



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Gaetano Orsini (um 1667-1750): Karriere eines  
Kastraten am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert

verfasst von / submitted by

Anna Maria Czernin, Bc.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree  
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Livio Marcaletti



# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
<b>1 Forschungsstand: Kastratensänger im 17. und 18. Jahrhundert .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Primärquellen .....</b>	<b>3</b>
1.1.1 Briefe und Reiseberichte.....	3
1.1.2 Traktate und theoretische Abhandlungen .....	4
1.1.3 Ikonografische Quellen .....	7
1.1.4 Tonaufnahmen.....	8
1.1.5 Musikalische Quellen .....	8
1.2 Lexika .....	8
1.3 Monografien.....	11
1.4 Aufsätze .....	13
1.5 Hochschulschriften.....	15
1.6 Zusammenfassung.....	15
<b>2 Ausbildung und Sängerkarriere eines Kastraten im 17. und 18. Jahrhundert .....</b>	<b>17</b>
2.1 Voraussetzungen.....	17
2.2 Ausbildung .....	18
2.3 Karriere.....	20
<b>3 Die Musik am Wiener Kaiserhof zur Zeit Orsinis .....</b>	<b>22</b>
3.1 Musikhistorischer Überblick.....	22
3.2 Die Sängerinnen und Sänger der Wiener Hofkapelle zur Zeit Orsinis.....	25
<b>4 Leben und Karriere von Gaetano Orsini (um 1667-1750).....</b>	<b>29</b>
4.1 Biographisches.....	29
4.2 Orsini und sein Gesang in zeitgenössischen Zeugnissen .....	32
<b>5 Das Rollenrepertoire von Gaetano Orsini.....</b>	<b>35</b>
5.1 Überblick.....	35
5.2 Weltlich-dramatische Werke .....	35
5.3 Geistlich-dramatische Werke.....	39
5.4 Vokale Kammermusik .....	41
5.5 Zusammenfassung.....	44
<b>6 Das Vokalprofil von Gaetano Orsini .....</b>	<b>46</b>
6.1 Exkurs: Die Wiener Karnevalsopern .....	46
6.2 Gaetano Orsini in den Wiener Karnevalsopern.....	48

<b>6.3</b>	<b>Orsinis Rollen in den Opern von Giovanni Bononcini</b> .....	49
6.3.1	<i>L'Etearco</i> .....	49
6.3.2	<i>Il Mario fuggitivo</i> .....	53
6.3.3	Zusammenfassung.....	58
<b>6.4</b>	<b>Orsinis Rollen in den Opern von Francesco Conti</b> .....	59
6.4.1	<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i> .....	59
6.4.2	<i>Archelao, Re di Cappadocia</i> .....	65
6.4.3	<i>Penelope</i> .....	70
6.4.4	Zusammenfassung.....	75
<b>6.5</b>	<b>Orsinis Rolle in Giuseppe Porsiles <i>Spartaco</i></b> .....	76
<b>6.6</b>	<b>Orsinis Rollen in den Opern von Antonio Caldara</b> .....	81
6.6.1	<i>Don Chisciotte in Corte della Duchessa</i> .....	81
6.6.2	<i>Achille in Sciro</i> .....	83
6.6.3	Zusammenfassung.....	88
<b>7</b>	<b>Orsinis Gesangkunst im Vergleich mit anderen Kastraten seiner Zeit</b> .....	90
	<b>Schlussbetrachtungen</b> .....	93
	<b>Bibliografie</b> .....	95
	<b>Akten, Handschriften</b> .....	95
	<b>Primärquellen</b> .....	95
	<b>Musikhandschriften</b> .....	96
	<b>Gedruckte Musikalien</b> .....	100
	<b>Textbücher</b> .....	100
	<b>Sekundärliteratur</b> .....	101
	<b>Online Quellen</b> .....	105
	<b>Anhang</b> .....	107
	<b>Tabelle 1: Repertoireüberblick</b> .....	107
	<b>Tabelle 2: Weltlich-dramatische Werke</b> .....	125
	<b>Tabelle 3: Geistlich-dramatische Werke</b> .....	135
	<b>Tabelle 4: Vokale Kammermusik</b> .....	140
	<b>Zusammenfassung</b> .....	145
	<b>Abstract</b> .....	146

## Einleitung

Der Altkastrat Gaetano Orsini (um 1667-1750) gehörte während seiner mehr als 50 Jahre dauernden Karriere zu den meistbeschäftigten Sängern der Wiener Hofkapelle. Von seinen hervorragenden sängerischen Fähigkeiten und seiner Schaffenskraft zeugen sein außerordentlich umfangreiches Repertoire, die häufige Besetzung für Haupt- und Titelrollen in diversen Opern- und Oratorienaufführungen und darüber hinaus auch seine gesangspädagogische Tätigkeit. Orsini wird in Berichten seiner Zeitgenossen, wie beispielsweise Johann Joachim Quantz, Franz Benda, Johann Adam Hiller oder Johann Friedrich Agricola, gerühmt. Er galt als einer der bevorzugten Sänger von Johann Joseph Fux, welcher seinen Gesang und seine „vortreffliche Schule, welche heutigen Tags fast allein die wahre Singkunst emporhält“,<sup>1</sup> lobte. Dennoch gibt es bisher keine Monografie über diesen Starkastraten.

Das Ziel der vorgelegten Masterarbeit ist es, mithilfe eines Überblicks über Orsinis Repertoire den Ablauf seiner Karriere zu skizzieren. Da es sich bei der Kastratenstimme um ein in der heutigen Zeit nicht mehr existentes Phänomen handelt, ist das Studium von Partien, die für konkrete Sänger komponiert wurden, eine wichtige Methode, um sich deren Gesangkunst anzunähern und ihr Vokalprofil zu beleuchten. Deshalb soll die Analyse einer Auswahl von für Orsini komponierten Partien über seine sängerischen Qualitäten und Fähigkeiten Aufschluss geben. In diesem Zusammenhang wird auch beachtet, wie die jeweiligen Komponisten Orsinis Stärken und spezifische Fähigkeiten auf unterschiedliche Weise einsetzten und zur Geltung brachten.

Eine erste Einführung in die Thematik bietet ein Überblick über den Forschungsstand zu Sängerkastraten im 17. und 18. Jahrhundert. Hierbei wird besonders herausgearbeitet, wie das Phänomen des Kastratengesangs in Primärquellen und Sekundärliteratur wahrgenommen und reflektiert wird (Kapitel 1). Anschließend werden die Spezifika des Kastratengesangs sowie mögliche Abläufe der Karriere eines Kastratensängers behandelt (Kapitel 2) und Orsinis historisch-kulturelles Umfeld in Wien vorgestellt (Kapitel 3). Danach werden Orsinis Leben und Karriere untersucht. In diesem Zusammenhang werden ebenfalls zeitgenössische Zeugnisse über Orsini und seinen Gesang berücksichtigt (Kapitel 4).

Den Kern der Arbeit bilden die Kapitel über Orsinis Repertoire (Kapitel 5) und die Analyse seines Vokalprofils (Kapitel 6). Das Repertoire ist nach den Gattungen gegliedert:

---

<sup>1</sup> Köchel, *Johann Josef Fux: Hofcompositor und Hofkapellmeister*, S. 240.

weltlich-dramatische Werke, geistlich-dramatische Werke und vokale Kammermusik. Dabei wird beleuchtet, welche Rollentypen oder konkrete Rollen er besonders häufig darstellte und welche hingegen eine Seltenheit in seinem Repertoire bilden. Die Analyse von Orsinis Vokalprofil erfolgt anhand einer Auswahl seiner Rollen aus im Rahmen der Faschingsaison in Wien aufgeführten Opern. Diese bieten dank der häufig präsenten gattungsspezifischen Mischung von ernsten und komischen Elementen in der Handlung eine breite Palette an Rollentypen und musikalischen Ausdrucksmitteln. Die Analyse sowohl von Orsinis Repertoire als auch jene seines Vokalprofils basiert auf den zum größten Teil in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrten Libretti und Partituren der Wiener Hofkapelle. Schlüsselkriterien für die Rollenanalyse sind Orsinis Rang in der Sängerhierarchie, der Rollentypus und seine dramatische und musikalische Gestaltung. Die Arien werden aus musikalischer sowie gesangstechnischer Perspektive anhand von Methoden der historischen Aufführungspraxis analysiert. Um Orsinis Gesangskunst in einem breiteren Kontext betrachten zu können und dadurch weitere Schlüsse über sein Vokalprofil ziehen zu können, werden die Merkmale von Orsinis Gesang mit denen von anderen berühmten Kastraten seiner Zeit verglichen (Kapitel 7).

Im Anhang der Masterarbeit findet sich ein Katalog der Werke, bei deren Aufführung Orsinis Mitwirken während seiner Laufbahn als Sänger belegt ist. Die Werke sind hier chronologisch sowie anschließend alphabetisch und nach Gattung geordnet.

# 1 Forschungsstand: Kastratensänger im 17. und 18. Jahrhundert

## 1.1 Primärquellen

### 1.1.1 Briefe und Reiseberichte

Einen wertvollen Einblick in die Wahrnehmung der Kastraten durch deren Zeitgenossen bieten Briefe und Reiseberichte aus Italien. Der Jurist Charles de Brosses (1709-1777), der sich in den Jahren 1739 und 1740 in Italien aufhielt und auch Operntexte Metastasios übersetzte, beschreibt in einem seiner Briefe seine persönliche Wahrnehmung der Klangfarbe und des Charakters einer Kastratenstimme. Er vergleicht sie auch mit den Merkmalen einer Knaben- und Frauenstimme:

„Man muß schon an die Kastratenstimme gewöhnt sein, um daran Geschmack zu finden. Sie sind in der Klangfarbe ebenso hell und durchdringend wie die der Chorknaben und viel lauter. Mir scheint, daß sie noch eine Oktave höher singen als die gewöhnliche Frauenstimme. Es liegt, ganz wenige ausgenommen, etwas Sprödes und Herbes in ihrem Gesang, das vor der weichen Lieblichkeit der Frauenstimme weit entfernt ist, aber ihre Stimme hat Glanz und Leichtigkeit, dabei Kraft und Umfang.“<sup>2</sup>

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), welcher während seiner Reise nach Italien die Gelegenheit hatte, einen Kastraten als Darsteller einer Frauenrolle in der Oper zu hören, analysiert in seinem Reisetagebuch seine eigenen Eindrücke und stellt sich dabei die Frage, was konkret dazu geführt habe, dass ihm dieser Auftritt gefiel.

„Ich dachte der Ursache [für das Vergnügen] nach und glaube sie darin gefunden zu haben: daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke von Kunst immer lebhaft blieb und durch das doppelte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde [...] Es entsteht ein doppelter Reiz daher, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen. Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studiert; er kennt sie und bringt sie als Künstler wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat und uns nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt wird. Da sich nun alle Kunst hierdurch vorzüglich von der einfachen Nachahmung unterscheidet, so ist natürlich, daß wir bei einer solchen Vorstellung eine eigene Art von Vergnügen empfinden und manche Unvollkommenheit in der Ausführung des Ganzen übersehen. Ich wiederhole also: man empfand hier das Vergnügen, nicht die Sache, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch

---

<sup>2</sup> De Brosses, *Lettres familiares sur l'Italie*, Paris 1738, deutsch zit. n. Ortkemper: *Engel wider Willen*, S. 43.

Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden, nicht eine Individualität, sondern ein Resultat anzuschauen.“<sup>3</sup>

Auch Charles Burney (1726-1814) berichtet im *Tagebuch einer musikalischen Reise* mehrmals über seine Begegnung mit Kastraten während seines Aufenthalts in Italien. Interessant ist vor allem seine Schilderung der Reaktion auf seine Frage, an welchem Ort die Knaben kastriert würden. Immer wieder war er konfrontiert damit, dass die Leute aus Scham die Praxis der Kastration leugneten und damit eine andere Provinz beschuldigten:

„Ich erkundigte mich durch ganz Italien, an welchem Orte vornehmlich die Knaben durchs Castriren zum singen tüchtig gemacht würden, aber ich konnte keine gewisse Nachricht erhalten. Zu Mayland sagte man mir, es geschehe zu Venedig; zu Venedig, es geschehe zu Bologna; zu Bologna leugnete man es, und wies mich nach Florenz; von Florenz nach Rom, und von da nach Neapel. Eine solche Operation ist freylich an allen diesen Orten so sehr wider die Gesetze als sie wider die Natur ist; und die Italiäner schämen sich derselben so sehr, daß sie sie von einer Provinz auf die andere schieben.“<sup>4</sup>

Obwohl die Praktik, Knaben zum Erhalten der hohen Singstimme zu kastrieren, in ganz Italien verbreitet war, erwähnt Burney, dass dies offiziell verboten war und mit dem Tode bestraft wurde. Angeblich wurden die jungen Knaben in Leocia in Puglia kastriert.<sup>5</sup> Burney ist der Meinung, dass in Hinsicht darauf, dass „in jeder italiänischen Stadt eine solche Menge Verschnittener“ anzutreffen ist, diese Operation viel zu oft durchgeführt wurde ohne zu überprüfen, ob die Knaben für eine Gesangskarriere wirklich geeignet waren.<sup>6</sup> Überdies schildert er auch Fälle, in denen ein Knabe auf seinen eigenen Wunsch kastriert wurde.<sup>7</sup>

### 1.1.2 Traktate und theoretische Abhandlungen

Weitere für die Kastratenforschung bedeutende Quellen sind Traktate und theoretische Abhandlungen, da sie die Meinung verschiedener Musiker und Musiktheoretiker zu dieser Thematik reflektieren. So setzt sich beispielsweise Johann Mattheson (1681-1764) in seiner Schrift *Critica Musica* (1722) mit dem Klang und der „Natürlichkeit“ der Kastratenstimme auseinander. Interessanterweise überlegt er, ob man eine Kastratenstimme mit einer Falsettstimme vergleichen könne. Schlussendlich kommt er aber zum Resultat, dass das nicht so sein kann, da es sich um eine „wahre“ und keine „erzwungene“ Stimme handelt.

---

<sup>3</sup> Goethe, „Über Italien“, S. S. 100-101.

<sup>4</sup> Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Band 1, S. 226.

<sup>5</sup> Burney, *Tagebuch*, S. 226-227.

<sup>6</sup> Ebenda.

<sup>7</sup> Burney, S. 194.

„Ob man nun von Kastraten sagen kann, dass sie im Falsett singen, weiß ich nicht. Zwar will eine Hypothese daraus gemacht werden: Ob Kastraten eine natürliche Stimme haben? Weil, wenn die Natur ihren Lauf behielte, auch die Stimme gröber werden müsste. Aber unterdessen ist's doch eine wahre und keine falsche oder von dem Sänger ipso actu erzwungene Stimme.“<sup>8</sup>

Mattheson reflektiert somit die damalige Ansicht, nach der das Falsett als eine „fingierte“ Stimme („voce finta“), die durch einen unnatürlichen Eingriff erzeugte Kastratenstimme hingegen als natürlich („voce naturale“) galt. So wie Goethe in dem oben zitierten Tagebuchabschnitt beschäftigt sich auch Mattheson mit Kastraten als Darstellern von Frauenrollen. Die Stimme der Kastraten empfindet er im Vergleich mit Frauenstimmen ähnlich, aber viel stärker. Seiner Meinung nach sind Kastraten interessanterweise geeigneter für solche Rollen und sogar schöner als Frauen.

„Weiter haben die Italiäner noch über uns einen grossen Vortheil durch ihre Castraten / aus welchen sie alles machen / was sie wollen / beydes Mann und Weib / nachdem es nöthig ist. Denn es sind viele Castraten so abgerichtet / Frauens=Partien zu machen / daß die besten Sängern von der Welt sie nicht darinn übertreffen können. Ihre Stimmen sind eben so angenehm; doch dabey viel stärker. Sie sind länger von Person / als die ordinären Weibs=Bilder / und haben dahero auch mehr Majestät. Ja sie sehen gemeinigl. schöner im Gesicht aus / als das Frauenzimmer selbst / zumahl wenn sie Weibes=Kleider an haben.“<sup>9</sup>

Als Beispiel nennt Mattheson den Sänger Ferini, welcher unter anderem im Jahr 1698 in Rom in die Partie der Sybaris in der Oper *Temistocle* sang. Nach Mattheson war Ferini „länger und schöner“ als die Frauen, in seinem Gesicht hatte er etwas „edeles und sittsames“, und auch als persische Prinzessin gekleidet sah er „natürlich“ aus, so dass vielleicht noch nie eine Frau so schön war wie er.<sup>10</sup>

Eine unterschiedliche Sicht auf diese Thematik hat Johann Adam Hiller, welcher circa 50 Jahre nach Mattheson in seiner *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang* (1774) die Meinung äußert, Frauen sollten auch als Sängern ausgebildet werden:

„Beym Studieren des Gesanges auf Schulen findet sich auch noch das Mangelhafte, daß das weibliche Geschlecht gar seinen Antheil hat. Der nächste Endzweck ist daselbst, Sängern für die Kirche zu ziehen; und einem albernen Vorurtheile zu Folge schließt man Frauenzimmer von einer Sache aus, deren vornehmste Zierde sie seyn können, und zu der sie gewiss eben so viel Recht haben, als jene überschriene und fistulierende Sopran= oder Altstimmen bärtiger oder unbärtiger Knaben.“<sup>11</sup>

Dieselbe Meinung wie Hiller äußert auch Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) in seinem Werk *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806). Er betrachtet zwar die Jahre 1740-1750 als Blütezeit der italienischen Tonkunst, insbesondere der dramatischen,

---

<sup>8</sup> Mattheson, S. 111.

<sup>9</sup> Mattheson, S. 155-156.

<sup>10</sup> Mattheson, S. 156.

<sup>11</sup> Hiller, Vorrede, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesang*.

bedauert jedoch den erhöhten Einsatz der Kastraten. Aus moralischen Gründen lehnt er den Kastratengesang ab und findet, man sollte lieber Sängerinnen ausbilden, um keine Kastraten zu benötigen:

„...allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen. Nichts beweist dies mehr, als die Kastraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich aufschwingen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, daß man mit Frauenzimmern Diskant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß besetzen soll. Übertritt man dies große Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserem Vaterlande, daß wir Kastraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig bilden, bedarf der Eunuchen nicht.“<sup>12</sup>

Der Gesangstraktat *Anleitung zur Singkunst* von Johann Friedrich Agricola (1720-1774) wurde im Jahr 1757 als Übersetzung des italienischen Originals *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) von dem Soprankastraten und Gesangspädagogen Pier Francesco Tosi (1653-1732) herausgegeben. Dank umfassender Kommentare und Ergänzungen des Übersetzers wird hier die Gesangkunst sowohl im italienisch- als auch im deutschsprachigen Raum reflektiert. Dieses grundlegende Gesangslehrwerk ist in Hinblick auf den Ort und die Zeit seines Erscheinens (Bologna 1723) ein ideales Werk für die Reflexion des Gesangs Orsinis und seiner Generation. Darüber hinaus hat Tosi mit Orsini noch eine weitere Gemeinsamkeit, und zwar dass er einen Teil seiner Karriere am Wiener Kaiserhof verbrachte.

Im Fall von Tosis Schrift handelt es sich um den einen Versuch, das mündlich überlieferte Erfahrungswissen italienischer Sänger in gedruckter Form festzuhalten und zu verbreiten. Dies war im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum in Italien damals unüblich, denn dort überwog die mündliche Unterweisung.<sup>13</sup> Mehr als ein Lehrmittel zu bieten, verfolgt jedoch Tosi das Ziel, die Gesangsansätze der älteren Generation der Sänger, welche seiner Meinung nach die idealen und wahren sind, gegenüber der neuen Gesangsmethode zu verteidigen. Somit handelt es sich vielmehr um ein Pamphlet als um ein Lehrwerk.

Agricola übersetzt das Werk teilweise genau, teilweise mit gewisser sprachlicher Freiheit und ergänzt Tosi durch Erklärungen von Sachverhalten, Notenbeispiele, knapp gefasste inhaltliche Ergänzungen und Exkurse, die den einzelnen Themen ein neues Gewicht verleihen.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Schubart, *Ästhetik der Tonkunst*, S. 52.

<sup>13</sup> In der langen Tradition der Musiklehrwerke gehören zu den Vertretern des 18. Jahrhunderts beispielsweise die *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesänge* (1774) von Johann Adam Hiller oder *Die Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst* (1763) von Friedrich Wilhelm Marpurg.

<sup>14</sup> Tosi/Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Einführung zum Reprint, S. XVIII.

Ebenso bedeutend ist der Traktat *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) des Soprankastraten und Gesangslehrers Giovanni Battista Mancini (1714-1800). Dieser studierte in Bologna bei Antonio Bernacchi, und nach einer Karriere als Sänger wurde er im Jahr 1757 als Gesangslehrer an den Kaiserhof nach Wien berufen, um dort Maria Theresia und ihre Kinder zu unterrichten. Mit seinem Traktat verfolgt er das Ziel, einen Sänger auf seine Laufbahn vorzubereiten. Im Unterschied zu Tosi, welcher in seinem Traktat ganz klar den „alten“ *stile patetico*-Gesangstil verteidigt, reflektiert Mancini den „modernen“ Stil, in dem die Virtuosität viel mehr im Vordergrund steht.<sup>15</sup> Durch einen „systematischen Zugang zum Stoff, der einer modernen, an den Reformopern Glucks geschulten Sichtweise verpflichtet ist“, unterscheidet er sich von der barocken Tradition und auch von Tosis Traktat.<sup>16</sup> Im Vergleich damit ist sein Traktat unter anderem dadurch innovativ, dass er sich dem „Phonationsvorgang als einem auf bewußter Atemführung begründeten Ausströmen der Stimme widmet.“<sup>17</sup> Besonders wichtige Prinzipien sind für Mancini die richtige Körperhaltung und Mundstellung, eine korrekte Aussprache, Übung auf den offenen Vokalen „a“ und „e“ und der Registerausgleich. Mancinis Traktat wurde lange rezipiert und initiierte das Entstehen mehrerer weiterer italienischer Lehrwerke für Gesang im 19. Jahrhundert.

### 1.1.3 Ikonografische Quellen

Zu den ikonographischen Quellen betreffend Kastraten gehören Gemälde, Karikaturen sowie auch einige Fotografien der letzten Kastraten aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Diese bringen wertvolle Erkenntnisse über die Wahrnehmung der Kastraten in der Öffentlichkeit und haben eine starke Aussagekraft über die typische Physiognomie der Kastraten. Auch hier herrschen zwiespältige Ansichten. Auf der einen Seite werden berühmte Starkastraten in prunkvollen Gemälden gerühmt und verewigt, wie zum Beispiel Farinelli auf Gemälden von Jacopo Amigoni oder Corrado Giaquinto. Auf der anderen Seite werden in an Börsartigkeit grenzenden Karikaturen, wie etwa in denen von Antonio Maria Zanetti (*Album amicorum*) oder Pier Leone Ghezzi, die körperlichen Besonderheiten verspottet.

---

<sup>15</sup> Desler, S. 54.

<sup>16</sup> Caprioli, Art. „Mancini, Giovanni Battista“, in: *MGG2*.

<sup>17</sup> Ebenda.

#### 1.1.4 Tonaufnahmen

Die einzigen Tonaufnahmen von Kastraten stammen aus dem frühen 20. Jahrhundert. Auf ihnen ist der Gesang des Sopranisten Alessandro Moreschi (1858-1922) festgehalten. Dieser war einer der letzten Kastraten überhaupt und in den Jahren von 1883 bis zu seiner Pensionierung 1913 Mitglied und Solist der Cappella Giulia im Vatikan. Außerhalb des kirchlichen Rahmens trat Moreschi auch häufig bei Konzerten auf und nahm in den Jahren 1902 und 1904 einige Schallplatten für die *Gramophone & Typewriter Company* auf.<sup>18</sup> Zu seinen heute am meisten verbreiteten Aufnahmen gehört Moreschis Interpretation von Bach/Gounods *Ave Maria*. Diese Aufnahmen sind ein einzigartiges Zeugnis für den Charakter und Klang der Kastratenstimme und auch die Aufführungspraxis und Gesangsästhetik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In diesen Klangdokumenten, welche allerdings die späte Phase von Moreschis Karriere erfassen, kommen besonders deutlich sein abrupter Registerwechsel und Merkmale des damals beliebten veristischen Gesangsstils zum Ausdruck, wie „Tendenzen zum Schluchzen und zur emphatischen Hervorhebung und Isolierung von Spitzentönen.“<sup>19</sup> Gleichzeitig muss aber bei einer Wertung dieser Aufnahmen berücksichtigt werden, dass aufgrund der damaligen Qualität der Tonaufnahmen akustisch nicht die ganze Resonanz der Stimme erfasst und somit das Klangbild etwas verzerrt ist.

#### 1.1.5 Musikalische Quellen

Auch aus Partituren lassen sich Schlüsse über die Gesangkunst der Kastraten ziehen. Nennenswert ist an dieser Stelle zweifellos die Handschrift Mus.Hs.19111 aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Es handelt sich um eine Ariensammlung von Riccardo Broschi, die er für seinen Bruder Carlo Broschi alias Farinelli komponierte. Dieses kostbare Manuskript widmete Farinelli im Jahr 1753 der Kaiserin Maria Theresia. Bei einigen Arien dieser Sammlung sind mit Tinte unterschiedlicher Farbe seine eigenen Ornamentierungen und Kadenzen festgehalten. Insofern ist diese Quelle ein wertvolles Zeugnis für seine Verzierungskunst, Gesangstechnik und -ästhetik.

### 1.2 Lexika

Informationen über Kastraten sind schon in den ersten Musiklexika des 18. Jahrhunderts zu finden, wobei es sich dabei meist um kurze Einträge mit grundlegenden

---

<sup>18</sup> Seedorf, Art. „Moreschi, Alessandro“, in: *MGG*.

<sup>19</sup> Seedorf, „Moreschi, Alessandro“.

Tatsachen handelt.<sup>20</sup> Etwas ausführlicher ist der Artikel „Castrat“ im *Encyclopädischen Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe* (1825). Es wird erwähnt, dass die Operationen in Italien oft von Leuten durchgeführt wurden, die keine ärztliche Ausbildung hatten. In dem Artikel findet sich auch die in mehreren Quellen wiederkehrende und nicht belegte Information, dass z.B. in Neapel Kastration auf Aushängeschildern angeboten wurde.<sup>21</sup> Im 18. Jahrhundert wurden laut Angabe in diesem Artikel in Italien trotz des Verbots der Kastration durch das kanonische Recht jährlich mehr als 4000 Knaben kastriert. Obwohl die Kastration aus moralischer Sicht abgelehnt wird, wird der Klang der Kastratenstimme äußerst positiv beschrieben:

„Sie singen zur Messe, wie in der Oper und Concerten, und das feine ausgebildete Ohr eines Musikkenners findet, so sehr auch das natürliche Gefühl durch eine solche Entwürdigung der Menschennatur empört wird, in der wohl ausgebildeten Castratenstimme eine Befriedigung, die weder die natürliche eines Chorknaben, noch die einer Kunstsängerin gewährt; daher auch Castraten, deren Stimme sich in voller Kraft und Klarheit ausbildet, für den Kunstgesang, bes. für die italien. Oper auch außerhalb Italien geschätzt und gewöhnlich höher als eine ausgezeichnete Kunstsängerin bezahlt werden.“<sup>22</sup>

Im Artikel wird weiter auch den körperlichen Folgen einer Kastration Raum gegeben. Nach Meinung des Autors kommt es neben körperlichen auch zu geistigen Veränderungen, und der Charakter der Kastraten wird hier generalisiert und eher negativ betrachtet:

„... in dem ganzen Ansehn behält der C. etwas Weibisches; auch Alles, wozu der Geist Kraft bedarf, jeder Ausflug zur Genialität bleibt dem C. fremd, der daher auch meist muthlos und zaghaft selten sich zu einem eigentlichen Charakter erhebt, und dem äußeren Lebensdruck entzogen, der ihn gewöhnlich listig und verschlagen macht, höchstens durch negative Vorzüge sich auszeichnet.“<sup>23</sup>

Nach dem Artikel „Castrat“ im *Musikalischen Conversations-Lexicon* (1872) von Hermann Mendel und August Reißmann hat das Ausschließen der Frauen von der musikalischen Mitwirkung bei Gottesdiensten sowie das „Überhandnehmen der Klöster“ und die Einführung des Zölibats nichts mit der Verbreitung der Praxis der Kastration zu tun. Die Kastration wird mit den in der Renaissance erreichten Fortschritten in verschiedenen anderen Kunstgattungen verglichen, und diese Praxis ist für das Cinquecento nach Meinung des Autors nichts als „eine technische Verbesserung in der Behandlung der menschlichen Stimme, gerade so wie die Einführung der Oelfarbe in die Malerei, wie die Anwendung der

---

<sup>20</sup> Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek* (1732), Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (1802), Heinrich August Pierer, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit* (1835).

<sup>21</sup> Hermann Mendel, August Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexicon* (1872)

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda.

Perspective, wie die Benutzung der kleinen Quadrate in der Sculptur.“<sup>24</sup> Diese „Unsitte“, hörte erst auf, als die „musikalische Kunst jenes wälsche Gewand abgeworfen, erst als sie zur Natur zurückkehrte“.<sup>25</sup>

Eine signifikante Bedeutung für die aktuelle Forschung über die Theorie und Geschichte des Kunstgesangs hat Thomas Seedorf. Dieser ist unter anderem auch Autor des Artikels über Kastraten im Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart*.<sup>26</sup> An erster Stelle wird der historische Ursprung der Kastration behandelt, und anschließend folgt eine Beschreibung der Charakteristika des Kastratengesangs. Diese werden durch einige zeitgenössische Zeugnisse über die Stimme und den Gesang einiger berühmter Kastratensänger ergänzt. Zuletzt folgt ein Teil über die Rezeption der Kastraten. Seedorf erwähnt, dass die Kastraten wegen ihrer eigentümlichen äußerlichen Erscheinung oft Gegenstand von Kritik und Spott waren, was mit der Zeit der Aufklärung noch verstärkt wurde. Zugleich wurden sie aber auch als Faszinationsobjekt gesehen und wurden somit auch zur Inspirationsquelle einiger literarischer Romane.<sup>27</sup>

Von John Rosselli, einem ebenfalls bedeutenden Forscher auf diesem Gebiet, stammt der Artikel „Castrato“ im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.<sup>28</sup> Im Gegensatz zu Seedorf widmet sich Rosselli in seinem Artikel ausschließlich der Kastration für musikalische Zwecke, deren Ursprung in Spanien liegt und das erste Mal in Ferrara und Rom um 1550-1560 dokumentiert wurde. Nach Rossellis Meinung hängt diese Praxis nicht so sehr mit der Entfaltung der Oper zusammen wie mit der tiefen ökonomischen Krise in Italien an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Es sind Zeugnisse belegt, welche darauf hindeuten, dass die Kastration für musikalische Zwecke als eine gewisse Art von Zölibat und für die Familien der Knaben als ein Weg zur finanziellen Sicherheit betrachtet wurde. Die Vorliebe für Kastratenstimmen wuchs Rosselli zufolge deswegen, weil es Frauen nicht erlaubt war, in der Kirche zu singen, und die Stimme der Kastraten im Gegensatz zur Falsettstimme als natürlicher empfunden wurde. Ein weiteres Thema des Artikels ist die musikalische Ausbildung der Kastraten und deren Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Opera seria. Der Niedergang des Kastratengesangs begann nach Rossellis

---

<sup>24</sup> Ebenda.

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Seedorf, Art. „Kastraten“, in: *MGG Online*.

<sup>27</sup> Beispielsweise Heine, *Hildegard von Hohenthal* (1795/96), Balzac, *Sarrasine* (1830), Scribe, *Carlo Broschi* (1839).

<sup>28</sup> Rosselli, Art. „Castrato“, in: *Grove Music Online*.

Meinung um das Jahr 1740 und hängt unter anderem auch mit der Verbesserung der ökonomischen Lage und dem Niedergang des christlichen Asketismus zusammen.

### 1.3 Monografien

Die erste und grundlegende Monografie zum Thema *Die Kastraten und ihre Gesangkunst* ist ein Resultat von Franz Haböcks zwanzigjähriger Forschung und wurde posthum im Jahr 1927 herausgegeben. Obwohl viele seiner Forschungsergebnisse und Ansätze aktuell schon lange überholt, einige Fakten ungenau oder falsch sind und Haböck auch einige in diesem Text erwähnte Vorurteile über Kastraten teilt, ist die Monografie dank seines gründlichen Quellenstudiums bis in die heutige Zeit grundlegend.

Haböck behandelt die verschiedensten Blickwinkel dieser Thematik: die medizinisch-physiologischen Aspekte der Kastration, ihren kulturhistorischen Kontext sowie die Merkmale der Kastratenstimme. Das historische Kapitel über die Kastratensänger im Dienst der Kirche reicht vom Gesang im Orient, über die Barockzeit in Italien bis in das 20. Jahrhundert in Rom. Ein eigenes Kapitel ist den Kastraten als Opernsängern gewidmet. In dem Zusammenhang behandelt Haböck Fragen wie beispielsweise die äußere Erscheinung der Kastraten, deren Ausdruck und dramatische Begabung, soziale Eigenschaften, Berufsmöglichkeiten und zwischenmenschliche Beziehungen. Es folgt ein Kapitel über die Gesangsschulen in Bologna, Neapel, Venedig und Mailand, wobei bei jeder einzelnen ihre bedeutenden Vertreter behandelt werden. Er beschäftigt sich auch mit der Kastratenkultur in wichtigen europäischen Zentren und zum Schluss mit dem Niedergang des Kastratengesangs.

In der Monografie *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in The Life of Atto Melani* (2009) untersucht Roger Freitas das Leben des Kastraten Atto Melani (1626-1714). Neben der Biografie dieses Freitas' Meinung nach am besten dokumentierten Musikers des 17. Jahrhunderts, welcher einen Teil seiner Karriere auch als Diplomat wirkte, bietet Freitas eine umfassende Analyse des höfischen Kontexts der Musik und Melanis Netzwerks. Dank der überlieferten Korrespondenz von Melani werden auch Themen wie Umstände des Singens und Komponierens sowie seine Sexualität beleuchtet.

In der Monografie *The Castrato* (2015) behandelt die Autorin Martha Feldmann die Geschichte der Kastraten aus einer historisch-soziologischen Perspektive und verfolgt dabei auch verschiedene mit Kastraten verbundene Mythen. Feldman weist auf das bedeutende und nicht zu unterschätzende kulturelle Erbe hin, welches die Kastraten mit ihrer Gesangkunst hinterlassen haben. Auch der virtuose Sologesang, welcher häufig mit

Rossini, Bellini und Donizetti assoziiert wird, hat seine Existenz der musikalischen Tradition und Praxis der Kastraten zu verdanken.<sup>29</sup>

Im ersten der drei Teile („Reproduction“) wird behandelt, wie und wann Kastraten entstanden. Feldman erklärt auch, wie das erzwungene Zölibat und die Zeugungsunfähigkeit durch die Konstruktion von deren „Männlichkeit“ an erster Stelle nicht als „sexuelle Identität“ sondern als „politische Kategorie“ kompensiert wurde. Ein weiteres Thema sind die Begründungen und Ausreden für die offiziell illegale Kastration, wofür oft der Vergleich mit dem Leiden Christi oder die Symbolik des Blutopfers als eines heiligen Opfers an Gott und die Kirche missbraucht wurden.

Der Inhalt des zweiten Teils („Voice“) befasst sich mit der Annäherung an die Kastratenstimme. Anhand von Gesangstraktaten, Analysen von Kompositionen und Aufnahmen und Berichten von Aufführungen werden verschiedene Bereiche der Gesangstechnik erklärt. So beschäftigt sich Feldman mit der Verwendung des Brustregisters im Gesang, welches bei den meisten Kastraten, so wie bei Knabenstimmen, in einem größeren Umfang erhalten blieb. Ein weiterer von Feldman behandelter Aspekt der Kastratenstimme ist das Timbre. In diesen Annäherungen analysiert sie die Bedeutung von damals häufig verwendeten Beschreibungen der Stimmen mit Adjektiven wie „süß“, „golden“, „silbern“, „metallisch“ etc.

Als Mittel zur Annäherung an die Kastratenstimme dient auch die Aufnahme (Charles Gounod, *Ave Maria*) des Kastraten Alessandro Moreschi. Durch einen Vergleich mit anderen zeitgenössischen Aufnahmen schafft Feldman den Lesern einen Einblick in Aufnahmetechnik und Gesangsstile der damaligen Zeit. Sie stellt eine Verbindung her zum Belcantogesang und findet diverse Elemente davon in Aufnahmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So weist sie beispielsweise auf Maria Callas' Interpretation von Rossinis Arie „Una voce poco fa“ aus dem Jahr 1958 hin, in der ihre differenzierte Anwendung des *passaggio battuto* als auch *scivolato* deutlich ist. Durch Rückverfolgung der einzelnen Lehrer in den Generationen davor gelingt es ihr in dieser „Ahnenforschung“ den Einfluss bis auf Crescentini zurückzuführen.<sup>30</sup> Somit beweist sie, dass obwohl viele Generationen dazwischen liegen, das Erbe der Kastraten auf eine gewisse Art in den Aufnahmen noch immer präsent ist.

Im letzten Teil der Monografie („Half-light“) wird die insbesondere im 18. Jahrhundert zunehmende moralische Kritik an den Kastraten und der Kastration behandelt.

---

<sup>29</sup> Feldman, S. xi-xii.

<sup>30</sup> Feldman, S. 152-153.

Deren durch Netzwerke und Macht gebildetes Konstrukt der „Männlichkeit“ konnte in dem sich wandelnden gesellschaftlichen Umfeld nicht mehr länger geduldet werden. Feldman schildert im letzten Kapitel der Monografie den fortschreitenden Niedergang und das Nachleben der Kastraten im 19. Jahrhundert.

## 1.4 Aufsätze

Mit dem Aufsatz *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon. 1550-1850* (1988) verfolgt John Rosselli das Ziel, sich anhand bereits bekannter Informationen über Kastraten aufs Neue mit der Frage ihrer Bedeutung zu beschäftigen und neue Ansätze zur Verortung der Kastraten in der damaligen Gesellschaft vorzuschlagen. Rosselli widerlegt verschiedene Mythen, beispielsweise die durch Lalonde und Burney verbreitete Meinung, dass Neapel Hauptursprungsort der Kastraten war. Deren hohe Konzentration in dieser Stadt hänge laut Rosselli mehr damit zusammen, dass es in Neapel mehrere Konservatorien gab und die Stadt deswegen eine wichtige Ausbildungsstätte für Musiker und Sänger war. Er widerlegt auch die in Quellen wiederkehrende Meinung, welche auch noch Haböck von Burney übernahm, dass Kastraten fast ausschließlich mit der Oper verbunden waren und der Kirchenchor nur ein Zufluchtsort für die in ihrer Karriere gescheiterten Kastraten war.<sup>31</sup>

Rosselli behandelt das Thema des Ursprungs des Kastratentums und beschäftigt sich diesbezüglich mit diversen Fragen: beispielsweise mit dem Grund dafür, dass sich das Kastratentum so schnell und in so einem Ausmaß verbreitete und warum die Vorliebe für hohe Stimmen zu so einem drastischen Schritt wie der Kastration führte. Anhand mehrerer konkreter Beispiele von Kastraten beschreibt und vergleicht er, wie es zum Entschluss der Familie (in einigen Fällen auf Wunsch der Knaben selbst) kam, den Sohn für die Kastration und anschließend für die Laufbahn eines Sängers zu bestimmen, wie Verträge zwischen Lehrern oder Ausbildungsstätten und den Familien abgeschlossen wurden. Weitere Themen, die im Aufsatz behandelt werden, sind die verschiedenen Möglichkeiten der Ausbildung der Kastraten, die Anzahl der Kastraten, verschiedene Karrierenabläufe, die Zwiespältigkeit, mit der die Kastraten in der Gesellschaft gesehen wurden, und zum Schluss der Niedergang des Kastratentums.

Roger Freitas setzt sich in seinem Aufsatz *The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque body of the castrato* (2003) mit Themen auseinander, wie zum

---

<sup>31</sup> Rosselli, S. 144-145.

Beispiel der Verwirklichung der Kastratenrollen in den heutigen Aufführungen der barocken Opern; inwiefern ein Kastrat überhaupt ein Mann war und welche Auswirkung die Kastration auf die Psyche der Kastraten hatte. Nach Freitas herrscht in der Forschung die Tendenz vor, die Stimmen der Kastraten als „körperlos“ zu betrachten, womit der potenziell störende Kastratenkörper auf eine „tröstende Irrelevanz“ reduziert wird. In Wahrheit ist aber durch historische Zeugnisse belegt, dass das damalige Publikum diese Sänger auf eine viel differenziertere Art und Weise wahrnahm.<sup>32</sup> Freitas beweist in diesem Aufsatz, dass die Besetzung von Kastraten in italienischen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts am besten verstanden werden kann, wenn zusammen mit der damaligen Wahrnehmung der Stimme auch der Körper berücksichtigt wird.<sup>33</sup>

Im Zusammenhang mit dem damaligen Verständnis von Gender, dem „one-sex system“, in dem der männliche und weibliche Körper nicht als zwei unterschiedliche Formen des Menschen gesehen werden, sondern der Mann als die perfektere Manifestation eines Körpers, stellte die Kastration eines Knaben sein Geschlecht nicht in Frage. „It merely froze him within the middle ground of the hierarchy of sex.“<sup>34</sup> Nach der Meinung von Freitas repräsentierte der Kastrat ein Äquivalent eines Knaben, der damals, wie durch verschiedene Beispiele belegt wird, besonders in der Kunst, aber auch im realen Leben als Objekt für sexuelles Verlangen galt: „He [the Castrato] inhabited the same sexual zone as the boy, sharing the erotic mixture of masculine and feminine qualities.“<sup>35</sup> Er war eine extravagante Verkörperung eines verführerischen Knaben und ein mutmaßlicher Verfechter der Sinnlichkeit.<sup>36</sup> „In that culture of hyperbole – a culture that lingered longest on the Italian operatic stage – he represented not a blank, asexual source of vocal virtuosity, but rather the spectacular exaggeration of the “beardless boy,” the idealized lover.“<sup>37</sup>

Im Aufsatz *"Eviva il Coltello"? The Castrato Singer in Eighteenth-Century German Literature and Culture* (2005) untersucht Elisabeth Krimmer, wie Schriftsteller in der deutschsprachigen Literatur Kastraten als Metapher im Zusammenhang mit Konflikten der Gesellschaftsklassen, Genderkonzepten und der Natur der Kunst verwendeten. Dies demonstriert die Autorin am Beispiel des Romans *Hildegard von Hohenthal* (1795) von Johann Jakob Wilhelm Heinse, in dem sich die Hauptfigur Hildegard als Kastrat ausgibt, um

---

<sup>32</sup> Freitas, *The Eroticism of Emasculation*, S. 201.

<sup>33</sup> Freitas, S. 202.

<sup>34</sup> Freitas, S. 204.

<sup>35</sup> Freitas, S. 214.

<sup>36</sup> Freitas, S. 233.

<sup>37</sup> Freitas, S. 248.

in Rom auf der Opernbühne auftreten zu können. Anhand des Gedichts *Kastraten und Männer* (1782) von Friedrich Schiller weist sie darauf hin, wie der Konflikt zwischen der Bourgeoisie (symbolisiert durch die Männlichkeit) und der Aristokratie (symbolisiert durch den Kastraten) thematisiert wird.

## 1.5 Hochschulschriften

Im Großteil der aktuelleren Hochschulschriften zur Thematik der Kastraten werden konkrete Sängerpersönlichkeiten und deren Karrieren behandelt. Zu diesen gehören die Dissertationen *Der Sänger Giovanni Carestini (1700-1760) und „seine Komponisten* (2000) von Claudia Maria Korsmeier, *Antonio Bernacchi (1685-1756), virtuoso e maestro di canto bolognese* (2018) von Valentina Anzani, oder *‘Il novello Orfeo’ Farinelli: vocal profile, aesthetics, rhetoric* (2014) von Anne Desler. In letzterer untersucht die Autorin die künstlerische Persönlichkeit Farinellis anhand erhaltener Libretti, Partituren und dokumentarischer Nachweise.

Aus einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive beschäftigt sich mit der Thematik der Kastraten Johanna E. Blume in der Dissertation *Verstümmelte Körper?: Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1713-1844* (2019). Das Ziel der Autorin ist es, auf Basis früherer Forschungen die Kastraten als soziale Akteure wahrzunehmen, „die in spezifischen Lebenswelten wie dem Hof und der Residenzstadt verortet waren und sich in diesem Rahmen jeweils verschiedene soziale Praktiken aneigneten.“<sup>38</sup> Im Sinne der historischen Anthropologie stehen im Mittelpunkt die Kastraten selbst mit ihrem „Handeln und Denken, Fühlen und Leiden.“<sup>39</sup> Der Schwerpunkt liegt somit auf den Umständen ihrer Anstellung an einem mitteleuropäischen Hof und auf der Residenzstadt, in der die Kastraten lebten und arbeiteten. Die Kastraten werden als „Teil höfischer Anstellungsstrukturen, innerhalb sozialer Netzwerke, politischer und ökonomischer Abhängigkeiten sowie städtischer und familiärer Strukturen verortet.“<sup>40</sup>

## 1.6 Zusammenfassung

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Quellen von Anfang an eine zweispältige Wahrnehmung des Kastratengesangs zeigen. Dies ist insbesondere in den Primärquellen bemerkbar. Auf der einen Seite steht die Faszination, die die Virtuosität der Kastraten auf das Publikum ausübte, auf der anderen der häufig präsente Spott ihnen als

---

<sup>38</sup> Blume, *Verstümmelte Körper*, S. 29.

<sup>39</sup> Ebenda.

<sup>40</sup> Blume, S. 30-31.

menschlichen Wesen gegenüber und ihrer Kritisierung und Verurteilung aus moralischen Gründen. Die körperliche Erscheinung der Kastraten wird oft abwertend betrachtet. Mehrere Autoren teilen die Meinung, dass die Kastration auch den Charakter negativ beeinflusse und heben die Charakterschwächen hervor.

In wissenschaftlichen Quellen wird der Kastratengesang seit dem 18. Jahrhundert reflektiert, und die oben erwähnten Zugänge beeinflussten die Forschung bis in das 20. Jahrhundert. In Primärquellen sowie in der Literatur wiederholen sich immer wieder bestimmte Themen. Zu diesen gehören in erster Linie die Geschichte und die Ursache für die große Verbreitung der Kastration im 17. und 18. Jahrhundert. Das meist angeführte Argument ist das Paulinische Gebot, laut dem Frauen „in der Kirche schweigen sollen.“<sup>41</sup> Als weiterer Grund wird der stilistisch-ästhetische Wandel des Gesangs angeführt. Die zunehmenden Kastrationen werden auch der ökonomischen Krise in Italien an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts zugeschrieben, da sie Knaben aus armen Familien eine finanzielle Absicherung boten. Mehrere zeitgenössische Autoren setzen sich mit dem Thema auch auf moralischer und ethischer Ebene auseinander.

Ab den 1970er Jahren führte ein verstärktes Interesse an aufführungspraktischen Fragen und an einer angemessenen Realisierung der Kastratenpartien in den immer häufigeren Wiederaufführungen barocker Opern zu einer intensiveren Beschäftigung mit diesem Forschungsthema. Während in der musikwissenschaftlichen Forschung bis in das 20. Jahrhundert die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Aktivitäten der Kastraten dominierte und vorwiegend Werke über wenige ausgewählte berühmte Sänger entstanden, werden aktuell auch weitere Forschungsansätze, in denen Kastraten als soziale Akteure und Teil eines bestimmten Netzwerkes untersucht werden, immer präsenter. Zugleich ist auch eine intensivere Auseinandersetzung mit den Kastraten als menschlichen Wesen und der Wahrnehmung ihrer Körper zu verfolgen.

---

<sup>41</sup> „Mulieres in ecclesiis taceant“, 1. Korinther 14, 34.

## 2 Ausbildung und Sängerkarriere eines Kastraten im 17. und 18. Jahrhundert

### 2.1 Voraussetzungen

Die Kastration wurde bei Knaben, zum Zweck des Erhaltens der hohen Singstimme, im Alter von sieben bis zwölf Jahren, am häufigsten aber zwischen dem achten und zehnten Lebensjahr durchgeführt. Der Weg zu diesem Entschluss begann häufig damit, dass der Knabe mit seiner Stimme und Begabung einem lokalen Kapellmeister auffiel, welcher dann seinen Eltern den Vorschlag machte. Bevor der Eingriff aber tatsächlich durchgeführt wurde, war es üblich, den Jungen einem Gesangslehrer im Konservatorium vorzustellen, welcher seine Stimme überprüfte und die Eignung beurteilte. Wenn sein Urteil positiv war und auch die Eltern sowie der Knabe zustimmten, konnte die Kastration durchgeführt werden. Da es sich aber größtenteils um Familien aus der ärmeren Gesellschaftsschicht handelte, spielte bei dieser Entscheidung oft auch die Hoffnung auf eine Verbesserung oder Absicherung der finanziellen Situation durch die Gesangskarriere des Sohnes eine Rolle. Die Operation, welche offiziell verboten war, wurde unter Geheimhaltung durchgeführt.<sup>42</sup>

Neben dem Ausbleiben des Stimmbruchs hatte die Kastration auch weitere körperliche Folgen. Das Entziehen der Hauptquelle des Testosterons verursachte, dass der Kehlkopf klein blieb und sich nicht tiefer in den Hals verlagerte. Dementsprechend kurz blieben auch die Stimmbänder. Ebenso blieb die Entwicklung der männlichen Körper- und Geschlechtsmerkmale aus. Zu den typischen Merkmalen gehörten auch das Fehlen der männlichen Körperbehaarung, eine blasse, zarte Haut sowie eine starke Neigung zur Fettleibigkeit. Weitere Folgeerscheinungen waren Hochwuchs und aufgrund von Störungen der Verknöcherung längere Gliedmaßen. Bei vielen der Kastraten waren Brustkorb, Kopf, Kiefer oder auch Nase überdimensional.<sup>43</sup>

Aufgrund dieses unausgeglichene Verhältnisses zwischen einerseits Kehlkopf und Stimmbändern, die sich langsamer entwickelten, und andererseits den größeren Resonanzräumen ist anzunehmen, dass die Stimme der Kastraten kräftiger und klangintensiver war als jene ausgebildeter Sängerinnen oder Sänger. Der überdimensional entwickelte Brustkorb beeinflusste den Charakter der Kastratenstimme noch in einer weiteren Hinsicht – er ermöglichte eine ungewöhnliche Atemführung. In Primärquellen wird der Klang der Kastratenstimmen häufig als hell, vibratoarm, aber dabei strahlend

---

<sup>42</sup> Korsmeier, *Der Sänger Giovanni Carestini*, S. 13.

<sup>43</sup> Feldman, S. 10-11.

beschrieben. Ein charakteristisches Merkmal einer Kastratenstimme war, so wie es auch bei Knabenstimmen typisch ist, ein großer Umfang des Brustregisters. Dieses reicht bei vielen Knabenstimmen bis zum c2, d2 oder manchmal noch höher und ist demnach viel größer als bei Frauenstimmen.<sup>44</sup>

## 2.2 Ausbildung

Neben diesen typischen körperlichen Dispositionen der Kastraten war für die Entwicklung der sängerischen Fähigkeiten zweifellos deren lange und intensive Gesangsausbildung ebenso essenziell. Diese erfolgte im Konservatorium, bei einem Privatlehrer oder in einer kirchlichen Institution und dauerte häufig acht bis zehn Jahre lang. Im Unterschied zu den nicht kastrierten männlichen Sängern wurde diese nicht durch die Pubertät unterbrochen und war somit länger und häufig auch intensiver. Oft lebten die jungen Kastraten während der Ausbildung bei ihrem Lehrer und waren so ständig unter Aufsicht und Kontrolle.<sup>45</sup>

In der klassischen Belcanto Schule galt es als Ziel, eine Verschmelzung des klangvollen Brustregisters mit dem Kopfreister zu erreichen, dessen Merkmale in jeder Lage verfügbar sein sollten. Ersteres konnte aber bei Kastraten aufgrund des viel umfangreicheren Brustregisters mehr zur Geltung kommen als bei natürlichen Frauen- und Männerstimmen. Der Fokus bei der Ausbildung lag auf den essenziellen technischen Fähigkeiten wie etwa der Reinheit aller Vokale, dem *messa di voce*, dem *Portamento* (Tonverbindung), der *agilità* (Geläufigkeit) und dem Triller.<sup>46</sup> Für das Erlernen all dieser Aspekte des Gesangs ist zweifellos die Atemtechnik essenziell.

Das konsequente Perfektionieren von Schwelltönen, also des *messa di voce* in der Übergangslage der Register, durch welches eine hastige Veränderung der Stimmlippenmuskulatur vermieden wird, wurde auch als wichtiges Mittel für das Erschaffen einer unhörbaren Registerverbindung und der gedeckten Tonproduktion angewendet.<sup>47</sup> Das *messa di voce* war ebenso die Voraussetzung für die Ausführung eines perfekten *Legato*.<sup>48</sup> Wichtig für die Flexibilität der Stimme war das Üben ihrer Geläufigkeit. Dies ermöglichte

---

<sup>44</sup> Seedorf, „Kastraten“.

Feldman erwähnt beispielsweise den Soprankastraten Alessandro Moreschi, welcher mit der Bruststimme bis zum d2 oder sogar e2 singen konnte. Feldman, S. 89.

<sup>45</sup> Seedorf: Art. „Kastraten“.

<sup>46</sup> Ebenda.

<sup>47</sup> Haeflinger, *Kunst des Gesangs*, S. 83-84.

<sup>48</sup> Feldman, S. 116.

dann die Beherrschung von Koloraturen und Ornamenten, der essenziellen Elemente insbesondere bei der Ausführung von Da-Capo-Arien.

Erst wenn diese technischen Aspekte des Gesangs gefestigt waren, wurden Phrasen und Rezitative erarbeitet. Dabei sollte das Ziel verfolgt werden, durch klare Diktion und einen angemessenen Vortrag die Bedeutung der gesungenen Worte dem Zuhörer zu vermitteln. Obwohl die stimmliche Beweglichkeit, die Ausführung von Trillern, Läufen und Verzierungen insbesondere im Da-Capo-Teil der Arie zentral für den Erfolg des Sängers war, machte laut dem Belcanto-Ideal erst ein ausgezeichneter Vortrag aus dem Sänger einen wirklichen Künstler. In dieser Hinsicht waren die Vielfalt seiner Ausdruckskraft, die Fantasie und seine Persönlichkeit entscheidend.<sup>49</sup>

Als Hilfsmittel zum Erlernen der hier beschriebenen Elemente der Gesangstechnik und Ornamentik standen den Gesangsschülern auch einige Lehrwerke zu Verfügung. Neben den schon im vorigen Kapitel erwähnten Werken von Tosi/Agricola und Mancini ist aus dem italienischsprachigen Raum die Schrift *Selva de varii passaggi* (1620) von Francesco Rognoni zu nennen, welche insbesondere wertvolle Informationen zur Ornamentik bietet. Ein bedeutendes Werk aus dem deutschsprachigen Raum ist die *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) von Johann Adam Hiller. Diese führt den Schüler von den Grundlagen der Musik und des Gesangs bis zu der Kunst des Ariengesangs und der Ornamentik. Das Lehrwerk ist für eine etwa dreijährige Ausbildung konzipiert, und da es Hiller auch zur Verwendung an öffentlichen Schulen bedachte, ist insbesondere die elementare Ausbildung detailliert ausgearbeitet.<sup>50</sup>

Ein ganzes Kapitel widmet er den „Passagien“ und der Beschreibung verschiedener melodischer Figuren.<sup>51</sup> Im Zusammenhang mit dem *Läufer*, einer auf- oder absteigenden „laufenden Figur“, weist Hiller darauf hin, dass es besonders wichtig ist, dass immer die Hauptnote, die erste von vier Noten, „vollkommen rein“ ist und diese auch einen „kleinen Druck oder Absatz verträgt.“<sup>52</sup> Im Idealfall sollten vier solche Noten folgenderweise vorgetragen werden: „die erste etwas verstärkt; die zweyte, als mit einem Bogen an die erste gezogen; die beyden folgenden etwas gestoßen.“<sup>53</sup> Zu den weiteren Figuren gehören die *Walze* und der *Halbzirkel*, eine Gruppe von vier Noten, wo die erste und dritte,

---

<sup>49</sup> Haeflinger, S. 92.

<sup>50</sup> Grimm: Art. „Hiller, Johann Adam“, in: *MGG Online*.

<sup>51</sup> Hiller, S. 175-188.

<sup>52</sup> Hiller, S. 178.

<sup>53</sup> Ebenda.

beziehungsweise die zweite und vierte Note auf derselben Tonhöhe sind.<sup>54</sup> Im Zusammenhang mit der *Brechung/Arpeggiato*, einer ursprünglich instrumentalen Figur, bedauert Hiller, dass es schade sei, wenn zu Gunsten der Virtuosität des Gesangs das „Ausdrückende, das Rührende desselben mit Gleichgültigkeit angesehen wird.“<sup>55</sup>

In theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts generell wird oft die Beziehung zwischen dem Gesang und der Redekunst hervorgehoben. So soll ein Sänger, analog zum Redner, durch den bewussten Einsatz der Möglichkeiten der Affektdarstellung mit seinem Vortrag im Zuhörer Wirkung und Nachdruck hervorrufen. Übertragen auf die Interpretation von Musik bedeutet dies, neben der stimmlichen Umsetzung der Vorgaben diese auch durch die Färbung der Stimme, dynamische Nuancen oder Verzierungen zu intensivieren.<sup>56</sup> Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts treten ebenso Analogien des Sängers zur Malerei auf. So besteht nach Mancini die wahre Kunst des Gesangs in der Fähigkeit, „eine Gesangslinie durch Hell-Dunkel-Kontraste („chiaroscuro“) ausdrucksvoll zu färben.“<sup>57</sup> Wie in der Malerei, sollen auch im Gesang die Strukturen expressiv hervortreten. Die Dynamik, sowie die verschiedenen Formen der musikalischen Artikulation und der Gebrauch des Vibrato sind somit die wesentlichen Bestandteile des „vokalen Klang-Bildes.“<sup>58</sup>

### 2.3 Karriere

Die körperlichen Dispositionen sowie die sängerischen und musikalischen Fähigkeiten der Kastraten führten dazu, dass diese im Mittelpunkt des musikalischen Geschehens im 18. Jahrhundert standen. Um das Jahr 1680 herum wurde es zur Gewohnheit, dass ein Kastrat die männliche Hauptrolle (*primo uomo*), sowie die etwas weniger bedeutende Rolle des *secondo uomo* übernahm. Vor allem in Rom, wo bis zum Jahr 1798 Frauen nicht öffentlich als Sängerinnen auftreten durften, übernahmen junge Kastraten auch die Rolle der *prima* und *seconda donna*, wobei es sich dabei häufig um ihre Debütrollen handelte. Obwohl manchmal Kastraten außerhalb von Rom auch in komischen Opern auftraten, kann man sagen, dass generell eine Kastratenstimme mit Edelmut und Heldentum verbunden war.<sup>59</sup> So bezeichnet Martha Feldman die Kastratenstimme als „monarchical voice“: „Like a king, the castrato was a sacralized creature. In adulthood he was regarded as

---

<sup>54</sup> Hiller, S. 179.

<sup>55</sup> Ebenda.

<sup>56</sup> Seedorf, *Sologesang*, S. 159.

<sup>57</sup> Seedorf, S. 160.

<sup>58</sup> Seedorf, „Kastraten“, in *MGG Online*.

<sup>59</sup> Seedorf, „Kastraten“.

standing outside normal society by virtue of his boyish appearance, high voice, and often deformed body. Above else, he commanded an extraordinary vocal technology [...]“<sup>60</sup>

Dank ihrer umfassenden musikalischen und sängerischen Ausbildung wurden viele der Kastraten später selbst auch gute Gesangslehrer, wie zum Beispiel Francesco Pistocchi, Antonio Bernacchi oder auch Gaetano Orsini. Es sind aber auch einige Beispiele belegt von Kastraten, die dank einer guten allgemeinen Ausbildung nach oder während der Sängerkarriere zu Antiquaren oder Diplomaten wurden oder Funktionen an Herrschaftshöfen ausübten.<sup>61</sup> Zu diesen gehört der Altist Gaetano Berenstadt, welcher auch Gelehrter und Kenner italienischer Literatur und Sammler von kostbaren Drucken war. Darüber hinaus handelte er mit Büchern, Bildern, Statuen und Musikinstrumenten.<sup>62</sup> Als weitere Beispiele gelten der in diplomatischen Diensten wirkende Atto Melani<sup>63</sup> oder Farinelli, welcher in der späten Phase seiner Karriere zum „criado familiar“, dem persönlichen Vertrauten König Philipps V. von Spanien und dem künstlerischer Leiter der beiden Hoftheater in Madrid und Aranjuez ernannt wurde.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Feldman, S. XX.

<sup>61</sup> Ebenda.

<sup>62</sup> Seedorf/Antolini, Art. „Berenstadt“, in: *MGG Online*.

<sup>63</sup> Vgl. Freitas, *Portrait of a Castrato*.

<sup>64</sup> Seedorf, Art. „Farinelli“, in: *MGG Online*.

### 3 Die Musik am Wiener Kaiserhof zur Zeit Orsinis

#### 3.1 Musikhistorischer Überblick

Gaetano Orsini erlebte während seiner langen Karriere in Wien vier verschiedene Herrscher, deren Wechsel und Regierung großen Einfluss auf das musikalische Geschehen am Kaiserhof hatten. Zur Zeit seiner Aufnahme und in den ersten Jahren des Wirkens an der Hofkapelle regierte Kaiser Leopold I. (reg. 1658-1705). Die für die Habsburgerdynastie bedeutende Rolle der Musik und Musikpflege führte zusammen mit Leopolds I. großem persönlichen Interesse dazu, dass die Hofkapelle während dessen Regierung auf ungefähr 100 Mitglieder aufgestockt wurde. Leopold selbst war Autor zahlreicher Kompositionen und war maßgeblich daran beteiligt, dass sich die Musik zu einem wesentlichen Bestandteil des Hofkalenders entwickelte.

Während seiner Herrschaft entstand das „musikalische Rangordnungs-schema“, welches der zeremoniellen Wertigkeit der Hoffeste und Feiern entsprach und im kirchlichen Bereich noch bis in das 19. Jahrhundert gültig blieb.<sup>65</sup> Theatralische Aufführungen fanden während der Regentschaft Leopolds I. mit größerer Regelmäßigkeit statt als zuvor. So wurde es zur Gewohnheit, in den letzten Tagen des Faschings eine Oper und Schauspiele mit Musik aufzuführen. Später wurden auch jährliche Anlässe wie Geburtstage und Namenstage der Mitglieder des Herrscherhauses mit Aufführungen von Opern beziehungsweise kleineren musikdramatischen Werke gefeiert. Kennzeichnend für diese höfischen Opern ist die *Licenza* am Ende, in der mittels allegorischer Figuren dem jeweiligen Mitglied der kaiserlichen Familie gehuldigt wird.<sup>66</sup>

Ebenso wurde am Kaiserhof die Aufführung geistlich-dramatischer Werke gepflegt, deren Einführung nach Wien Kaiserin Eleonora II. zugeschrieben wird. Parallel zu Oratorien, welche in der Regel während der Fastenzeit oder dem Advent aufgeführt wurden, entwickelte sich ebenfalls die für Wien spezifische Tradition der *Sepolcri*. Diese wurden am Gründonnerstag und Karfreitag vor einer Nachbildung des Heiligen Grabes aufgeführt und behandelten ausschließlich die Passionsthematik. Typisch für die *Sepolcri* ist ebenfalls die stark ausgeprägte Allegorie sowie im Gegensatz zu Oratorien eine Aufführung mit Aktion und vermutlich auch Kostümen.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Hilscher, Art. „Habsburg“, in: *MGG Online*.

<sup>66</sup> Seifert, „Barock“, in: *Wien Musikgeschichte*, S. 177.

<sup>67</sup> Riepe, Art. „Oratorium“, in: *MGG Online*.

Das musikalische Geschehen war unter der Herrschaft Leopolds I. insbesondere durch das Schaffen von Antonio Draghi (um 1634-1700) gekennzeichnet, welcher als Opernintendant für die Bühnenkompositionen am Hof zuständig war und im Jahr 1682 auch zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Was die musikdramatischen Darbietungen betrifft, verband ihn eine jahrelange und intensive Zusammenarbeit mit dem Librettisten Nicolò Minato (1628-1698) und dem Hofarchitekten und Bühnenbildner Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707). Im Jahr 1694 wurde zusätzlich die Stelle eines Hofkomponisten eingerichtet, welche Carlo Agostino Badia (um 1672-1738) anvertraut wurde. Bei diesem Posten unterstützten ihn später jedoch zwei bis drei weitere Komponisten, zu denen unter anderem Johann Joseph Fux (1662-1741) und Giovanni Bononcini (1670-1747) gehörten.

Die kurze Regentschaft von Joseph I. (reg. 1705-1711) hatte, ausgenommen prachtvolle Opernaufführungen, einen weniger signifikanten Einfluss auf die Musikgeschichte der Habsburger. Die politische Situation, die insbesondere durch den Spanischen Erbfolgekrieg 1701-1713/14 und die Frühaufklärung geprägt war, hatte keine Folgen für den Betrieb der Hofkapelle.<sup>68</sup> Eine bedeutende Rolle als Komponist am Kaiserhof hatten zu seiner Zeit etwa die Brüder Giovanni (1670-1747) und Antonio Maria Bononcini (1677-1726) sowie und der berühmte Kastrat Pier Francesco Tosi (1654-1732). Diese wurden aber nach Josephs I. unerwartetem Tod im Jahr 1711 nach dem Regierungsantritt Karls VI. und einer neuen Zusammensetzung der Hofkapelle, im Gegensatz zu Orsini, nicht mehr angestellt.<sup>69</sup>

Unter Karl VI. erreichte die höfische barocke Musikkultur in Österreich ihren Höhepunkt aber auch ihre Endphase. Zum Kapellmeister wurde im Jahr 1712 der bisherige Vizekapellmeister Marc'Antonio Ziani (um 1653-1715) ernannt. Nach seinem Tod 1715 übernahm diese Funktion sein bisheriger Stellvertreter Johann Joseph Fux. Dieser widmete sich insbesondere der Instrumental- und Kirchenmusik, kleinen Kammerdramen und in Ausnahmefällen auch großen repräsentativen Opern. In den weiteren Bereichen unterstützten ihn sein Stellvertreter Antonio Caldara (1670-1736), dessen Hauptaufgabe die heroischen Opern zum Namenstag und Geburtstag Kaisers waren, und Francesco Bartolomeo Conti (1681/1682-1732). Conti wirkte zuvor bereits im Dienste Leopolds I. als Theorbist und wurde nun hauptsächlich mit der Komposition von Faschingsopern beauftragt, bei denen er in den meisten Fällen mit dem Librettisten Pietro Pariati (1665-1733) zusammenarbeitete. Zu seinen weiteren Aufgaben gehörte die Komposition von

---

<sup>68</sup> Hilscher, Art. „Habsburg“.

<sup>69</sup> Seifert, „Barock“, S. 199-201.

kleineren Opern, Intermezzi, Oratorien, Kantaten und auch von Kirchenmusik. Eine wichtige Rolle spielte im letzten Jahrzehnt von Karls VI. Regierung auch Caldaras Schüler Georg Reutter der Jüngere (1708-1772), welcher mit vielen feste teatriali beauftragt wurde und ansonsten im Bereich der geistlichen Musik intensiv tätig war.<sup>70</sup>

Ein wesentlicher Wendepunkt aus politischer sowie musikhistorischen Hinsicht war der plötzliche Tod Kaiser Karls VI. und somit das Aussterben der Habsburger im Mannesstamm im Jahr 1740. Die durch Ausgaben für Kriegereignisse belastete Staatskassa (1740-1748 Österreichischer Erbfolgekrieg, 1756-1763 Siebenjähriger Krieg) und auch ein geändertes Herrscherideal, nach welchem Musik nur noch als Vergnügung galt und nicht mehr so eine wichtige Rolle als Mittel der dynastischen Darstellung und Repräsentation spielte, führten Maria Theresia zu Reformschritten, in denen die Ausgaben für Musik radikal eingeschränkt wurden. Im Jahr 1746 wurde die Hofmusikkapelle in einen kirchlich-kammermusikalischen und einen musikdramatischen Bereich, welcher 1752 auch abgestoßen wurde, geteilt. Somit wurde die Tätigkeit der Hofmusikkapelle ab diesem Zeitpunkt bis zum Ende der Monarchie auf geistliche Aufgaben und den Bereich der Kammermusik reduziert – „die Kirche als letzter Ort, an dem noch barocker Pomp zur Darstellung von Herrschertum möglich war (und zwar sowohl von göttlicher wie weltlicher Macht), und die Kammer als Ort der Betonung des Familien und Kleinräumigen [...]“<sup>71</sup>

Das Hoftheater, welches in den Generationen davor das Zentrum der „imperialen Prachtentfaltung“ bildete und ein ausschließliches Privileg des Adels und der Hofgesellschaft war, wurde ab dem Jahr 1752 verpachtet.<sup>72</sup> Obwohl Maria Theresia eine gute Sopranistin gewesen sein muss, da Auftritte von ihr im Rahmen höfischer Aufführungen belegt sind und sie unter anderem auch bei dem berühmten Kastraten Giovanni Battista Mancini (1714-1800) Gesangsunterricht nahm, trat sie nach ihrem Regierungsantritt nie mehr als Sängerin öffentlich auf.<sup>73</sup> Zum neuen Träger eines neuen Musiklebens abseits des Hofes wurden nun der Adel und das Großbürgertum.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Seifert, S. 201-204.

<sup>71</sup> Hilscher, *Im Dienste einer Staatsidee*, S. 224.

<sup>72</sup> Hilscher, Art. „Habsburg“.

<sup>73</sup> Vgl. Schwab, *Maria Theresia als Sängerin*.

<sup>74</sup> Hilscher, Art. „Habsburg“.

### 3.2 Die Sängerinnen und Sänger der Wiener Hofkapelle zur Zeit Orsinis

Während der Regierungszeit Leopolds I. wirkten in Wien neben Orsini auch weitere berühmte italienische Kastraten, wie zum Beispiel die Sopranisten Domenico Cecchi (1650/5-1717/18) aus Cortona (genannt „il Cortona“), Giovanni Battista Speroni (vor 1660-nach 1719) aus Cremona, sowie Francesco de Grandis (ca. 1670-1738) aus Verona und der Altist Sebastiano Moratelli (1640-1706) aus Vicenza.<sup>75</sup> Da die Hofkapelle auswärtige Verpflichtungen der Sänger nicht ausschloss, war es um und nach 1700 gängig, dass ein aktiver „Leihverkehr“ mit den begehrten Starkastraten bestand. Diese traten in allen bedeutenden europäischen Opernzentren auf, obwohl sie im Dienst eines Fürsten standen.<sup>76</sup>

Bis in das 17. Jahrhundert wurden in die Wiener Hofkapelle ausschließlich Männer als Sänger aufgenommen. Es ist aber belegt, dass Frauenrollen in den damaligen Aufführungen neben Kastraten auch von Frauen gesungen wurden, welche jedoch bis zum Jahr 1700 keine offiziellen Mitglieder der Hofkapelle waren. Es ist bemerkenswert, dass diese Sängerinnen in mehreren Fällen mit ebenfalls bei der Hofkapelle angestellten Musikern oder Sängern verheiratet waren. Dies hängt möglicherweise damit zusammen, dass Frauen damals nach der Ehe nicht mehr als Sängerinnen öffentlich auftreten durften, während sie die Vermählung mit einem Musiker daran offensichtlich nicht hinderte. Zu den ersten ab dem Jahr 1700 in der Wiener Hofkapelle aufgenommenen Sängerinnen gehören Maria Kunigunde Sutterin (ab 1. April 1700) und Anna Maria Lisi-Badia (ab 1. Juli 1700), welche im selben Jahr den Komponisten Carlo Agostino Badia heiratete.<sup>77</sup>

Während der Herrschaft Karls VI. erreichte die Hofkapelle mit 134 Musikern ihren höchsten Personalstand. Was die Sänger betrifft, waren zeitweise bis zu acht Bassisten, elf Tenoristen, fünf Alt- und acht Soprankastraten und neun Sängerinnen angestellt.<sup>78</sup> Eine der führenden Sopranistinnen war bis zu ihrem Tod im Jahr 1722 Maria Conti-Landini, die Frau von Francesco Conti. Zu ihren Nachfolgerinnen wurden Maria Regina Schoonians (1677-1759), die in den Jahren 1721-1727 Mitglied der Hofkapelle war und als eine der damals meistbeschäftigten und meistbezahlten Sängerinnen am Hof galt, und die zweite Frau Contis, Anna-Maria Lorenzoni-Conti (um 1700-1732). Die Sopranistin Theresia Reutter-Holzhauser (1702-1782), die 1731 Georg Reutter d. J. ehelichte, wurde im Jahr 1728 nach zweimaligem Ansuchen in die Hofmusik aufgenommen, wo sie bis 1782 wirkte. Haböck

---

<sup>75</sup> Seifert, S. 170-173.

<sup>76</sup> Seifert, S. 172.

<sup>77</sup> Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*, S. 63.

<sup>78</sup> Seifert, S. 205.

schreibt über sie, dass sie von Orsini ausgebildet wurde und dass Fux ihre „vortreffliche, durch Extension von 3 Oktaven gleiche Stimme, guten Triller, ihre Festigkeit in der Musik, welche bei denen Singerinnen sehr ungemein ist“ hervorhob.<sup>79</sup>

Die in ganz Europa berühmte Mezzosopranistin Faustina Bordoni-Hasse (1697-1781), die Frau von Johann Adolph Hasse, war zwar nicht fix bei der Hofkapelle angestellt. Sie gastierte jedoch in den Jahren 1725-1726 in Wien und wirkte während dieser Zeit mit Orsini unter anderem in der Karnevalsoper *Spartaco* von Giuseppe Porsile als Darstellerin der Rolle der Gianisbe mit. „In der Verbindung von Kunstfertigkeit und Ausdruckskraft prägte Faustina Bordoni einen eigenen Stil, der das Publikum in seinen Bann zog und sie den bedeutendsten Kastratensängern ihrer Zeit ebenbürtig erscheinen ließ.“<sup>80</sup>

In den Partituren der Wiener Hofkapelle, die häufig Informationen zum Anlass, Ort und Besetzung der einzelnen Werke bieten, tauchen neben Orsini weitere Namen von bedeutenden Kastraten auf. Zu diesen gehört beispielsweise der auch als Komponist tätige Altkastrat Pietro Casati (1684-1645), der in den Jahren 1717-1740 in der Hofkapelle wirkte und bei zahlreichen Opern auch die Hauptrolle übernahm.<sup>81</sup> Mit Orsini sang er unter anderem bei den Karnevalsoper *Archelao, re di Cappadocia* (1723), *Creso* und *Penelope* mit. Zu den Soprankastraten gehört beispielsweise Domenico Genovesi, welcher in den Jahren 1717-1752 im Dienst in der Hofkapelle stand. Gemeinsam mit Orsini sang er im Jahr 1723 in der Fux-Oper *Costanza e Fortezza* in Prag mit, und Quantz schrieb über ihn, dass er eine der schönsten Sopranstimmen hatte, die er je gehört habe.<sup>82</sup>

Der aus Mailand stammende Soprankastrat Felice Salimbeni (um 1712-1755) studierte bei Nicola Porpora und wurde später in ganz Europa berühmt.<sup>83</sup> In Wien wirkte er in den Jahren 1733-1739. Unter anderem sang Salimbeni mit Orsini zusammen in der Karnevalsoper *Achille in Sciro* von Caldara (1736), in der er mit Erfolg die Hauptrolle des Achilles darstellte.

Ein weiterer Starsänger war Giovanni Carestini (1700-1760), der seine Karriere als Sopranist begann, sich aber später in die Tiefe zum Alt entwickelte. Er wirkte in den Jahren 1723-1725 an der Wiener Hofkapelle und trat später in mehreren Opernaufführungen von

---

<sup>79</sup> Haböck, S. 454.

<sup>80</sup> Hochstein/Woyke: Art. „Bordoni, Faustina“, in: *MGG Online*.

<sup>81</sup> Huss, S. 149-150.

<sup>82</sup> Huss, S. 141.

<sup>83</sup> Huss, S. 142.

Händel in London auf. Quantz äußerte sich sehr bewundernd über seine Stimme und seine Fähigkeiten als Sänger.<sup>84</sup>

Im Jahr 1732 kam der berühmte Kastrat Farinelli, eigentlich Carlo Broschi (1705-1782) nach Wien, um sich am Kaiserhof vorzustellen. Farinelli wurde anschließend zum *Hof und Kammer Musicus* ernannt und erhielt ein hochdotiertes Gehalt zugesprochen.<sup>85</sup> Aus demselben Jahr sind Auftritte Orsinis in den Oratorien *Sedecia* (Zeno/Caldara)<sup>86</sup> und *La morte d'Abel* (Metastasio/Caldara)<sup>87</sup> belegt.

Zu den Tenören der Hofkapelle gehörte Gaetano Borghi, welcher hier von 1720 bis zu seinem Tod im Jahr 1777 wirkte. Eine zentrale Rolle hatte in Wien der Tenor Francesco Borosini (um 1690- nach 1756), der Sohn des ebenfalls in Wien wirkenden Tenors Antonio Borosini (um 1655-1711). Bei den Wiener Karnevalsopern sang er einen Großteil der Hauptrollen und wurde insbesondere für sein tragikomisches Talent gerühmt. Ebenso wirkte er auch in zahlreichen Werken von Caldara und Fux mit. Während seines Engagements in Wien in den Jahren 1712-1731 trat er auch in vielen Opernhäusern Europas auf, wie beispielsweise in Händels Opern *Tamerlano* (1724), *Giulio Cesare in Egitto* (1725) und *Rodelinda* (1725) in London. Im Jahr 1726 übernahm er zusammen mit Joseph Selliers die Intendanz des Kärntnertortheaters in Wien und schränkte deswegen seine sängerische Karriere ein. Seine Frau Rosa d'Ambreville war eine ebenfalls am Kaiserhof angestellte Sopranistin.<sup>88</sup>

Ein weiterer häufig mit Orsini singender Tenor war Silvio Garghetti. Dieser wirkte ab dem Jahr 1702 an der Hofmusikapelle und wurde hier bis zu seinem Tod im Jahr 1729 besoldet. Garghetti heiratete im Jahr 1705 Caterina Ziani, die Tochter Marc'Antonios. Er gehörte zu den meistbeschäftigten Opern- und Oratoriensängern in Wien.<sup>89</sup>

Der Bass Pietro Paolo Pezzoni (1676-1736) übernahm insbesondere die Bufforollen und sang mit Orsini unter anderem in Karnevalsopern wie *Archelao, re di Cappadocia* (Pariati/Conti, 1722), *Creso* (Pariati/Conti, 1724) oder *Penelope* (Pariati/Conti, 1724). Auch der Name Christoph Praun (1696-1771/72) ist ebenso häufig auf den Besetzungslisten der Partituren im Zusammenhang mit Orsini zu finden. Praun wurde ab 1715 als Bassist an der Hofkapelle angestellt und ist bei Köchel ebenfalls als Gesangslehrer der Hofscholaren

---

<sup>84</sup> Huss, S. 150.

<sup>85</sup> Seedorf, Art. „Farinelli“, in: *MGG Online*.

<sup>86</sup> Mus.Hs.17106.

<sup>87</sup> Mus.Hs.18146.

<sup>88</sup> Huss, S. 156.

<sup>89</sup> Glüxam/Fastl: Art. „Garghetti (Gargeti), Familie?“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*.

erwähnt.<sup>90</sup> Dieser hochgeschätzte Sänger besaß einen großen Stimmumfang (C-f1) und eine koloraturfähige Stimme. Seine Arien sind oft exponiert und ihre Begleitung umfasst häufig ein obligates Soloinstrument. Zusammen mit Orsini und Garghetti gehörte er laut Dagmar Glüxam zu den meistbeschäftigten Sängern der Hofkapelle.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Köchel, S. 230.

<sup>91</sup> Glüxam, Art. „Praun (Praunn, Braun), Christoph (Cristoforo)“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*.

## 4 Leben und Karriere von Gaetano Orsini (um 1667-1750)

### 4.1 Biographisches

Der Altkastrat Gaetano Felice Orsini wurde um das Jahr 1667 in Bologna geboren. Über seine Kindheit und den Beginn sängerischen Laufbahn in Italien sind bisher keine genauen Informationen bekannt. Nach dem Artikel über Orsini im *Großen Sängerlexikon* (2004) erlebte dieser jedoch schon vor seiner Ankunft in Wien eine erfolgreiche Karriere in Italien.<sup>92</sup> Erst im Jahr 1694, also ungefähr im Alter von 27 Jahren, ist ein Auftritt von Orsini als Desbina in P. R. Pignattas *Santa Genuefa o L'Innocenza calunniata* in Graz bei dem Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg belegt. Im Libretto zu diesem Werk wird er in der Besetzungsliste als „Il Signor Gaetano felice Orsini da Bologna parim.<sup>te</sup> Musico de sud. Ser.<sup>mo</sup> Prencipe“ genannt.<sup>93</sup> Dies deutet darauf hin, dass er bei Johann Seyfried als Sänger fix angestellt gewesen sein könnte. Die Fürstenfamilie Eggenberg war eine der ersten des landständischen Adels in Österreich, welche eine eigene Kapelle gründeten. Ihr Sitz in Graz galt neben der dortigen Jesuitenuniversität als Zentrum der Musikpflege im innerösterreichischen Raum. Johann Seyfried (1644-1713) wirkte unter Leopold I. als Direktor des geheimen Rates von Innerösterreich und dürfte die höfische Musikpflege in der Steiermark am meisten beeinflusst haben.<sup>94</sup> Möglicherweise könnte die Vermittlung von Gaetano Orsini an den Wiener Kaiserhof mit dem Fürsten Johann Seyfried zusammenhängen.

Für die vier Jahre zwischen Orsinis Auftritt in Graz im Jahr 1694 und seiner Aufnahme in der Wiener Hofkapelle, welche im Jahr 1698 erfolgte, sind bisher keine Informationen vorhanden, weder zu seiner Person noch zum Verlauf seiner Karriere. Der Karrieresprung erfolgte bei Orsini demnach vermutlich verhältnismäßig spät. Die Laufbahn entwickelte sich dann aber schnell und stetig an die Spitze bis zu einem der meistangesehenen und -beschäftigten Sänger der Hofkapelle. Insbesondere Fux bevorzugte Orsini, was zur Folge hatte, dass er außer in *Psiche* (1720) in seinen gesamten Opern mitwirkte.<sup>95</sup> Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass sich Orsinis Stimme bis ins hohe

---

<sup>92</sup> Art. „Orsini“, in: *Großes Sängerlexikon*, Band 5, S. 3462.

<sup>93</sup> Der Terminus „Musico“ wurde in der damaligen Zeit generell als Euphemismus für einen Kastraten verwendet. Roselli, Art. „Castrato“, in: *New Grove Online*.

<sup>94</sup> Harten, Art. „Eggenberg, Fürsten“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*.

<sup>95</sup> Glüxam, Art. „Orsini, Gaetano Felice“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*.

Alter erhielt, er eine außergewöhnlich lange, mehr als 50 Jahre dauernde Karriere erlebte und noch mit Anfang 70 auftrat.

Neben seinen Auftritten in den Aufführungen der Hofkapelle ist auch sein Engagement außerhalb dieser Institution belegt. Im Jahr 1708 ist Orsinis Aufenthalt in Rom, wo er sich als Gast im Haus des Marchese Ruspoli aufhielt, belegt. Dieser war der Auftraggeber der zu dieser Zeit uraufgeführten Kantate *Oh! Come chiare e belle* (HWV 143) von Georg Friedrich Händel. Höchstwahrscheinlich verkörperte Orsini die Altpartie in dieser Komposition.<sup>96</sup>

Weitere Auftritte außerhalb von Wien erfolgten in Reggio und Mailand in den Jahren 1720 und 1721.<sup>97</sup> Im Jahr 1723 trat er in Prag im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich der Krönung von Karl VI. zum böhmischen König auf. Dort nahm er unter anderem an der Aufführung der Festoper *Costanza e Fortezza* von Fux teil.

Als einer der am meisten besetzten Sänger der Hofkapelle wurde Orsini unter Kaiser Karl VI. mit 1800 Gulden jährlich, später mit 2400 Gulden besoldet.<sup>98</sup> In den Hofparteiprotokollen gibt es Belege dafür, dass Orsini und auch andere Musiker in bestimmten Fällen über das reguläre Gehalt hinaus noch extra Zulagen und Sonderzuwendungen erhielten. Als Beispiel dafür dient die Begründung des Wiener Oberhofmeisteramts in den Hofparteiprotokollen aus dem Jahr 1723, dass der Tenorist Lorenzo Masselli deshalb 20 Reichstaler monatlich zusätzlich bekomme, weil „[...] andere des Supplicanten Cameraden auch als der Cajetano Orsini, und Pietro Cassati Monatlich gar 100. Thaler habe[n], mithin Er Masselli auch mit dem accresciment noch Umb 20 Thaler geringer, alß sie Monatlich stehen würde.“<sup>99</sup>

Eine weitere Einnahmequelle für den ohnehin schon gut besoldeten Orsini und ein Beweis seiner Qualitäten war auch seine umfangreiche Lehrtätigkeit. Quellen bezüglich einer Bitte von Orsini um eine Zuwendung aus dem Jahr 1727 weisen darauf hin. Es handelt sich hierbei vermutlich um die Reaktion des Oberhofmeisteramts auf seine Bitte, für den

---

<sup>96</sup> Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, II, S. 199: „Aus dem Zahlungsvermerk von 15. September 1708 in der Lista delle Spese für die Reinigung der Zimmer von „Sig<sup>ra</sup> Marg:<sup>a</sup> e Sig:<sup>re</sup> Ursini geht hervor, daß der berühmte Altkastrat Gaetano Orsini im Hause Ruspolis wohnte, als Händels Kantate aufgeführt wurde. Demnach sang vermutlich Orsini zusammen mit Margherita Durastanti (vgl. 16. Mai 1707) und Anna Maria Piedz (vgl. 14. Juli 1708) bei der Aufführung der Kantate, da er bis zum 11. September 1708 als Gast bei Ruspoli weilte.“

<sup>97</sup> Sartori, *I libretti italiani*. Im Jahr 1720 übernahm er in Reggio die Rolle des Nino in der Oper (G. M. Capelli, F. Gasparini, A. M. Bononcini/I. Zanelli). In Mailand im Teatro Ducal wirkte er im selben Jahr als Aquilio in der Oper *Nino Aquilio in Siracusa* (Giuseppe Vignati/Francesco Silvani) und in *Il Più fedel tra vassalli* mit. Ein Jahr später sang er in derselben Stadt die Rolle des Quinto Fabio in *Lucio Papirio Dittatore*.

<sup>98</sup> Huss, S. 148.

<sup>99</sup> Vgl. Hofparteiprotokolle vom April 1726, HHStA HA OMeA 11, Bl. 373v. Zit. n. Blume, S. 119.

Unterricht der Erzherzoginnen extra bezahlt zu werden. Der Verfasser argumentiert, dass Orsini bereits eine der höchsten Besoldungen und auch eine zusätzliche Summe unbekannter Höhe erhalte und dass die jetzigen „harte[n] conjuncturen“ kein Extrageld ermöglichen. Gleichzeitig schreibt er aber, dass „ein geringerer Außwurf aber Von Ihme auch nicht geachtet seÿn wird“ und überlässt deswegen die Entscheidung über die Höhe des Lohns für Orsinis Unterrichtstätigkeit dem Kaiser. Er empfiehlt jedoch, Orsini monatlich statt jährlich und gemäß der Länge des Unterrichts zu bezahlen. Der Unterricht soll so stattfinden, dass Orsini „solcher instruction wegen keine Besondere Führen nach Laxenburg, Ebersdorff, oder in die Favorita Von Hoff auß Zu praetendiren haben solle.“<sup>100</sup>

Dass Orsini nicht nur als Gesangslehrer der Erzherzoginnen wirkte, sondern auch die Hofscholaren ausbildete, belegt Köchel. Dieser erwähnt Gaetano Orsini zusammen mit dem Bassisten Christoph Praun als „Meister für Gesang“.<sup>101</sup> Nach Köchel wurde Orsinis Gesang und seine „vortreffliche Schule, welche heutigen Tags fast allein die wahre Singkunst emporhält“, von Fux ausnehmend gelobt.<sup>102</sup> Zu seinen Schülerinnen gehörten außerdem die später ebenfalls berühmten Sängerinnen Anna Barbara Rogenhofer und Theresa Holzhauser.<sup>103</sup> Aus Fuxens Gutachten über Anna Barbara Rogenhofer geht hervor, dass Orsini bis zu ihrer Aufnahme als Hofscholarin „nit allein gratis informieret sondern auch auf seine aigne unkosten mit aller notturfft verpfleget“<sup>104</sup> und somit sogar gewissermaßen als ihr Mentor fungierte. Dabei handelte es sich allerdings um einen Einzelfall.<sup>105</sup> Auch der Soprankastrat Filippo Balatri kam im Jahr 1701 nach Wien, wo er zwei Jahre bei Orsini Gesang studierte und dadurch „seine sängerischen Fähigkeiten offenbar entscheidend verbesserte.“<sup>106</sup>

Darüber hinaus fungierte Orsini auch als Schatzmeister in der Cäcilien-Bruderschaft.<sup>107</sup> Diese wurde am 22.12. 1725 an der Michaelerkirche als Kongregation der kaiserlichen Hofmusiker gegründet, und zu ihren Tätigkeiten gehörten religiöse Übungen und christliche Hilfeleistung-für ihre kranken Mitglieder. Das Hauptfest der Kongregation

---

<sup>100</sup> Hofparteienprotokolle vom September 1727, HHStA HA OMeA 11, Bl. 648r. Zit. n. Blume, S. 120-121.

<sup>101</sup> Köchel, S. 230.

<sup>102</sup> Köchel, S. 240.

<sup>103</sup> Haböck, S. 454.

<sup>104</sup> Johann Joseph Fux: Gutachten über Anna Barbara Rogenhofferin vom 28. Jänner 1727, zit. nach Haas, *Karrieremöglichkeiten in der Wiener Hofmusikkapelle*, S. 26.

<sup>105</sup> Haas, S. 26.

<sup>106</sup> Brandenburg, „Balatri, Ballatri, Filippo“, in: *MGG Online*.

<sup>107</sup> Köchel, S. 170, Williams, S. 58.

war der Namenstag der Heiligen Cäcilia am 22.11., welcher mit heiligen Messen und Exequien für die verstorbenen Mitglieder gefeiert wurde.<sup>108</sup>

Orsinis rege sängerische Tätigkeit lässt sich ab dem Zeitpunkt seiner Aufnahme in Wien in den Besetzungslisten der Partituren der Hofkapelle verfolgen. Sein Mitwirken bei diversen Aufführungen ist bis zum Jahr 1739 belegt, also bis zum Alter von ungefähr 72 Jahren, was für eine Sängerkarriere beachtlich lang ist. Er starb in Wien am 21.10. 1750.

## 4.2 Orsini und sein Gesang in zeitgenössischen Zeugnissen

Da die biographischen Angaben über Orsini, insbesondere Informationen über seine Jugend, Gesangsausbildung und frühe Phase der Karriere, eher lückenhaft sind, haben die Zeugnisse mehrerer zeitgenössischer Musiker und Musiktheoretiker, die Orsini und seinen Gesang beschreiben, umso größere Bedeutung. Dazu gehören Persönlichkeiten wie Johann Joachim Quantz, Johann Adam Hiller, Franz Benda, Johann Friedrich Agricola und Charles Burney.

Sie alle schreiben ausnahmslos positiv über Orsini und zollen ihm Lob und Bewunderung. Das detaillierteste Zeugnis stammt von Quantz. Hiller<sup>109</sup> und Burney<sup>110</sup> übernehmen es später fast wortgleich von ihm. Quantz äußert sich zum Charakter von Orsinis Stimme, der Intonation, seinem Vortrag, Schauspiel und Aussehen. Er erwähnt auch, dass Orsini bis ins hohe Alter gut singen konnte:

„Gaetano Orsini, einer der größten Sänger, die jemals gewesen, hatte eine schöne egale, und rührende Contraltstimme, von einem nicht geringen Umfange; eine reine Intonation, schönen Trillo, und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro artikuliert er die Passagen, besonders die Triolen mit der Brust, sehr schön; und im Adagio wußte er auf eine meisterhafte Art das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, daß er sich dadurch der Herzen der Zuhörer im höchsten Grade bemeisterte. Seine Aktion war leidlich, und seine Figur hatte nichts widriges. Er ist lange Zeit in Kayserlichen Diensten gestanden, und erst vor wenigen Jahren in einem hohen Alter, wobey er seine schöne Stimme noch immer so viel als möglich, erhalten hatte, gestorben.“<sup>111</sup>

Die Fähigkeit „Passagen mit der Brust zu singen“ erwähnt Quantz auch im Zusammenhang mit den Kastraten Senesino und Carestini, die er beide wie Orsini ebenfalls sehr bewunderte. Nach Martha Feldman deutet Quantzens Beschreibung von Orsinis Gesang „mit der Brust“ daraufhin, dass er die virtuoson Passagen mit seiner Bruststimme ausführte. Da sich Quantz im Zusammenhang mit Carestinis großer Fertigkeit in Passagen auf die

---

<sup>108</sup> Köchel, S. 169-170.

<sup>109</sup> Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit*, S. 219.

<sup>110</sup> Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, S. 132.

<sup>111</sup> Marpurg (Hg.), *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, S. 218.

„gute Schule Bernacchis“ und Farinelli beruft, zeugt es davon, dass dies unter den Kastraten üblich war als ein positives Merkmal der Stimme gesehen wurde.<sup>112</sup>

Ebenso wie Quantz thematisiert auch Agricola die Tatsache, dass Orsini bis ins hohe Alter singen konnte. Zusätzlich erwähnt er, dass Orsinis Stimme, wie beispielsweise auch die von Carestini, im Alter noch sank:

„Gaetano Orsini hatte in einem Alter von mehr als siebenzig Jahren noch immer eine schöne Stimme, ob sie wohl freylich der von fünf und zwanzig Jahren nicht mehr ganz beykam. Einige verlieren bey zunehmenden Jahren etliche hohe Töne, und gewinnen dagegen etliche Tiefe: ohne daß dadurch der Stärke und Schönheit das geringste abgeben sollte. Carestini unter andern kann dieses letztere mit seinem Beispiele bestätigen.“<sup>113</sup>

Zur Senkung der Stimme bei Kastraten schreibt Martha Feldman in ihrer Monographie Folgendes: „Some castrati undoubtedly developed calcifications on their folds at a relatively early age, causing their voices to drop. According to Johann Joachim Quantz, these singers included Gaetano Orsini, Carestini, and seemingly Manzuoli.“<sup>114</sup>

Der Komponist Franz Benda und der Musikhistoriker Charles Burney äußern sich auch zu Orsinis Auftritt im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Karls VI. zum böhmischen König im Jahr 1723 in Prag. Sie sind sich einig darin, dass Orsini dort großen Ruhm erntete. Für Benda, der bei den Aufführungen als Knabenaltist mitsingen durfte, war dies eine prägende Erfahrung und er erinnert sich in seiner Autobiographie, dass Orsini ihm von allen Sängern am besten gefallen habe und dass er durch das Zuhören viel von ihm lernen konnte:

„Die damahligen Vortrefflichen Sänger die in der opera Gesungen, worunter der Contra Alt der Cajetano Ursini mein Liebling war, Verschaffte mir grosen Nutzen, ja in gewisser arth auff Meine Gantze Folge dess Musicalischen Studij, ich war sehr aufmerksam, und da ich eben Alt sung, so wusste ich alles was der Ursini gesungen auffs Genaueste auswendig. Zu seinen Arien wurden lateinische Texte gemacht, welche ich alsdan in der Kirche gesungen, sie sind mir auch noch jetzo Guten theils im Gedächtniss.“<sup>115</sup>

Dieses Ereignis erwähnt später Burney in seinem Tagebuch und beruft sich diesbezüglich auf ein Gespräch, welches er mit Benda geführt hatte.<sup>116</sup> Auch die

---

<sup>112</sup> Feldman, S. 95.

Dass eine derartige Verwendung der Bruststimme bei Kastraten verbreitet war, belegt Feldman auch mit einem Zeugnis von Domenico Mancini (1891-1984), einem an der päpstlichen Kapelle in Rom wirkenden Falsettisten. Dieser berichtet über seinen Gesangsunterricht bei Alessandro Moreschi und erwähnt dabei, wie er als Kind seine Stimme imitierte, so wie er sang – mit der Bruststimme. Dies war aber nach dem Stimmbruch natürlich nicht mehr möglich und so beschreibt er, wie er danach lernte das Kopffregister zu verwenden, so wie die nicht kastrierten erwachsenen Sänger.

<sup>113</sup> Tosi/Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, S. 33.

<sup>114</sup> Feldman, S. 89.

<sup>115</sup> Autobiographie von Franz Benda, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, S. 252.

<sup>116</sup> „Im Jahr 1723. war Benda einer von den Chorsängern in der Musik, die bey der Gelegenheit aufgeführt ward, da der Kayser Carl der VI. als König von Böhmen gekrönt wurde. Ein Umstand, der einen wichtigen Zeitpunkt in dem Leben dieses grossen Tonkünstlers ausmacht, der damals sein funfzehntes Jahr erreicht

Behauptung, Orsini habe dem jungen Benda in Prag Unterricht erteilt, welche im Artikel zu Orsini im *Großen Sängerlexikon* zu finden ist, basiert vermutlich auf Bendas Autobiographie. Allerdings ist diese Aussage wohl eine ungenaue Interpretation von Bendas Worten und lässt sich nicht beweisen. Was aus dem Zitat eher hervorgeht ist, dass Orsinis Vorbild seine weitere musikalische Entwicklung besonders prägte und beeinflusste. Von Gesangsunterricht bei Gaetano Orsini ist aber nicht explizit die Rede.<sup>117</sup> Interessant ist ebenfalls die Tatsache, dass Benda hier den insbesondere in Prag im 18. Jahrhundert ausgeprägten Usus erwähnt, Parodien von Opernarien in Kirchen zu singen.<sup>118</sup>

All diese erwähnten Quellen zeugen von Orsinis großer Beliebtheit als Sänger nicht nur beim Publikum, sondern auch in Musikerkreisen. Seine Vorbildwirkung reichte weit über den Gesang hinaus. Nicht umsonst war er auch als Pädagoge tätig und inspirierte die heranwachsende künstlerische Generation. Seine unglaubliche Schaffenskraft wird noch deutlicher bei der Analyse seines Rollenrepertoires.

---

hatte. Er gestund mir, dass das vortreffliche Singen, das er damals hörte, ihm in der Folge von unendlichen Nutzen gewesen sey; besonders ward er ausserordentlich gerührt von Gaetano Orsini, der einen Contralt sang.“ Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise, S. 94.

<sup>117</sup> *Großes Sängerlexikon*, Art. „Orsini, Gaetano“.

<sup>118</sup> Vgl. Jonášová, *Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, S. 107–126.

Jonášová belegt, dass es sich bei über Hundert Arien und Duette der Sammlung des St. – Veitsdoms in Prag um Opernkontrafakturen handelt.

## 5 Das Rollenrepertoire von Gaetano Orsini

### 5.1 Überblick

Das folgende Kapitel soll einen Überblick über Orsinis Repertoire verschaffen und damit den Ablauf seiner Karriere und seine Entwicklung als Sänger skizzieren. Die größte Aussagekraft haben in dieser Hinsicht die Partituren der Wiener Hofmusikkapelle, an der er den Großteil seiner Karriere verbrachte. Da es hier eher üblich war, die Namen der Sänger in der Partitur anstatt im Libretto anzugeben, sind im Katalog *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* von Claudio Sartori nur ergänzende Hinweise zu Orsinis Auftritten außerhalb von Wien zu finden.

Weil zu Orsinis Laufbahn vor seiner Anstellung in Wien, bis auf den im vorigen Kapitel erwähnten Grazer Auftritt, keine Informationen vorhanden sind, bezieht sich das folgende Kapitel auf die Zeit nach 1694 bis zum Jahr 1739, in dem sein Name das letzte Mal auf den Besetzungslisten erscheint. Im Rahmen des für die vorliegende Arbeit untersuchten Quellenmaterials wurde Orsinis Name in insgesamt 213 Werken gefunden.<sup>119</sup> Dieses Repertoire umfasst alle am Wiener Kaiserhof aufgeführten vokal-instrumentalen Gattungen, also weltlich-dramatische Werke, geistlich-dramatische Werke sowie Kammermusik. Es stammt von 28 verschiedenen Librettisten und 26 Komponisten, deren Tätigkeit großteils mit dem Wiener Kaiserhof verbunden war. Außer in Wien, wo Orsini aufgrund seiner Anstellung bei der Hofmusikkapelle fast seine gesamte Karriere verbrachte, wurden im untersuchten Quellenmaterial Auftritte in Graz, Rom, Reggio und Mailand belegt. Seine Auftritte in Prag und an anderen Orten der habsburgischen Erbländer fanden im Rahmen von Reisen und Ereignissen des Wiener Kaiserhofes statt.

### 5.2 Weltlich-dramatische Werke

Die Mehrheit des untersuchten Repertoires bilden weltlich-dramatische Werke (insgesamt 103 Titel). Diese umfassen drammi per musica, sowie auch verschieden bezeichnete kleinere dramatische Werke. Die Rollentypen kann man hier in einige Bereiche aufteilen: Frauenrollen, allegorische Rollen, historische und mythologische Personen und einige Romanfiguren.

So wie es bei vielen anderen Kastratensängern insbesondere in der früheren Phase der Karriere der Fall war, verkörperte auch Gaetano Orsini während seiner Laufbahn einige Frauenrollen. Zu diesen zählt auch sein erster belegter Auftritt im Jahr 1694 in Graz als

---

<sup>119</sup> Siehe Anhang – Das Rollenrepertoire von Gaetano Orsini.

„Desbina, Dama di corte di Genuefa“ in Pignattas *Santa Genuefa o L’Innocenza calunniata*.<sup>120</sup> Vorlage für diese *opera tragicomica per musica*, wie das Werk im Libretto bezeichnet ist, war die Geschichte der Heiligen Genoveva von Brabant (um 730-760?). Zentrales Thema in dieser Geschichte ist Genovevas Liebe und Treue zu ihrem Gatten, dem Pfalzgrafen Siegfried. Genoveva wird während der Abwesenheit ihres Gattens von seinem Statthalter Golo begehrt, lehnt ihn aber ab. Als Rache dafür beschuldigt Golo sie des Ehebruchs und verurteilt sie zum Tode. Nachdem sie davon heimlich verschont bleibt und freigelassen wird, lebt sie mit ihrem neugeborenen Sohn mehrere Jahre in einer Höhle. Später findet Siegfried die Wahrheit heraus und das Paar kommt wieder zusammen.<sup>121</sup> Orsini figuriert in dieser Geschichte als Genovevas Hofdame Desbina, welche an ihrer Seite steht und sie unterstützt.

Eine weitere Frauenrolle verkörperte Orsini in der anlässlich der Hochzeit Kaiser Josephs I. 1699 am Wiener Kaiserhof aufgeführten Serenata *Imeneo trionfante* von Carlo Agostino Badia.<sup>122</sup> In diesem mythologischen Stück wurde Orsini die Rolle der Concordia zugeteilt. Auf der Besetzungsliste ist er als letzter genannt, was ein Hinweis dafür ist, dass es sich um eine Nebenrolle handelte.

Zu Orsinis weiteren belegten Frauenrollen gehört die Rolle der Prinzessin Cleandra in Marc’Antonio Zianis Drama per Musica *Chilonida*.<sup>123</sup> Er verkörperte auch verschiedene übernatürliche mythologische Wesen, wie beispielsweise eine Nymphe oder eine Grazie. Zu diesen Werken zählt unter anderem die im Jahr 1699 aufgeführte *favola boschereccia Il Narcisso* (F. de Lemene/C. A. Badia), in welcher Orsini gleich als Darsteller von zwei Rollen, und zwar der Naiade, Ninfa giovinetta, und der Nymphe Eco.<sup>124</sup> Als Pasitea, eine der Grazien in der griechischen Mythologie, trat Orsini im Jahr 1709 in *Gli ossequi della notte* (D. Cupeda/ J. J. Fux) auf.<sup>125</sup>

Der späteste Beleg für Orsini als Darsteller einer Frauenrolle stammt aus dem Jahr 1719, wo Orsini als Sirene Lencosia in der festa teatrale *Galatea vendicata* (P. Pariati/F.

---

<sup>120</sup> Gaetano Orsini wird namentlich bei den Personen und der Besetzungsliste genannt als „*Il Signor Gaetano felice Orsini da Bologna parim.te Musico del sud. Serenissimo Prencipe.*“

<sup>121</sup> Schäfer, Art. „Genoveva von Brabant“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon*.

<sup>122</sup> Mus.Hs.16001/1-2.

<sup>123</sup> Beispielsweise im 1709 aufgeführten drama per Musica *Chilonida* (N. Minato/ M. A. Ziani, Joseph I., Mus.Hs.17157) übernahm Orsini die Rolle der Principessa Cleandra.

<sup>124</sup> Mus.Hs.16005/1-2. In diesem im Jahr 1699 aufgeführten Werk agierte Bei dieser Aufführung traten außer Orsini auch weitere männliche Sänger als Darsteller in Frauenrollen auf. So übernahm ein Sänger Namens „Franzel“ die Rolle der Nymphe Leucipe und „Valeriano“ die Rolle der Dorina.

<sup>125</sup> Mus.Hs.17998. Auch die Rolle der Muse Urania wurde hier einem Kastraten zugeteilt, und zwar dem Sopranisten Domenico Tollini. Die Rolle der L’Architettura sang Salvatore Mellini, ebenfalls ein Soprankastrat.

Conti) auftrat.<sup>126</sup> Dieses Werk wurde im Jahr 1724, diesmal aber mit der Gattungsbezeichnung *Serenata*, wiederaufgeführt. Es handelte sich um dasselbe Libretto von Pariati wie in der Fassung von 1719, mit einer leicht veränderten musikalischen Version. Im Gegensatz zur ersten Fassung wurde Orsini nun die Rolle des Aci, eines sizilianischen Hirten und Liebhabers von Galatea anvertraut.<sup>127</sup>

Der größte Teil von Orsinis Rollenrepertoire stammt aus Werken, die auf mythologischen Stoffen basieren. Dies hängt natürlicherweise auch damit zusammen, dass diese Stoffe damals generell in der Musikdramatik dominierten. Besonders am Wiener Kaiserhof wurde diese Thematik häufig als Mittel für die Darstellung und Illustrierung der Bedeutung der Habsburger und des Herrscheramts herangezogen. So trat Orsini wiederholt und in unterschiedlichen Werken als Giove, die oberste Gottheit der römischen Mythologie, auf. Dazu gehören die *festa teatrale Pallade trionfante* (Conti, 1722),<sup>128</sup> das *componimento teatrale La concordia de' Pianeti* (Caldara/Pariati, 1723),<sup>129</sup> die *festa teatrale Giunone Placata* (Fux/Zanelli, 1725)<sup>130</sup> und *Diana vendicata* (Reutter/Pasquini, 1736).<sup>131</sup> Der letzte Beleg von Orsini in der Rolle des Göttervaters ist die im Jahr 1738 aufgeführte *festa teatrale Il parnasso accusato e difeso* (Reutter/Metastasio).<sup>132</sup>

Das *Dramma per musica Meleagro* ist ein Beispiel dafür, dass Orsini bei mehreren Vertonungen eines Stoffes verschiedene Rollen einnahm. Im Jahr 1706 wurde dieses Werk über einen griechischen mythologischen Stoff mit dem Libretto von Pietro Antonio Bernardoni in der Vertonung von Marc'Antonio Ziani aufgeführt. Orsini trat hier als „Creonte, Comandante delle Armi di Meleagro, ed intimo Amico di Agenore“ auf.<sup>133</sup> Zu demselben Stoff verfasste auch Pietro Pariati ein Textbuch, das Francesco Bartolomeo Conti vertonte. Diese Oper wurde im Jahr 1724 mit Gaetano Orsini in der Titelrolle aufgeführt.<sup>134</sup>

Während seiner Karriere agierte Orsini wiederholt als Darsteller bestimmter Titelrollen, für welche er aber im höheren Alter gegen Ende seiner Laufbahn nicht mehr geeignet war, und bei denen er darum durch jüngere Kastraten ersetzt wurde. Ein Beispiel dafür ist die Rolle des griechischen Helden Achilleus. Diesen in der Mythologie schönen und mutigen und als gottgleich verehrten Heros stellte Orsini in der in den Jahren 1718 und

---

<sup>126</sup> Mus.Hs.18137.

<sup>127</sup> Mus.Hs.18137.

<sup>128</sup> Mus.Hs.17216.

<sup>129</sup> Mus.Hs.17138.

<sup>130</sup> Mus.Hs.17268.

<sup>131</sup> Mus.Hs.17984.

<sup>132</sup> Mus.Hs.17986.

<sup>133</sup> Mus.Hs.17175.

<sup>134</sup> Mus.Hs.17224.

1723 aufgeführten Oper *Ifigenia in Aulide* (Caldara/Zeno)<sup>135</sup> und in der festa teatrale *Il sacrificio in Aulide* (Reutter d. Jr./Pariati)<sup>136</sup> 1735 dar.<sup>137</sup> Auch im Jahr 1736 wurde eine Oper mit der Achilleus-Thematik aufgeführt. Diesmal jedoch bereits mit einem anderen Sänger in der Hauptrolle. Es handelt sich um die Karnevalsoper *Achille in Sciro* von Antonio Caldara und Pietro Metastasio. Die Rolle des jungen, schönen Achilleus, der in Verkleidung unter dem Namen Pirra auftritt, wurde dem jungen Soprankastraten Felice Salimbeni anvertraut. Dieser stand mit den meisten Arien im Mittelpunkt und wurde zum Star der Aufführung und sogar persönlich von Metastasio in einem Brief gelobt.<sup>138</sup> Orsini sang die Rolle des Licomedes, des Königs von Sciro, und trat hier zum letzten Mal in einer Karnevalsoper auf.

Beliebte Vorlagen für Barockopern waren auch Stoffe aus der römischen und griechischen Geschichte. So figurierte Orsini in mehreren Werken als Publius Cornelius Scipio Africanus, Feldherr im Zweiten Punischen Krieg und bedeutender Staatsmann der römischen Republik, welcher insbesondere durch den Sieg über Hannibal bei Zama im Jahr 202 v. Chr. bekannt ist. Es handelte sich um das *trattenimento per musica I gloriosi presagi di Scipione Africano* (Ariosti/Cupeda, 1704),<sup>139</sup> und das *dramma per musica Scipione nelle Spagne* (Caldara/Zeno, 1722).<sup>140</sup> Dieser beliebte Stoff diente auch als Vorlage für mehrere kammermusikalische Werke, in denen Orsini ebenfalls die Rolle des Scipione übernahm.<sup>141</sup>

Zu den beim Publikum besonders beliebten Werken zählten auch solche über Romanvorlagen. Besonderer Beliebtheit erfreute sich - nicht nur in Wien - die Geschichte des Don Quijote de la Mancha, weshalb diese mehrfach vertont wurde. In der Tragicommedia per Musica *Don Chisciotte in Sierra Morena* (F. Conti/ P. Pariati, A. Zeno)<sup>142</sup> aus dem Jahr 1719 wurde die Hauptrolle des Don Chisciotte dem berühmten Tenor Francesco Borosini zugeteilt. Bei dieser Aufführung sang Orsini die Rolle des Fernando, eines der wenigen äußerst negativen Charaktere in seiner Karriere. Die zweite Oper mit

---

<sup>135</sup> Mus.Hs.18255/1-3.

<sup>136</sup> Mus.Hs.17982.

<sup>137</sup> Zusätzlich ist Orsini's Auftritt als Achilleus auch im *componimento per musica Il maggior grande* (Pariati/Caldara, D-MEIr, NHs 926 (24)) aus dem Jahr 1716 und in dem im Jahr 1717 aufgeführten *componimento da camera Diana placata* (Fux/Pariati, Mus.Hs.17181) belegt.

<sup>138</sup> Michels, S. 386.

<sup>139</sup> Mus.Hs.16276.

<sup>140</sup> Mus.Hs.18220/1-3.

<sup>141</sup> *Scipione Africano il maggiore* auf das Libretto von Predieri mit Vertonungen von Caldara (1735, Mus.Hs. 17166) und Porsile (1730, Mus.Hs.18300) und *Il sogno di Scipione* aus dem Jahr 1739 (Predieri/Metastasio, Mus.Hs.17957).

<sup>142</sup> Mus.Hs.17207/1-5.

dieser Thematik als Vorlage, *Don Chisciotte in corte della duchessa* (Caldara/ Pasquini)<sup>143</sup> wurde 1727 aufgeführt. Wieder trat Borosini als Titeldarsteller auf. Orsini verkörperte diesmal den Duca, welcher von allen Rollen die meisten Arien zugeteilt bekam.

### 5.3 Geistlich-dramatische Werke

Den zweiten großen Bereich in Orsinis Repertoire bilden geistlich-dramatische Werke, deren Aufführungen in Wien in der Regel insbesondere mit der Fastenzeit verbunden sind. Das untersuchte Quellenmaterial enthält insgesamt 63 Werke überwiegend von Librettisten und Komponisten, die mit dem Wiener Kaiserhof verbunden waren. So wie es für die geistlich-dramatischen Werke charakteristisch war, stammen ihre Sujets insbesondere aus der Bibel (vor allem aus dem Alten Testament), aus Heiligenlegenden, oder es handelt sich um moralisch-theologische Allegorien.

In den aufgeführten Oratorien und Sepolcri wurden Orsini häufig allegorische Rollen anvertraut. Dabei handelte es sich meistens um Tugenden. Ein Beispiel ist die Partie des Glaubens im Oratorium *Il Trionfo della Fede* (J. J. Fux/B. Maddali, 1716).<sup>144</sup> In diesem Werk stehen L'Amor Divino (Schoonians) und L'Amor Profano (Borosini) im Kontrast zueinander. Neben Orsini (la Fede) trat noch ein weiterer Kastrat auf, und zwar der Sopranist Giovanni Vincenzi als L'Innocenza. Der Bassist Bigoni verkörperte Il Secolo. Die tiefen Stimmen, also Tenor und Bass, stellen die negativen Eigenschaften dar. Im Kontrast dazu stehen die hohen Stimmen als Tugenden. Il Secolo und L'amor profano sind verirrte Erdensöhne, welche den Gott leugnen und sich der Sinnenlust ergeben wollen. L'Amor divino, L'Innocenza und La Fede bedauern dies. So lässt La Fede einen göttlichen Strahl in das Herz der beiden Sünder fallen und bringt sie schließlich so zur Umkehr zu Gott.

In *Gesù Cristo negato da Pietro* (Fux/Pariati, 1719) und *Il trionfo della Religione e dell'amore* (A. Caldara/ C. Bonlini, 1725)<sup>145</sup> sang Orsini die Rolle der Göttlichen Liebe. Das erste der beiden genannten Werke behandelt die Festnahme Jesu Christi durch die Häscher und seine dreifache Verleugnung durch Petrus. Diese Ereignisse werden durch allegorische Figuren begleitet. Bei der Betrachtung von Orsinis Rolle im Kontext mit den anderen Figuren fällt auf, dass diese als einzige äußerst positiv ist.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Mus.Hs.18230/1-5.

<sup>144</sup> Mus.Hs.18188.

Hochradner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux*, S. 87.

<sup>145</sup> Mus.Hs.18144.

<sup>146</sup> Mus.Hs.18196.

Als Allegorie trat zusammen mit ihm die Sopranistin Schoonians als die sündige Menschheit, l'Umanità peccatrice auf. Für die Darstellung des Odio Giudaico contro di Gesù wurde der Bassist Praun gewählt.

Im Componimento sacro *Il Fonte della Salute aperto dalla Grazia nel Calvario* (Fux, 1716)<sup>147</sup> hat Orsini zwar die Rolle eines Sünders, dieser bereut jedoch seine Taten. Im Kontrast zu ihm, dem Peccatore contrito, steht der Peccatore ostinato (Borosini), welcher sich weigert, nach der durch das Leiden Christi geöffneten Quelle der Gnade zu streben. Der Peccatore contrito, die Grazia (Schoonians), Misericordia (Conti Landini) und Giustizia (Tollini) ermahnen ihn. So bekehrt sich auch der Peccatore ostinato und der Demon, der ihn anstiftete, lässt von ihm ab.<sup>148</sup> Interessant ist die Rollenaufteilung im Oratorium *Elia* (Villati/Reutter).<sup>149</sup> Während die Titelrolle des Profeten Elias Francesco Borosini zugeteilt wurde, übernahm Orsini in diesem Fall die Rolle des Antagonisten Achabbo, des in der Bibel als gottlos beschriebenen Königs von Juda.

Zwei Oratorien behandeln die biblische Geschichte der Brüder Kain und Abel. Im ersten der beiden Werke, *La Morte d'Abele* (Salio/Reutter)<sup>150</sup> aus dem Jahr 1727 ist Orsini die Rolle des Protagonisten Abele zugeteilt und dem Soprankastraten Giovanni Vincenzi die des Caino. Fünf Jahre später vertonte auch Caldara ein Oratorium zu diesem Stoff, diesmal aber mit Orsini in der Rolle des Antagonisten. Dies lässt sich vermutlich damit begründen, dass zu dieser Zeit Farinelli in Wien auftrat. Damit der verehrte Gast die Hauptrolle übernehmen konnte, übernahm Orsini die des Caino.

So wie in den weltlichen Bühnenwerken trat Orsini auch bei einigen geistlich-dramatischen Werken in Frauenrollen auf. Davon zeugt beispielsweise seine Besetzung als Veronica in *Il Sepolcro nell'Orto* (M. A. Ziani/S. Stampiglia) aus dem Jahr 1711. Hier wurden alle weiteren weiblichen Rollen, also auch Maria Maddalena (Costoncino) und Maria Giacobbe (Tollini), durch Kastraten besetzt.<sup>151</sup> In der zweiten Fassung von Caldaras Oratorium *Santa Ferma* im Jahr 1717 wurde Orsini für eine weibliche Rolle besetzt, und zwar für die Madre.<sup>152</sup>

Zu den von Orsini mehrfach dargestellten alttestamentlichen Rollen gehört jene Davids, des Königs von Juda und als Nachfolger Sauls auch von Israel. Die Besetzung dieser

---

Ansonsten trat noch der Tenor Silvio [Garghetti] als Petrus und der Soprankastrat Domenico [Genovesi] als Ballila, Ancella di Caifa auf. Hochradner, S. 109.

<sup>147</sup> Mus.Hs.18190.

<sup>148</sup> Hochradner, S. 93.

<sup>149</sup> Mus. Hs.18129.

<sup>150</sup> D-MEIr, Ed 147o/c, XI 4757/V NHs 99.

<sup>151</sup> Mus.Hs.19131.

<sup>152</sup> Mus.Hs.17089.

Rolle mit Orsini ist mindestens bei fünf Werken belegt.<sup>153</sup> Eine beliebte Figur aus dem Neuen Testament ist außerdem Giovanni Battista, welcher in Orsinis Repertoire mindestens dreimal vorkommt.<sup>154</sup> Ebenso oft ist in den Werken die Rolle eines Engels belegt.<sup>155</sup> Eine einmalige Erscheinung ist Orsinis Rolle der Sinagoga, welche er im allegorischen Oratorium *La Sapienza umana, illuminata dalla Religione nella Passione del Figliuolo di Dio* (G. B. Ancioni/M. A. Ziani, 1710)<sup>156</sup> darstellte, sowie die Rolle des Testa, welche Orsini in dem im Jahr 1717 aufgeführten Oratorium *Cristo condannato* (Pariati/Caldara) übernahm.<sup>157</sup>

#### 5.4 Vokale Kammermusik

Einen weiteren Bereich von Orsinis Repertoire bildet die vokale Kammermusik. Im untersuchten Quellenmaterial finden sich an die 45 Werke dieser Gattung. Einen bedeutenden Teil im Rahmen dieses Repertoires bilden Huldigungswerke, die zu Anlässen wie Geburtstagen oder Namenstagen der Mitglieder der kaiserlichen Familie aufgeführt wurden. Dazu gehören beispielsweise die Werke *Il contrasto della Bellezza e del Tempo* (Pariati/F. Conti, 1726)<sup>158</sup> und *Il Tempo, e la Verità*, (Pasquini/Reutter d. Jr., 1731),<sup>159</sup> in denen Orsini die Zeit verkörperte. Bei beiden handelt es sich um eine Kantate für zwei Stimmen, Sopran und Alt, welche zum Anlass des Namenstags Maria Theresias komponiert wurden.<sup>160</sup> Diese beiden Stücke gehören zu einer ganzen Reihe von Huldigungswerken, welche zum genannten Anlass ab dem Jahr 1726 entstanden und im Hinblick auf den Text sowie die Form, die musikalische Gestaltung und Besetzung ein einheitliches Schema hatten. Orsini trat in insgesamt elf dieser Werke auf. Bei der Namenstagskantate sowie auch bei den Geburtstagsserenaden, gehörte Orsini zu den Favoriten der Besetzung. Bevorzugt wurden

---

<sup>153</sup> Es handelt sich um die folgenden Werke: Das im Jahr 1708 aufgeführte Oratorium *Il Pentimento di David* (S. Stampiglia/C. A. Badia, Mus.Hs.17075), das im Jahr 1724 aufgeführte Oratorium *David* (A. Zeno/F. Conti, SA.68.B.15/1-2), die azione sacra *David umiliato* aus dem Jahr 1731 (A. Zeno/A. Caldara, Mus.Hs.17132), das Oratorium *Assalonne* von Porsile aus dem Jahr 1726 (Mus.Hs.18114 und D-MEIr, NHs 926 (24)) und das Oratorium *L'esaltazione de Salomone* (Maddali/Porsile D-MEIr, Ed 147h/c, XI 4750/V NHs 92).

<sup>154</sup> 1709: *Oratorio La Decollazione Di S. Giovanni Batista* (G. D. Filippeschi/A. Bononcini, Mus.Hs.17066), 1727: *Il Battista* (A. Zeno/A. Caldara, Mus.Hs.18143), 1733: *Gerusalemme convertita* (A. Zeno/A. Caldara, Mus.Hs.17072).

<sup>155</sup> 1707: *Il Sacrificio d'Isacco* (P. A. Bernardoni/M. A. Ziani, Mus.Hs.19133), 1718: *Cristo nell'Orto* (P. Pariati/J. J. Fux, Mus.Hs.18194). 1726: *Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario* (P. Pariati/J. J. Fux, Mus.Hs.18200).

<sup>156</sup> Mus.Hs.18696.

<sup>157</sup> Mus.Hs.17091.

<sup>158</sup> Mus.Hs.17619.

<sup>159</sup> Mus.Hs.17600.

<sup>160</sup> Hilscher, „Virtù und Bellezza – Il vero omaggio?“, in: Krones, *Wiener Musikgeschichte*, S. 138.

bei dieser Gattung die hohen Stimmen, also Sopran und Alt oder zwei Soprane, denen eine Bassstimme entgegengestellt wird.<sup>161</sup>

Laut Elisabeth Hilscher kann man die Tugenden Bellezza und Virtù, welche mehrfach in den Huldigungskantaten für Maria Theresia vorkommen, als „frauenspezifische Tugenden“ verstehen. Il Tempo, welche häufig mit diesen Eigenschaften kombiniert wird, kann im Sinne von „Die Tugend wächst mit der Zeit, die Schönheit jedoch schwindet“ gedeutet werden.<sup>162</sup> Darüber hinaus ist es auch ein Hinweis darauf, dass die Zeit Maria Theresias als Herrscherin bald kommen wird. In der Kantate *Il Tempo, e la Verità* spricht diese Tatsache il Tempo auch explizit in seiner ersten Arie an.

In Orsinis Repertoire sind auch Werke für eine Solostimme zu finden, wie zum Beispiel Caldaras Kantate für eine Solo Altstimme *Tu mi dimandi Eurilla*.<sup>163</sup> Dieses im Jahr 1726 aufgeführte Werk ist darüberhinaus aufgrund seiner Instrumentation interessant. Die Altstimme wird hier gleich von drei Blasinstrumenten begleitet, nämlich Chalumeau, Trombone und Fagott. Auch in der aus demselben Jahr und ebenfalls von Caldara stammenden pastorale a due voci *Nigella e Tirsi* (Libretto von Pasquini)<sup>164</sup> werden in der Begleitung mehrere Blasinstrumente kombiniert. Die Instrumentation umfasst hier Lauten, eine Traversflöte, zwei Fagotti und zwei Trombonen.

Orsinis Rolle im poemetto drammatico *Marte placato* (P. A. Bernardoni/ A. Ariosti, 1707)<sup>165</sup> verkörpert eine negative Eigenschaft. Neben den Figuren Marte (Borrini, Bass), Venere (Sutterin, Sopran), La Pace (Kaplerin, Sopran) und Il Danubio (Buzzoleni, Tenor), tritt er als L'Orgoglio, der Stolz, auf. Im Kontext seiner restlichen Rollen gehört diese zu einer der Ausnahmen.

Die Kantate *Oh! Come chiare e belle* (HWV143) weicht mit dem Aufführungsort Rom und auch mit der Autorschaft Georg Friedrich Händels von den restlichen allegorischen Werken ab. Es handelt sich um eine Huldigung von Marchese Ruspoli an Papst Clemens XI., die am 9. 9. 1708 in Rom uraufgeführt wurde.<sup>166</sup> Nach Ursula Kirkendale könnte Margherita Durastanti die Rolle des Olinto, Anna Maria de Piedz die Gloria und Gaetano Orsini den Tebro gesungen haben.<sup>167</sup> In diesem Werk, welches sich auf Papst Clemens XI. und Marchese Ruspoli als Protektoren Roms bezieht, symbolisiert Orsini als Tebro, der

---

<sup>161</sup> Hilscher, „Virtù und Bellezza – Il vero omaggio?“, S. 132.

<sup>162</sup> Hilscher, S. 135.

<sup>163</sup> D-MEIr, F. No 40., XI 4686/V NHs 28.

<sup>164</sup> D-MEIr, F. No 40., XI 4686/V NHs 28.

<sup>165</sup> A-Wn Mus.Hs.19125.

<sup>166</sup> Romagnoli, „Kantaten HWV 77-177“, in: *Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, S. 480.

<sup>167</sup> Kirkendale, „The Ruspoli Documents on Handel“, S. 314.

Tiber, Rom und das Papsttum.<sup>168</sup> Jedem der Sänger sind drei Arien zugeteilt und die Altpartie umfasst den Stimmambitus a-d2.<sup>169</sup>

Zu Orsinis mehrfach vorkommenden Rollen aus der Mythologie gehört die des Giove, welche er in den folgenden Werken darstellte: *La contesa de' numi* (Prescimonio/Caldara, 1723),<sup>170</sup> *Il giudizio rivocato* (Pasquini/Porsile, 1737),<sup>171</sup> *Il nume d'Atene* (Bonno, 1739),<sup>172</sup> *Astrea placata* (Metastasio/Predieri, 1739).<sup>173</sup> Im Mittelpunkt des letzten der aufgelisteten Werke steht die Diskussion von Astrea und Apollo mit den Allegorien der Milde (La Clemenza) und der Strenge (Il Rigore) über das Schicksal der schuldhaften Menschheit. Dieser Dialog wird vor der obersten Gottheit Giove abgehalten.

Auch Apollo kommt aus der griechischen und römischen Mythologie, wo er der Gott des Lichts, der Heilung, des Frühlings und auch der Künste und der Musik ist. Ihn stellt Orsini in den folgenden Werken dar: *Dafne in Lauro* (Pariati/Fux, 1714),<sup>174</sup> *La più bella* (Pariati/Reinhardt, 1715),<sup>175</sup> *L'eroe immortale* (Pariati/Reinhardt, 1717),<sup>176</sup> *Dialogo trà Minerva ed Apollo* (Pasquini/Reutter d. J., 1728),<sup>177</sup> *L'asilo d'Amore* (Metastasio/Caldara, 1732),<sup>178</sup> *Dafne* (Pasquini/Reutter d. J., 1734),<sup>179</sup> *La Pace, frà la Virtù, e la Bellezza* (Metastasio/Predieri, 1738).<sup>180</sup> Die an letzter Stelle erwähnte festa di camera per musica basiert inhaltlich auf der mythologischen Geschichte von Paris, welche Metastasio jedoch weiterführt. Die römische Göttin der Liebe Venus und die griechische Göttin der Weisheit Pallas führen ein Streitgespräch, welche der beiden der Prinzessin (Maria Theresia) zum

---

<sup>168</sup> Händels Kirchenmusik und vokale Kammermusik, S. 481-482.

<sup>169</sup> Nur schon diese Tatsache alleine widerlegt Haböcks Aussage (in: *Die Kastraten*, S. 101), dass Orsini einen Stimmumfang d-e2 hatte. In Orsinis Rollen in den Karnevalsoperen, welche in der vorliegenden Arbeit untersucht werden und welche nur einen Bruchteil seines umfangreichen Repertoires bilden, reicht dieser von g-f2.

<sup>170</sup> Mus.Hs.18236.

<sup>171</sup> Mus.Hs.18302.

<sup>172</sup> Mus.Hs.18259.

<sup>173</sup> Mus.Hs.17955.

<sup>174</sup> Mus.Hs.17249. Diana (La Schoonians) warnt Dafne (La Landini) vor Amore (Giovannino), der umherstreunt verkleidet als Schäfer. Dafne ist überzeugt, dass sie weiß, wie sie seinen Pfeilen widerstehen kann. Danach begegnet sie Apollo (Orsini), der sich mit Amore darüber gestritten hat, wer den Bogen besser führen kann. Amore lässt zum Beweis in Apollo Liebe zu Dafne entstehen. Diese soll aber nicht durch Dafne erwidert werden. Sie weist ihn mehrfach zurück und verwandelt sich mit Hilfe von Diana in einen Lorbeerstrauch, um Apollo zu entfliehen. Apollo lässt sich schlussendlich in den Himmel zurückrufen. Hochradner, S. 176.

<sup>175</sup> Mus.Hs.17960.

<sup>176</sup> Mus.Hs.17962.

<sup>177</sup> Mus.Hs.17622.

<sup>178</sup> Mus.Hs.17155/1-2.

<sup>179</sup> Mus.Hs. 17944.

Außer den aufgelisteten kammermusikalischen Werken wirkte Orsini als Apollo im Jahr 1738 darüber hinaus auch in der festa teatrale *L'alloro illustrato* (Pasquini/Reutter, Mus.Hs.17988).

<sup>180</sup> Mus.Hs.17602.

Namenstag gratulieren dürfe. Mars und Apollo als „Schiedsrichter“ sollen entscheiden, wer von den beiden es sein soll.<sup>181</sup> Schlussendlich schließen sie Frieden und beglückwünschen Maria Theresia gemeinsam. Ein Jahr nach Luca Predieris Werk entstand auch eine Vertonung desselben Librettos von Antonio Bioni.<sup>182</sup> Bei dieser Aufführung im Jahr 1739 figurierte Orsini jedoch nicht mehr als Darsteller von Apollo. Die Rolle wurde als Frauenrolle konzipiert und durch Rosalia Lopresti besetzt.

## 5.5 Zusammenfassung

Nach der Analyse von Gaetano Orsinis Repertoire, in welchem Werke aus der Zeitspanne zwischen 1694 bis 1739 belegt sind, lässt sich ohne Zweifel konstatieren, dass dieser eine außergewöhnlich lange und erfolgreiche Karriere erlebt hat. Obwohl über Orsinis Tätigkeit vor dem Jahr 1694 bisher keine Informationen vorhanden sind, kann man anhand der untersuchten Quellen annehmen, dass der Aufstieg in seiner Karriere verhältnismäßig spät erfolgte. Während er in den ersten Jahren seiner Anstellung am Wiener Kaiserhof öfter weniger wichtige Rollen zugeteilt bekam, stieg er im Laufe der Zeit kontinuierlich an die Spitze der Sängerhierarchie auf und trat ungefähr ab dem Jahr 1709 als Darsteller von Titel- und Hauptrollen auf.

Den Großteil seines Repertoires bei Bühnenwerken bilden Rollen von Helden aus der Mythologie und antiken Geschichte. Eine der wenigen Ausnahmen, bei denen er einen negativen Charakter oder eine Schwäche darstellt, ist die Rolle des Fernando in *Don Chisciotte in Sierra Morena* (P. Pariati, A. Zeno/F. Conti), des Stolzes in *Marte placato* (P. A. Bernardoni/Ariosti), eines Sünders in *Il Fonte della Salute aperto dalla Grazia nel Calvario* (Fux) des Achabbo in *Elia* (Reutter/Villati) und des Caino in *La morte d'Abel* (Metastasio/Caldara).

Von seiner Beliebtheit als Sänger zeugt ebenso die rege Besetzung für kammermusikalische Werke. Einen Großteil dieses Repertoires bilden im Rahmen dieser Gattung Huldigungswerke, welche den Mitgliedern der kaiserlichen Familie gewidmet sind. Wie charakteristisch für diese Gattung, dominieren hier allegorische und mythologische Rollen. Häufig erscheint in Orsinis Repertoire in diesem Kontext unter anderem die Rolle des Apollo. Von der Instrumentation her fallen im Rahmen dieses Repertoirebereiches zwei Kantaten Caldaras (*Tu mi dimandi Eurilla, Nigella e Tirsi*) auf. In diesen wird als Klangbereicherung Orsinis Stimme mit Blasinstrumenten wie Chalumeau, Trombone und

---

<sup>181</sup> Schodterer, *Pietro Antonio Metastasios Azione teatrale*, S. 58.

<sup>182</sup> Mus.Hs. 16516.

Fagott beziehungsweise mit einer Traversflöte, zwei Fagotti und zwei Trombonen kombiniert.

Gegen Ende der 1730er Jahre erscheint Orsini aufgrund seines fortschreitenden Alters immer weniger auf den Besetzungslisten. In diesen letzten Jahren seiner Karriere dominieren im Quellenmaterial kammermusikalische Werke. Obwohl er im Jahr 1740 pensioniert wurde,<sup>183</sup> scheint er noch 1750, also in seinem Todesjahr, als Altist unter den Mitgliedern des Hofstaats auf.<sup>184</sup> Allerdings geht daraus nicht hervor, welche Funktion er damals noch innehatte. Ob dies nur ein Hinweis darauf ist, dass er eine Pension erhielt, oder ob er möglicherweise als Lehrer tätig war, geht daraus nicht hervor.

---

<sup>183</sup> Hilscher, *Im Dienste einer Staatsidee*, S. 222.

<sup>184</sup> *Kayserlicher Und Königlicher Wie auch Ertz-Hertzoglicher Und Dero Residentz-Stadt Wien Staats- und Stands-Calender*, 1750, S. 369.

## 6 Das Vokalprofil von Gaetano Orsini

### 6.1 Exkurs: Die Wiener Karnevalsoper

Der Fasching wurde am Wiener Kaiserhof ausgiebig gefeiert und war mit seinen Festlichkeiten einer der Höhepunkte des Kalenderjahres. Vom 6. Jänner an wechselten einander eine Reihe von Maskenbällen, Festessen, Schlittenfahrten, „Krapfen-Schießen“ und Aufzügen ab, welche am Faschingsdienstag mit einer sogenannten „Wirtschaft“ abgeschlossen wurden. Den eigentlichen Glanzpunkt der Festlichkeiten bildeten aber die Opern- und Komödienaufführungen. Diese Tradition hatte ihren Ursprung schon in der Regierungszeit Leopolds I. und wurde auch von seinen Nachfolgern weitergeführt. Die Aufführungen erfolgten mit zahlreichen Reprisen, oft in Anwesenheit der kaiserlichen Familie und ihrer ausgewählten Gäste.<sup>185</sup>

Im Gegensatz zu den übrigen, im restlichen Jahr aufgeführten und mit festlich-repräsentativen Anlässen verbundenen Opern stand im Karneval nicht die Huldigung des Herrscherhauses und seiner Mitglieder im Vordergrund.<sup>186</sup> Die Libretti und Musik dieser Opern sind signifikant durch karnevaleske und komische Elemente, welche als Anspielung, oder auch stark ausgeprägt erscheinen können.

Die unterschiedlichen Bezeichnungen dieser zum Anlass des Faschings entstandenen Opern in Partituren und Libretti spiegeln die Nuancen im Umgang mit der Komik wider. So ist für die Werke mit den Termini *opera serioridicola*, *commedia per musica* und *scherzo drammatico* ein besonders hoher Anteil an Komik bezeichnend, während die ernste Handlung im Hintergrund steht und parodistisch-satirische Züge annimmt. Zugunsten des Vergnügens wird der repräsentative Charakter der Oper verdrängt. Am nächsten zur konventionellen Barockoper stehen die als *drammi per musica* bezeichneten Werke. In diesen wird der Komik Raum in Intermezzi oder in wenigen Buffo-Szenen gegeben, während die Haupthandlung ernst bleibt. Zwischen dem Drama und der Komödie steht als Gattungsmischung die *tragicommedia per musica*.<sup>187</sup>

Die Entstehung dieser für Wien spezifischen Gattungsform ist an das gemeinsame Schaffen von Pietro Pariati, Francesco Conti und Francesco Borosini gebunden und existierte nur solange dieses Künstler Trio zusammenarbeitete. Ihre Erfolge mit ihren ersten Tragikomödien *Il finto Policare* (1716) und *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719) führten

---

<sup>185</sup> Michels, S. 79.

<sup>186</sup> Michels, S. 110.

<sup>187</sup> Michels, S. 454.

zur Entstehung einer ganzen Reihe von tragikomischen Faschingsopern, welche durch einige typische Merkmale verbunden sind. In dieser Tradition stehen auch die beiden Opern *Don Chisciotte in corte della Duchessa* und *Spartaco*, die aber schon eine andere Bezeichnung haben und von anderen Librettisten und Komponisten stammen. Das Bindeglied zur traditionellen tragicommedia ist hier Borosini als Titelheld und die Spezifika dieser Gattungsform.<sup>188</sup>

Zu diesen gehören insbesondere die Hierarchieumkehrung, karnevalistische Mesallianzen, das Kontrastprinzip durch das Brechen von Hierarchiegrenzen, Kombinationen aus Gegensatzpaaren, die Profanierung, Verkleidungen und Parodien durch Schaffung von Doppelgängern.<sup>189</sup> Der Doppelgänger tritt dabei immer als Gegenspieler eines Helden auf. In diesem Zusammenhang taucht in den Opernstoffen oft die Paarung Herr – Diener auf, in welcher der Rangniedere als Nachahmer seines Herren figuriert.<sup>190</sup> Ein typisches Beispiel für die Verwendung dieses Motivs sind die Opern mit der in Wien sehr beliebten Don-Quijote-Thematik. Hier steht als Gegenpol des Träumers Don Quijote sein Diener Sancho Pansa, der scheinbar bodenständiger und illusionsloser ist. In Wirklichkeit nimmt er aus Liebe zu seinem Herrn immer mehr teil an seiner Traumwelt und wird sogar zum Statthalter einer nicht existierenden Insel ernannt. „Ist Don Quijote bereits eine Parodie auf den fahrenden Ritter, so verdoppelt sie sich in Sancho Pansa, dieser wird zur Parodie der Parodie“.<sup>191</sup>

Um diese komischen karnevalistischen Elemente auch in der Musik auszudrücken, wurde eine reiche Palette an kompositorischen Ausdrucksmitteln verwendet. Die „buffoneske musikalische Sprache“ generell ist durch rasche Tonwiederholungen, Oktavsprünge oder schnelles Parlendo gekennzeichnet. Überraschungseffekte entstehen auch durch Parodie und Lautmalerei, welche auf der musikalischen Ebene durch Generalpausen, unerwartete Lautstärkeänderung oder harmonische Fortschreitung erreicht werden. Zu den typisch komischen Elementen in der Musik gehört auch der Gebrauch extremer Tonlagen oder einer ungewöhnlichen Instrumentation. So werden derb-komische Situationen durch den Klang eines Fagottes geschildert, oder zweckentfremdete Einsätze der

---

<sup>188</sup> Michels, S. 454-455.

<sup>189</sup> Michels, S. 95.

<sup>190</sup> Michels, S. 97.

<sup>191</sup> Ebenda. Diese Doppelgängerthematik und Herr-Diener-Konstellation erscheint auch in weiteren Wiener Karnevalsoperen, wie beispielsweise *Il finto Policare* (Pariati/Conti, 1716) und *Spartaco* (Pasquini/Porsile, 1726).

Instrumente, wie zum Beispiel ein von den Violinen gespieltes Trompetensignal, verwendet.<sup>192</sup>

Die in der Singstimme häufig präsenten komischen Ausdrucksmittel sind oft aus der *commedia dell'arte* entlehnte Effekte, wie Stottern oder extrem schnelle Artikulation. Viele der musikalischen Mittel, die im Orchester erklingen, werden auch auf die Stimme übertragen. Dazu gehört das schon oben erwähnte Überschreiten des natürlichen Tonambitus, plötzliche Pausen, große überraschende Sprünge, tonmalerische Fiorituren, welche oft im Rezitativ vorkommen, und bewusst falsche Intonation oder sehr schnelle Artikulation. Zusätzliche Ausdruckskraft hat bei den Sängern auch die Gestik und Mimik, welche gegebenenfalls auch im Widerspruch zum gesungenen Text stehen kann.<sup>193</sup>

## 6.2 Gaetano Orsini in den Wiener Karnevalsoper

Gaetano Orsini wirkte während seiner Karriere in Wien regelmäßig bei im Rahmen der Faschingsaison aufgeführten Opern mit. Wie schon vorher erwähnt, handelt es sich um Werke mit verschiedenen Gattungsbezeichnungen, welche Unterschiede im Umgang mit der Komik aufweisen. Bezeichnend ist, dass Orsini in den meisten Fällen eine ernste Rolle übernimmt. Zusätzlich steht diesem Kontext als Ausnahme das *dramma per musica Achille in Sciro*, bei dem es sich um eine in der Karnevalsaison aufgeführte Hochzeitsoper handelt.

Anhand einer Auswahl von Rollen aus diesem Repertoire soll im folgenden Abschnitt Orsinis Vokalprofil analysiert werden. Schlüsselfragen sind dabei sein Rang in der Sängerhierarchie, die Anzahl der Auftritte, Typus und Charakter seiner Rollen, die Arien und ihre Positionierung im Rahmen der Oper, ihr Charakter, Stimmumfang und Tessitura, gesangstechnische Merkmale und Instrumentation. Ein interessanter Aspekt der Analyse sind auch die unterschiedlichen Zugänge der Komponisten und Librettisten zur Konzeption der Rolle.

---

<sup>192</sup> Michels, S. 100.

<sup>193</sup> Michels, S. 100.

## 6.3 Orsinis Rollen in den Opern von Giovanni Bononcini

### 6.3.1 *L'Etearco*

Das drama per musica *L'Etearco* von Giovanni Bononcini mit dem Libretto von Silvio Stampiglia wurde in der Karnevalsaison des Jahres 1707 aufgeführt. Von dieser Oper sind in Wien zwei handschriftliche Partituren erhalten: A-Wgm IV-27706 [Q 1202] und A-Wn Mus.Hs. 18267/1-3, die einige Unterschiede aufweisen. Zwar sind beide mit dem Jahr 1707 datiert, enthalten jedoch leicht abweichende Besetzungslisten. In A-Wgm, in der Orsini genannt ist, wird auch im Gegensatz zur zweiten Partitur nicht explizit vermerkt, dass sie im Karneval aufgeführt wurde. Die Personen der Handlung sind in den Partituren A-Wgm/A-Wn mit den folgenden Sängern besetzt: *L'Etearco* ([Francesco] Ballerini), *Mirene* ([Maria Kunigunde] Sutterin), *Fronima* (Kaplerin), *Aristeno* (Lorenzino [Masselli]/Gaetano [Orsini]), *Polinnesto* ([Giovanni] Buzzoleni), *Temiso* ([Giovanni Battista] Barbaretti/keine Angabe), *Zelta* ([Giuseppe] Galloni), *Delbo* ([Giovanni Paolo] Bonelli/Il Sig. Gio. Battista). Im Falle der Rolle des *Aristeno* hat die Fassung mit Orsinis Alternativbesetzung Lorenzo Masselli<sup>194</sup> aus kompositorischer und musikalischer Sicht keinen Einfluss auf die Arien. Diese sind in beiden Handschriften identisch.

Der Stoff für *L'Etearco* stammt aus der griechischen antiken Geschichte, konkret aus dem 154. Kapitel der Historien von Herodot. In diesem Drama um Macht, Eifersucht und Liebe verkörpert Orsini die Rolle des treuen, tugendhaften Helden *Aristeno*, der aus Liebe zu *Mirene* zu allem bereit ist und schließlich gegen König *Etearch* von *Axus* siegt und sowohl die Hand *Mirenes* als auch die Königskrone erwirbt.<sup>195</sup>

*Aristenos* Part umfasst 5 Arien und ein Duett mit *Mirene*. Insgesamt tritt er in 11 Szenen auf. Der gesamte Stimmumfang seiner Partie reicht von g bis d2 und grundsätzlich haben alle analysierten Arien eine Da-Capo-Form. Die erste der Arien „O morte, o *Mirene*“ (D-Dur, C Takt, Vivace) singt *Aristeno* als Reaktion auf *Mirenes* Nachricht vom vermeintlichen gewaltsamen Tod *Fronimas*. Die Vokallinie bewegt sich in einem geringen Tonumfang (a bis c2) und wird durch den Basso continuo und „unisoni“ begleitet, was laut Dagmar Glüxam meist auf unisono Violinen verstärkt durch Oboen hindeutet.<sup>196</sup> In der Arie überwiegt generell eine syllabische Textvertonung. Nur das Schlüsselwort der Arie „contento morrò“ wird mit einer kürzeren Koloratur in der Länge eines Taktes, welche

---

<sup>194</sup> Lorenzo Masselli war in den Jahren 1691-1707 und 1712-1721 Mitglied der Hofkapelle. Huss, S. 147.

<sup>195</sup> Vgl. Hueber, *Die Wiener Opern Giovanni Bononcinis*, S. 88-102.

<sup>196</sup> Glüxam, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper*, S. 135-137.

Motive aus punktierten Achtelnoten mit Trillern sowie *Halbzirkel*<sup>197</sup> aus Sechzehntelnoten umfassen und anschließend in einen länger ausgehaltenen Ton überfließen, hervorgehoben. Danach erklingt in der Begleitstimme ein absteigendes punktiertes Motiv. Dieses fasst gleich die Gesangsstimme auf und beide Stimmen entwickeln das Motiv in einem gemeinsamen Dialog weiter.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a basso continuo line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The first system includes lyrics: '- , con ten - - - - - to mor - rò - -'. The second system starts at measure 7 and includes lyrics: '- Se rù non sei mia con ten - - - - - to mor'. Trills are indicated by 'tr' above notes in both systems.

(NB 1: I/2, Aristeno: „O morte, o Mirene“, D-Dur, C Takt, Vivace, T. 11-17)

Die zweite Arie Aristenos „Costanza, sì costanza“ (F-Dur, C Takt, Andante) erklingt in der als Soloszene konzipierten 13. Szene des 1. Aktes. Davor bittet Mirene Aristeno, sie zu verlassen, da sie nicht mehr glaubt, den Annäherungen Etearcos entkommen zu können. Darauf reagiert Aristeno mit einer lieblichen Arie, in der er seine ewige Treue verspricht. Die Arie, welche nur Basso-continuo-Begleitung hat, beginnt mit einem dreitaktigen Vorspiel. Das markante Kopfmotiv des Themas, welches mit einen Quartsprung aufwärts (c1-f1) beginnt, übernimmt anschließend die Vokallinie. Dieses Motiv erklingt wiederholt an mehreren weiteren Stellen der Arie. Die Phrasen der Gesangsstimme sind meist kurz, überwiegend schrittweise geführt, und der Text ist syllabisch vertont und deklamatorisch aufgebaut. Der Ambitus reicht von g bis d2, wobei der tiefste Ton nur einmal in einer Phrase des A-Teils erreicht wird (durch einen Quintfall). Auch der höchste Ton wird sparsam eingesetzt, er erklingt nur einmal auf einer Sechzehntelnote im B-Teil, indem er stufenweise erreicht wird. Die Vokallinie verbleibt nicht länger in der höheren Lage, sondern wird gleich

<sup>197</sup> Der Halbzirkel ist eine Folge von vier stufenweise untereinander sich bewegenden Noten, wovon die zweite und vierte auf derselben Stufe stehen. Marpurg, S. 149.

mit zwei aufeinanderfolgenden Terzsprüngen abwärtsgeführt. Hauptsächlich bewegt sich die Singstimme im Tonraum von f1 bis a1.

The image shows a musical score for the aria 'Costanza, si costanza'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note 'Co'. The bass line has a rhythmic accompaniment. The second system starts with a measure number '4'. The vocal line has the lyrics: 'stan za\_ si co stan-za io non mi ren-do an- cor io non mi ren-do an- cor.' and ends with a whole note 'Co'. The bass line continues the accompaniment.

(NB 2: I/13, Aristeno: „Costanza, si costanza”, F-Dur, C Takt, Andante, T. 1-6)

Auch die dritte Nummer von Aristeno („Non desio che l’idol mio”, 2. Akt, Szene 2) ist eine Liebeserklärung an Mirene. Er singt hier, er strebe nicht nach Macht und Ruhm, sondern nur die Liebe zu ihr erfülle ihn. Es handelt sich um eine kürzere Nummer, welche in der Partitur nicht einmal als Arie angeschrieben ist. Sie ist in der Tonart Es-Dur im C Takt und der Tempoangabe Andante nur mit Generalbassbegleitung komponiert und endet mit einem kurzen Ritornello. Die Arie gehört zu den tieferen Nummern Aristenos und verfügt zusätzlich über einen geringen Stimmumfang (b bis c2). Das Stück enthält sowohl mehrere Sprünge (im Umfang einer Quint, Sext, oder auch Septime) als auch Phrasen, welche quasi fast auf einem Ton „rezitiert“ werden. Auch hier ist die Textvertonung überwiegend syllabisch. Es erklingen lediglich kurze zweieinhalbtaktige Koloraturen auf dem Wort „non sa“:

The image shows a musical score for the aria 'Non desio, che l'idol mio'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The vocal line has the lyrics: 'al-tro il cor bra - mar non sa'. The bass line has a rhythmic accompaniment. The second system starts with a measure number '6'. The vocal line has the lyrics: 'bra-mar non sa.' and ends with a whole rest. The bass line continues the accompaniment.

(NB 3: II/2, Aristeno, „Non desio, che l’idol mio”, Es-Dur, C Takt, Andante, T. 4-8)

Die 7. Szene des 2. Aktes ist als Aristenos Soloszene konzipiert. Nachdem ihm Mirene ans Herz legt, so schnell wie möglich zu fliehen, da Etearco ihren Geliebten umbringen möchte, ist Aristeno fest entschlossen, entweder mit Mirene gemeinsam zu leben oder zu sterben. Darauf reagiert er in seiner Soloszene mit einer kürzeren Arie mit einem lieblichen und innigen Charakter (II/7, „O vivrai bell’idol mio“, C-Dur, 3/4 Takt). Die Teile A und B werden jeweils wiederholt, und am Ende folgt ein Ritornello. Auch diese Arie ist syllabisch vertont, und die Vokallinie bewegt sich vorwiegend schrittweise. Nur kürzere Melismen dienen zur Hervorhebung der Schlüsselworte. Die Arie ist wieder eher tief gesetzt, sie umfasst den Ambitus g bis c2 und die Tessitura es1 bis g1. Die Singstimme wird durch Fagotte als Bassstimme und zwei Solooboen begleitet. Die erste Oboe wird fast durchgehend unisono mit der Vokallinie geführt, die zweite Oboe spielt dazu meistens im Terzabstand.

Im Moment, als das Liebespaar die gegenseitige Zuneigung endlich nicht mehr verbergen muss, singt es ein gemeinsames Duett („Anima innamorata“, 3. Akt, Szene 6). Dieses Liebesduett steht in D-Dur im 3/8 Takt und beginnt und endet mit einem Ritornello in einem vierstimmigen Orchestersatz. Es hat einen freudigen, leichten und tänzerischen Charakter. Aristenos Linie bewegt sich im Umfang von a bis c2 und die Mirenes von fis1 bis g2. Die beiden Vokallinien imitieren einander und werden in parallelen Sexten geführt. So imitiert Mirene Aristenos Anfangsmotiv eine Quart höher. Nachdem sie die ersten vier Takte des Themas vorgetragen hat, führt sie es mit einem Melisma auf dem Wort „respirar“ aus und Aristeno setzt erneut ein. Die Melodie verläuft ausschließlich schrittweise und vertont den Text syllabisch. Zum Schluss des A-Teils singen bei der Phrase „ritorna a respirar“ beide zusammen eine Koloratur. Diese ist fünf Takte lang und wird in parallelen Sexten geführt. Auch der in die Paralleltonart h-Moll modulierende B-Teil ist auf diesem Prinzip aufgebaut.

In derselben Szene folgt auch Aristenos letzte Arie „Pupille adorate“ (3. Akt, Szene 6), eine weitere Liebeserklärung an Mirene. Diese menuettartige Arie (B-Dur, 3/8 Takt, Allegro) hat einen tänzerisch-freudigen, verliebten Charakter. Die Singstimme bewegt sich wieder im Umfang einer kleinen None (a bis b1) und ihre Tessitura befindet sich im Tonraum es1 bis g1. Nach dem achttaktigen Vorspiel des Orchesters übernimmt die Singstimme das davor erklangene und durch zwei Solooboen in Terzen vorgetragene Thema. Die Vokallinie bewegt sich fast ausschließlich in Achtelnoten, gelegentlich durchbrochen von Sechzehntelnotenpaaren. Die erste Phrase der Singstimme, in welcher die ersten vier

Textverse vorgetragen werden, endet mit einem drei Takte lang ausgehaltenen f1 mit einem Triller. In diesen Ton hinein beginnt schon das kurze Zwischenspiel der Oboen.

Auch in dieser Arie überwiegt zwar die syllabische Vertonung, aber die Worte „fa“, „beltà“, also die jeweiligen letzten Worte des vierten und achten Verses, sind mit einer Koloratur geschmückt. Die Silbe mit einem „a“ und einem zusätzlichen Akzent darauf macht diese Worte ideal dafür. Die Koloraturen sind immer drei Takte lang und bei der zweiten Wiederholung des Wortes „fa“ fließt die Singstimme anschließend erneut in einen drei Takte lange ausgehaltenen Tön b1 über, während die Oboen die Melodie übernehmen.

The image shows a musical score for a vocal and oboe part. It consists of four staves. The top two staves are for the oboe, and the bottom two are for the voice. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "o co-me più bel-le la gio-ia vi fa". The final note of the vocal line is marked with a trill (tr).

(NB 4: Aristeno, III/6, „Pupille adorate“, D-Dur, 3/8 Takt, T. 20-28)

### 6.3.2 *Il Mario fuggitivo*

Die Premiere von *Il Mario fuggitivo* fand am 8. Februar 1708 in Wien statt. In den darauffolgenden Jahren wurde sie an verschiedenen Orten mehrfach wiederaufgeführt und nach Kurt Hueber handelt es sich sogar um eine der meistverbreiteten Opern in den ersten Jahrzehnten nach 1700.<sup>198</sup> So wie bei *L’Etearco* sind auch zu *Il Mario fuggitivo* zwei Partituren in Wien erhalten: A-Wn Mus.Hs. 18268/1-3, die über keine Angaben zur Besetzung verfügt und A-Wgm IV 27 707, in der die folgende Besetzung mit Stimmlage zu finden ist: Caio Mario (Francesco Ballerini, Contralto), Icilio (Domenico [?], Soprano), Giulia ([Anna] Lisi-Badia, Soprano), Dalinda (Maria Kunigunde Sutterin, Soprano), Sestilio (Silvio [Garghetti] Tenore), Publio (Gaetano [Orsini], Contralto), Floro ([Domenico] Nannini, Tenore), Blesa ([Giuseppe] Galloni, Soprano). Auch in diesem Fall sind Publios Arien, die im folgenden Kapitel analysiert werden, in beiden Partituren identisch.

Die Handlung der Oper basiert auf einem historischen Stoff, und zwar auf dem Leben des römischen Feldherrn und Staatsmannes Gaius Marius (158/157 v. Chr.-86 v. Chr.).

<sup>198</sup> Hueber, S. 116.

Nachdem dieser zum sechsten Mal zum Konsul gewählt wurde, wird er dazu gezwungen, von Rom nach Karthago zu fliehen. Sein Sohn Icilio versucht über Jempsale, den König von Numidien, Hilfe für Marius zu erhalten. Diese wird ihm auch zum Anschein zugesagt. Im Moment, wo Icilio den Königshof verlassen möchte, wird er zurückgehalten. Eine der Konkubinen Jempsalems verliebt sich aber in ihn und verhilft ihm zur Flucht. Marius wird inzwischen vom Senat wieder nach Rom zurückberufen und zum siebten Male zum Konsul gewählt.<sup>199</sup>

Publio (Orsini) figuriert in der Geschichte als römischer Prätor „cavaliere Romano, ufficiale di Sestilio“. Er tritt in der Oper insgesamt in 15 Szenen auf und hat 5 Arien zu singen. Seine erste Arie „Più non voglio innamorarmi“ (1. Akt, Szene 4) singt er im Moment, als er Giulia trifft, welche als Zigeunerin und Wahrsagerin Argene verkleidet nach Numidien reist. Dort möchte sie ihren Geliebten Icilio, der wegen seines Vaters Rom verlassen musste, wiederfinden. Publio fordert sie auf, sein Schicksal aus den Linien seiner Hand zu entziffern und berichtet ihr, dass ihn eine Frau namens Dalinda bezaubert hat. Daraufhin verkündet Argene ihm, Dalinda wurde mit einem anderen Mann auf der Flucht gesehen.<sup>200</sup> Publio ist entrüstet und singt in seiner Arie, er möchte sich nicht mehr verlieben, da es keine Treue gibt. Ein durchgehend punktierter Rhythmus im Vorspiel, wie auch die mehrfache Wiederholung der ersten zwei Textverse erzeugen eine rasante Stimmung und heben Publios aufgebrachte Emotionen hervor. Die Vokallinie ist ohne große Sprünge und syllabisch geführt, bis auf eine Koloratur. Sie besteht aus einer Folge von *Rollen*<sup>201</sup> in Zweiunddreißigstelwerten in Kombination mit einer darauffolgenden Achtelnote. Das Motiv wird dreimal jeweils um eine Sekunde nach oben transponiert, bis der Höhepunkt der Phrase mit einer Betonung der Aussage durch ein „no“ auf dem c2 erreicht wird.

(NB 1: I/4, Publio: „Più non voglio innamorarmi“, g-Moll, C Takt, Allegro, T. 43-47.)

<sup>199</sup> Hueber, S. 116-117.

<sup>200</sup> Hueber, S. 119.

<sup>201</sup> Eine *Rolle/Walze* ist eine Figur bestehend aus einer Folge von „unter einander sich bewegenden Noten, wovon die erste und dritte auf denselben Stufen stehen.“ Marpurg, S. 149.

Im Teil-B kommen generell mehrere Sprünge vor als im Teil A und die Tessitura der Singstimme liegt etwas höher. Das Wort „lacci“ der Phrase „Rompo i lacci“ ist mit einer Koloratur basierend auf dem motivischen Material aus dem A-Teil vertont (NB 1). Anders als zuvor ist diesmal der Zielton der Phrase das d2, der höchste Ton der Arie. Dieser erklingt noch einmal in der Weiterführung der Koloratur, welche dann in eine punktierte absteigende Linie überfließt und den tiefsten Ton der Arie (b) erreicht. Es folgt eine weitere variierte Wiederholung des oben beschriebenen Motivs und anschließend die Schlussphrase.

In der 9. Szene des ersten Aktes trifft Publio wieder auf seine Geliebte Dalinda und wirft ihr ihre Untreue vor. Sie reagiert auf dessen Anschuldigungen empört und bittet ihn, sie lieber zu verjagen, als an ihrer Treue zu zweifeln. Publio bittet Dalinda ihr seine ungerechten Vorwürfe zu verzeihen.<sup>202</sup> Die Vokallinie der Arie „Pace sì pace“ (D-Dur, 2/4 Takt, Andante e affettuoso) umfasst den Ambitus a bis cis2 und die Tessitura e1 bis g1 und als Begleitung erklingt nur der Basso continuo. Dieser besteht aus einer prägnanten punktierten Basslinie. Die Arie beginnt ohne Vorspiel und auch in der Vokallinie sind häufig punktierte Motive zu hören, wodurch die affektierten Gefühle Publios hervorgehoben werden. Sein erster Einsatz besteht aus einem schrittweise von f1 zu d1 absteigenden punktierten Motiv und einem anschließenden Quartsprung aufwärts, worauf wieder das absteigende Motiv folgt. Bei „non tormentarmi“ ist die Vokallinie mit der Figur eines *Läufers* abwärts gestaltet, gefolgt von einer punktierten Achtel mit einer Sechzehntel, die vom h1 zum tiefsten Ton der Arie a geführt wird.

(NB 2: I/9, Publio: „Pace sì pace“, D-Dur, 2/4 Takt, Andante e affettuoso, T. 1-4)

Die Phrasen der Vokallinie sind in dieser Arie eher kurz und syllabisch, bis auf die Ausnahme von „seguì ad amar“, wo eine Koloratur erklingt. Diese beginnt mit einem absteigenden *Läufer* von h1, und anschließend erklingen verschiedene punktierte Motive abwechselnd mit Sechzehntelgruppen. Zum Schluss der Phrase wird mit einem Lauf abwärts der Ton a erreicht.

<sup>202</sup> Hueber, S. 121.

(NB 3: I/9, Publio: „Pace sì pace“, D-Dur, 2/4 Takt, Andante e affettuoso, T. 16-29)

Abgesehen von einem Quintsprung h-fis1 am Anfang des B-Teils sowie einem weiteren Sext- und Septsprung bewegt sich die Vokallinie überwiegend schrittweise oder mit nur kleinen Sprüngen.

In seiner dritten Arie („Sei pietosa, e sei tiranna“, 2. Akt, Szene 4) reagiert Publio auf die Bitte von Dalinda und Elisa (dem verkleideten Icilio), den zum Tode verurteilten Mario zu retten. Publio ist verwundert, wie viel Mitleid Dalinda mit Mario hat und dabei ihm gegenüber gefühllos handelt.<sup>203</sup> Die Arie ist in F-Dur, im 3/8 Takt, mit der Tempobezeichnung Andante komponiert und mit Basso continuo und zwei Stimmen „unisoni tutti“ instrumentiert. Sie beginnt mit einem zehntaktigen Vorspiel, in welchem in der ersten Stimme das Hauptmotiv erklingt, welches anschließend von der Vokallinie übernommen wird. Es beginnt mit einem Oktavsprung abwärts (c2-c1) und wird anschließend mit einem Quartsprung in eine etwas höhere Lage zurückgeführt. Das Wort „tiranna“ ist mit einem absteigenden *Läufer* in Sechzehntelwerten abwärts zum c1 geführt. Auch die nächste Phrase beginnt mit einem Oktavsprung abwärts und das prägnante Kopfmotiv erklingt danach noch wiederholt in der Begleitung. Die Phrasen der Vokallinie sind auch in dieser Arie eher kurz und nicht besonders exponiert. Schlüsselworte wie „pietosa“, „tiranna“, „lagrimosi“ werden durch kurze Melismen hervorgehoben.

<sup>203</sup> Hueber, S. 122-123.

11

Sei pic - to - sa\_ c sei ti - ran - na se l'af - fan - na la su - a mor - te che la\_ mi - a.

Detailed description: This is a musical score for a vocal line in F major, 3/8 time, marked Andante. It consists of four staves. The top two staves are empty, likely for a vocal duet. The third staff contains the vocal line with lyrics. The bottom staff is the basso continuo line. The lyrics are: 'Sei pic - to - sa\_ c sei ti - ran - na se l'af - fan - na la su - a mor - te che la\_ mi - a.'

(NB 4: II/4. Publio: „Sei pietosa, e sei tiranna”, F-Dur, 3/8 Takt, Andante, T. 11-20)

Die anspruchvollste Arie Publios ist seine letzte („Bersaglio d’Amore“, 3. Akt, Szene 5). Diese singt er im Moment, als er Dalinda verspricht, Sestilio dazu zu bringen, Elisa (Icilio) freizusprechen. Die Arie beginnt mit einem achttaktigen Vorspiel des Orchesters (Basso continuo, „unisoni“), in welchem in der Oberstimme repetitive Sprünge sowie Läufe in Sechzehntelwerten, begleitet durch die zweite Stimme in längeren Notenwerten, erklingen. Die ersten drei Phrasen der Vokallinie sind kürzer, syllabisch vertont und werden durch kürzere Zwischenspiele des Orchesters unterbrochen. Anschließend folgt bei dem Wort „strali“ eine vier Takte lange Koloratur, welche auf dem Motiv der Läufe des Orchestervorspiels basiert. Sie besteht aus abwechselnden Sechzehntelgruppen von *Läufern* und *Halbzirkeln*. Durch einen Septsprung jeweils am Ende des Taktes wird das Motiv zweimal eine Sekunde nach oben transponiert. Am Höhepunkt dieser Koloratur wird der höchste Ton der Arie, das d2, erreicht und anschließend folgt eine Bewegung abwärts zum c1.

19

22

li\_ si\_ pic\_ no che muo\_ ve\_ a pic\_ tà, che

Detailed description: This is a musical score for a vocal line in F major, common time, marked Allegro. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is empty. The third staff is the vocal line with lyrics. The bottom staff is the basso continuo line. The lyrics are: 'li\_ si\_ pic\_ no che muo\_ ve\_ a pic\_ tà, che'. The score includes a 'stra' (strada) section starting at measure 19.

(NB 5: III/5, Publio: „Bersaglio d’Amore”, F-Dur, C Takt, Allegro, T. 19-25)

Im B-Teil, welcher in die Paralleltonart d-Moll moduliert, erklingen derartige Koloraturen nicht mehr. Hingegen umfassen die ersten zwei Phrasen des B-Teils länger ausgehaltenen Töne, welche dem Sänger die Möglichkeit bieten, eine weitere essenzielle Fähigkeit des Belcantogesangs zu präsentieren, und zwar das *mesa di voce*.

33

lic - re le schie - re del duo - - lo, e il co - re ch'è

(NB 6: III/5, Publio: *Bersaglio d'Amore*, F-Dur, C Takt, Allegro, T. 33-36)

### 6.3.3 Zusammenfassung

Nach der Analyse von Orsinis Rollen in Giovanni Bononcini's Karnevalsoperen kann man die erworbenen Ergebnisse folgenderweise zusammenfassen: In beiden Fällen handelt es sich um historische antike Stoffe und beide Male figuriert Orsini in der Handlung als ein tugendhafter Held, welcher seiner Liebe treu ist und sich auch für sie opfern würde.

Der gesamte Stimmumfang der Rollen reicht von g bis d<sub>2</sub>, wobei er aber in den einzelnen Arien bei Weitem nicht ganz ausgelotet wird. Die Tessitura liegt meistens bei den Tönen e<sub>1</sub> bis g<sub>1</sub> oder f<sub>1</sub> bis a<sub>1</sub>. Der höchste Ton d<sub>2</sub> kommt in den Arien eher vereinzelt vor, und jedes Mal im Rahmen einer Koloratur. Die Phrasen sind meistens nicht lang und basieren auf kurzen Motiven ohne viele virtuose Wendungen. Der Schwerpunkt liegt in der Musik hingegen in der Schlichtheit und Kantabilität sowie der Verständlichkeit des Textes, weshalb dieser meist syllabisch und ohne große Sprünge vertont ist. Koloraturen reichen meist über zwei Takte lang. Bei den technisch am anspruchsvollsten Nummern, in beiden Opern jeweils die letzten Arien, sind die Koloraturen etwas länger (in diesen Fällen drei bis vier Takte lang). Sie umfassen entweder Läufe und größere Sprünge, oder im Anschluss auf sie folgen länger ausgehaltene Liegetöne.

Was die Tonalität betrifft, überwiegt eindeutig Dur. Von 10 analysierten Arien ist nur die erste Nummer Publios in *Il Mario fuggitivo* in einer Molltonart komponiert. Vier der Nummern haben nur eine Generalbassbegleitung, ebenfalls vier umfassen zusätzlich zum

Basso continuo eine oder zwei weitere Instrumentalstimmen. Zwei der Arien in *L'Etearco* („O vivrai bell'idol mio“, „Pupille adorate“) umfassen eine Begleitung von ausschließlich Holzbläsern – im Fall dieser Arien zwei Solooboen und Fagotti als Bassstimme. Nach Anthony Ford handelt es sich um einen für die von Bononcini für Wien komponierten Opern spezifischen Arientyp.<sup>204</sup> In der ersten Arie werden zur Bereicherung des Klanges auch Fagotte oder Solooboen verwendet. Durch diese Klangbereicherung wird in dieser Arie, welche im Rahmen einer Soloszene erklingt, eine innig-liebliche Stimmung erzeugt, die zweite hat einen tänzerischen Charakter.

Vom Tempo her überwiegen Arien mit der Bezeichnung Andante (affettuoso) (insgesamt vier) und anschließend Allegro (drei Arien). Eine Arie ist im Tempo Vivace komponiert und zwei Nummern haben keine Angaben zum Tempo.

#### **6.4 Orsinis Rollen in den Opern von Francesco Conti**

Der Autor der meisten Karnevalsoper ist Francesco Conti. In den Jahren von 1711 bis zu seiner Erkrankung 1725 verfasste er insgesamt 12 Werke dieser Gattung. Bei fast allen verband ihn dabei eine Zusammenarbeit mit dem Librettisten Pietro Pariati, in einigen Fällen beteiligte sich am Verfassen des Librettos auch Apostolo Zeno.<sup>205</sup>

##### **6.4.1 *Don Chisciotte in Sierra Morena***

Als Stoff für die Karnevalsoper im Jahr 1719 wurde die beliebte Romanfigur Don Quijote de la Mancha von Miguel de Cervantes y Saavedra ausgewählt. Dieser Roman wurde in den Jahren 1622-1625 ins Italienische übersetzt und in Venedig ediert. In derselben Stadt fand auch die erste Aufführung einer Oper mit dieser Romanvorlage statt, und zwar *Don Chisciot della Mancianza* (Marco Morosini/Carlo Sajo, 1680).<sup>206</sup> Auch in Wien erfreute sich der Stoff großer Beliebtheit, und die „tragicommedia per musica“ *Don Chisciotte in Sierra Morena*, welche im Laufe der Zeit auch in weiteren europäischen Städten aufgeführt wurde, entwickelte sich schon zu Contis und Pariatis Lebzeiten zu deren erfolgreichstem Stück.

Den Kern des von Pariati und Zeno verfassten Librettos bilden das 23.-47. Kapitel der Romanvorlage von Cervantes, wobei aber mehrere eingeschobene Erzählungen, welche die Haupthandlung nicht direkt betreffen, ausgelassen werden. Gaetano Orsini nahm als Darsteller des Fürsten Fernandos an der sich zu Don Chisciottes Abenteuern parallel abspielenden Liebes- und Eifersuchts Geschichte teil. Fernando liebt Dorotea (Maria Landini-

---

<sup>204</sup> Vgl. Ford, *The Operas of Giovanni Bononcini*, S. 110.

<sup>205</sup> Michels, S. 114-115.

<sup>206</sup> Hirschmann, S. 32.

Conti) und sein Freund Cardenio (Pietro Casati) Lucinda (Maria Regina Schoonians). Als Cardenio aber seine Geliebte dem Fürsten vorstellt, verliebt sich dieser auch in sie. Er möchte sie um jeden Preis zur Ehe zwingen, Lucinda bleibt jedoch Cardenio treu. Nach einigen Verwicklungen in der Handlung bekehrt sich Fernando schlussendlich und am Ende der Geschichte kommen die richtigen Paare wieder zusammen.

Somit ist die Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* eines der seltenen Beispiele dafür, dass Orsini in einer Oper einen äußerst negativen Charakter darstellt. Er hat drei Arien und ein Duett zu singen, was im Vergleich mit dem als Hauptdarsteller des *Don Chisciotte* im Mittelpunkt stehenden Startenor Francesco Borosini (sechs Arien, ein *Accompagnato*) und mit der Anzahl der Nummern in Orsinis anderen Partien in den Karnevalsopern eine eher kleinere Rolle ist.

Fernando singt seine erste Arie in der als Soloszene konzipierten 2. Szene des 2. Aktes. Er lässt Lucinda überwachen und möchte sie zu dazu zwingen, eine Ehe mit ihm einzugehen. Sie geht darauf ein und verspricht dies für den Sankt-Nimmerleins-Tag. In seiner Arie („Fido amava un bell’oggetto“, e-Moll, 3/4 Takt, *Andante*) beschuldigt Fernando für seine Wechselhaftigkeit den Amor. Die Arie hat einen melancholischen Charakter, aber gleichzeitig vermittelt sie auch die aufgewühlten Emotionen Fernandos, die er in seiner scheinbar aussichtslosen Situation erlebt. Er stellt sich als Opfer da, welches um Hilfe für seine Treue ruft, aber seine Sinne werden schließlich zu dieser Untreue gezwungen. Insbesondere werden die Worte „oggetto“, „bel“ und „sospirò“ durch Koloraturen hervorgehoben. Das letzte der genannten Worte wird mit einem Motiv vertont, welches aus aufsteigenden Achtel- und Viertelnoten besteht, welche von der nächsten, um einen Schritt höher transponierten Gruppe mit einer Viertelpause getrennt sind. Dadurch wird lautmalerisch ein Seufzer imitiert.

76

cor - so ma cos - tui - to là il mio co - re, e la tè ne sos - pi - rò

83

(NB 1: II/2, Fernando: „Fido amava un bell’oggetto“, e-Moll, 3/4 Takt, Andante, T. 76-86)

Auch Fernandos zweite Arie „Occhi belli, men torbidi, e fieri“ erklingt in einer Soloszene (3. Akt, Szene 3). Er besingt Lucindas schöne Augen und macht sich Hoffnungen, denn er sieht in ihnen weniger Hass und dafür mehr Heiterkeit als zuvor. Diesen Frohsinn missversteht Fernando jedoch. Er gilt nicht ihm, sondern Cardenio, den Lucinda zuvor gesehen hat und mit dem sie ihre Flucht von Fernando plant. Obwohl es sich um eine Art von Liebesarie handelt, überwiegen nicht sanfte Affekte, sondern vielmehr eine gewisse Rasanz und Fernandos Habgierigkeit. Dies ist schon in den ersten Takten des Vorspiels dieser in g-Moll, dem Tempo Andante und 3/4 Takt komponierter Arie zu hören, insbesondere durch die schnellen Zweiunddreißigstelläufe der Violinen, welche später auch die Vokallinie übernimmt. Im A-Teil wird besonders das Wort „amando“ durch mehrere Koloraturen hervorgehoben. Dabei kehrt immer wieder ein Motiv zurück, das mit einer Zweiunddreißigstelpause und anschließend drei aufsteigenden Noten beginnt. Dieses wird

in einem Dialog zwischen Violine und Singstimme gegenseitig hin- und hergereicht und weiter ausgeführt.

33

spe - ri, ch'io spe - ri voi di - te ca -

38

man

(NB 2: III/3, Fernando: „Occhi belli, men torbidi, e fieri”, g-Moll, 3/4 Takt, Andante, T. 33-41)

Im Zwischenspiel wird das motivische Material der Singstimme von vorher verarbeitet. Der B-Teil hat eine noch aufdringlichere Wirkung als der A-Teil. Die Basslinie und die zweite Instrumentalstimme bestehen aus repetitiven Achtelnoten, und darüber hat die erste Violine eine synkopische Melodie. Durch diese Beschleunigung der Rhythmik werden die aufgewühlten Emotionen Fernandos besonders hervorgehoben. Er vergleicht sich selbst mit einem Schiffer, der am Meer durch einen Sturm bedroht ist:

„So trotzt der kühne Schiffer  
den bösen Meereswinden,  
sieht er beim milden Schimmer  
der Sterne ihn entschwinden,  
den Sturm, der ihn bedroht.“<sup>207</sup>

Beeindruckend ist die Sechzehntelkoloratur bei dem Wort „nembo“, welches lautmalerisch durch ein *arpeggiato*, zerlegte F-Dur- und C-Dur-Akkorde, vertont ist. Die

<sup>207</sup> Übersetzung des Librettos für die Aufführung in Innsbruck 1992.

Phrase endet dann mit mehreren größeren Sprüngen, und die Violine übernimmt die Sechzehntelläufe. Der bedrohliche Affekt bekommt eine noch stärkere Wirkung durch eine weitere Koloratur. Diese ist tiefer gesetzt und bei jeder Gruppe von vier Sechzehnteln wird der Ton a wiederholt, worauf ein Sprung und ein weiterer Lauf folgen. Dieser Sprung ist am Anfang eine Terz und wird in jedem Takt noch erweitert, bis zu einer Sext. Als Alternative zur Koloratur sind in ihren letzten zwei Takten jeweils drei Schläge lange ausgehaltene Töne g1 und a1 notiert.

78

Ve - de spa-rir quel nenì

82

bo che pria lo mi - nac- ciò

(NB 3: III/3, Fernando: „Occhi belli, men torbidi, e fieri“, g-Moll, 3/4 Takt, Andante, T. 78-86)

In der 6. Szene des 4. Aktes kommen Dorotea und Fernando in ein gemeinsames Gespräch. Sie ist so hochgesinnt und opferbereit, dass sie ihm die Untreue nicht vorwirft, sondern ihn dazu auffordert, ehrenhaft zu handeln und nicht eine Freundschaft zu zerstören. Fernando gibt ihr Recht, fühlt sich aber von seinen Gefühlen hin- und hergerissen. Diese zwiespältige Gemütsverfassung drückt er in seiner letzten und gleichzeitig virtuosesten und vom Affekt exponiertesten Arie „Odio, vendetta, amore“ (F-Dur, C Takt, Allegro) aus. Ähnlich wie in Fernandos Arie davor, ist auch hier ist das Vorspiel des Orchesters (Basso

continuo und „Tutti“) sehr rasant und aufgewühlt, mit Zweiunddreißigstellläufen aufwärts in den Violinen. Es ist eine aria parlante und gleich die ersten Einsätze der Vokallinie sind Ausrufe von Emotionen, die er gerade erlebt, wie „Odio“ und „vendetta“ etc., welche jeweils mit einem Sprung abwärts vertont sind. All diese Triebe „führen einen Krieg in seinem Herzen“. Mit einer drei Takte langen Koloratur auf dem Wort „vincerà“ wird Spannung und kämpferische Stimmung erzeugt. Diese wird aber wirkungsvoll mit dem Zusatz „non so“ beendet. Er spürt also viele verschiedene Emotionen, sagt aber gleichzeitig, dass er nicht weiß, welche davon gewinnen wird. Die 1. Strophe wird wiederholt, mit den Sprüngen am Anfang zu Oktaven erweitert, was die Stimmung noch mehr steigert. Bei „vincerà“ singt Fernando schnelle *Tiraten* im Umfang einer Oktave, eine eher für Streichinstrumente typische Figur. Diese erklingen anschließend als Imitation auch in der Orchesterbegleitung.

38

Qual vin-ce-ra

41

(NB 4: IV/6, Fernando: „Odio, vendetta, amore“, F-Dur, C Takt, Allegro, T. 38-43)

Im B-Teil, welcher in die Paralleltonart d-Moll moduliert, kommt Fernandos habgieriger Charakter noch deutlicher zur Geltung als zuvor. Über syllabisch aufgebauten und aus mehreren Liegetönen bestehenden Phrasen zieht sich durch die Orchesterbegleitung erneut das schon bekannte Motiv aus aufwärts geführten *Tiraten*-Figuren. Fernando singt

darüber, dass er sich seiner Schuld wegen der Untreue bewusst ist, dies aber trotzdem nicht ändern kann:

„Liebe schenk´ ich einer Spröden;  
Dir breche ich meine Treue;  
Wenn ich der Schuld mich auch zeihe.  
Gutmachen kann ich sie nicht.“<sup>208</sup>

Das Verneinen steht dabei musikalisch im Vordergrund. Das Wort „no“ wird mehrmals wiederholt und damit betont: immer eine Viertelnote auf dem dritten Schlag im Takt und dazu erklingen in den Violinen die schnellen Zweiunddreißigstelläufe. Eine Steigerung erfolgt durch die Erhöhung bei diesen Ausrufen: zuerst h1, dann c2, dann d2, im nächsten Takt noch zweimal „no, no“ und dann die Wiederholung des ganzen Satzes.

Im 5. Akt der Oper kommt es jedoch zu einer Wandlung seiner Persönlichkeit. Dorotea bittet ihn um den Tod, damit er wieder Frieden in seinem Herzen finden kann. Davon ist Fernando so gerührt, dass er sie bittet, seine Frau zu werden. (5. Akt, 4. Szene, Duett Fernando und Dorotea, „Con la fé del tuo bel core“). Somit können sich die beiden Liebespaare wieder versöhnen.

#### **6.4.2 Archelao, Re di Cappadocia**

Die nächste Besetzung von Orsini in einer Karnevalsoper erfolgte im Jahr 1722, und zwar in der Rolle des Farnace in Francesco Contis Oper *Archelao, Re di Cappadocia*. Im Mittelpunkt dieser auf römischer Geschichte basierenden *Tragicomedia per musica* steht Archelao, der König von Kappadokien, dessen Herrschaftsanspruch durch Rom in Frage gestellt wird. Um sich nicht vor dem Senat in Rom rechtfertigen zu müssen, spielt Archelao, nicht überraschenderweise dargestellt von dem Tenor Francesco Borosini, Geisteskrankheit vor. Über diese Täuschung weiß nur sein Vertrauter Tisaferne (Christoph Praun) Bescheid. Den Fall soll der Prokonsul für Asien Quinto Fannio (Pietro Casati) untersuchen und eventuell einen neuen König nominieren. Dafür wird der bithinische Prinz Farnace (Gaetano Orsini) vorgesehen. Aspasia (Maria Regina Schoonians), die Schwester des früheren im Kampf gefallenen König Ariate, soll zu seiner Frau werden. Aspasia liebt aber Archelao und Farnace hingegen Ladice (Anna d'Ambreville). Diese finden nach vielen komplizierten Verwicklungen schlussendlich zusammen und Archelao wird von jeder Schuld freigesprochen. Somit kann die Oper mit einem *lieto fine* enden. Durch die Zentralthemen

---

<sup>208</sup> Übersetzung des Librettos für die Aufführung in Innsbruck 1992.

wie den Wahnsinn des Königs, das Erscheinen eines falschen Königs und Anspielungen auf aktuelle Ereignisse ist diese Oper voll mit karnevalistischen Elementen.<sup>209</sup>

Farnace steht zusammen mit Ladice in der Besetzungshierarchie als zweites Paar nach Aspasia und Archelao. Ihm sind vier Arien und ein Duett mit Ladice zugeteilt,<sup>210</sup> und er tritt insgesamt in 14 Szenen auf. Vom Umfang der Singstimme her handelt es sich um eine der am höchsten gesetzten Partien Orsinis in den Karnevalsoper. Während in den davor analysierten Opern der höchste notierte Ton das d2 ist und dieses vor allem bei Bononcini sparsam eingesetzt wird, kommt es in der Partie des Farnace ohne Einschränkung vor. Eine der Arien reicht zum es2 und eine weitere sogar zum f2. Auch die Tessitura liegt hier etwas höher – meistens im Tonraum g1 bis b1.

Zu den technisch anspruchsvolleren Arien gehört Farnaces Arie „Già tu sai qual sia“ (D-Dur, 3/8 Takt, Allegro). Er singt sie in der dritten Szene des 2. Aktes, wo eine Diskussion zwischen Fannio, Farnace und Aspasia darüber stattfindet, ob Farnace Aspasia heiraten solle. Keiner von den beiden möchte aber eigentlich den Anderen heiraten. Der Stimmumfang a bis d2 wird hier vollkommen ausgenutzt, die Tiefe und auch Höhe werden auf verschiedene Arten erreicht, der höchste Ton d2 erklingt sogar fünfzehnmal. Der Sänger hat große Sprünge, lange ausgehaltene Töne, Koloraturen, sowie Trillerketten zu meistern.

Die erste von mehreren anspruchsvollen Koloraturen umfasst sechs Takte und beruht auf dem Prinzip der Erweiterung eines Motivs, weswegen neben schnellen Läufen auch mehrere Sprünge im Umfang einer Quart bis zur Septime zu bewältigen sind. Das Motiv dieser Koloratur imitiert das Orchester im Zwischenspiel und gleich danach folgt schon die nächste virtuose Passage. Diese beginnt auf einem fünf Takte lang ausgehaltenen Ton a1 und darüber spielt die erste Orchesterstimme die Melodie.

56

ci bra

(NB 1: II/3, Farnace: „Già tu sai qual sia“, D-Dur, 3/8 Takt, Allegro, T. 56-63)

<sup>209</sup> Michels, S. 221-223.

<sup>210</sup> Zum Vergleich: Aspasia und Archelao singen je 5 Arien. Die wenigsten Nummern hat der sich als totgegläubte Ariate ausgebende Sinopio (Pietro Paolo Pezzoni), welcher in 2 Duetten mitsingt.

Nach dieser Passage übernimmt die Singstimme die Melodie und wird durch die erste Orchesterstimme oktaviert. Die Vokallinie führt die Phrase in eine äußerst virtuose Koloratur weiter. Es handelt sich um eine absteigende Figur vom d2 zum a, wobei jeder zweite Ton dieser Tonleiter wiederholt wird und diese nach jeder Sechzehntelgruppe nochmals einen Schritt aufsteigt. Diese Art von Ornamentik, nach Francesco Rognoni *Accento* genannt,<sup>211</sup> wurde schon in im 17. Jahrhundert verwendet und im Laufe des 18. Jahrhunderts mit unterschiedlichen Termini benannt.<sup>212</sup> Nach dem Erreichen des Tones a, wird dieser mit einer Tirata, einem schnellen Lauf zum a1, verziert. Dies erfolgt auch sofort anschließend von d1 bis d2. Dieser Ton wird mit Triller zwei Takte lang ausgehalten, dann folgt eine Kadenz.

(NB 2: II/3, Farnace: „Già tu sai qual sia“, D-Dur, 3/8 Takt, Allegro, T. 64-71)

Gegen Ende des B-Teils folgt noch eine weitere Koloratur, in welcher Gruppen von jeweils drei Sechzehntelgruppen durch einen Sprung getrennt sind. Dieser wird im Laufe der Koloratur nach und nach von einer Quint bis zu einer Septime erweitert. In der Schlussphrase vor der Finalkadenz hat der Sänger eine fünf Takte lange Trillerkette zu meistern.

Die potenzielle Ehe Aspasias mit Farnace wird auch in der 3. Szene des 4. Aktes zur Diskussion gestellt, wobei Farnace bezweifelt, dass Aspasia ihn lieben kann. Die hier folgende Arie „Se al pastor già“ (F-Dur, C Takt, Allegro) ist eine Gleichnis-Arie, in der Farnace die verschmähte Liebe thematisiert und sie mit einem Hirten vergleicht, der nicht aus derselben Quelle Wasser trinken möchte, wenn ihm diese „seinen Trunck versagt“, oder mit einer Biene, die nicht mehr zur derselben Blume fliegt, wenn sie dort „Verdruß und Unlust find.“<sup>213</sup> Diese Arie ist dadurch besonders, dass sie als einzige von allen Partien

<sup>211</sup> Vgl. Rognoni, *Selve de' varii passaggi*.

<sup>212</sup> Z. B. Ignaz F. X. Kürzinger nennt es *scendendo* in seiner Schrift *Getreuer Unterricht zum Singen*, 1756.

<sup>213</sup> Pariati, Pietro und Conti, Francesco. *Der Archelao, König Von Cappadocien*, 1722.

Orsinis in Karnevalsopern ein notiertes f2 umfasst.<sup>214</sup> Dieses kommt insgesamt zweimal vor und wird jedes Mal durch einen Quartsprung c2-f2 erreicht. Der zweithöchste Ton d2 kommt ohne Einschränkungen und häufig vor und wird an einer Stelle er auch länger ausgehalten. Ein weiteres Merkmal dieser Arie, welches ebenfalls am folgenden Beispiel zu sehen ist, ist das häufige Verdoppeln der Vokallinie durch die erste Instrumentalstimme:

25

Es - so a lei più non tor nõ

29

più non tor - nõ.

(NB 3: IV/3, Farnace: „Se al pastor già”, F-Dur, C Takt, Allegro, T. 25-33)

Ein weiterer technischer Anspruch neben der höheren Lage sind bei dieser Arie die häufig vorkommenden größeren Sprünge. Besonders einprägend ist in dieser Arie das Motiv einer punktierten Viertel und einer Achtel in Verbindung mit einem Septsprung aufwärts (c1-b1), welches im B-Teil dieser Arie in einer Form einer absteigenden Sequenz nochmal erklingt.

<sup>214</sup> Der Gesamtumfang dieser Arie reicht von c1 bis f2 und ihre Tessitura von g1 bis b1.

quel - la fon - te il fres - co u - mor

(NB 4: IV/3, Farnace: „Se al pastor già”, F-Dur, C Takt, Allegro, T. 9-10)

Mit seiner letzten Nummer „Come da un doppio ardore“ (5. Akt, 3. Szene) reagiert Farnace darauf, dass im Ladice die in Wirklichkeit falsche Information mitteilt, sie sei die Gemahlin Ariarates. Er ist schockiert, fühlt sich entsetzlich betrogen, aber seine Liebe, Ehrsucht und Ruhm bringen ihn zur Tapferkeit diese schwere Situation zu überstehen. In einer Gleichnis-Arie singt er über seinen Seelenzustand, den er mit einer „gedoppelten Flamm“ vergleicht. Obwohl er also ein „verlorenes Herz“ hat, fühlt er sich durch die Ehre zu einem Schutz verbunden. Nicht nur durch den Arientext, sondern auch in der Musik steht der energische und mutige Charakter im Vordergrund. Die schnelle Tempowahl (Allegro assai) und die durch Koloratur hervorgehobene Phrase „ho armato il core“, zeugen von seinem gewappneten Herzen, welches ihn dazu bringt, trotz seinem Schmerz heldenhaft und tugendhaft zu handeln.

Die erste der Koloraturen erklingt schon in der zweiten Phrase der Vokallinie. Diese basiert auf einem absteigenden Motiv einer *Walze/Rolle* und einer weiteren Sechzehntelgruppe, welche einen Quintsprung abwärts und zwei Schritte aufwärts umfasst. Auf demselben Prinzip, jedoch verlängert auf sechs Takte, ist auch die weitere Passage aufgebaut. Gleich zu Beginn der Phrase erreicht die Vokallinie den Ton e2 und durch Läufe und Sprünge abwärts schöpft sie den gesamten Ambitus zwischen a und e2 aus.

19  
co - si di un dop-pio ar - di - re ho ar- ma -

22

24

26  
- - to ho ar- ma - to il co - re. ho ar

(NB 5: V/3, Farnace: „Come da un doppio ardore“, B-Dur, C Takt, Allegro assai, T. 19-29)

Auch die dritte Wiederholung der Phrase „ho armato“ ist virtuos konzipiert. Sie besteht aus einem über zwei Takte langen Liegeton (b1) mit einem Triller, welcher in ein kurzes Sechzehntelmelisma überfließt und anschließend in die Kadenz zielt. Der B-Teil moduliert in die Paralleltonart d-Moll, beginnt auch eher in einer höheren Lage mit einigen größeren Sprüngen und ist im Vergleich zum A-Teil eher syllabisch vertont. Zusammenfassend kann man sagen, dass es sich um eine virtuose, vergleichsweise höher gesetzte Nummer handelt, welche den relativ größeren Stimmumfang (e2) ausschöpft und die verschiedensten gesangstechnischen Mittel fordert.

### 6.4.3 *Penelope*

Pariatis Libretto für die Karnevalsoper *Penelope* (1724)<sup>215</sup> basiert auf Homers berühmten Epos Odyssee. Thema dieser *tragicommedia per musica* ist die Rückkehr Ulisses (Francesco Borosini) in seine Heimat und sein Versuch, die Treue seiner Frau Penelope (Maria Regina Schoonians) auf die Probe zu stellen. Zu diesem Zweck lässt er sich von der Göttin Minerva verwandeln und tritt als Diener seines Sklaven Tersite (Pietro Paolo Pezzoni) auf. Um Penelope vor ihren Freiern zu schützen, die den während der langen Abwesenheit Ulisses' vakanten Thron begehren, täuscht ihr Sohn Telemaco (Gaetano Orsini) vor, dass er der kretische Prinz Ormondo und ihr Verehrer sei. In Wirklichkeit ist Telemaco jedoch in Argene (Rosa d'Ambreville) verliebt. Seine Verkleidung bringt Telemaco in einen Konflikt

<sup>215</sup> Mus.Hs.17110/1-3.

mit dem heimkehrenden Vater Ulisse.<sup>216</sup> Obwohl die Prüfung von Penelopes Liebe und Treue und die Eifersucht Ulisses die Schlüsselemente der Handlung bilden, hat die Komik, welche Pariati durch einige Buffo-Szenen ins Libretto integrierte, in diesem Werk eine zentrale Rolle. Mit dieser tragikomischen Interpretation von Ulisses Rückkehr auf die Insel Ithaka knüpft Pariati an eine schon lange davor lange bestehende Tradition von Werken an.<sup>217</sup>

So wie in den meisten Opern, übernimmt Orsini jedoch auch hier eine ernste Rolle. Er tritt als tugendhafter Prinz auf, und Argene ist ihm eine ebenbürtige Partnerin. Er hat insgesamt 19 Auftritte und singt drei Arien und ein Duett,<sup>218</sup> wovon eine als Soloszene konzipiert ist. Seine letzte Arie singt er in der *scena ultima*.

Telemacos Soloszene (1. Akt, Szene 13) folgt auf das Gespräch mit seiner Mutter in der Szene davor. Er wünscht sich, seine wahre Identität enthüllen zu dürfen und nicht als Prinz Ormondo auftreten zu müssen. Penelope ist jedoch dagegen, da sie sich so geschützter vor ihren Verehrern fühlt. Telemaco fasst nun Mut und redet sich selbst gut zu, dass er als Sohn Ulisses und Penelopes tugendhaft und tapfer sein müsse. Er möchte „ein Schild des Vaters Ruhm“<sup>219</sup> sein und das Herz seiner Mutter beschützen. In der Arie singt er über ein „edles“ und durch „Rache entzündetes“ Herz, welches aber dank seiner Tapferkeit weiß, wie es sich selbst schützen kann, und deswegen diese Emotionen in positive Taten umwandeln möchte. Die Arie („Allor che in nobil cor“, e-Moll, C Takt, Allegro assai) hat einen mit Emotionen geladenen, aber gleichzeitig entschlossenen, unbeirrten Charakter. Der Stimmambitus reicht von a bis d2 und die Tessitura von g1 bis b1. „Sdegno“, das Schlüsselwort des A-Teils, wird durch drei Koloraturen hervorgehoben. Das Motiv, ein durch mehrere Sext- und Septsprünge getrennter Sechzehntellauf, erklingt das erste Mal schon im Orchestervorspiel und zieht sich wiederholt in verschiedenen Veränderungen durch die auf kontrapunktischem Prinzip aufgebaute vierstimmige Orchesterbegleitung. Am anspruchsvollsten ist die dritte Koloratur, welche in einen länger ausgehaltenen Ton h1 überfließt.

---

<sup>216</sup> Michels, S. 252-253.

<sup>217</sup> Zu diesen Werken gehören *Penelope* von Nicolò Minato (Wien, 1670); Matteo Nori, *Penelope* (Venedig, 1685); Matteo Noris, (Mailand, 1707).

Vgl. Marcaletti, *Die keusche Penelope und der zornige Odysseus*, 2018.

<sup>218</sup> Als Vergleich dazu: Penelope, die im Zentrum des Geschehens steht, hat 21 Auftritte, vier Arien und ein Duett. Ulisse sind 3 Arien zugeteilt. Die wenigsten Nummern haben die Buffogestalten Dorilla und Tersite, beide jeweils eine Arie und ein gemeinsames Duett.

<sup>219</sup> Deutschsprachiges Libretto: *Penelope*

23

gno, il gius to sde

26

gno, il gius to

(NB 1: I/13, Telemaco: „Allor che in nobil cor”, e-Moll, C Takt, Allegro assai, T. 23-28)

Im Gegensatz zur Telemacos ersten Arie hat die zweite („Cedo al rischio del tuo onor“, 2. Akt, 4. Szene) einen lieblich-freudigen, ein wenig tänzerischen Charakter. Er verspricht hier Penelope, ihrem Rat und ihren Wünschen zu folgen. Die Arie ist in der Tonart C-Dur, 3/8 Takt und dem Tempo Allegro komponiert. Der Ambitus der Stimme reicht von h bis e<sub>2</sub> und die Tessitura von g<sub>1</sub> bis b<sub>1</sub>. Das Vorspiel des vierstimmig besetzten Orchesters sowie der erste Einsatz der Vokallinie beginnen mit demselben Thema, dessen Kopf aus einem zerlegten C-Dur-Akkord besteht. Die Vokallinie besteht aus vielen Läufen häufig verbunden mit komplexeren synkopischen oder triolischen Rhythmen und auch Sprüngen, was insbesondere die Geläufigkeit der Stimme fordert. Diese Aspekte können am Beispiel der zweiten Phrase des A-Teils gezeigt werden. Diese besteht aus mehreren Läufem aufwärts getrennt durch mehrere Sprünge und einer anschließenden über fünf Takte langen Triolenkoloratur in Sechzehntelwerten.

37

Ce do al ris chio del tuo o nor

44

non a quel del vi ver mi o, al ris chio

(NB 2: II/4, Telemaco: „Cedo al rischio del tuo onor“, C-Dur, 3/8 Takt, Allegro, T. 37-52)

Im Vordergrund des B-Teils steht Telemacos „Furchtsamkeit“ gegenüber Penelopes Ehre („...ma tua gloria è il mio timor e per lei temer deggio.“). Auch beim Wort „timor“ erklingt eine Koloratur. Sie ist fünf Takte lang und besteht aus dem Motiv einer Achtelnote und vier einem Sprung abwärts folgenden aufsteigenden Sechzehntelnoten. Dieses Motiv wird in einer Sequenz viermal aufwärts verschoben und der erste und zweite Sprung dabei immer erweitert:

92

ma tua glo - ria è il mio ti - mor

(NB 3: II/4, Telemaco: „Cedo al rischio del tuo onor“, C-Dur, 3/8 Takt, Allegro, T. 92-99)

Dafür, dass Ulisse Penelopes Treue auf die Probe gestellt hat, spielt auch sie ihm einen Streich. Da Ulisse ja totgeglaubt ist, ernennt sie Prinz Ormondo/Telemaco zum Schein

zum neuen König und gibt ihm die Hand Argenes. Der Streich geht erst nach Telemacos lieblich-freudiger Arie („Più che il Regno“, F-Dur, 2/2 Takt) auf, in welcher er glücklich darüber berichtet, dass ihn die Liebe viel mehr erfüllt als das Erreichen des Thrones. Auch wenn dies die Schlussnummer der gesamten Oper ist, welche häufig als aria di bravura konzipiert wurde und dem Sänger nochmals die Gelegenheit bot, seine Virtuosität zur Schau zu stellen, stehen hier ausschweifende Koloraturen, welche nur im B-Teil der Arie vorkommen, verhältnismäßig im Hintergrund. Viel mehr als die Agilität der Stimme werden hier Fähigkeiten wie der Gesang langer Phrasen, Atemfluss und -kontrolle oder Verbindung der Töne durch Legato gefordert. Vom Affekt her überwiegt gegenüber extrovertierter Freude der liebevolle Charakter, durch welchen Telemacos - im Gegensatz zu jener zum Thron - ehrliche und tiefe Liebe zu Argene klar in den Vordergrund gebracht wird.

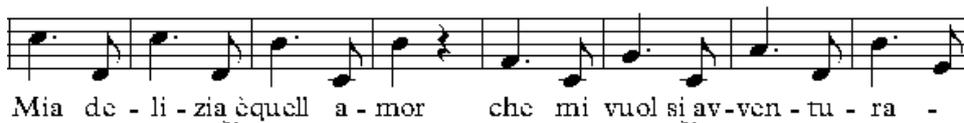
Im größtenteils syllabisch vertonten A-Teil werden die Phrasen, zumindest ihre Anfänge oder Teile, durch die erste Instrumentalstimme verdoppelt. Einprägend ist eine aufsteigende Sequenz, welche auf dem Motiv eines Quintfalls, rhythmisiert durch eine punktierte Viertel- und einer Achtelnote.

9

Più che il reg-no è più che il tro-no cui de-li-zia è quell a-

(NB 4: III/10, Telemaco: „Più che il Regno“, F-Dur, 2/2 Takt, T. 9-17)

Dieses Motiv wird im Laufe des A-Teils noch weiterentwickelt: beispielsweise verändert in der Form einer absteigenden Septime, oder im Rahmen einer Phrase, in der es zuerst als eine Quart erklingt, bevor es zum ursprünglichen Motiv des Quintfalls erweitert wird:



(NB 5: III/10, Telemaco: „Più che il Regno”, F-Dur, 2/2 Takt, T. 36-40)

Durch diese Verdoppelung der Vokallinie durch die erste Instrumentalstimme und die hier beschriebene motivische Arbeit ist bei dieser Nummer eine gewisse Ähnlichkeit mit der schon früher analysierten Arie „Se al pastor già“ aus der Oper Archelao auffallend.<sup>220</sup>

#### 6.4.4 Zusammenfassung

Vom Rollentyp her bildet Fernando (*Don Chisciotte in Sierra Morena*) im Kontext der restlichen analysierten Rollen in den Conti-Opern eine Ausnahme, da es sich um einen negativen Charakter handelt. Dies spiegelt sich zweifellos in der Gestaltung der Rolle wider, sowohl auf der textlichen als auch musikalischen Ebene. Mit der Dominanz an Moll-Tonarten weicht die Rolle des Fernando von den weiteren zwei analysierten Rollen ab. Auch der Einsatz schneller und rasanter Figuren im Orchestersatz sowie in der Vokallinie tragen intensiv zu einer überzeugenden Gestaltung von Fernandos Charakter bei. In seinen Arien überwiegen aufgewühlte und wütende Emotionen, häufig ausgedrückt durch Koloraturen basierend auf ursprünglich instrumentalen Figuren wie *Tiraten* oder *Arpeggiati*.

Hingegen kann man bei Farnace (*Archelao*) und Telemaco (*Penelope*) auf einige Gemeinsamkeiten hinweisen. Bei beiden handelt es sich um edle Charaktere aus antiken Stoffen, welche auch bei schweren Schicksalsschlägen ihre Ideale verteidigen und auch für sie kämpfen. Diese Gemeinsamkeiten beziehen sich auch auf das Libretto und die Musik. Beispielsweise reagieren beide Personen auf einen erschütternden Schicksalsschlag zwar emotional aufgebracht, wandeln diese Emotionen jedoch in tugendhafte Taten um.<sup>221</sup> Die Verwendung von sehr ähnlichen Motiven und deren Weiterentwicklung sowie das Verdoppeln der Gesangslinie durch die erste Orchesterstimme kann man bei Farnaces Gleichnis-Arie „Se al pastor già“ (4. Akt, 3. Szene) und Telemacos „Più che il regno“ (3. Akt, 10. Szene) feststellen. Insbesondere im Fall von zweiterer ist es interessant, da sie in der *scena ultima* als letzte Solonummer positioniert ist.

<sup>220</sup> Siehe NB 4: IV/3, Farnace: *Se al pastor già*, F-Dur, C Takt, Allegro, T. 9-10.

<sup>221</sup> Vgl. Farnace, *Come da un doppio ardore* (5. Akt, 3. Szene) und Telemaco, *Al'or che in nobil cor* (1. Akt, 13. Szene).

Zusammenfassend kann man sagen, dass die von Francesco Conti für Gaetano Orsini komponierten Arien sowie von der Dramatik her als auch von den Ansprüchen auf die Vokallinie vielfältig und anspruchsvoll gestaltet sind. Der gesamte Stimmambitus reicht in den Arien von g bis f<sub>2</sub>, wobei aber der höchste Ton nur selten und sparsam eingesetzt wird. Die Tessitura der Vokallinie befindet sich meistens im Bereich der Töne g<sub>1</sub> bis b<sub>1</sub>. Im Vergleich zu den davor analysierten Arien von Bononcini sind jene von Conti sowohl vom Stimmumfang als auch von den technischen Ansprüchen her exponierter. In den Arien sind die verschiedensten Anforderungen des Belcantogesangs zu meistern, wie diverse Arten von häufig auf instrumentalen Figuren basierenden Koloraturen, lange ausgehaltene Töne, große Sprünge, Trillerketten.

### **6.5 Orsinis Rolle in Giuseppe Porsiles *Spartaco***

Die einzige von Giuseppe Porsile stammende Karnevalsoper *Spartaco* (1726)<sup>222</sup> behandelt die berühmte Geschichte des Sklaven und Gladiators Spartacus. So wie es die Konventionen im Zusammenhang mit den Aufführungen der Karnevalsopern erlaubten, bearbeitet jedoch der Librettist Claudio Pasquini die Quelle frei und mit gewisser Fantasie. Bemerkenswert ist schon allein die Tatsache, dass mit Spartacus ein Sklave zum Titelhelden einer Oper wird, obwohl normalerweise Personen niederen Standes nur in komischen Rollen dargestellt wurden. Pasquini findet für diesen Konventionsbruch aber eine Lösung, indem er Spartaco in der Einleitung zum Libretto als ehemaligen Hirten vorstellt und ihn somit vom niederen Sklavenstatus in die legendäre pastorale Welt Arkadiens erhebt. So gewinnt sein Aufstieg in das *dramma per musica* an Legitimität.<sup>223</sup>

Spartaco (Francesco Borosini) ist mit Rodope (Petrillo) verheiratet, was ihn aber nicht daran hindert, auch die noble Römerin Vetturia (Maria Regina Schoonians) zur Ehefrau zu wollen und diese deshalb zu entführen. Ihr Verlobter Licinio (Gaetano Orsini), der Sohn des Politikers und Feldherren Marcus Licinius Crassus, schleicht sich unter einer falschen Identität als Lucio in den Palast, um Vetturia zu retten. Spartaco sieht in ihm den potenziellen Ehemann für seine Tochter Gianisbe (Faustina Bordoni). Diese interessiert sich durchaus für ihn, ist aber schon mit Popilio (Pietro Casati), zufälligerweise einem Freund Licinios, verlobt. Darin sieht Spartaco kein Problem, denn als Herrscher nimmt er sich das Recht heraus, nach Beliebigkeit zu handeln, Versprechen zu geben und sie wieder brechen. Sobald aber die wahre Identität Licinios enthüllt wird, beschließt Spartaco, ihn und seinen Freund

---

<sup>222</sup> Mus.Hs.18010/1-3.

<sup>223</sup> Michels, S. 282.

Popilio zum Tod in der Arena zu verurteilen. Gianisbe und Vetturia wollen aus Solidarität mit deren Geliebten sterben. Licinios Vater Marcus Licinius Crassus trifft gerade noch rechtzeitig mit seinem Heer ein, besiegt Spartacus und befreit die beiden Liebespaare. Spartaco verfällt dem Wahnsinn und seine Frau Rodope wird mit seinem Diener Trasone zu einem glücklichen Paar.<sup>224</sup>

Interessant ist die Arienaufteilung in dieser Oper. Die meisten Nummern (6) erhält Gianisbe, und dass, obwohl Spartaco, der Titelheld der Oper, und Vetturia in der Rollenhierarchie höher als sie positioniert sind. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass die Rolle der Gianisbe die berühmte Primadonna Faustina Bordoni übernahm, welche zu jener Zeit in Wien gastierte. Ihre Arien sind auch stimmlich sowie musikalisch anspruchsvoller, womit man ihr die Möglichkeit bot, ihre Gesangkunst zur Schau zu stellen.<sup>225</sup>

Von der Anzahl der Nummern her steht Licinio/Lucio (Orsini) mit vier Arien, einem Duett und einem Ensemble gleich hinter Spartaco (5 Arien). Er tritt insgesamt in 13 Szenen auf, und seine letzte Arie ist in der *scena ultima* positioniert. Die einzelnen Arien Licinios sind im Hinblick auf den Charakter der Musik und Affekte sehr vielfältig, wodurch er als eine starke und tugendhafte Persönlichkeit differenziert und glaubwürdig dargestellt wird.

Die ersten zwei Arien Licinios („Anco il real“ und „Fiamma d'un altro amore“) haben einen eher leichteren, lieblichen Charakter, und stellen mit zahlreichen langen Koloraturen insbesondere der Geläufigkeit der Stimme hohe Anforderungen. In seiner dritten Arie „Non è orror di cruda morte“ (2. Akt, 7. Szene) kommen aber erst wirklich Licinios Tapferkeit und Mut zum Ausdruck. Nicht einmal die drohende Gefahr eines grausamen Todes in der Arena lassen ihn wanken. Der vierstimmige Orchestersatz besteht im Vorspiel sowie fast die ganze virtuose Nummer hindurch überwiegend aus repetitiven Noten, zerlegten Akkorden und Läufen in Sechzehntel- sowie Zweiunddreißigstelwerten. Dadurch wird eine äußerst aufgeregte und aufgewühlte Stimmung erzeugt. In diesen „Sturm“ setzt die Gesangsstimme hingegen mit einer in langsameren, meistens in Viertelnotenwerten, aber dafür mit großen Sprüngen geführten Phrase ein.

---

<sup>224</sup> Michels, S. 281-282.

„Ein Einlenken Spartacos und die Partizipation am lieto fine sind auf Grund seiner Grenzüberschreitung nicht möglich, der Identitätsverlust ist nur der folgerichtige Schlusspunkt der Entwicklung, denn schon der Ausbruch aus der ihm angestammten Welt kommt einem Annehmen einer falschen Identität gleich.“

<sup>225</sup> Michels, S. 291.

12

Non è or - ror di cru-da mor - te, che dis -

(NB 1: II/7, Licinio: „Non è orror' di cruda morte“, F-Dur, 3/4 Takt, Allegro assai, T. 12-15)

Im Gegensatz zu dieser Linie stehen die durch insgesamt fünf lange und anspruchsvolle Koloraturen vertonten Schlüsselworte. So wird zum Beispiel das Wort „beltà“ durch eine Koloratur vertont, welche aus Sprüngen, Trillern und synkopischen Rhythmen bestehen, die in eine Folge von Passagen von *Walze/Rolle* Figuren übergehen.

20

tr tr tr tr

tà

(NB 2: II/7, Licinio: „Non è orror' di cruda morte“, F-Dur, 3/4 Takt, Allegro assai, T. 20-24)

Licinius letzte Nummer („Or sanno i ribelli“) ist zweifellos seine virtuoseste und durch die Instrumentation mit Trompeten auch die glanzvollste. Zusätzlich ist diese *aria di bravura* ehrenvoll in der Schlusszene der Oper positioniert und bringt den Triumph über das Böse zum Ausdruck. Der Sieg über Spartaco wird schon im langen feierlichen Orchestervorspiel durch die Solo-„Fanfare“ der Trompete in Begleitung schneller

Sechzehntelfiguren und Tiraten der Violinen und Bratschen verkündet. Die Singstimme, deren Umfang in dieser Arie von c1 bis e2 reicht, imitiert zuerst den Kopf des Motivs der Trompetenstimme und führt diesen anschließend in virtuose, ebenfalls mit dem motivischen Material des Vorspiels verwandte Koloraturen aus. Gleich in der zweiten Phrase erklingt eine über fünf Takte lange das Wort „valore“ vertonende Passage, welche den Umfang zwischen d1-e2 mit *Läufern*, *Rollen* sowie auch einigen Sprüngen ausfüllt. An einigen Stellen im Laufe der Arie wechseln sich die beiden Solostimmen mit den freudigen virtuos Passagen ab und führen so einen Dialog.

(NB 3: III/12, Licinio: „Or sanno i ribelli“, C-Dur, 2/4 Takt, Allegro assai, T. 71-76)

Neben anspruchsvollen Koloraturen und langen Liegetönen ist die Vokallinie in dieser virtuos Schlussarie durch Phrasen mit synkopischen Rhythmen und großen Sprüngen geprägt. Ein Beispiel dafür ist die letzte Phrase des B-Teils, in welcher nach synkopischen Oktavsprüngen zwischen den Tönen e1 bis e2 anschließend eine Sechzehntel-Passage folgt.

(NB 4: III/12, Licinio: „Or sanno i ribelli“, C-Dur, 2/4 Takt, Allegro assai, T. 114-117)

Vom Rollentypus her gehört die Partie des Licomedes aus Giuseppe Porsiles Karnevalsoper *Spartaco* im Kontext von Orsinis Repertoire zu den für ihn konventionellen Rollen. Die Darstellung eines tapferen, tugendhaften Helden mit einem starken Charakter gehört in seinem Repertoire keineswegs zur Ausnahme.

Porsile war wahrscheinlich der einzige Komponist der ersten Generation der Neapolitanischen Kompositionsschule, welcher Bedeutung an einem von norditalienischen und deutschsprachigen Komponisten dominierten Fürstenhof erlangte.<sup>226</sup> Er gestaltet die Rolle des Licinio äußerst vielfältig und differenziert. Die technisch anspruchsvoll konzipierte Vokallinie, welche den Ambitus a bis e<sup>2</sup> umfasst, ist geprägt durch virtuose Wendungen, welche sowie die Beweglichkeit der Stimme als auch die Beherrschung des *canto di sbalzo* und *Legato* beanspruchen. Sehr häufig ist die Gesangslinie durch komplexere synkopische und triolische Rhythmen gekennzeichnet. Die letzte Arie Licinios („Or sanno i ribelli“) gehört von der Virtuosität der Singstimme her sowie durch die feierliche Instrumentation zu den prunkvollsten analysierten Stücken.

<sup>226</sup> Hilscher, Art. „Porsile“, in: *MGG Online*.

## 6.6 Orsinis Rollen in den Opern von Antonio Caldara

### 6.6.1 *Don Chisciotte in Corte della Duchessa*

Für die Karnevalsoper im Jahr 1727 wurde erneut der Roman *Don Chisciotte de la Mancha* als Librettovorlage ausgewählt. Bei *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* hält sich der Librettist Pasquini eng an den Stoff des Romans, mit dem Schwerpunkt auf seinem zweiten Teil ab dem Moment, als Don Chisciotte und Sancio Panza am Hof des Herzogs und der Herzogin ankommen. Das Herzogspaar hat schon von den vergangenen Erlebnissen des Ritters gehört und spielt mit seinem Glauben, indem es weitere Abenteuer für ihn inszeniert und ihn damit in seiner Illusionswelt bewahrt.

Auch in dieser *opera serioridicola* ist die komische Titelrolle mit fünf Arien und einem Duett für den Tenor Francesco Borosini konzipiert. Gaetano Orsini hat als Herzog, „il Duca“, ebenfalls eine bedeutende Rolle in der Oper.<sup>227</sup> Er lädt Don Chisciotte und Sancio Panza auf seinen Hof ein, und unter seiner Regie finden seine weiteren Erlebnisse statt. Er hat die Handlung und den Ablauf der Abenteuer des Ritters in seinen Händen wie die Fäden einer Marionette. In seinem Handeln ist die ganze Oper hindurch eine gewisse Ironie präsent. Sein Gast Don Chisciotte bietet ihm mit seinen Taten und dem Leben in einer Traumwelt Unterhaltung, was er ihm aber keineswegs zu erkennen gibt, er bewahrt ihn sogar absichtlich darin. Auf die einzelnen Geschehnisse der Oper reagiert der Herzog mit vermeintlich intellektuellen Gleichnissen und Überlegungen – vier seiner fünf Nummern sind Gleichnis-Arien. In diesem Kontext wirken diese aber eher als Ironie und Parodie – auch auf die eigene „ernste“ Rolle. Beispielsweise vergleicht er in der Arie „Se il sol non feconda“ (1. Akt, 2. Szene) das Entfalten von Tugenden und Gaben mit einer Muschel, deren Wert man nicht erkennen kann, wenn sie in der Erde versunken ist, sondern erst, wenn sie ins Sonnenlicht kommt und eine kostbare Perle darin zum Vorschein kommt; In der Arie „Vedesti mai le stelle“ (2. Akt, 6. Szene) wiederum philosophiert er über die Relativität der Schönheit.

Die Nummer „Denso fumo più che tenta“ (3. Akt, Szene 5) ist ein perfektes Beispiel für den ironischen des Herzogs Umgang mit Don Chisciotte und Sancio Panza. Seine beiden Gäste kommen von der Jagd an seinen Hof zurück. Deren Gefolge von Jägern präsentiert mit Triumph den Kopf eines Ebers, den Don Chisciotte erlegt hat. Als das Herzogspaar seine Tapferkeit rühmt, vermindert Don Chisciotte diese aber bescheiden und erwidert, dass er eigentlich noch viel mehr könne, dies jedoch noch nicht beweisen konnte. Das Herzogspaar

---

<sup>227</sup> Il Duca singt in jedem der fünf Akte eine Arie, die letzte davon in der *scena ultima*, und ist in 22 Szenen auf der Bühne präsent.

antwortet ihm, dass man wegen Neid oft gezwungen sei, Tugenden zu verstecken. Es folgt eine weitere Gleichnis-Arie des Herzogs, eine Überlegung über die Tugend, große Leistungen und Tapferkeit wegen Neid zu verbergen. Diese vergleicht er mit dem finsternen Rauch von Flammen, der ihnen nicht gönnt, ihre Schönheit zu zeigen. Die Vokallinie umfasst den Ambitus a bis e2 und wird nur durch den Basso continuo begleitet. So wie es typisch für Gleichnis-Arien mit einem Wind-Topos ist, handelt es sich auch in diesem Fall um eine Koloraturarie. Das Wort „vento“ wird lautmalerisch mit dem signifikanten Motiv eines *Läufers* aufwärts im Umfang einer Sext vertont. Dieses aus abwechselnd einer Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigstelnoten bestehende Motiv zieht sich durch die ganze Arie. Es erklingt zuerst in der Basso-continuo-Begleitung, wonach es die Singstimme übernimmt und eine Sequenz darauf aufbaut. Auf demselben Motiv basiert auch die letzte Phrase des A-Teils. Diese wird von der Singstimme direkt auf dem Ton d2 angesetzt und nach einem Sprung zum Ton fis1 folgt ein Sequenzlauf abwärts. Nach dem letzten *Läufer* folgt ein Septsprung g1-a und wieder aufwärts zum a1, bevor die Arie zur Finalkadenz gelangt. Somit wird in der Phrase der Gesamtumfang dieser Arie (a bis e2) angewendet.

(NB 1: III/5, Il Duca: „Denso fumo più che tenta“, D-Dur, C Takt, T. 18-21)

Das vom Herzog inszenierte Spiel kulminiert in einem Turnier, bei dem Don Chisciotte gegen zehn Ritter im Kampf antritt. In der Arie „Vedremo se a fronte“ ermuntert der Herzog Don Chisciottes Courage und singt, dass er seine Fähigkeiten beweisen wird, dass alle in seiner Gegenwart erzittern werden und deren Hochmut bestraft wird. Es ist eine in der Tonart A-Dur, C Takt und dem Tempo allegro komponierte Koloraturarie, deren Stimmumfang von a bis e2 reicht. So wie bei der Arie „Denso fumo più che tenta“ sind auch in dieser Nummer, in der Singstimme und auch im Orchester, zahlreiche *Läufer*-Figuren präsent. Das Orchester leitet die Arie mit einem kurzen, aber energischen Vorspiel ein, bevor

die Singstimme einsetzt. Schon nach der ersten, bis auf kürzere Melismen überwiegend syllabisch aufgebauten Phrase, folgen die ersten *Läufer* auf dem Wort „forza“. Die Singstimme hat hier neben den schnellen Läufen immer wieder größere Sprünge zwischen den Registern zu bewältigen.

10

(NB 2: V/7, *Il Duca*: „Vedremo se a fronte“, A-Dur, C Takt, T. 10-12)

Nach dieser Schlussarie ergeben sich alle Ritter, als hätte sie Don Chisciotte im Kampf besiegt. Der „irrende Ritter“ wird anschließend im Schlusschor gelobt. Er verbleibt somit in seiner Traumwelt voller Illusionen, und alle Beteiligten haben ihren Spaß an diesem Spiel.

### 6.6.2 *Achille in Sciro*

Die letzte Besetzung Gaetano Orsinis für eine Rolle in einer Karnevalsoper erfolgte im Jahr 1736, also im Alter von fast 70 Jahren. Diese Oper, *Achille in Sciro* (Metastasio/Caldara),<sup>228</sup> war neben der Karnevalsaison mit einem noch viel bedeutenderen Anlass verbunden – nämlich mit der Hochzeit Maria Theresias mit Franz Stephan von Lothringen. Aufgrund hoher Kriegsausgaben, welche die Staatskassa belasteten, wurde beschlossen, die Vermählungsfeierlichkeiten in der Karnevalsaison anzusetzen und somit mit einer Opernaufführung zwei Anlässe abzudecken.<sup>229</sup>

Bemerkenswert bei dieser Opernproduktion war unter anderem die Sängerbesetzung, welche aus der hohen Anzahl von fünf Kastraten, einer Sopranistin und einem Bass bestand. Dem kaiserlichen Hofdichter Metastasio, welcher als Spielleiter gleichzeitig auch die Aufgabe der Einstudierung des Werkes übernahm, war es ein Anliegen, den Sängern ihre Partien auf den Leib zu schreiben. Besonders wichtig war ihm die Rollengestaltung des

<sup>228</sup> Mus.Hs.17113/1-3.

<sup>229</sup> Sommer-Mathis, *Pietro Metastasio, uomo universale*, S. 225.

Hauptdarstellers, des damals 24jährigen und zu Lebzeiten in ganz Europa berühmten Soprankastraten Felice Salimbeni, welcher die Rolle des Achilles übernahm. Metastasio war mit dem Resultat überaus zufrieden, äußerte sich mit großem Lob über Salimbeni und meinte, er stand mit seiner Leistung sowie Anzahl der Nummern (6 Arien, 1 Arioso, 1 Accompagnato) im Mittelpunkt der ganzen Aufführung.<sup>230</sup> Mit jeweils vier Arien standen an zweiter Stelle in der Sängerhierarchie Orsini als des Königs Lycomedes von Skyros und Barbara Pisani als Darstellerin der Königstochter Deidamia.

Obwohl bei der Aufführung die Hochzeitsfeierlichkeiten im Vordergrund standen, worauf die auch das Titelblatt des Librettos sowie die für diese Gattung typischen Chöre und die Licenza hinweisen, bildet das Hauptthema der Oper ein beliebter karnevalistischer Topos: nämlich die Verkleidung des Titelhelden als Frau, was somit zum Symbol der verkehrten Welt wird.<sup>231</sup> Denn um Achilles vor dem Trojanischen Krieg zu schützen, schickt seine Mutter Thetis ihn in Frauenkleidern verkleidet und unter dem Namen Pyrrha als vermeintliche Tochter Nearcos auf die Insel Skyros. Dort verliebt sich Achilles in Königs Licomedes Tochter Deidamia, welche allerdings schon dem Prinzen Teagene (Giuseppe Monteriso) versprochen ist. Inzwischen wird Ulisse (Pietro Casati) von den Griechen, die sich ohne Achille nicht im Stande sehen, den Krieg zu gewinnen, ihn zu finden und sie beim Kampf zu unterstützen. Als Achilles' Verkleidung enthüllt wird, findet er sich in einer zwiespältigen Situation: er muss sich zwischen Liebe und Ehrgefühl entscheiden. Die Oper hat ein glückliches Ende: Achille zieht zwar in den Krieg, verspricht aber davor Deidamia seine Liebe und Treue.<sup>232</sup>

In seinen ersten beiden Arien („Alme incaute“, I/7 und „Intendo il tuo rossor“, I/13) wendet sich Licomede an seine Tochter Deidamia. Er bereitet sie darauf vor, dass sie bald ihren zukünftigen Bräutigam kennenlernen wird. Als sie dies aus Liebe zu Achilles verhindern möchte und deswegen argumentiert, sie habe von Teagene schon viel gehört und er würde ihr nicht gefallen, fordert ihr Vater sie zum Gehorsam auf. Trotz seiner väterlichen Autorität und Bestimmtheit, welche schon im energischen Vorspiel und den ersten Versen der Arie in den Vordergrund treten, meint Licomede es mit seiner Entscheidung gut und möchte nur das Beste für seine Tochter. Das Wort „labbro“ (aus dem Vers „Il consiglio d'un labbro fedel“) ist mit der aufsteigenden Sequenz eines kurzen spielerischen Motivs vertont,

---

<sup>230</sup> Sommer-Mathis, S. 226-227.

<sup>231</sup> Michels, S. 387.

<sup>232</sup> Michels, S. 385-386.

welches schon davor mehrmals in der Begleitung erklang und auch nun als Echo in der ersten Orchesterstimme imitiert wird.

17

dcl, d'un lab

(NB 1: I/7, Licomede: „Alme incaute“, B-Dur, C Takt, Allegro T. 17-19)

Auch bei der Wiederholung des Verses wird das Wort „*labbro*“ hervorgehoben, diesmal durch einen drei Takte langen aus Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelwerten bestehenden Lauf, bei dem der gesamte Tonraum b bis d2 dieser Arie ausgenutzt wird.

35

lab

37

(NB 2: I/7, Licomede: „Alme incaute“, B-Dur, C Takt, Allegro T. 35-37)

Der B-Teil dieser Arie ist wesentlich kürzer und moduliert in die Paralleltonart g-Moll. Licomede wirft hier den „unvorsichtigen Seelen“ vor, dass sie das Schädliche mit dem Nützlichen verwechseln und den, der sie leitet, für einen Tyrannen halten. Diese drei letzten Phrasen kulminieren in einem Sechzehntellauf auf dem Wort „*crudel*“.

Als Licomede im Garten des Palastes Deidamia und Teagene einander vorstellt, fragt er seine Tochter, was sie von ihrem Bräutigam halte. Ihre verlegene Reaktion und ihr Erröten interpretiert er als Verliebtheit und Scham, ihrem Vater von ihren Gefühle zu erzählen. Die Arie hat einen lieblich-freudigen Charakter und gehört im Kontext von Orsinis Repertoire eher zu den kürzeren und vom Umfang (h bis cis2) her weniger exponierten Nummern. Die

Vokallinie wird häufig von der ersten Orchesterstimme in Terzen oder Sexten begleitet, und an mehreren Stellen dieser Arie wird in der Singstimme sowie der Begleitung eine Art Trillerkette als Ornament verwendet. Beispielsweise drückt er das verlegene Schweigen Deidamias, welches Licomede als Verliebtheit versteht, beim Vers „parlar non vuoi“ mit einer freudig aufgeregten, aufsteigenden Trillerkette aus.

38

(NB 3: I/13, Licomede: „Intendo il tuo rossor“, E-Dur, C Takt, Allegro T. 38-44)

Mit einem ernsten Charakter steht Licomedes dritte Arie „Fa’ che si spieghi“ (2. Akt, Szene 4) im Kontrast zu den restlichen Nummern. Sie schließt an ein Gespräch Licomedes mit Achilles an, welcher zornig ist, dass er wegen seiner Verkleidung als Prinzessin geringere Chancen hat, Deidamia zu erringen als Teagene. So wie in seiner ersten Arie fordert auch jetzt Licomede zur Gehorsamkeit auf. Die Arie ist in der Tonart d-Moll im Allabrevetakt und dem Tempo Allegro komponiert und hat einen eher kleineren Stimmumfang a bis c2. Der Text der Arie ist syllabisch ohne Koloraturen vertont und enthält außer einem Oktavsprung keine großen Sprünge. Harmonisch wird die Arie durch häufige Vorhalte in der Vokallinie sowie bei den Instrumenten und auch durch Chromatik bereichert.

Licomedes virtuoseste Arie ist zweifellos „Or che mio figlio sei“, welche auch gleichzeitig die allerletzte Solonummer dieser Oper ist (3. Akt, Szene 7). Mit ihr wendet er sich an seinen Schwiegersohn, und nach Michels beziehen sich die Verse dieser Arie „in aller Deutlichkeit auf die Situation des Hauses Habsburg, das von Kriegen geschwächt ohne männlichen Thronfolger in eine ungewisse Zukunft blickt. Der Kaiser erhofft sich, mit Franz Stephan den alten Stamm (tronco antico) wieder zu neuer Blüte (lo vede rifiorir) zu bringen. Die Koloraturen illustrieren in ihrer verspielten Leichtigkeit das befreite Gefühl des Brautvaters, dem eine große Last von den Schultern genommen worden ist.“<sup>233</sup> Sie beginnt mit einem kürzeren Orchestervorspiel, in welchem schon Läufe in der ersten

<sup>233</sup> Michels, S. 394.

Orchesterstimme erklingen, die später die Singstimme imitiert. In der Vokallinie dominieren kürzere, syllabisch und deklamatorisch aufgebaute Phrasen. Diese werden durch insgesamt vier Koloraturen bei den Schlüsselworten „peso“ und „valore“ bereichert. Die erste davon basiert auf dem schon erwähnten Lauf aus dem Orchestervorspiel, ist zwei Takte lang und bewegt sich im Umfang c1 bis d2. Es handelt sich um ein äußerst signifikantes Motiv, in welchem immer zwei absteigende Zweiunddreißigstel- und eine Sechzehntelnote aufeinanderfolgen. Insgesamt ist die Koloratur zwei Takte lang und bewegt sich im Umfang c1 bis d2. Die nächste Gruppe schließt eine Sext höher an, die folgende eine Terz tiefer. Dieser Ablauf wiederholt sich noch zweimal, bevor gleich darauf anschließend das Orchester diesen Lauf imitiert.

10

pes - - - - - so al - leg - ge

(NB 4: III/7 Licomede: „Or che mio figlio sei”, F-Dur, C Takt, Allegro moderato, T. 10-11)

Nach zwei Phrasen, welche syllabisch in einem eher beschränkten Tonraum geführt sind, folgen zwei weitere Koloraturen ebenfalls auf dem Wort „peso“. Bei ersterer erfolgt basierend auf der oben beschriebenen Passagen eine interessante motivische Arbeit. Während der Lauf von der ersten Orchesterstimme vorgetragen wird, erklingt in der Vokallinie eine Gegenstimme dazu. Diese besteht aus einem simplen Motiv von einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten, welches als Sequenz abwärtsgeführt wird.

(NB 5: III/7 Licomede: „Or che mio figlio sei“, F-Dur, C Takt, Allegro moderato, T. 18-19)

Auch die einzige Koloratur im B-Teil ist auf demselben motivischen Material aufgebaut und ist nur durch eine Punktierung rhythmisch variiert.

### 6.6.3 Zusammenfassung

Die Rollen des Herzogs und des Licomede in Caldaras Karnevalsopern fallen beide in die späte Phase von Orsinis Karriere. Dies spiegelt sich auch in ihrem Charakter wider. In beiden Fällen handelt es sich um eine respektvolle, weise aristokratische Person mit einer autoritären Position. Im Fall des Herzogs ist dies jedoch, im Zusammenhang mit den Konventionen der Karnevalsopern, mit Ironie und Parodie verbunden. Beide nehmen im Rahmen der Handlung eine Schlüsselposition ein.

Was die Dramatik betrifft, spiegeln sich die Charakterzüge der dargestellten Personen in der Wahl der Arientypen wider, ihrer Gestaltung, sowie in der Positionierung im Rahmen der Oper. So sind fast alle Nummern des Fürsten als Gleichnis-Arien konzipiert, in denen er durch vermeintlich intellektuelle Gleichnisse das aktuelle Geschehen reflektiert. König Licomede wiederum wendet sich in seinen Arien mit väterlicher Autorität und Liebe an seine Tochter, für die er sich nur das Beste wünscht und auch überzeugt ist, dass er weiß, was das Beste für sie ist. Die weiteren zwei Nummern sind an seinen zukünftigen Schwiegersohn Achille gerichtet. Eine weitere Gemeinsamkeit in den Rollen ist die prominente Positionierung der letzten Nummer in der Schlusszene der Oper.

In beiden Rollen dominieren Dur-Arien und das Tempo Allegro. Von der Instrumentation her ist der Orchestersatz drei- oder vierstimmig konzipiert. Eine Ausnahme bildet nur die Arie des Herzogs „Denso fumo più che tenta“, welche als einzige nur eine Basso-continuo-Begleitung hat. Was den Stimmumfang betrifft, reicht dieser bei der Rolle des Herzogs von a<sub>1</sub> bis e<sub>2</sub> und bei Licomede von a bis d<sub>2</sub>. Insbesondere bei der Rolle des Licomedes sind die Arien vom Ambitus her aber nicht besonders exponiert und der tiefste

und höchste Ton werden eher sparsam eingesetzt. Von den technischen Ansprüchen her umfassen die Partien alle typischen Aspekte des Belcantogesangs, aber wieder – bei Licomedes ist eine etwas schlichtere Gestaltung sichtbar. Die Koloraturen sind insgesamt kürzer, und die Arie „Fa’ che si spieghi“ ist insgesamt nur syllabisch konzipiert.

Bei der Schlussarie Licomedes („Or che mio figlio sei“) handelt es sich um seine virtuoseste Nummer. Vergleicht man diese aber mit anderen Schlussarien im Kontext von Orsinis Repertoire, sind hier zweifellos anspruchsvollere und prunkvollere zu finden, wie zum Beispiel Licinios Arie „Or sanno i ribelli“. Dies kann möglicherweise auch damit zusammenhängen, dass Orsini zum Zeitpunkt, als er die Rolle des Licomede sang, schon älter und am Ende seiner Karriere war.

## 7 Orsinis Gesangskunst im Vergleich mit anderen

### Kastraten seiner Zeit

Nachdem im vergangenen Kapitel das Vokalprofil von Gaetano Orsini Gestalt angenommen hat, liegt es nahe, die durch die Analyse gewonnenen Erkenntnisse über seinen Gesang mit anderen berühmten Kastraten seiner Zeit zu vergleichen. Dadurch soll ermöglicht werden, Orsinis Gesangskunst in einem breiteren Kontext zu betrachten und weitere Schlüsse über sein Vokalprofil zu ziehen. Deshalb werden hier einige ausgewählte Zeitgenossen Orsinis und ihr Gesangsstil vorgestellt und anschließend in Bezug zu Orsinis Vokalprofil gesetzt.

Zu den bedeutendsten Sängern der Generation der „cantori antichi“ zählt der Altkastrat Francesco Pistocchi (1659-1726). Dieser hatte ebenfalls einen grundlegenden Einfluss als Gesangspädagoge. Tosi bezeichnet ihn sogar als den berühmtesten Sänger aller Zeiten und lobt insbesondere seinen „vollkommenen Geschmack“ und die Fähigkeit „alle Schönheiten der Kunst anzubringen, [...] ohne dem Zeitmaße zuwider zu handeln.“<sup>234</sup> Als Gesangspädagoge bildete er eine ganze neue Sängergeneration heran. Zu seinen Schülern zählen berühmte Sänger wie die Altisten Antonio Bernacchi, Giambattista Minelli, vermutlich Gaetano Berenstadt, der Mezzosopranist Antonio Pasi und der Tenor Annibale Pio Fabbri.<sup>235</sup>

Der unter dem Künstlernamen Senesino (1686-1759) bekannte Altkastrat Francesco Bernardi feierte insbesondere als Darsteller zahlreicher Rollen in Händels Opern große Erfolge. Später stand er als „treibende Kraft hinter der Gründung der Opera of the Nobility“, der Konkurrenz von Händels Operngesellschaft in London.<sup>236</sup> So wie zu Orsini sind auch zu Senesinos Gesang Zeugnisse von seinen Zeitgenossen überliefert. Quantz charakterisiert ihn folgenderweise:

„Senesino hatte eine durchdringende, helle, egale und angenehme tiefe Sopranstimme, (mezzo Soprano) eine reine Intonation, und schönen Trillo. In der Höhe überstieg er selten das zweygestrichene f. Seine Art zu singen war meisterhaft, und sein Vortrag vollständig. Das Adagio überhäufte er eben nicht zu viel mit willkührlichen Auszierungen: Dagegen brachte er die wesentlichen Manieren mit der größten Feinigkeit heraus. Das Allegro sang er mit vielem Feuer, und wußte er die laufenden Passagen, mit der Brust, in einer ziemlichen Geschwindigkeit, auf eine angenehme Art heraus zu stoßen. Seine Gestalt war für das Theater sehr vortheilhaft,

---

<sup>234</sup> Tosi/Agricola, S. 178.

<sup>235</sup> Dubowy, Art. „Pistocchi, Francesco“, in: *MGG Online*.

und die Action natürlich. Die Rolle eines Helden kleidete ihn besser, als die von einem Liebhaber.“<sup>237</sup>

Vergleicht man dieses Zitat mit Quantzens Beschreibung von Orsinis Gesang,<sup>238</sup> sind bei beiden Sängern einige Gemeinsamkeiten auffallend. Quantz hebt bei beiden die „egale“ Stimme, „reine Intonation und schönen Trillo“ hervor, lobt deren Vortrag und schätzt die Fähigkeit, die Passagen „mit der Brust“ zu artikulieren.

Die erhaltenen Opernpartien Senesinos, deren Stimmambitus sich zwischen g bis e2 bewegt und in der späteren Phase seiner Karriere das d2 nicht überschreitet, sowie Charles Burneys Äußerung über seinen „judicious use of a few notes within the limits of a small compass of voice“ deuten darauf hin, dass seine Stimme nicht über einen außerordentlich großen Umfang verfügte. Vielmehr scheinen die Bühnenpräsenz, welche nach Burney „dignity, grace and propriety“ hatte, sowie die Interpretation, getragener, „pathetischer“ Arien zu Senesinos großen Stärken gehört zu haben.<sup>239</sup> Stefan Brandt charakterisiert Senesinos Gesangstil folgenderweise:

„Im Vergleich zu Virtuosen wie Farinelli verkörpert Senesino eine auch um 1720 bis 1730 noch präsenste Tradition des Singens, die auf das 17. Jh. verweist. Auffällig ist, daß gerade die jüngeren Komponisten – unter ihnen vor allem Farinellis Gesangslehrer Porpora – Sänger wie Senesino in ihre Opern integrierten und damit einen Brückenschlag zwischen der virtuoserem ›neuen‹ und der stärker am Ausdruck orientierten ›alten‹ Gesangsschule vollzogen.“<sup>240</sup>

Über ein deutlich unterschiedliches Vokalprofil verfügte Giovanni Carestini (1700-1760), welcher ab dem Jahr 1733 für zwei Jahre zu Senesinos Nachfolger unter Händel in London wurde. Dieser bevorzugte Arien mit schnelleren Tempi und ragte insbesondere mit seiner Beherrschung schneller, rhythmisch komplizierter Koloraturen sowie der Fähigkeit große Intervallsprünge zu singen hervor.<sup>241</sup> Obwohl Carestini seine Karriere als Sopranist begann, über einen Umfang von b bis c3 verfügte und Burney ihn als „powerful and clear soprano“ beschreibt, entwickelte sich seine Stimme später zu „the fullest, finest, and deepest counter-tenor that has perhaps ever been heard.“<sup>242</sup> Dieser Fachwechsel lässt sich auch an der unterschiedlichen Konzeption seiner Opernpartien verfolgen. Während der

---

<sup>237</sup> Quantz, *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf*, S. 213.

<sup>238</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>239</sup> Brandt, Art. „Senesino“.

<sup>240</sup> Brandt, Art. „Senesino“.

<sup>241</sup> Korsmeier, Art „Carestini“.

<sup>242</sup> Monson, Art. „Carestini“, in: *Grove Music Online*.

Mit dem Terminus *counter-tenor* wird hier nicht für einen Falsettisten verwendet, sondern es wird damit die Alt Stimmelage bezeichnet.

notierte Umfang in seinen Rollen in den Händel-Opern von a bis a2 reicht, bewegt sich der Ambitus in Hesses *Demofonte* (1748) von es bis g1.<sup>243</sup>

Carlo Broschi alias Farinelli (1705-1782) war aufgrund seiner außerordentlichen Fähigkeiten als Sänger unter den Kastraten im 18. Jahrhundert zweifellos eine Ausnahmeerscheinung. Dieser stammte als einer der wenigen Kastraten aus einer Familie des niederen Adels und wurde scheinbar allein aus künstlerischen Überlegungen kastriert. Bald nach seinem fünfjährigen Studium bei Porpora in Neapel entwickelte sich sehr schnell seine äußerst erfolgreiche Karriere. So wie bei Carestini und Orsini ist auch bei Farinelli in der frühen Phase die Mitwirkung in Opern als Darsteller von Frauenrollen belegt.<sup>244</sup> Bewunderung erregte Farinelli besonders durch die scheinbar unbeschränkte Beweglichkeit seiner Stimme, eine außergewöhnliche Atemkontrolle, seine Fähigkeit des *messa di voce* und eine breite Skala an dynamischen Gestaltungsmitteln. Einzigartig war auch sein Stimmambitus, welcher rund drei Oktaven bis zum d3 umfasste. Dies ermöglichte ihm, sowohl Alt- als auch Sopranpartien zu singen und im Verlauf einer Oper und sogar einer Arie die Stimmlage zu wechseln.<sup>245</sup> Neben der kontinuierlichen Entwicklung der stimmlichen Qualitäten Farinellis ist im Laufe seiner Karriere auch eine konsequente Erweiterung des stilistischen Vokabulars offensichtlich. Während in der frühen Phase der Karriere die virtuoseren Opernrollen deutlich dominieren, erfolgt um das Jahr 1730 eine deutliche Entwicklung in die Richtung eines expressiven Gesangsstils.<sup>246</sup>

Vergleicht man Orsinis Vokalprofil mit denjenigen der hier vorgestellten Sänger, kann man konstatieren, dass Orsini sowohl vom Gesangsstil her, als auch von den Ansprüchen an die Singstimme in diesem Kontext eher der Generation der „cantori antichi“ nähersteht. Ähnlich wie bei Senesino scheint sein Stimmumfang nach den hier analysierten Arien nicht außerordentlich groß zu sein. Im Vergleich zu Carestini und Farinelli sind Orsinis Partien von der Virtuosität her weniger exponiert. Hingegen scheint seine große Stärke gewesen zu sein, durch seine Musikalität, geschmackvollen Vortrag und Ausdruck die Zuhörer zu gewinnen. So kann man Orsini ähnlich wie Senesino als Vertreter der „alten“, im 17. Jahrhundert verwurzelten Gesangstradition charakterisieren. Aufgrund seiner langen Karriere hat er diese mehr auf die Expressivität orientierte Gesangstradition noch im Umfeld der „modernerer“ Sänger vergegenwärtigt.

---

<sup>243</sup> Ebenda.

<sup>244</sup> Desler, S. 38.

<sup>245</sup> Seedorf, Art. „Farinelli“, in: *MGG Online*.

<sup>246</sup> Desler, S. 110-114.

## Schlussbetrachtungen

Die intensive Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit sowie dem Schaffen des Altkastraten Gaetano Orsini bestätigt die bereits bekannte Tatsache, dass er eine hervorragende Sängerpersönlichkeit war, welche in der musikwissenschaftlichen Forschung mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihr bisher zuteil geworden ist. Die Analyse seines Rollenrepertoires beweist, dass Orsini mit mehr als 200 aufgeführten Werken in der Zeitspanne zwischen 1694 bis 1739 eine außergewöhnlich lange und erfolgreiche Karriere erlebte. Der Aufstieg von den Nebenrollen bis zu den Titel- und Hauptrollen verläuft kontinuierlich und relativ rasch. Zieht man jedoch in Betracht, dass er zum Zeitpunkt der Aufnahme in der Hofkapelle schon ca. 32 Jahre alt war, handelt es sich auf den ersten Blick auf eine späte Karriere. Es ist aber anzunehmen, dass er schon davor an einem anderen Ort erfolgreich wirkte. Ansonsten wäre wohl eine Berufung an den Wiener Kaiserhof nicht so wahrscheinlich gewesen. Eine Spur für weitere Forschungen könnte in dieser Hinsicht sein Auftritt in Graz im Jahr 1694 sein. Ebenso interessant wäre eine Erforschung des Beginns seiner Karriere, die aufgrund von mangelnden Quellen im Dunklen liegt.

Anhand der näheren Untersuchung von Orsinis Repertoire kann man konstatieren, dass die Darstellung von edlen Personen, Helden und Liebhabern seine Hauptdomäne war, so wie es für Kastraten im Einklang mit den Konventionen des damaligen Opernbetriebs üblich war. Antagonisten kommen in seinem Repertoire hingegen sehr selten vor. In den wenigen Fällen, in denen Orsini als negativer Charakter aufscheint, hat dies einen besonderen Grund, wie zum Beispiel das Überlassen der Hauptrolle einem anderen, in Wien gastierenden Starkastraten, oder die für die Faschingsoper typische Hierarchieumkehrung. Komische Rollen kommen in den analysierten Werken nicht vor, und das obwohl der Hauptfokus dieser Arbeit in der Untersuchung der Karnevalsoper liegt.

Die analysierten Rollen weisen auf unterschiedliche Zugänge der Komponisten im Zusammenhang mit Orsinis sängerischem Potential hin. Während die Arien bei Bononcini schlichter, mit Fokus auf das Kantabile und mit wenigen Koloraturen konzipiert sind, sind insbesondere die Rollen von Porsile und Conti progressiver und virtuoser. Sie sind technisch am anspruchsvollsten und auch von der Dramatik her differenzierter und ausdrucksvoller gestaltet. Bei Caldara hingegen ist wieder eine schlichtere Gestaltungsweise auffallend. Dies kann damit zusammenhängen, dass beide der von ihm stammenden analysierten Opernrollen in die späte Phase von Orsinis Karriere fallen. Dies bezieht sich insbesondere auf die Rolle des Licomede in der Oper *Achille in Sciro*. Diese ist zwar vom Sängerbischen her

vergleichsweise wenig virtuos gestaltet, aber besonders ehrwürdig und daher auf Orsinis würdiges Alter und seine trotzdem immer noch schöne Stimme Rücksicht nehmend, dem alternden Star „auf den Leib geschnitten“.

Orsinis gesamter Stimmumfang reicht in den analysierten Arien insgesamt von g bis f<sub>2</sub>, war also nicht außergewöhnlich groß. Dieser wird zudem im Großteil der Stücke bei Weitem nicht ausgelotet, insbesondere was die höhere Lage der Stimme betrifft. Man muss aber zugleich in Betracht ziehen, dass aufgrund der Hinzufügung von Ornamenten durch die Sänger selbst der notierte Umfang nicht als definitiv gesehen werden kann.

Insgesamt ist aber nach Analyse der Auswahl von Orsinis Rollen zu erschließen, dass dieser mit seiner Persönlichkeit und Stimme der ideale Darsteller ernster und edler Rollen war und somit das erfüllte, was von ihm als Kastratensänger erwartet wurde. Vom Gesangstechnischen her umfassen die analysierten Partien, in unterschiedlichem Maße, alle Schlüsselaspekte des Belcanto. Um dies mit den Worten von Quantz auszudrücken, war es Orsinis größte Stärke, mit seiner „rührenden Contraltstimme“ und dem „ungemein reizenden Vortrag“ die „Herzen der Zuhörer im höchsten Grade“ zu bemeistern. In Hinsicht auf Stimmumfang sowie Gesangsstil weist Orsinis Kunst Ähnlichkeiten mit der seines berühmten und ebenfalls von Quantz gelobten Kollegen Senesino auf.

Die vorgelegte Analyse ist, wie eingangs erwähnt, nur eine Sonde in Orsinis umfangreiches Repertoire. Es würde sich für künftige Forschungen anbieten, auch die weiteren Bereiche des Repertoires zu untersuchen, um eine vollständigere Vorstellung von seinem Können zu gewinnen. Genauso hilfreich wäre es, die frühe Phase seines Lebens und Werdegangs sowie die Jahre 1740-1750 näher zu untersuchen. Aufgrund der Tatsache, dass Gaetano Orsini eine zentrale Position in der Wiener Hofmusikkapelle, einem der bedeutendsten europäischen höfischen Kulturzentren, einnahm, liefert eine tiefere Auseinandersetzung mit seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen nicht nur einen Beitrag für die Kastratenforschung generell, sondern auch zur Erforschung der Wiener Hofmusikkapelle.

## **Bibliografie**

### **Akten, Handschriften**

Hofparteienprotokolle vom April 1726, HHStA HA OMeA 11, Bl. 373v.

Hofparteienprotokolle vom September 1727, HHStA HA OMeA 11, Bl. 648r.

### **Primärquellen**

Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst* Reprint d. Ausg. Berlin 1757 / mit neu gesetzten, modern geschlüsselten Notenbeispielen, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel: Bärenreiter 2002.

Benda, Franz: „Autobiographie von Franz Benda“, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 10 Berlin (1856), S. 251-253, 259-260, 267-269, 274-276.

Binzer, August Daniel von/Pierer, Heinrich August (Hrsg.): Art. „Castrat“, in: *Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Altenburg: Hahn 1827, S. 65.

Brosses, Charles de: *Des Präsidenten De Brosses Vertrauliche Briefe Aus Italien an Seine Freunde in Dijon: 1739 – 1740*, übersetzt von Werner Schwartzkopff, München: G. Müller, 1918.

Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Vollst. Ausg., Faks.-Nachdr. der Ausg. Hamburg 1772/1773, Kassel: Bärenreiter 2003.

Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange: mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig: Junius 1774.

Goethe, Johann Wolfgang von: „Über Italien. Fragmente eines Reisejournals. Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt“, in *Der Teutsche Merkur* 64 (1788), S. 97-121.

Hiller, Johann Adam: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. Fotomech. Nachdr. der Orig.-Ausg. Leipzig 1784., Leipzig: Peters 1975.

Hof- und Staatsschematismus: *Kayserlich= und Königlicher, wie auch Ertz=Hertzoglicher, und dero Haupt= und Residentz-Stadt Wien Staats= und*

*Standes=Calender, auf das gnaden=reiche Jahr MDCCL Mit einem Schematismo gezieret.*  
Wien: Leopold Johann Kaliwoda 1750.

Koch, Heinrich Christoph (Hrsg.): Art. „Kastrat“, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802, Sp. 827-828.

Mancini, Giovanni Battista: *Practical reflections on the figurative art of singing*, übersetzt von Pietro Buzzi, Boston: R. G. Badger 1912.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Friedr. Wilh. Marpurgs Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst: besonders mit Uebungsexempeln erläutert, und den berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet*, Berlin: Mever 1763.

Mattheson, Johann: *Critica musica*, Hamburg 1722 (Band 1).

Mendel, Hermann/Reißmann, August (Hrsg.): Art. „Castrat“, in: *Musikalisches Conversations-Lexicon*, Band 2, Berlin: Heimann 1872, S. 339-341.

Pierer, Heinrich August (Hrsg.): Art. „Kastrat“, in: *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit*. Band 5, Altenburg: Hahn 1835, S. 65. Band 5.

Quantz, Johann Joachim: „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: Marpurg, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin: Schützens Witwe 1755 (Bd. 1, St. 3), S. 197-250.

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: J. F. Voß 1752.

Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien: [s.n.] 1806.

Walther, Johann Gottfried: Art. „Castrat“, in: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig: Deer 1732, S. 147.

### **Musikhandschriften**

Ariosti, Attilio:

*I gloriosi presagi di Scipione Africano*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16276.

*Marte placato*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19125.

Badia, Carlo Agostino:

*Il Narcisso*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16005/1-2.

*Il Pentimento di David*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17075.

*Imeneo trionfante*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16001/1-2.

Bioni, Antonio:

*La Pace, frà la Virtù, e la Bellezza*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16516.

Bonno, Giuseppe:

*Il nume d'Atene*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18259.

Bononcini, Antonio:

*La Decollazione Di S. Giovanni Batista*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17066.

*Il Mario fuggitivo*, Gesellschaft der Musikfreunde IV 27 707 und Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18268/1-3.

*L'Etarco*, Gesellschaft der Musikfreunde IV-27706 [Q 1202] und Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18267/1-3.

Broschi, Carlo:

*Sammlung Von Arien Für Gesang Mit Instrumentalbegleitung*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19111.

Caldara, Antonio:

*Achille in Sciro*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17113/1-3.

*Cristo condonato*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17091.

*David umiliato*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17132.

*Don Chisciotte in corte della duchessa*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18230/1-5.

*Gerusalemme convertita*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17072.

*I Disingannati*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18097/1-3.

*Ifigenia in Aulide*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18255/1-3.

*Il Batista*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18143.

*Il maggior grande*, Max-Reger-Archiv Meiningen, NHs 926 (24), RISM ID no.: 1001105268.

*Il trionfo della Religione e dell'amore*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs.

18144.

*L'asilo d'Amore*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17155/1-2.

*La Corona d'Imeneo*, Max-Reger-Archiv Meiningen, NHs 926 (24), RISM ID no.: 1001104561.

*La concordia de' Pianeti*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17138.

*La contesa de' numi*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18236.

*La Morte d'Abel*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18146.

*La Verità nell'Inganno*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18095/1-3.

*Nigella e Tirsi*, Max-Reger-Archiv Meiningen, Ed 118q, XI 4686/V NHs 28, RISM ID no.: 201009267.

*Santa Ferma*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17089.

*Scipione Africano il maggiore*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17166.

*Scipione nelle Spagne*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18220/1-3.

*Tu mi dimandi Eurilla*, Max-Reger-Archiv Meiningen, Ed 118q, XI 4686/V NHs 28, RISM ID no.: 201009266.

Conti, Francesco:

*Alba Cornelia*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17194/1-3.

*Archelao, Re di Cappadocia*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17283/1-5.

*Astarto*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17242/1-3.

*Ciro*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18087/1-3.

*Clizia e Psiche*, Max-Reger-Archiv Meiningen, Ed 119t, XI 4707/V NHs 49, RISM ID no.: 200021909.

*Creso*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17218/1-5.

*David*, Österreichische Nationalbibliothek, SA. 68. B.15/1-2.

*Don Chisciotte in Sierra Morena*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17207/1-5.

*Galatea vendicata*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18137.

*Il contrasto della Bellezza e del tempo*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17619.

*Il finto Policare*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17208/1-3.

*Meleagro*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17224.

*Pallade trionfante*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17216.

*Penelope*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17110/1-3.

*Sesostri*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17210/1-3.

Conti, Ignazio Maria:

*La distruzione d'Hai*, Max-Reger-Archiv Meiningen, Ed 119x, XI 4711/V NHs 53, RISM ID no.: 201009358.

Fux, Johann Joseph:

*Cristo nell'Orto*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18194.

*Dafne in Lauro*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17249.

*Diana placata*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 1718.

*Gesù Cristo negato da Pietro*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18196.

*Giunone Placata*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17268.

*Gli ossequi della notte*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17998.

*Il Fonte della Salute aperto dalla Grazia nel Calvario*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18190.

*Il Trionfo della Fede*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18188.

*Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18200.

Predieri, Luca Antonio:

*Astrea placata*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17955.

*Il sogno di Scipione*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17957.

*La Pace, frà la Virtù, e la Bellezza*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17602.

Porsile, Giuseppe:

*Assalone nemico del padre amante*, Max-Reger-Archiv Meiningen, NHs 926 (24), RISM ID no.: 1001104768.

*Scipione Africano il maggiore*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18300.

*Spartaco*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18010/1-3.

*Il giudizio rivocato*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18302.

*Il trionfo di Giuditta*, Max-Reger-Archiv Meiningen, NHs 926 (24), RISM ID no.: 1001104907.

*L'esaltazione de Salomone*, Max-Reger-Archiv Meiningen, Ed 147h/c, XI 4750/V NHs 92, RISM ID no.: 201009333.

Reinhardt, Johann Georg:

*La più bella*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17960.

*L'eroe immortale*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17962.

Reutter, Georg der Jüngere:

*Dafne*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17944.

*Dialogo trà Minerva ed Apollo*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17622.

*Diana vendicata*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17984.

*Elia*, Max-Reger-Archiv Meiningen, NHs 926 (21), RISM ID no.: 1001095183.

*Il parnasso accusato e difeso*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17986.

*Il sacrificio in Aulide*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17982.

*Il Tempo, e la Verità*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17600.

*L'alloro illustrato*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17988.

Stiparoli, Francesco:

*Aminta*, Max-Reger-Archiv Meiningen, Ed 151i, XI 4766/V NHs 108, RISM ID no.: 201009335.

Ziani, Marc'Antonio:

*Chilonida*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17157.

*Il Sacrificio d'Isacco*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19133.

*Il Sepolcro nell'Orto*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19131.

*La Sapienza umana, illuminata dalla Religione nella Passione del Figliuolo di Dio*,  
Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18696.

*Meleagro*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17175.

*Sedecia*, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 17105.

### **Gedruckte Musikalien**

Händel, Georg Friedrich: *Oh! Come chiare e belle* HWV 143, hrsg. von Joachim Marx,  
Kassel: Bärenreiter 1995.

### **Textbücher**

Metastasio, Pietro: *Achilles in Scyro*, Wien: Van Ghelen 1736.

Pariati, Pietro: *Der Archelao, König von Cappadocien*, Wien: Van Ghelen 1722.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Don Quichotte, Am Hof der Hertzogin*. Wien: Van Ghelen,

1727.

Pariati, Pietro: *Penelope*, Wien: Van Ghelen 1724.

Pignatta, Pietro Romolo: *Santa Genuefa overo L'innocenza calunniata*, Graz: heredi Widmanstadii 1694.

Pasquini, Giovanni Claudio: *Spartaco*, Wien: Van Ghelen 1726.

Stampiglia, Silvio: *L'Etearco*, Wien: appresso gli heredi Cosmerouiani 1707. Národní knihovna Praha, 9 K 003252.

Stampiglia, Silvio: *Mario fuggitivo*, Wien: Cosmerovio 1708.

Zeno, Apostolo und Pariati, Pietro: *Don Chisciotte in Sierra Morena: Oper in fünf Akten; nach dem Roman "Don Quijote de la Mancha" von Miguel de Cervantes; [Libretto mit Übersetzung für die Aufführungen der Festwochen der Alten Musik Innsbruck; Tiroler Landestheater, 16., 18. und 20. 8. 1992]*. Innsbruck: Verein Ambraser Schloßkonzerte 1992.

## **Sekundärliteratur**

Anzani, Valentina: *Antonio Bernacchi (1685-1756), virtuoso e maestro di canto bolognese*, Dissertation an der Università di Bologna 2018.

Blume, Johanna E.: *Verstümmelte Körper? : Lebenswelten Und Soziale Praktiken Von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712-1844*. Überarbeitete Fassung der Dissertation an der Universität des Saarlandes 2018, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019.

Brandenburg, Irene: Art. „Balatri, Ballatri, Filippo“ in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18576>>, erschienen: 2016, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Brandt, Stefan: Art. „Senesino“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15448>>, erschienen: 2016, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Desler, Anne: *'Il novello orfeo' farinelli: Vocal profile, Aesthetics, Rhetoric*. Dissertation an der University of Glasgow 2014.

Dubowy, Norbert: Art. „Pistocchi, Francesco Antonio Mamiliano“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57984>>, erschienen: 2005, letzter Zugriff: 10. Mai 2020.

Feldman, Martha: *The castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Berkeley: University of California Press 2015.

Ford, Anthony: „Music and Drama in the Operas of Giovanni Bononcini“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 101 (1974), S. 107-120.

Freitas, Roger: *Portrait of a castrato: politics, patronage, and music in the life of Atto Melani*, Cambridge [u. a.]: Cambridge Univ. Press 2014.

Freitas, Roger: „The eroticism of emasculation: Confronting the Baroque body of the castrato“, in: *Journal Of Musicology* 20/2, (2003), S. 196–249.

Glüxam, Dagmar / Fastl Christian: Art. „Garghetti (Gargeti), Familie?“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_G/Garghetti\\_Familie.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Garghetti_Familie.xml)>, erschienen: 1. Juni 2014, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Glüxam, Dagmar, *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Habilitation Universität Wien 2005.

Glüxam, Dagmar: Art. „Orsini, Gaetano Felice“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_O/Orsini\\_Gaetano.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_O/Orsini_Gaetano.xml)>, erschienen: 1. Mai 2001, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Glüxam, Dagmar: Art. „Praun (Praunn, Braun), Christoph (Cristoforo)“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_P/Praun\\_Christoph.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Praun_Christoph.xml)>, erschienen: 25. Juni 2002, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Grimm, Hartmut: Art. „Hiller, Johann Adam“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57383>>, erschienen: Juli 2018, letzter Zugriff: 10. Mai 2020.

Haböck, Franz: *Die Kastraten und ihre Gesangkunst: eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie*, Stuttgart [u.a.]: Dt. Verl.-Anst 1927.

Haefliger, Ernst: *Die Kunst des Gesangs: Geschichte, Technik, Repertoire*, Mainz [u. a.]: Schott 2000.

Hadamowsky Franz: „Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625-1740).“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, 1951/52, (1955), S. 7-117.

Hirschmann, Konstantin: *Die Tragicommedia Pietro Pariatis und Francesco Contis und ihre Rezeption in Norddeutschland am Beispiel des "Don Chisciotte in Sierra Morena"*, Masterarbeit Universität Wien 2016.

Hueber, Kurt: *Die Wiener Opern Giovanni Bononcinis von 1697 - 1710*, Dissertation Universität Wien 1955.

Harten, Uwe: Art. „Eggenberg, Fürsten“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, <[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_E/Eggenberg\\_Fuersten.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Eggenberg_Fuersten.xml)>, erschienen: 6. Mai 2001, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Hilscher, Elisabeth Theresia: Art. „Habsburg“, in: *MGG Online*, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13440>>, erschienen: 2016, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Hilscher, Elisabeth (Hrsg.): *Im Dienste einer Staatsidee: Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien: Böhlau 2013.

Hilscher, Elisabeth/Kretschmer, Helmut (Hrsg.): *Wien, Musikgeschichte: [2] : Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien: Lit-Verl. 2011.

Hochstein, Wolfgang/Woyke, Saskia: Art. „Bordoni, Faustina“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58043>>, erschienen: 2000, letzter Zugriff: 10. Mai 2020.

Huss, Frank: *Die Oper am Wiener Kaiserhof unter den Kaisern Josef I. und Karl VI: mit einem Spielplan von 1706 bis 1740*, Dissertation Universität Wien und Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2003.

Jonášová, Milada: „Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts“, in: *Musicologica Brunensia* 49/2 (2014), S. 107-126.

Grasso Caprioli, Leonella: Art. „Mancini, Giovanni Battista“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52205>>, erschienen: 2016, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Korsmeier, Claudia Maria: Art. „Carestini, Giovanni Maria Bernardino“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/20655>>, erschienen: 2000, letzter Zugriff: 2. Mai 2020.

Korsmeier, Claudia Maria: *Der Sänger Giovanni Carestini (1700 - 1760) und "seine" Komponisten: die Karriere eines Kastraten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Eisenach: K. D. Wagner 2000.

Köchel, Ludwig von: *Johann Josef Fux: Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl IV. von 1698 – 1740*, 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1872, Hildesheim [u.a.]: Olms 1988.

Krimmer, Elisabeth: „Eviva il Coltello"? The Castrato Singer in Eighteenth-Century German Literature and Culture“, in: *PMLA*, 120/5 (2005), S. 1543–1559.

Marcaletti, Livio: „Die keusche Penelope und der zornige Odysseus: Kursieren einer tragikomischen Opernhandlung zwischen Wien und Norditalien“, in: *Musicologica Brunensia*, 53/Supplementum (2018), S. 85–97.

Monson, Dale E.: Art. „Carestini, Giovanni“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004924>>, erschienen: 2001, letzter Zugriff: 2. Mai 2020.

Riepe, Juliane: Art. „Oratorium, Das italienische Oratorium, Das italienische Oratorium nördlich der Alpen“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45600>>, erschienen: 2016, letzter Zugriff: 10. Mai 2020.

Sommer-Mathis, Andrea/Hilscher, Elisabeth: *Pietro Metastasio - uomo universale (1698 - 1782) : Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000.

Michels, Claudia: *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI., 1711-1740: Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien: Hollitzer 2019.

Kutsch, Karl-Josef/Rost, Hansjörg/Riemens, Leo (Hrsg.) „Orsini“, in: *Großes Sängerlexikon*, 4. erweiterte und aktualisierte Auflage, Bd. 5, Berlin, Boston: De Gruyter Saur, S. 3462.

Ortkemper, Hubert: *Engel wider Willen: die Welt der Kastraten*, Berlin: Henschel 1993.

Rosselli, John: Art. „Castrato“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline->

[com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146](https://com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146)>, veröffentlicht: 2001, letzter Zugriff: 27. April 2020

Rosselli, John: „The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850“, in: *Acta Musicologica*, 60/2 (1988), S. 143-179.

Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo: Bertola & Locatelli 1990.

Seedorf, Thomas/Antolini, Bianca Maria: Art. „Berenstadt, Gaetano“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11417>>, erschienen: 1999, letzter Zugriff: 10. Mai 2020.

Seedorf, Thomas: Art. „Farinelli“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13467>>, erschienen: November 2016, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Seedorf, Thomas: Art. „Kastraten“, in: *MGG Online*, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16237>>, erschienen: 2016, letzter Zugriff: 27. April 2020.

Seedorf, Thomas: *Sologesang*, Kassel / Basel: Bärenreiter 2019.

Schmidl, Carlo: Art. „Orsini, Gaetano“, in: *Dizionario universale dei musicisti*, Band 2, Milan: Sonzogno 1938, S. 199.

Schwab, Gabriele: *Maria Theresia als Sängerin*, Diplomarbeit Universität Wien 1994.

Williams, Hermine Weigel: *Francesco Bartolomeo Conti: his life and music*, Aldershot, Hampshire [u. a.]: Ashgate 1999.

### **Online Quellen**

Schäfer, Joachim: Art. „Genoveva von Brabant“, in: *Ökumenisches Heiligenlexikon*, <[https://www.heiligenlexikon.de/BiographienG/Genoveva\\_von\\_Brabant.html](https://www.heiligenlexikon.de/BiographienG/Genoveva_von_Brabant.html)>, letzter Zugriff: 27. April 2020.



## Anhang

**Tabelle 1: Repertoireüberblick**

Datum	Titel	Gattung	Libretto	Musik	Rolle	Signatur
1694	<i>Santa Genuefa o L'Innocenza calunniata</i>	Opera tragicomica		Pignatta, Pietro Romolo	Desbina	
1699	<i>La fede pubblica</i>	Dramma per musica	Cupeda, Donato	Bononcini, Giovanni	La fede pubblica	A-Wn, Mus. Hs. 16281/1-2
1699	<i>Imeneo trionfante</i>	Serenata		Badia, Carlo Agostino	Concordia	A-Wn, Mus. Hs. 16001/1-2
1699	<i>Il Narcisso</i>	Favola boschereccia	Lemene, Francesco de	Badia, Carlo Agostino	Naiade, Ninfa giovinetta/Eco	A-Wn, Mus. Hs. 16005/1-2
1700	<i>Le Gare dei Beni</i>	Applauso musicale		Badia, Carlo Agostino	Dono della fecondità	A-Wn, Mus. Hs. 18930
1704	<i>Il mistico Giobbe</i>	Rappresentazione sacra	Cupeda, Donato	Ziani, Marc'Antonio	La Pazienza	A-Wn, Mus. Hs. 18852
1704	<i>I gloriosi presagi di Scipione Africano</i>	Trattenimento per musica	Cupeda, Donato	Ariosti, Attilio	Cornelio Scipione	A-Wn, Mus. Hs. 16276
1704	<i>Il fiore delle Eroine</i>	Trattenimento per musica	Cupeda, Donato	Bononcini, Giovanni	Vertunno	A-Wn, Mus. Hs. 16039
1706	<i>Meleagro</i>	Dramma per musica	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	Creonte	A-Wn, Mus. Hs. 17175
1707	<i>L'Etearco</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Aristeno	A-Wgm, IV-27706 [Q 1202]; A-Wn, Mus. Hs. 18267/1-3
1707	<i>Marte placato</i>	Poemetto drammatico	Bernardoni, Pietro Antonio	Ariosti, Attilio	L'Orgoglio	A-Wn, Mus. Hs. 19125

1707	<i>Il sacrificio d'Isacco</i>	Oratorio	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	Un Angelo	A-Wn, Mus. Hs. 19133
1707	<i>Il giudizio di Paride</i>	Componimento per musica	Cyni, Liborio Nicodeme	Baldassari, Pietro	Giunone	A-Wn, Mus. Hs. 17677
1707	<i>Il Turno Aricino</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Geminio, principe di Lanuvio	A-Wn, Mus. Hs. 17690/1-3
1707	<i>Il trionfo della grazia</i>	Oratorio		Bononcini, Antonio	La Gioventù	A-Wn, Mus. Hs. 17086
1708	<i>Il Mario fuggitivo</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Publio	A-Wgm, IV 27 707; A-Wn, Mus. Hs. 18268/1-3
1708	<i>Julo Ascanio, Re d'Alba</i>	Poemetto drammatico	Bernardoni, Pietro Antonio	Fux, Johann Joseph	Ascanio, primo re d'Alba	A-Wn, Mus. Hs. 17247
1708	<i>La passione nell'orto</i>	Oratorio	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	S. Pietro	A-Wn, Mus. Hs. 19128
1708	<i>Il natale di Giunone festeggiato in Samo</i>	Componimento per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Siralgo	A-Wn, Mus. Hs. 18271
1708	<i>Pulcheria</i>	Poemetto drammatico	Bernardoni, Pietro Antonio	Fux, Johann Joseph	Marciano	A-Wn, Mus. Hs. 17272
1708	<i>I sagrifici di Romolo per la salute di Roma</i>	Componimento per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Giulio Proculo	A-Wn, Mus. Hs. 18273
1708	<i>Amor trà nemici</i>	Dramma per musica	Bernardoni, Pietro Antonio	Arisosti, Attilio	Rusteno, Grande del Regno	A-Wn, Mus. Hs. 18249
1708	<i>Il pentimento di David</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Badia, Carlo Agostino	David	A-Wn, Mus. Hs. 17075

1709	<i>Chilonida</i>	Dramma per musica	Minato, Nicolo	Ziani, Marc'Antonio/Joseph I.	Cleandra Principessa	A-Wn, Mus. Hs. 17157
1709	<i>Il mese di marzo consecrato a marte</i>	Componimento per musica	Stampiglia, Silvio	Fux, Johann Joseph	Emilio	A-Wn, Mus. Hs. 18038
1709	<i>Gli ossequi della notte</i>	Componimento per musica	Cupeda, Donato	Fux, Johann Joseph	Pasitea, una delle Grazie	A-Wn, Mus. Hs. 17998
1709	<i>Il Campidoglio ricuperato</i>	Festa per musica	Stampiglia, Silvio	Ziani, Marc'Antonio	Volumnio, Cavalier Romano	A-Wn, Mus. Hs. 17596
1709	<i>Il figliuol prodigo</i>	Oratorio	Rossi, Camilla de	Rossi, Camilla de	Il figliuol Prodigo	A-Wn, Mus. Hs. 19122
1709	<i>Il martirio de' Machabei</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Badia, Carlo Agostino	Un figliuolo di Solome	A-Wn, Mus. Hs. 17077
1709	<i>Giesù flagellato</i>	Oratorio	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	S. Giovanne Evangelista	A-Wn, Mus. Hs. 19129
1709	<i>La decollazione di San Giovanni Battista</i>	Oratorio	Filippeschi, Giovanni Domenico	Bononcini, Antonio	S. Giovanni Battista	A-Wn, Mus. Hs. 17066
1710	<i>Muzio Scevola</i>	Dramma per musica	Minato, Nicolo	Bononcini, Giovanni	Orazio Coclite	A-Wn, Mus. Hs. 18269/1-3
1710	<i>La decima fatica d'Ercole</i>	Componimento pastorale eroico	Ancioni, Giovanni Battista	Fux, Johann Joseph	Elpino	A-Wn, Mus. Hs. 17276
1710	<i>Il martirio di S. Lorenzo</i>	Oratorio	Filippeschi, Giovanni Domenico	Conti, Francesco	S. Lorenzo	A-Wgm, III-14240 [Q 718]; A-Wn, Mus. Hs. 18163
1710	<i>La Giuditta</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Badia, Carlo Agostino	Ozia	A-Wn, Mus. Hs. 17079

1710	<i>La Sapienza umana, illuminata dalla religione nella passione del figliuolo di Dio</i>	Oratorio	Ancioni, Giovanni Battista	Ziani, Marc'Antonio	Sinagoga	A-Wn, Mus. Hs. 18696
1711	<i>Il trionfo dell'amicizia e dell'amore</i>	Drama pastorale	Ballarini, Francesco	Conti, Francesco	Licisco	D-MEIr, F. No 44, XI 4694/V NHs 36
1711	<i>Il sepolcro nell'orto</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Ziani, Marc'Antonio	Veronica	A-Wn, Mus. Hs. 19131
1711	<i>S. Geltrude</i>	Oratorio	Filippeschi, Giovanni Domenico	Badia, Carlo Agostino	S. Amando	A-Wn, Mus. Hs. 17081
1711	<i>L'interciso</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Antonio	S. Giacomo	A-Wn, Mus. Hs. 17073
1714	<i>Alba Cornelia</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Conti, Francesco/Matteis, Nicola	Elio	A-Wn, Mus. Hs. 17194/1-3
1714	<i>Dafne in lauro</i>	Componimento per camera	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17249
1714	<i>I Satiri in Arcadia</i>	Favola pastorale	Pariati, Pietro	Conti, Francesco/Matteis, Nicola	Laurindo	A-Wn, Mus. Hs. 17190/1-3
1715	<i>Ciro</i>	Opera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Ciro	A-Wn, Mus. Hs. 18087/1-3
1715	<i>Teseo in Creta</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Teseo	A-Wn, Mus. Hs. 17196/1-3
1715	<i>Orfeo ed Euridice</i>	Componimento da camera per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Orfeo	A-Wn, Mus. Hs. 17231
1715	<i>La più bella</i>	Componimento da cantarsi per Musica	Pariati, Pietro	Reinhardt, Johann Georg	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17960

1716	<i>Il Trionfo della Fede</i>	Oratorio	Maddali, Bernardino	Fux, Johann Joseph	La Fede	A-Wn, Mus. Hs. 18188
1716	<i>Il fonte della salute, aperto dalla grazia nel Calvario</i>	Oratorio		Fux, Johann Joseph	Il Peccatore contrito	A-Wn, Mus. Hs. 18190
1716	<i>Il finto Policare</i>	Tragicommedia	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Policare	A-Wn, Mus. Hs. 17208/1-3
1716	<i>Angelica, vincitrice di Alcina</i>	Festa teatrale	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Medoro	A-Wn, Mus. Hs. 17281/1-3
1716	<i>Il Costantino</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro	Lotti, Antonio/Fux, Johann Joseph/Caldara Antonio	Costantino, imperadore	A-Wn, Mus. Hs. 17993/1-5
1716	<i>Il Maggior Grande</i>	Componimento per Musica da Camera	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Achille	D-MEIr, NHs 926 (24)
1717	<i>Il disfacimento di Sisara</i>	Oratorio		Fux, Johann Joseph	Barac	A-Wn, Mus. Hs. 18192
1717	<i>Sesostri</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro/Zeno, Apostolo	Conti, Francesco	Sesostri	A-Wn, Mus. Hs. 10101
1717	<i>Santa Ferma</i>	Oratorio		Caldara, Antonio	Madre	A-Wn, Mus. Hs. 17089
1717	<i>Cristo condannato</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Il Sacro Testa	A-Wn, Mus. Hs. 17091
1717	<i>Caio Marzio Coriolano</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Caio	A-Wn, Mus. Hs. 18232/1-3
1717	<i>L'eroe immortale</i>	Servizio da camera	Pariati, Pietro	Reinhardt, Johann Georg	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17962
1717	<i>La verità nell'inganno</i>	Dramma per musica	Silvani, Francesco	Caldara, Antonio	Atalo	A-Wn, Mus. Hs. 18095/1-3

1717	<i>Diana placata</i>	Componimento da camera	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 17181
1718	<i>Cristo nell'Orto</i>	Componimento sacro	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Angelo, confortatore di Cristo	A-Wn, Mus. Hs. 18194
1718	<i>La Donna forte</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Nicanore	A-Wn, Mus. Hs. 18186
1718	<i>Astarto</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Conti, Francesco	Astarto	A-Wn, Mus. Hs. 17242/1-3
1718	<i>Il martirio di San Terenziano</i>	Oratorio	Piselli, Giuseppe	Caldara, Antonio	S. Terenziano	A-Wn, Mus. Hs. 17093; A-Wgm, III 16142
1718	<i>Amore in Tessaglia</i>	Componimento da camera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Amore	A-Wn, Mus. Hs. 17212
1718	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 18255/1-3
1718	<i>Alceste</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Porsile, Giuseppe	Admeto, re di Tessaglia	A-Wn, Mus. Hs. 18245
1719	<i>Gesù Cristo negato da Pietro</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	L'Amor Divino verso l'uomo	A-Wn, Mus. Hs. 18196
1719	<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	Tragicommedia	Zeno, Apostolo/Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Fernando	A-Wn, Mus. Hs. 17207/1-5
1719	<i>La caduta di Gerico</i>	Oratorio	Gargieria, Alessandro	Caldara, Antonio	Nuncio, di Giosuè	A-Wn, Mus. Hs. 17095
1719	<i>Sisara</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Porsile, Giuseppe	Aber Cineo	A-Wn, Mus. Hs. 18134
1719	<i>Sirita</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Ottaro, principe in Danimarca	A-Wn, Mus. Hs. 18093/1-3

1719	<i>Elisa</i>	Componimento teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Imeneo	A-Wn, Mus. Hs. 17228/1-2
1719	<i>Lucio Papirio dittatore</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Quinto Fabio	A-Wn, Mus. Hs. 18243/1-3
1719	<i>Galatea vendicata</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Lencosia, una delle Sirene	A-Wn, Mus. Hs. 43001
1720	<i>Nino</i>	Dramma per musica	Zanelli, Ippolito	Capelli, Giovanni Maria/Gasparini, Francesco/Bononcini, Antonio	Nino	
1720	<i>Aquilio in Siracusa</i>	Dramma	Silvani, Francesco	Vignati, Giuseppe	Aquilio	
1720	<i>Il più fedel tra vassalli</i>	Dramma			Antioco	
1721	<i>Lucio Papirio dittatore</i>				Quinto Fabio	
1721	<i>Ismaele</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Ismaele	D-MEIr, Ed 126m
1721	<i>Meride e Selinunte</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Porsile, Giuseppe	Meride	A-Wn, Mus. Hs. 18023/1-5
1721	<i>Ormisda</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Arsace	A-Wn, Mus. Hs. 18253/1-3
1721	<i>La via del saggio</i>	Componimento da camera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Euristeo, re di Micene	A-Wn, Mus. Hs. 17220/1-2
1722	<i>Archelao, re di Cappadocia</i>	Tragicommedia per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Farnace	A-Wn, Mus. Hs. 17283/1-5
1722	<i>Nitocri</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Micerino	A-Wn, Mus. Hs. 18257/1-3
1722	<i>Le nozze di Aurora</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Fitone	A-Wn, Mus. Hs. 17262/1-2
1722	<i>Scipione nelle Spagne</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Cornelio Scipione	A-Wn, Mus. Hs. 18220/1-3

1722	<i>Pallade trionfante</i>	Festa teatrale per musica		Conti, Francesco	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17216
1722	<i>Il re del dolore</i>	Componimento sacro	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	La Giustizia Divina	A-Wn, Mus. Hs. 17116
1723	<i>Creso</i>	Tragicommedia per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Creso	A-Wn, Mus. Hs. 17218/1-5
1723	<i>Ester</i>	Istoria sacra	Fozio, Francesco	Caldara, Antonio	Assuero, re di Persia	A-Wn, Mus. Hs. 17118
1723	<i>Costanza e Fortezza</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Porsenna	A-Wn, Mus. Hs. 17266/1-3
1723	<i>Il trionfo della Fama</i>	Serenata	Fozio, Francesco	Conti, Francesco	Genio	A-Wn, Mus. Hs. 17222
1723	<i>Il trionfo di Giuditta</i>	Oratorio	Maddali, Bernardino	Porsile, Giuseppe	Esercito di Oloferne	A-Wn, Mus.Hs.18123 D-MEIr NHs 926 (24)
1723	<i>La contesa de' numi</i>	Servizio da camera	Prescimonio, Giuseppe	Caldara, Antonio	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 18236
1723	<i>La concordia de' pianeti</i>	Componimento teatrale	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17138
1723	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 18255/1-3
1724	<i>Penelope</i>	Tragicommedia per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Telemaco	A-Wn, Mus. Hs. 17110/1-3
1724	<i>Andromaca</i>	Dramma per musica	Zeno, A.	Caldara, Antonio	Pirro	A-Wn, Mus. Hs. 18222/1-5
1724	<i>Morte e sepoltura di Cristo</i>	Oratorio	Fozio, Francesco	Caldara, Antonio	Giuseppe d'Arimatea	A-Wn, Mus. Hs. 17120
1724	<i>Il sacrificio di Gefte</i>	Azione sacra	Salío, Giuseppe	Porsile, Giuseppe	Abdone	A-Wn, Mus. Hs. 18125
1724	<i>David</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Conti, Francesco	David	SA.68.B.15/1-2

1724	<i>Galatea vendicata</i>	Serenata	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Aci, pastore di Sicilia	A-Wn, Mus. Hs. H7018137
1724	<i>Gianguir</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Gianguir	A-Wn, Mus. Hs. 18298/1-5
1724	<i>Meleagro</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Meleagro	A-Wn, Mus. Hs. 17224
1725	<i>Giobbe</i>	Componimento sacro per musica	Villati, Leopoldo di	Perroni, Giovanni	Iddio	A-Wn, Mus.Hs.18207, D-MEIr, Ed 147a, XI 4742/V NHs 84
1725	<i>Le profezie evangeliche di Isaia</i>	Componimento sacro per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Eliacim, Levita	A-Wn, Mus. Hs. 17122
1725	<i>Semiramide in Ascalona</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Nino	A-Wn, Mus. Hs. 18226/1-5
1725	<i>Venceslao</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Venceslao	A-Wn, Mus. Hs. 18228/1-5
1725	<i>Il trionfo della Religione e dell'Amore</i>	Festa sacra	Bonlini, C.	Caldara, Antonio	L'Amor Divino	A-Wn, Mus. Hs. 18144
1725	<i>Giunone placata</i>	Festa teatrale per musica	Zanelli, Ippolito	Fux, Johann Joseph	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17268
1726	<i>Assalone, nemico del Padre amante</i>	Oratorio		Porsile, Giuseppe	David	A-Wn, Mus.Hs.18114 D-MEIr, NHs 926 (24)
1726	<i>Tu mi dimandi Eurilla</i>	Cantata à Voce Sola in Contralto con Scialmò, Trombone, e Fagotto		Caldara, Antonio		D-MEIr, Ed 118q, XI 4686/V NHs 28

1726	<i>Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	L'Angelo Gabriele	A-Wn, Mus. Hs. 18200
1726	<i>Spartaco</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Licinio	A-Wn, Mus. Hs. 18010/1-3
1726	<i>Gioseffo, che interpreta i sogni</i>	Oratorio	Neri, Giambattista	Caldara, Antonio	Gioseffo	A-Wn, Mus. Hs. 17125
1726	<i>Gioaz</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Jojada	A-Wn, Mus. Hs. 17129
1726	<i>La corona d'Arianna</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Bacco	A-Wn, Mus. Hs. 17270
1726	<i>Il tempio di Giano, chiuso da Cesare Augusto</i>	Componimento per Musica da camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Cesare Augusto	A-Wn, Mus. Hs. 18012
1726	<i>Il contrasto della Bellezza e del Tempo</i>	Componimento per musica di camera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Tempo	A-Wn, Mus. Hs. 17619
1726	<i>I due dittatori</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Fabio	A-Wn, Mus. Hs. 15903/1-5
1726	<i>Issicratea</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Francesco	Mitridate	A-Wn, Mus. Hs. 17236
1726	<i>Nigella e Tirsi</i>	Pastorale à Due Voci, con Leuti, Scialmò, Traversiere, due Fagotti, e due Tromboni	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Tirsi	D-MEIr, Ed 118q, XI 4686/V NHs 28

1727	<i>Aminta</i>	<i>Pastorella à 4 Voci</i>		Stiparoli, Francesco	Alfesibeo	D-MEIr, Ed 151i, XI 4766/V NHs 108
1727	<i>Clizia e Psiche</i>	<i>Servizio di Camera à 2 Voci</i>	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Francesco	Psiche	D-MEIr, Ed 119t, XI 4707/V NHs 49
1727	<i>Don Chisciotte in corte della duchessa</i>	Opera serioridicola	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Il Duca	A-Wn, Mus. Hs. 18230/1-5
1727	<i>Il Batista</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	S. Giovanni Batista	A-Wn, Mus. Hs. 18143
1727	<i>La Morte d'Abele</i>	Oratorio	Salio, Giuseppe	Reutter, Georg der Jüngere	Abele	D-MEIr, Ed 147o/c, XI 4757/V NHs 99
1727	<i>Imeneo</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Eumolpo	A-Wn, Mus. Hs. 17136/1-3
1727	<i>La clemenza di Cesare</i>	Servizio da camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Giulio Cesare	A-Wn, Mus. Hs. 18025
1727	<i>L'esaltazione de Salomone</i>	Oratorio	Maddali, Bernardino	Porsile, Giuseppe	Il Re David	D-MEIr, Ed 147h/c, XI 4750/V NHs 92
1727	<i>Dialogo trà l'Aurora e il Sole</i>	Servizio da camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Febo	A-Wn, Mus. Hs. 17618
1727	<i>Ornospade</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Artebono	A-Wn, Mus. Hs. 17140/1-3

1727	<i>Archidamia</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Acrolato	A-Wn, Mus. Hs. 17966
1727	<i>Caio Marzio Coriolano</i>	Dramma	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Caio Marzio Coriolano	A-Wn, Mus. Hs. 18232
1728	<i>Elia</i>	Componimento sacro per musica	Villati, Leopoldo de	Reutter, Georg der Jüngere	Achabbo	D-MEIr, NHs 926 (21), A-Wn, Mus.Hs.18129
1728	<i>La Corona d'Imeneo</i>	Festa per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Imeneo	D-MEIr, NHs 926 (24)
1728	<i>La deposizione dalla croce di Gesù Cristo</i>	Componimento sacro per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Fux, Johann Joseph	Giovanni Apostolo	
1728	<i>La distruzione d'Hai</i>	Componimento sacro	Bosellini, Francesco	Conti, Ignazio	Giosuè	A-Wn, Mus.Hs.18168 D-MEIr Ed 119x
1728	<i>Gionata</i>	Componimento sacro per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Gionata	A-Wn, Mus. Hs. 19124
1728	<i>La forza dell'amicizia, ovvero Pilade ed Oreste</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere/Caldara, Antonio	Pilade, principe Greco	A-Wn, Mus. Hs. 17112/1
1728	<i>Dialogo tra Minerva ed Apollo</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17622
1728	<i>Mitridate</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Mitridate, re del Ponto	A-Wn, Mus. Hs. 17142/1-5
1728	<i>Pieria</i>	Festa teatrale	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Frigio, principe dell'Ioni	A-Wn, Mus. Hs. 17243

1729	<i>I disingannati</i>	Commedia per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Filindo	A-Wn, Mus. Hs. 18097/1-3
1729	<i>Mosè nell'Egitto</i>	Azione sacra	Villati, Leopoldo de	Conti, Ignazio	Mosè	A-Wn, Mus. Hs. 18170
1729	<i>Naboth</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Elia Profeta	A-Wn, Mus. Hs. 18133
1729	<i>La magnanimità di Alessandro</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Alessandro	A-Wn, Mus. Hs. 18015
1729	<i>Telesilla</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Cleomene	A-Wn, Mus. Hs. 18002
1730	<i>Scipione Africano il maggiore</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Scipione Africano	A-Wn, Mus. Hs. 18300
1730	<i>La Passione di Gesù Cristo Signor Nostro</i>	Oratorio	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Pietro	A-Wn, Mus. Hs. 18205
1730	<i>Caio Fabbricio</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Volusio, nobile Romano	A-Wn, Mus. Hs. 17148
1730	<i>La verità nell'inganno</i>	Dramma per musica	Silvani, Francesco	Caldara, Antonio	Atalo	A-Wn, Mus. Hs. 18095/1-3
1731	<i>David umiliato</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	David	A-Wn, Mus. Hs. 17132
1731	<i>Sant'Elena al Calvario</i>	Oratorio	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Macario, vescovo di Gerusalemme	A-Wn Mus. Hs. 17106
1731	<i>Enea negli Elisi, overo Il tempio dell'eternità</i>	Festa teatrale	Metastasio, Pietro	Fux, Johann Joseph	Enea	A-Wn, Mus. Hs. 17274/1-2

1731	<i>La generosità di Artaserse con Temistocle</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Artaserse	A-Wn, Mus. Hs. 17970
1731	<i>Il Tempo, e la Verità</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Il Tempo	A-Wn, Mus. Hs. 17600
1731	<i>Livia</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Ottaviano Cesare Augusto Imperadore	A-Wn, Mus. Hs. 17153
1732	<i>Sedecia</i>	Azione sacra	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Geremia, profeta	A-Wn, Mus. Hs. 17106
1732	<i>La divina provvidenza in Ismael</i>	Oratorio	Lucchini, Antonio Maria	Reutter, Georg der Jüngere	Ismael	A-Wn, Mus.Hs.17300D-MEIr, Ed 147o/d, XI 4768/V NHs 100
1732	<i>La morte d'Abel</i>	Componimento sacro per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Caino	A-Wn, Mus. Hs. 18146
1732	<i>L'asilo d'Amore</i>	Festa teatrale per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17155/1-2
1732	<i>Alessandro il Grande</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Alessandro, re di Macedonia	A-Wn, Mus. Hs. 17972
1732	<i>Adriano in Siria</i>	Drama per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Adriano	A-Wn, Mus. Hs. 17162/1-3
1733	<i>Gerusalemme convertita</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Giovanni	A-Wn, Mus. Hs. 17072; A-Wgm, III 16151
1733	<i>L'Adolescenza coronata dal Senno</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Hellmann, Maximilian	Il Senno	A-Wn, Mus. Hs. 17616

1733	<i>L'Olimpiade</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Clisthene	A-Wn, Mus. Hs. 17164/1-3
1733	<i>Ciro in Armenia</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Ciro	A-Wn, Mus. Hs. 17976
1733	<i>Demofonte</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Demofonte	A-Wn, Mus. Hs. 17107/1-3
1733	<i>Clelia</i>	Festa Teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Porsena, re degli Etruschi	A-Wn, Mus. Hs. 17290
1733	<i>Ezechia</i>	Azione sacra	Luchini, Antonio Maria	Conti, Ignazio	Ezechia, re di Giuda	A-Wn, Mus. Hs. 18172
1733	<i>Gerusalemme convertita</i>	Azione sacra	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Giovanni	A-Wn, Mus.Hs.17071 D-MEIr, Ed 118p, XI 4685/V NHs 27
1733	<i>Giuseppe riconosciuto</i>	Azione sacra	Metastasio, Pietro	Porsile, Giuseppe	Giuseppe d'Arimatea	A-Wn, Mus. Hs. 18106
1734	<i>San Pietro in Cesarea</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Pietro Apostolo	A-Wn, Mus. Hs. 18140
1734	<i>Enone</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Priamo	A-Wn, Mus. Hs. 18224/1-5
1734	<i>La gratitudine di Mitridate</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Mitridate, re di Ponto	A-Wn, Mus. Hs. 17978
1734	<i>La Virtù guida della Fortuna</i>	Festa di camera à due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Hellmann, Maximilian	La Fortuna	A-Wn, Mus. Hs. 17617
1734	<i>Dafne</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17944

1735	<i>La Fortuna annichilata dall' Prudenza</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	La Fortuna	A-Wn, Mus. Hs. 17620
1735	<i>Il natale di Minerva Tritonia</i>	Festa per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Tegete	A-Wn, Mus. Hs. 17146
1735	<i>La liberalità di Numa Pompilio</i>	Servizio di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Numa Pompilio, re di Roma	A-Wn, Mus. Hs. 17245
1735	<i>La Fama accresciuta dalla Virtù</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	La Fama	A-Wn, Mus. Hs. 17632
1735	<i>Scipione Africano il maggiore</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Scipione Africano	A-Wn, Mus. Hs. 17166
1735	<i>Il sacrificio in Aulide</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Reutter, Georg der Jüngere	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 17982
1735	<i>Gesù presentato nel tempio</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Simeone	A-Wn, Mus. Hs. 18139
1735	<i>Gioas re di Giuda</i>	Azione sacra per musica	Metastasio, Pietro	Reutter, Georg der Jüngere	Gioiada	A-Wn, Mus. Hs. 17304
1736	<i>Achille in Sciro</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Licomedes	A-Wn, Mus. Hs. 17113/1-3
1736	<i>La Speranza assicurata</i>	Serenata	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Il Fato	A-Wn, Mus. Hs. 17980
1736	<i>Amore insuperabile</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Amore	A-Wn, Mus. Hs. 17623
1736	<i>Circo riconosciuto</i>	Opera seria	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Astiage, re de'Medi	A-Wn, Mus. Hs. 17177/1-3

1736	<i>Trajano</i>	Festa di camera per musica		Bonno, Giuseppe	Trajano, Imperadore	A-Wn, Mus. Hs. 18289
1736	<i>Temistocle</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Serse	A-Wn, Mus. Hs. 17182/1-3
1736	<i>Diana vendicata</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17984
1737	<i>Ezechia</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Bononcini, Giovanni	Ezechia	A-Wn, Mus. Hs. 17062
1737	<i>La madre de' Macabei</i>	Oratorio	Manzoni Giusti, Francesca	Porsile, Giuseppe	Antioco Epifane	A-Wn, Mus. Hs. 18108
1737	<i>La gara del Genio con Giunone</i>	Serenata per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Il Genio	A-Wn, Mus. Hs. 18276
1737	<i>Il premio dell'onore</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Hellmann, Maximilian	L'Onore	A-Wn, Mus. Hs. 17293
1737	<i>Alessandro Severo</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Alessandro Severo	A-Wn, Mus. Hs. 18304
1737	<i>Il giudizio rivotato</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 18302
1737	<i>La generosità di Artaserse</i>	Serenata	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Artaserse, re di Persia	A-Wn, Mus. Hs. 18295
1738	<i>Gli auguri spiegati</i>	Serenata	Pasquini, Giovanni Claudio	Predieri, Luca Antonio	Evandro, re di Arcadia	A-Wn, Mus. Hs. 18006
1738	<i>La pace richiamata</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Mercurio	A-Wn, Mus. Hs. 18306

1738	<i>Il Parnasso accusato e difeso</i>	Festa teatrale per musica	Metastasio, Pietro	Reutter, Georg der Jüngere	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17986
1738	<i>La pietà di Numa</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Numa Pompilio, re di Roma	A-Wn, Mus. Hs. 18290
1738	<i>Perseo</i>	Festa di camera per musica		Predieri, Luca Antonio	Perseo	A-Wn, Mus. Hs. 18008
1738	<i>L'alloro illustrato</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17988
1738	<i>La pace fra la Virtù e la Bellezza</i>	Festa di camera per musica	Metastasio, Pietro	Predieri, Luca Antonio	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17602
1739	<i>Astrea placata</i>	Festa di camera per musica	Metastasio, Pietro	Predieri, Luca Antonio	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17955
1739	<i>Il natale di Numa Pompilio</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Numa Pompilio, re di Roma	A-Wn, Mus. Hs. 18292
1739	<i>Il sogno di Scipione</i>	Festa di camera per musica	Metastasio, Pietro	Predieri, Luca Antonio	Scipione	A-Wn, Mus. Hs. 17957
1739	<i>Il nume d'Atene</i>	Festa di camera per musica		Bonno, Giuseppe	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 18259

**Tabelle 2: Weltlich-dramatische Werke**

<b>Titel</b>	<b>Gattung</b>	<b>Libretto</b>	<b>Musik</b>	<b>Rolle</b>	<b>Signatur</b>
<i>Adriano in Siria</i>	Drama per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Adriano	A-Wn, Mus. Hs. 17162/1-3
<i>Achille in Sciro</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Licomede	A-Wn, Mus. Hs. 17113/1-3
<i>Alba Cornelia</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Conti, Francesco/Matteis, Nicola	Elio	A-Wn, Mus. Hs. 17194/1-3
<i>Alceste</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Porsile, Giuseppe	Admeto, re di Tessaglia	A-Wn, Mus. Hs. 18245
<i>Amor trà nemici</i>	Dramma per musica	Bernardoni, Pietro Antonio	Arisosti, Attilio	Rusteno, Grande del Regno	A-Wn, Mus. Hs. 18249
<i>Andromaca</i>	Dramma per musica	Zeno, A.	Caldara, Antonio	Pirro	A-Wn, Mus. Hs. 18222/1-5
<i>Angelica, vincitrice di Alcina</i>	Festa teatrale	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Medoro	A-Wn, Mus. Hs. 17281/1-3
<i>Aquilio in Siracusa</i>	Dramma	Silvani, Francesco	Vignati, Giuseppe	Aquilio	
<i>Archelao, re di Cappadocia</i>	Tragicommedia per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Farnace	A-Wn, Mus. Hs. 17283/1-5
<i>Archidamia</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Acrolato	A-Wn, Mus. Hs. 17966

<i>Astarto</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Conti, Francesco	Astarto	A-Wn, Mus. Hs. 17242/1-3
<i>Caio Fabbricio</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Volusio, nobile Romano	A-Wn, Mus. Hs. 17148
<i>Caio Marzio Coriolano</i>	Dramma	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Caio Marzio Coriolano	A-Wn, Mus. Hs. 18232
<i>Caio Marzio Coriolano</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Caio	A-Wn, Mus. Hs. 18232/1-3
<i>Circo riconosciuto</i>	Opera seria	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Astiage, re de'Medi	A-Wn, Mus. Hs. 17177/1-3
<i>Ciro</i>	Opera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Ciro	A-Wn, Mus. Hs. 18087/1-3
<i>Clelia</i>	Festa Teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Porsena, re degli Etruschi	A-Wn, Mus. Hs. 17290
<i>Costanza e Fortezza</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Porsenna	A-Wn, Mus. Hs. 17266/1-3
<i>Creso</i>	Tragicommedia per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Creso	A-Wn, Mus. Hs. 17218/1-5
<i>Dafne</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17944
<i>Demofonte</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Demofonte	A-Wn, Mus. Hs. 17107/1-3

<i>Diana vendicata</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17984
<i>Don Chisciotte in corte della duchessa</i>	Opera serioridicola	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Il Duca	A-Wn, Mus. Hs. 18230/1-5
<i>Don Chisciotte in Sierra Morena</i>	Tragicommedia	Zeno, Apostolo/Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Fernando	A-Wn, Mus. Hs. 17207/1-5
<i>Elisa</i>	Componimento teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Imeneo	A-Wn, Mus. Hs. 17228/1-2
<i>Enea negli Elisi, ovvero Il tempio dell'eternità</i>	Festa teatrale	Metastasio, Pietro	Fux, Johann Joseph	Enea	A-Wn, Mus. Hs. 17274/1-2
<i>Enone</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Priamo	A-Wn, Mus. Hs. 18224/1-5
<i>Galatea vendicata</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Lencosia, una delle Sirene	A-Wn, Mus. Hs. 43001
<i>Galatea vendicata</i>	Serenata	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Aci, pastore di Sicilia	A-Wn, Mus. Hs. H7018137
<i>Gianguir</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Gianguir	A-Wn, Mus. Hs. 18298/1-5
<i>Giunone placata</i>	Festa teatrale per musica	Zanelli, Ippolito	Fux, Johann Joseph	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17268
<i>Gli auguri spiegati</i>	Serenata	Pasquini, Giovanni Claudio	Predieri, Luca Antonio	Evandro, re di Arcadia	A-Wn, Mus. Hs. 18006

<i>Gli ossequi della notte</i>	Componimento per musica	Cupeda, Donato	Fux, Johann Joseph	Pasitea, una delle Grazie	A-Wn, Mus. Hs. 17998
<i>Chilonida</i>	Dramma per musica	Minato, Nicolo	Ziani, Marc'Antonio/Joseph I.	Cleandra Principessa	A-Wn, Mus. Hs. 17157
<i>I disingannati</i>	Commedia per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Filindo	A-Wn, Mus. Hs. 18097/1-3
<i>I due dittatori</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Fabio	A-Wn, Mus. Hs. 15903/1-5
<i>I gloriosi presagi di Scipione Africano</i>	Trattenimento per musica	Cupeda, Donato	Ariosti, Attilio	Cornelio Scipione	A-Wn, Mus. Hs. 16276
<i>I sacrifici di Romolo per la salute di Roma</i>	Componimento per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Giulio Proculo	A-Wn, Mus. Hs. 18273
<i>I Satiri in Arcadia</i>	Favola pastorale	Pariati, Pietro	Conti, Francesco/Matteis, Nicola	Laurindo	A-Wn, Mus. Hs. 17190/1-3
<i>Ifigenia in Aulide</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 18255/1-3
<i>Ifigenia in Aulide</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 18255/1-3
<i>Il Campidoglio ricuperato</i>	Festa per musica	Stampiglia, Silvio	Ziani, Marc'Antonio	Volumnio, Cavalier Romano	A-Wn, Mus. Hs. 17596
<i>Il Costantino</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro	Lotti, Antonio/Fux, Johann Joseph/Caldara Antonio	Costantino, imperadore	A-Wn, Mus. Hs. 17993/1-5
<i>Il finto Policare</i>	Tragicommedia	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Policare	A-Wn, Mus. Hs. 17208/1-3

<i>Il fiore delle Eroine</i>	Trattenimento per musica	Cupeda, Donato	Bononcini, Giovanni	Vertunno	A-Wn, Mus. Hs. 16039
<i>Il giudizio di Paride</i>	Componimento per musica	Cyni, Liborio Nicodeme	Baldassari, Pietro	Giunone	A-Wn, Mus. Hs. 17677
<i>Il Mario fuggitivo</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Publio	A-Wgm, IV 27 707; A-Wn, Mus. Hs. 18268/1-3
<i>Il mese di marzo consecrato a marte</i>	Componimento per musica	Stampiglia, Silvio	Fux, Johann Joseph	Emilio	A-Wn, Mus. Hs. 18038
<i>Il Narcisso</i>	Favola boschereccia	Lemene, Francesco de	Badia, Carlo Agostino	Naiade, Ninfa giovinetta/Eco	A-Wn, Mus. Hs. 16005/1-2
<i>Il natale di Giunone festeggiato in Samo</i>	Componimento per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Siralgo	A-Wn, Mus. Hs. 18271
<i>Il natale di Minerva Tritonia</i>	Festa per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Tegete	A-Wn, Mus. Hs. 17146
<i>Il Parnasso accusato e difeso</i>	Festa teatrale per musica	Metastasio, Pietro	Reutter, Georg der Jüngere	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17986
<i>Il più fedel tra vassalli</i>	Dramma			Antioco	
<i>Il sacrificio in Aulide</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Reutter, Georg der Jüngere	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 17982
<i>Il trionfo della Fama</i>	Serenata	Fozio, Francesco	Conti, Francesco	Genio	A-Wn, Mus. Hs. 17222
<i>Il trionfo dell'amicizia e dell'amore</i>	Dramma pastorale	Ballarini, Francesco	Conti, Francesco	Licisco	D-MEIr, F. No 44, XI 4694/V NHs 36

<i>Il Turno Aricino</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Geminio, principe di Lanuvio	A-Wn, Mus. Hs. 17690/1-3
<i>Imeneo</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Eumolpo	A-Wn, Mus. Hs. 17136/1-3
<i>Imeneo trionfante</i>	Serenata		Badia, Carlo Agostino	Concordia	A-Wn, Mus. Hs. 16001/1-2
<i>Issicratea</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Francesco	Mitridate	A-Wn, Mus. Hs. 17236
<i>Julo Ascanio, Re d'Alba</i>	Poemetto drammatico	Bernardoni, Pietro Antonio	Fux, Johann Joseph	Ascanio, primo re d'Alba	A-Wn, Mus. Hs. 17247
<i>L'alloro illustrato</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17988
<i>L'Etearco</i>	Dramma per musica	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Giovanni	Aristeno	A-Wgm, IV-27706 [Q1202]; A-Wn, Mus. Hs. 18267/1-3
<i>L'Olimpiade</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Clisthene	A-Wn, Mus. Hs. 17164/1-3
<i>La concordia de' pianeti</i>	Componimento teatrale	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17138
<i>La corona d'Arianna</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Bacco	A-Wn, Mus. Hs. 17270

<i>La corona d'Imeneo</i>	Festa per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Imeneo	D-MEIr, NHs 926 (24)
<i>La decima fatica d'Ercole</i>	Componimento pastorale eroico	Ancioni, Giovanni Battista	Fux, Johann Joseph	Elpino	A-Wn, Mus. Hs. 17276
<i>La fede pubblica</i>	Dramma per musica	Cupeda, Donato	Bononcini, Giovanni	La fede pubblica	A-Wn, Mus. Hs. 16281/1-2
<i>La forza dell'amicizia, ovvero Pilade ed Oreste</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere/Caldara, Antonio	Pilade, principe Greco	A-Wn, Mus. Hs. 17112/1
<i>La gara del Genio con Giunone</i>	Serenata per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Il Genio	A-Wn, Mus. Hs. 18276
<i>La generosità di Artaserse</i>	Serenata	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Artaserse, re di Persia	A-Wn, Mus. Hs. 18295
<i>La Speranza assicurata</i>	Serenata	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Il Fato	A-Wn, Mus. Hs. 17980
<i>La verità nell'inganno</i>	Dramma per musica	Silvani, Francesco	Caldara, Antonio	Atalo	A-Wn, Mus. Hs. 18095/1-3
<i>La verità nell'inganno</i>	Dramma per musica	Silvani, Francesco	Caldara, Antonio	Atalo	A-Wn, Mus. Hs. 18095/1-3
<i>L'asilo d'Amore</i>	Festa teatrale per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17155/1-2

<i>Le nozze di Aurora</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Fitone	A-Wn, Mus. Hs. 17262/1-2
<i>Livia</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Ottaviano Cesare Augusto Imperadore	A-Wn, Mus. Hs. 17153
<i>Lucio Papirio dittatore</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Quinto Fabio	A-Wn, Mus. Hs. 18243/1-3
<i>Marte placato</i>	Poemetto drammatico	Bernardoni, Pietro Antonio	Ariosti, Attilio	L'Orgoglio	A-Wn, Mus. Hs. 19125
<i>Meleagro</i>	Dramma per musica	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	Creonte	A-Wn, Mus. Hs. 17175
<i>Meleagro</i>	Festa teatrale per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Meleagro	A-Wn, Mus. Hs. 17224
<i>Meride e Selinunte</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Porsile, Giuseppe	Meride	A-Wn, Mus. Hs. 18023/1-5
<i>Mitridate</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Mitridate, re del Ponto	A-Wn, Mus. Hs. 17142/1-5
<i>Muzio Scevola</i>	Dramma per musica	Minato, Nicolo	Bononcini, Giovanni	Orazio Coclite	A-Wn, Mus. Hs. 18269/1-3
<i>Nino</i>	Dramma per musica	Zanelli, Ippolito	Capelli, Giovanni Maria/Gasparini, Francesco/Bononcini, Antonio	Nino	
<i>Nitocri</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Micerino	A-Wn, Mus. Hs. 18257/1-3

<i>Ormisda</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Arsace	A-Wn, Mus. Hs. 18253/1-3
<i>Ornospade</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Artebono	A-Wn, Mus. Hs. 17140/1-3
<i>Pallade trionfante</i>	Festa teatrale per musica		Conti, Francesco	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17216
<i>Penelope</i>	Tragicommedia per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Telemaco	A-Wn, Mus. Hs. 17110/1-3
<i>Pieria</i>	Festa teatrale	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Frigio, principe dell'Ioni	A-Wn, Mus. Hs. 17243
<i>Pulcheria</i>	Poemetto drammatico	Bernardoni, Pietro Antonio	Fux, Johann Joseph	Marciano	A-Wn, Mus. Hs. 17272
<i>Santa Genuefa o L'Innocenza calunniata</i>	Opera tragicomica		Pignatta, Pietro Romolo	Desbina	
<i>Scipione nelle Spagne</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Cornelio Scipione	A-Wn, Mus. Hs. 18220/1-3
<i>Semiramide in Ascalona</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Nino	A-Wn, Mus. Hs. 18226/1-5
<i>Sesostri</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro/Zeno, Apostolo	Conti, Francesco	Sesostri	A-Wn, Mus. Hs. 10101
<i>Sirita</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Ottaro, principe in Danimarca	A-Wn, Mus. Hs. 18093/1-3

<i>Spartaco</i>	Dramma per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Licinio	A-Wn, Mus. Hs. 18010/1-3
<i>Telesilla</i>	Festa teatrale per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Cleomene	A-Wn, Mus. Hs. 18002
<i>Temistocle</i>	Dramma per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Serse	A-Wn, Mus. Hs. 17182/1-3
<i>Teseo in Creta</i>	Dramma per musica	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Teseo	A-Wn, Mus. Hs. 17196/1-3
<i>Venceslao</i>	Dramma per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Venceslao	A-Wn, Mus. Hs. 18228/1-5

**Tabelle 3: Geistlich-dramatische Werke**

<b>Titel</b>	<b>Gattung</b>	<b>Libretto</b>	<b>Musik</b>	<b>Rolle</b>	<b>Signatur</b>
<i>Assalone, nemico del Padre amante</i>	Oratorio		Porsile, Giuseppe	David	A-Wn, Mus.Hs.18114 D-MEIr, NHs 926 (24)
<i>Cristo condannato</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Il Sacro Testò	A-Wn, Mus. Hs. 17091
<i>Cristo nell'Orto</i>	Componimento sacro	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Angelo, confortatore di Cristo	A-Wn, Mus. Hs. 18194
<i>David</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Conti, Francesco	David	SA.68.B.15/1-2
<i>David umiliato</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	David	A-Wn, Mus. Hs. 17132
<i>Elia</i>	Componimento sacro per musica	Villati, Leopoldo de	Reutter, Georg der Jüngere	Achabbo	D-MEIr, NHs 926 (21), A-Wn, Mus. Hs.18129
<i>Ester</i>	Istoria sacra	Fozio, Francesco	Caldara, Antonio	Assuero, re di Persia	A-Wn, Mus. Hs. 17118
<i>Ezechia</i>	Azione sacra	Luchini, Antonio Maria	Conti, Ignazio	Ezechia, re di Giuda	A-Wn, Mus. Hs. 18172
<i>Ezechia</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Bononcini, Giovanni	Ezechia	A-Wn, Mus. Hs. 17062
<i>Gerusalemme convertita</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Giovanni	A-Wn, Mus. Hs. 17072; A- Wgm, III 16151
<i>Gesù Cristo negato da Pietro</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	L'Amor Divino verso l'uomo	A-Wn, Mus. Hs. 18196

<i>Gesù presentato nel tempio</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Simeone	A-Wn, Mus. Hs. 18139
<i>Giesù flagellato</i>	Oratorio	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	S. Giovanne Evangelista	A-Wn, Mus. Hs. 19129
<i>Gioas re di Giuda</i>	Azione sacra per musica	Metastasio, Pietro	Reutter, Georg der Jüngere	Gioiada	A-Wn, Mus. Hs. 17304
<i>Gioaz</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Jojada	A-Wn, Mus. Hs. 17129
<i>Giobbe</i>	Componimento sacro per musica	Villati, Leopoldo di	Perroni, Giovanni	Iddio	A-Wn, Mus.Hs.18207, D-MEIr, Ed 147a, XI 4742/V NHs 84
<i>Gionata</i>	Componimento sacro per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Gionata	A-Wn, Mus. Hs. 19124
<i>Gioseffo, che interpreta i sogni</i>	Oratorio	Neri, Giambattista	Caldara, Antonio	Gioseffo	A-Wn, Mus. Hs. 17125
<i>Giuseppe riconosciuto</i>	Azione sacra	Metastasio, Pietro	Porsile, Giuseppe	Giuseppe d' Arimatea	A-Wn, Mus. Hs. 18106
<i>Il Batista</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	S. Giovanni Batista	A-Wn, Mus. Hs. 18143
<i>Il disfacimento di Sisara</i>	Oratorio		Fux, Johann Joseph	Barac	A-Wn, Mus. Hs. 18192
<i>Il figliuol prodigo</i>	Oratorio	Rossi, Camilla de	Rossi, Camilla de	Il figliuol Prodigio	A-Wn, Mus. Hs. 19122
<i>Il fonte della salute, aperto dalla grazia nel Calvario</i>	Oratorium		Fux, Johann Joseph	Il Peccatore contrito	A-Wn, Mus. Hs. 18190
<i>Il martirio de' Machabei</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Badia, Carlo Agostino	Un figliuolo di Solome	A-Wn, Mus. Hs. 17077

<i>Il martirio di S. Lorenzo</i>	Oratorio	Filippeschi, Giovanni Domenico	Conti, Francesco	S. Lorenzo	A-Wgm, III-14240 [Q 718]; A-Wn, Mus. Hs. 18163
<i>Il martirio di San Terenziano</i>	Oratorio	Piselli, Giuseppe	Caldara, Antonio	S. Terenziano	A-Wn, Mus. Hs. 17093; A-Wgm, III 16142
<i>Il mistico Giobbe</i>	Rappresentazione sacra	Cupeda, Donato	Ziani, Marc'Antonio	La Pazienza	A-Wn, Mus. Hs. 18852
<i>Il pentimento di David</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Badia, Carlo Agostino	David	A-Wn, Mus. Hs. 17075
<i>Il re del dolore</i>	Componimento sacro	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	La Giustizia Divina	A-Wn, Mus. Hs. 17116
<i>Il sacrificio d'Isacco</i>	Oratorio	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	Un Angelo	A-Wn, Mus. Hs. 19133
<i>Il sacrificio di Geffe</i>	Azione sacra	Salio, Giuseppe	Porsile, Giuseppe	Abdone	A-Wn, Mus. Hs. 18125
<i>Il sepolcro nell'orto</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Ziani, Marc'Antonio	Veronica	A-Wn, Mus. Hs. 19131
<i>Il trionfo della Fede</i>	Oratorium	Maddali, Bernardino	Fux, Johann Joseph	La Fede	A-Wn, Mus. Hs. 18188
<i>Il trionfo della grazia</i>	Oratorio		Bononcini, Antonio	La Gioventù	A-Wn, Mus. Hs. 17086
<i>Il trionfo della Religione e dell'Amore</i>	Festa sacra	Bonlini, C.	Caldara, Antonio	L'Amor Divino	A-Wn, Mus. Hs. 18144
<i>Ismaele</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Ismaele	D-MEIr, Ed 126m
<i>La caduta di Gerico</i>	Oratorio	Gargieria, Alessandro	Caldara, Antonio	Nuncio, di Giosuè	A-Wn, Mus. Hs. 17095
<i>La divina provvidenza in Ismael</i>	Oratorio	Lucchini, Antonio Maria	Reutter, Georg der Jüngere	Ismael	A-Wn, Mus.Hs.17300D

					-MEIr, Ed 147o/d, XI 4768/V NHs 100
<i>Il trionfo di Giuditta</i>	Oratorio	Maddali, Bernardino	Porsile, Giuseppe	Esercito di Oloferne	A-Wn, Mus.Hs.18123 D-MEIr NHs 926 (24)
<i>La decollazione di San Giovanni Battista</i>	Oratorio	Filippeschi, Giovanni Domenico	Bononcini, Antonio	S. Giovanni Battista	A-Wn, Mus. Hs. 17066
<i>La deposizione dalla croce di Gesù Cristo</i>	Componimento sacro per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Fux, Johann Joseph	Giovanni Apostolo	
<i>La distruzione d'Hai</i>	Componimento sacro	Bosellini, Francesco	Conti, Ignazio	Giosuè	A-Wn, Mus.Hs.18168 D-MEIr Ed 119x
<i>La Donna forte</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Nicanore	A-Wn, Mus. Hs. 18186
<i>La Giuditta</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Badia, Carlo Agostino	Ozia	A-Wn, Mus. Hs. 17079
<i>La madre de' Macabei</i>	Oratorio	Manzoni Giusti, Francesca	Porsile, Giuseppe	Antioco Epifane	A-Wn, Mus. Hs. 18108
<i>La morte d'Abel</i>	Componimento sacro per musica	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Caino	A-Wn, Mus. Hs. 18146
<i>La Morte d'Abele</i>	Oratorio	Salio, Giuseppe	Reutter, Georg der Jüngere	Abele	D-MEIr, Ed 147o/c, XI 4757/V NHs 99
<i>La Passione di Gesù Cristo Signor Nostro</i>	Oratorio	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Pietro	A-Wn, Mus. Hs. 18205
<i>La passione nell'orto</i>	Oratorio	Bernardoni, Pietro Antonio	Ziani, Marc'Antonio	S. Pietro	A-Wn, Mus. Hs. 19128

<i>La Sapienza umana, illuminata dalla religione nella passione del figliuolo di Dio</i>	Oratorio	Ancioni, Giovanni Battista	Ziani, Marc'Antonio	Sinagoga	A-Wn, Mus. Hs. 18696
<i>Le profezie evangeliche di Isaia</i>	Componimento sacro per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Eliacim, Levita	A-Wn, Mus. Hs. 17122
<i>L'esaltazione de Salomone</i>	Oratorio	Maddali, Bernardino	Porsile, Giuseppe	Il Re David	D-MEIr, Ed 147h/c, XI 4750/V NHs 92
<i>L'interciso</i>	Oratorio	Stampiglia, Silvio	Bononcini, Antonio	S. Giacomo	A-Wn, Mus. Hs. 17073
<i>Morte e sepoltura di Cristo</i>	Oratorio	Fozio, Francesco	Caldara, Antonio	Giuseppe d' Arimatea	A-Wn, Mus. Hs. 17120
<i>Mosè nell'Egitto</i>	Azione sacra	Villati, Leopoldo de	Conti, Ignazio	Mosè	A-Wn, Mus. Hs. 18170
<i>Naboth</i>	Azione sacra per musica	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Elia Profeta	A-Wn, Mus. Hs. 18133
<i>S. Geltrude</i>	Oratorio	Filippeschi, Giovanni Domenico	Badia, Carlo Agostino	S. Amando	A-Wn, Mus. Hs. 17081
<i>San Pietro in Cesarea</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Pietro Apostolo	A-Wn, Mus. Hs. 18140
<i>Sant'Elena al Calvario</i>	Oratorio	Metastasio, Pietro	Caldara, Antonio	Macario, vescovo di Gerusalemme	A-Wn Mus. Hs. 17106
<i>Santa Ferma</i>	Oratorio		Caldara, Antonio	Madre	A-Wn, Mus. Hs. 17089
<i>Sedecia</i>	Azione sacra	Zeno, Apostolo	Caldara, Antonio	Geremia, profeta	A-Wn, Mus. Hs. 17106
<i>Sisara</i>	Oratorio	Zeno, Apostolo	Porsile, Giuseppe	Aber Cineo	A-Wn, Mus. Hs. 18134

<i>Testamento di nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario</i>	Oratorio	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	L'Angelo Gabriele	A-Wn, Mus. Hs. 18200
---	----------	-----------------	-----------------------	-------------------	-------------------------

**Tabelle 4: Vokale Kammermusik**

<b>Titel</b>	<b>Gattung</b>	<b>Libretto</b>	<b>Musik</b>	<b>Rolle</b>	<b>Signatur</b>
<i>Alessandro il Grande</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Alessandro, re di Macedonia	A-Wn, Mus. Hs. 17972
<i>Alessandro Severo</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Alessandro Severo	A-Wn, Mus. Hs. 18304
<i>Aminta</i>	<i>Pastorella à 4 Voci</i>		Stiparoli, Francesco	Alfesibeo	D-MEIr, Ed 151i, XI 4766/V NHs 108
<i>Amore in Tessaglia</i>	Componimento da camera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Amore	A-Wn, Mus. Hs. 17212
<i>Amore insuperabile</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Amore	A-Wn, Mus. Hs. 17623
<i>Astrea placata</i>	Festa di camera per musica	Metastasio, Pietro	Predieri, Luca Antonio	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 17955
<i>Ciro in Armenia</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Ciro	A-Wn, Mus. Hs. 17976
<i>Clizia e Psiche</i>	<i>Servizio di Camera à 2 Voci</i>	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Francesco	Psiche	D-MEIr, Ed 119t, XI 4707/V NHs 49

<i>Dafne in lauro</i>	Componimento per camera	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17249
<i>Dialogo trà l'Aurora e il Sole</i>	Servizio da camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Febo	A-Wn, Mus. Hs. 17618
<i>Dialogo tra Minerva ed Apollo</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17622
<i>Diana placata</i>	Componimento da camera	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Achille	A-Wn, Mus. Hs. 17181
<i>Il contrasto della Bellezza e del Tempo</i>	Componimento per musica di camera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Tempo	A-Wn, Mus. Hs. 17619
<i>Il giudizio rivocato</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 18302
<i>Il Maggior Grande</i>	Componimento per Musica da Camera	Pariati, Pietro	Caldara, Antonio	Achille	D-MEIr, NHs 926 (24)
<i>Il natale di Numa Pompilio</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Numa Pompilio, re di Roma	A-Wn, Mus. Hs. 18292
<i>Il nume d'Atene</i>	Festa di camera per musica		Bonno, Giuseppe	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 18259
<i>Il premio dell'onore</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Hellmann, Maximilian	L'Onore	A-Wn, Mus. Hs. 17293
<i>Il sogno di Scipione</i>	Festa di camera per musica	Metastasio, Pietro	Predieri, Luca Antonio	Scipione	A-Wn, Mus. Hs. 17957
<i>Il tempio di Giano, chiuso da Cesare Augusto</i>	Componimento per musica da camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Cesare Augusto	A-Wn, Mus. Hs. 18012

<i>Il Tempo, e la Verità</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Il Tempo	A-Wn, Mus. Hs. 17600
<i>L'eroe immortale</i>	Servizio da camera	Pariati, Pietro	Reinhardt, Johann Georg	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17962
<i>La clemenza di Cesare</i>	Servizio da camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Giulio Cesare	A-Wn, Mus. Hs. 18025
<i>La contesa de' numi</i>	Servizio da camera	Prescimonio, Giuseppe	Caldara, Antonio	Giove	A-Wn, Mus. Hs. 18236
<i>La Fama accresciuta dalla Virtù</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	La Fama	A-Wn, Mus. Hs. 17632
<i>La Fortuna annichilata dall Prudenza</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	La Fortuna	A-Wn, Mus. Hs. 17620
<i>La generosità di Artaserse con Temistocle</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Artaserse	A-Wn, Mus. Hs. 17970
<i>La gratitudine di Mitridate</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Mitridate, re di Ponto	A-Wn, Mus. Hs. 17978
<i>La liberalità di Numa Pompilio</i>	Servizio di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Conti, Ignazio	Numa Pompilio, re di Roma	A-Wn, Mus. Hs. 17245
<i>La magnanimità di Alessandro</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Reutter, Georg der Jüngere	Alessandro	A-Wn, Mus. Hs. 18015
<i>La pace fra la Virtù e la Bellezza</i>	Festa di camera per musica	Metastasio, Pietro	Predieri, Luca Antonio	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17602

<i>La pace richiamata</i>	Festa di camera a due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Mercurio	A-Wn, Mus. Hs. 18306
<i>La pietà di Numa</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Bonno, Giuseppe	Numa Pompilio, re di Roma	A-Wn, Mus. Hs. 18290
<i>La più bella</i>	Componimento da cantarsi per musica	Pariati, Pietro	Reinhardt, Johann Georg	Apollo	A-Wn, Mus. Hs. 17960
<i>La via del saggio</i>	Componimento da camera	Pariati, Pietro	Conti, Francesco	Euristeo, re di Micene	A-Wn, Mus. Hs. 17220/1-2
<i>La Virtù guida della Fortuna</i>	Festa di camera à due voci	Pasquini, Giovanni Claudio	Hellmann, M.	La Fortuna	A-Wn, Mus. Hs. 17617
<i>L'Adolescenza coronata dal Senno</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Hellmann, Maximilian	Il Senno	A-Wn, Mus. Hs. 17616
<i>Le Gare dei Beni</i>	Applauso musicale		Badia, Carlo Agostino	Dono della fecondità	A-Wn, Mus. Hs. 18930
<i>Nigella e Tirsi</i>	Pastorale à Due Voci, con Leuti, Scialmò, Traversiere, due Fagotti, e due Tromboni	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Tirsi	D-MEIr, Ed 118q, XI 4686/V NHs 28
<i>Orfeo ed Euridice</i>	Componimento da camera per musica	Pariati, Pietro	Fux, Johann Joseph	Orfeo	A-Wn, Mus. Hs. 17231
<i>Perseo</i>	Festa di camera per musica		Predieri, Luca Antonio	Perseo	A-Wn, Mus. Hs. 18008
<i>Scipione Africano il maggiore</i>	Festa di camera per musica	Pasquini, Giovanni Claudio	Porsile, Giuseppe	Scipione Africano	A-Wn, Mus. Hs. 18300

<i>Scipione Africano il maggiore</i>	Festa di camera	Pasquini, Giovanni Claudio	Caldara, Antonio	Scipione Africano	A-Wn, Mus. Hs. 17166
<i>Trajano</i>	Festa di camera per musica		Bonno, Giuseppe	Trajano, Imperadore	A-Wn, Mus. Hs. 18289
<i>Tu mi dimandi Eurilla</i>	Cantata à Voce Sola in Contralto con Scialmò, Trombone, e Fagotto		Caldara, Antonio		D-MEIr, Ed 118q, XI 4686/V NHs 28

## **Zusammenfassung**

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Altkastraten Gaetano Orsini (um 1667-1750). Dieser gehörte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den meistbeschäftigten Sängern der Wiener Hofkapelle und seine Gesangkunst wurde von mehreren seiner Zeitgenossen gerühmt. Bis zum aktuellen Zeitpunkt wurde ihm jedoch in der musikwissenschaftlichen Forschung wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Das Ziel dieser Arbeit ist, seine beachtlich lange Karriere sowie sein Vokalprofil näher zu untersuchen.

Der Text fasst die bisherigen Kenntnisse zu Orsinis Biographie zusammen und setzt sich auch damit auseinander, wie seine Gesangkunst in zeitgenössischen Zeugnissen reflektiert wird. Mit Hilfe eines Repertoireüberblicks wird der Verlauf seiner Karriere skizziert. Sein Vokalprofil wird anhand einer Analyse von ausgewählten für ihn komponierten Opernrollen beleuchtet.

Das umfangreiche Repertoire, welches alleine in der Zeitspanne von 1694-1739 mehr als 200 Werke umfasst, sowie seine kontinuierliche Entwicklung bis an die Spitze der Sängerbesetzung bestätigen die Tatsache, dass er eine außerordentlich lange und erfolgreiche Karriere erlebte. Aus den analysierten Rollen geht hervor, dass zu seiner Hauptdomäne die Darstellung edler Personen, Helden und Liebhabern gehörte. Die ihm „auf den Leib zugeschnittenen“ Rollen zeigen den unterschiedlichen Umgang der Komponisten mit seiner Stimme und seinen Fähigkeiten. Insgesamt weisen die analysierten Partien aber darauf hin, dass Orsinis Gesangsstil im Sinne von Tosis Ausführungen näher der „alten“, mehr auf Expressivität orientierten und im 17. Jahrhundert verwurzelten Gesangstradition war, welche er aufgrund seiner langen Karriere noch im Umfeld des „modernerer“ Gesangsstils vergegenwärtigte.

## **Abstract**

The present thesis deals with the alto castrato Gaetano Orsini (ca 1667-1750). He belonged to the busiest singers of the Hofkapelle at the Habsburg court in Vienna during the first half of the 18<sup>th</sup> century. His voice and art of singing were praised by several of his contemporaries. However, Orsini has been given little attention in musicological research until now. The aim of this thesis is to explore his career and vocal profile.

The paper summarizes the present knowledge about Orsini's biography and deals with the perception of his voice and singing in testimonies of his contemporaries. An overview of Orsini's repertoire outlines the process and development of his singing career. Through an analysis of selected operatic roles composed for him, light is shed on his vocal profile and art of singing.

The research shows, that only in the period between the years 1694-1739, Orsini's repertoire includes more than 200 compositions. The extensive repertoire, as well as his continuous development to the top of the singer cast confirm Orsini's exceptionally long and successful career. The analysed repertoire points out that the roles of noblemen, heroes and lovers belonged to his main domain. The roles "tailored to his body" show the different way composers dealt with his voice and abilities. Overall, the analysed operatic roles indicate that Orsini's singing style was closer to the according to Tosi called "old", more to expressivity oriented and in the 17<sup>th</sup> century rooted singing tradition. Due to his long lasting career, he still represented this tradition in the context of the already "modern" style of singing.