

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 26 (2002)

Artikel: Gleicher Text, unterschiedliche Realisierungen : zum Einfluss des sängerischen Personals auf Arienkompositionen bei Porpora und Händel

Autor: Brandt, Stefan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869012>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GLEICHER TEXT, UNTERSCHIEDLICHE REALISIERUNGEN

Zum Einfluss des sängerischen Personals
auf Arienkompositionen bei Porpora und Händel*

VON STEFAN BRANDT

In seiner 1720 erschienenen Satire *Il Teatro alla moda* bezeichnete es Benedetto Marcello als Hauptaufgabe des Opernkomponisten, „ganze Arien, Rezitative, Kreuze, B's, Auflösungszeichen etc.“ dem Sänger zuliebe zu ändern.¹ „Sämtliche Gesangsstücke“ sollten laut Marcello „ellenlange Passagen, Synkopen, Halbtonschritte, umgestellte Silbenfolgen und unsinnige Wortwiederholungen“ enthalten.² Die Marcellos Worten implizite Kritik wurde im Operndiskurs des 18. Jahrhunderts von vielen Musikliteraten geteilt und von späteren Autorengenerationen übernommen.³ Hartnäckig hält sich noch heute die Einschätzung, der Komponist sei in der Regel kaum mehr als ein Arrangeur des virtuellen Sängers gewesen.⁴ Freilich wurden bislang erst wenige Versuche unternommen, mögliche Sängereinflüsse anhand der überlieferten Musik näher zu beleuchten.⁵ Breitere Beachtung, und zwar bereits zu einem relativ frühen Zeitpunkt, fanden vor allem die Arien Farinellis.⁶ Hier sprechen die Indizien tatsächlich

* Der vorliegende Beitrag fasst zum Teil Ergebnisse aus meiner gegenwärtig am Musikwissenschaftlichen Institut Basel entstehenden Dissertation über Porporas Oper *Arianna e Teseo* zusammen.

¹ Benedetto Marcello, *Das neumodische Theater*, übersetzt von Sabine Radermacher, Heidelberg 2001, 16.

² A.a.O.

³ Einen detaillierten Überblick über die Operndebatten seit dem 18. Jahrhundert gibt Renato di Benedetto, „Poetiken und Polemiken“, in: Lorenzo Bianconi u. Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 6, Laaber 1992, 9–73. Vgl. auch Robert S. Freeman, *Opera without drama. Currents of change in Italian opera (1675–1725)*, Ann Arbor 1981.

⁴ Vgl. hierzu die Bemerkung Steven Larues: „Certainly the most widely accepted critical view of eighteenth-century opera seria from the beginning of that century until the present is that at that time the opera was characterized by the singers' interference with and domination of the composers' and librettists' aesthetic integrity“. (Steven Larue, *Handel and his singers. The creation of the Royal Academy operas 1720–1728*, Oxford 1995, 2).

⁵ Dennis Libby, „The singers of Pergolesi's *Salustia*“, in: Francesco Degradà (Hg.), *Studi Pergolesiani*, Bd. 2I, Florenz 1999, 173–181. Vgl. auch Sylvie Mamy, *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII siècle*, Liège 1994; sowie insbesondere Larue, *Handel* (wie Anm. 4). Eine umfangreiche Arbeit im Sinne einer regelrechten Stimmbiographie hat unlängst Claudia Maria Korsmeier über den Kastraten Giovanni Carestini vorgelegt: Claudia Maria Korsmeier, *Der Sänger Giovanni Carestini (1700–1760) und ‚seine‘ Komponisten*, Eisenach 2000 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. XIII).

⁶ Frühe Beispiele für die Auseinandersetzung mit Farinelli sind die Arbeiten Franz Haböcks (*Die Gesangkunst der Kastraten*, Wien 1923 sowie ders., *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Berlin u. Leipzig 1927). Seither hat es eine Vielzahl von Beiträgen zu Farinelli gegeben, u.a. Robert S. Freeman, „Farinello and his repertory“, in: Robert L. Marshall (Hg.), *Studies in Renaissance and Baroque music in honor of Arthur Mendel*, Kassel u. Hackensack (NJ) 1974, 301–30; Daniel Heartz, „Farinelli revisited“, *Early Music* 18 (1990), 430–43; und Patrick Barbier, *Farinelli: le castrat des lumières*, Paris 1994.

dafür, dass Komponisten alles taten, um diesen Ausnahmevertuosen mit immer schwierigeren Koloraturen zu bedienen. Doch geriet bei der Einordnung bisweilen in den Hintergrund, dass es sich bei Farinelli eben um ein Extrembeispiel handelt, das sich nicht ohne weiteres verallgemeinern lässt.

Das im folgenden vorgestellte Material bietet die Chance, zwei andere dominierende Sänger des 18. Jahrhunderts in den Blickpunkt zu rücken: Zum einen Nicola Grimaldi, genannt „Nicolini“, und zum anderen Giovanni Carestini. Bei der untersuchten Musik handelt es sich um Auszüge aus den Opern *Arianna e Teseo* von Nicola Porpora und *Arianna in Creta* von Georg Friedrich Händel. Porporas *Arianna* wurde 1727 in Venedig, Händels Oper 1734 in London aufgeführt. Die Opern sind librettoverwandt (zum Kontext der beiden Opernlibretti vgl. Anhang 1). Zur Analyse ausgewählt habe ich die Szene „Ove son? [...] Qui ti sfido“ des Theseus, die in beiden *Arianna*-Opern im dritten und letzten Akt plaziert ist. In dieser Szene bereitet sich Theseus zunächst gedanklich auf den Kampf mit dem Minotaurus im Labyrinth von Kreta vor. Daraufhin besiegt er das Untier. Der Vergleich beider Szenenversionen wird dadurch erleichtert, dass ihre Textsubstanz mit Ausnahme einiger Kürzungen bei Händel übereinstimmt. Auch die formale Gliederung korrespondiert weitgehend: Bei Porpora besteht die Szene aus einem einleitenden *Recitativo accompagnato*, einer Arie, einer Sinfonia (während der Theseus mit dem Minotaurus kämpft) und einem abschließenden *Accompagnato*. Ein ähnlicher Aufbau findet sich bei Händel, freilich mit dem Unterschied, dass der Kampf während des verlängerten Schlußritornells der Arie ausgetragen wird (zu Text und Aufbau der Minotaurus-Szene vgl. Anhang 2).⁷

Die Partie des Theseus wurde in Porporas Oper durch Nicolini, in Händels *Arianna* durch Carestini ausgeführt. Obwohl also beide Sänger die gleiche Rolle verkörperten, differierten ihre stimmlichen Eigenschaften und Fähigkeiten beträchtlich. So war Nicolini Altkastrat, Carestini hatte hingegen eine Mezzosopran-Stimme. Demzufolge unterscheiden sich die Stimmumfänge der beiden Theseus-Partien in der Minotaurus-Szene: Umfaßt der Theseus-Part bei Porpora als Grenztöne g und c'', fordert Händels Vertonung einen Umfang von fast zwei Oktaven (von b bis as'').

Viel spricht dafür, dass beide Komponisten über die Umfänge hinaus weitere stimmliche Voraussetzungen der Sänger berücksichtigten. Nicolini war zum Aufführungszeitpunkt der *Arianna* von Porpora im Jahre 1727 bereits 54jährig.⁸

⁷ Zum Verhältnis von Musik und Szene bei Händel unter Berücksichtigung der Minotaurus-Szene vgl. Stefan Kunze, „Szenische Aspekte in Händels Opernmusik“, in: Hans Joachim Marx (Hg.), *Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademien Karlsruhe 1986 und 1987*, Laaber 1988, 181–192 (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 2).

⁸ Zu Nicolinis Biographie und zeitgenössischen Reaktionen auf seinen Gesang u.a. Eugenio Faustini-Fasini, „Gli astri maggiori del ‚bel canto‘ napolitano: il Cav. Nicola Grimaldi detto ‚Nicolini‘“, *Note d'archivio per la storia musicale*, 12 (1935), 297–316; Winton Dean, „Nicolini“, *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 3, London 1994, 597f.; Libby, „Singers“ (wie Anm. 5); Mamy, *Castrats* (wie Anm. 5), 70ff.; sowie Angus Heriot, *The castrati in opera*, London 1956 (Neudr. 1975), 125f.

Kastraten hatten in diesem Alter in der Regel einen Großteil ihrer stimmlichen Leistungskraft eingebüßt. Dies scheint auch bei Nicolini der Fall gewesen zu sein. So schrieb der venezianische Abbate Antonio Conti im Jahre 1727 – wahrscheinlich sogar mit direktem Bezug auf Nicolinis Leistung als Theseus: „Nicolini parla più che non canti“.⁹ Nicolini galt zu keinem Zeitpunkt seiner Karriere als außergewöhnlich virtuoser Sänger. Möglicherweise hatte er seine Stärken in der Hinzufügung von „willkürlichen Manieren“ wie Trillern und Mordenten; eine „Koloraturmaschine“ wie Farinelli war er ungeachtet seiner zahlreichen Verpflichtungen als „primo uomo“ hingegen nie.¹⁰ Darüber hinaus lässt sich in Nicolinis Partien über die Jahre hinweg eine kontinuierliche Abnahme der stimmlichen Anforderungen feststellen. Nach dem von den Quellen gezeichneten Bild war Nicolini im Jahre 1727 ein Sänger im Spätherbst seiner Karriere.¹¹ Im Gegensatz dazu befand sich der zum Zeitpunkt von Händels *Arianna*-Produktion erst 33jährige Carestini auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn.¹² Laut Charles Burney besaß er eine „great ability in the execution of difficult divisions“.¹³ Und Johann Joachim Quantz sprach sogar davon, dass Carestini in seinen „willkürlichen Veränderungen [...] bisweilen bis zur Ausschweifung“ gegangen sei.¹⁴

Die biographischen Hinweise zu den Fähigkeiten und Möglichkeiten der beiden Sängern korrespondieren mit Informationen, die sich dem Notentext der beiden hier vorgestellten Minotaurus-Szenen entnehmen lassen. So ist die Partie des Theseus bei Porpora koloraturarm und durch syllabische Deklamation gekennzeichnet. Das wird besonders deutlich im A-Teil der Dacapo-Arie „Qui ti sfido“. Vor dem Hintergrund zahlreicher vergleichbarer Beispiele lässt der Textinhalt – Theseus betont hier seinen Hass auf das wütende Untier – eine furiose Koloraturarie erwarten. Diese Erwartung wird aber nicht erfüllt; lediglich am Ende des weitgehend syllabischen ersten Gesangsabschnitts finden sich einige wenige anspruchslose Koloraturen (Bsp. 1).

⁹ Cit. in Sylvie Mamy, „Il teatro alla moda dei rosignoli. I cantanti napoletani al San Giovanni Grisostomo“, in: dies. (Hg.), *Merope*, Mailand 1984, XXXVII; sowie ausführlicher in dies., *Castrats* (wie Anm. 5), 71.

¹⁰ Zu Nicolinis bekanntesten Partien gehören u.a. die Titelhelden in Händels Opern *Rinaldo* (London 1711) und *Amadigi* (London 1715). Insgesamt hat Claudio Sartori 106 Partien Nicolinis durch Textbücher nachgewiesen (Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Register-Bd. 2, Cuneo 1994, 336f.). Zur Frage der Verzierungen u.a. Winton Dean, „Vocal embellishment in a Handel aria“, in: ders., *Essays on opera*, Oxford 1993, 22–29.

¹¹ Nicolini repräsentierte nach Ansicht Elvidio Surians einen „stile in declino“, der unter anderem durch „declamazione sillabica del testo, strutture non differenziate del ritmo armonico e delle durate, strutture melodiche non direzionali“ gekennzeichnet gewesen sei (Elvidio Surian, „Metastasio, i nuovi cantanti, il nuovo stile: verso il classicismo. Osservazioni sull' *Artaserse* (Venezia 1730) di Hasse“, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Florenz 1978, 358f. Vgl. auch die Einschätzung bei Libby, „Singers“ (wie Anm. 5), 175.

¹² Grundlegende Informationen zu Carestini enthält Korsmeier, *Sänger* (wie Anm. 5).

¹³ Charles Burney, *A general history of music. From the earliest ages to 1789*, Bd. 4, London 1789 (Neudr. Baden-Baden 1958), 782f.

¹⁴ Johann Joachim Quantz, „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin 1754 (Neudr. Hildesheim u. New York 1970), Bd. 1, 234f.

Auf der anderen Seite werden aber auch Grenzen erkennbar, die Händel der Koloraturlust Carestinis setzte. So schrieb er die üblicherweise dem Sänger überlassene Kadenz am Ende des zweiten Gesangsabschnitts im A-Teil aus.

Ein Blick auf die anderen Rollen beider *Arianna*-Opern bestätigt, in welchem Ausmaß die Theseus-Partien von Porpora und Händel individuell auf den jeweiligen Sänger zugeschnitten wurden. Bei Händel fallen alle übrigen Partien in ihrem technischen Anspruchsniveau deutlich gegenüber der Carestinis ab. Bei Porpora wiederum sind selbst Nebenfiguren reicher mit Koloraturen bedacht als Theseus. In diesem Zusammenhang ließe sich die Frage stellen, warum Nicolini trotz minimaler stimmlicher Leistungskraft überhaupt für die Rolle des Theseus verpflichtet wurde. Auch hier liefern zeitgenössische Zeugnisse in Verbindung mit dem Notentext entscheidende Hinweise. Zeitlebens wurde Nicolini für die rhetorische Verdeutlichung der von ihm gesungenen Worte gelobt.¹⁸ Dass er nach Ansicht des venezianischen Abbate mehr sprach als sang, kennzeichnete somit neben seinem größten sängerischen Defizit auch seine größte Stärke. Und in „Qui ti sfido“ stellte Porpora diese Stärke durch intensivierende Wortwiederholungen auf engstem Raum heraus. So wird im B-Teil der Arie, der eine düstere Stimmung zeichnet, die musikalische Rhetorik durch die Verbindung von Wortwiederholung und Chromatik auf die Spitze getrieben.

44 **Andante**

Teseo

ma, ma se foss'

46

i - o da-to in pre-da, da-to in pre - da al - le tue bra - me,

Va. col basso

¹⁸ Vgl. Libby, „Singers“ (wie Anm. 5), 175ff.; Heriot, *Castrati*, (wie Anm. 8), 125f.; und Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, 56ff.

49

per - ché già non è più mi-o, non è più mi-o

p

6 4^b 6 # 6 4[#]

Bsp. 3: Nicola Porpora, *Arianna e Teseo*, Arie „Qui ti sfido, o mostro infame“ (Theseus), T. 44f.

Gelegenheit zur Präsentation seiner rhetorischen Fähigkeiten könnte Nicolini auch im *Accompagnato*-Rezitativ „Ove son?“ am Beginn der Minotaurus-Szene erhalten haben. Das umfangreiche Rezitativ stellt im Kontext von Porporas Opern um 1727, die kaum *Accompagnati* enthalten, eine Ausnahme dar. Auffällig ist vor allem die musikalische Gliederung in mehrere kontrastierende, am Textinhalt orientierte Abschnitte. So wechseln am Beginn signalhafte Instrumentalfiguren, Orchestertremoli und intensives *Parlando* einander ab. Theseus versucht hier die furchterregende Situation des Labyrinths zu verarbeiten (Bsp. 4a). Einen deutlichen Kontrast setzt hingegen sein späterer Hilferuf an die Götter vor dem Hintergrund liegender Orchesterklänge (Bsp. 4b).

Der letzte Abschnitt des Rezitativs, in dem Theseus seine Absicht zum Kampf bekräftigt, ist dann wieder durch eine erhöhte musikalische Aktivität (rasches *Parlando*, Orchestertremoli, fanfarenartige Einwürfe) gekennzeichnet. Neben diesem breiten Spektrum musikalischer Rhetorik weist das Rezitativ noch eine zweite Besonderheit auf: ein Instrumentalzwischenspiel.¹⁹ Es folgt direkt auf Theseus' Ankündigung, den leitenden Ariadnefaden am Mauerwerk des Labyrinths zu befestigen. Wahrscheinlich führte Nicolini während des Interludiums eine szenische Aktion aus – etwa das Aufhängen des Fadens. Dass Nicolini hierfür überhaupt Raum erhielt, korrespondiert mit zeitgenössischen Aussagen über seine herausragende Gestik. Der englische Publizist Richard Steele merkte hierzu an: „Es gibt keine schöne Stellung antiker Statuen, die er nicht einnimmt, sobald die verschiedenen Situationen der Handlung ihm dazu Gelegenheit geben.“²⁰

¹⁹ Zur Rolle der Instrumentalmusik im *Recitativo accompagnato* vgl. Sabine Henze-Döhring, „Die ‚Attilio Regolo‘-Vertonungen Hasses und Jomellis – ein Vergleich“, *Colloquium „Johann Adolph Hasse und die Musik seiner Zeit“* (Siena 1983), Laaber 1987, 156ff. Weiterführende Hinweise auch bei Maria Teresa Rosa Barezzani, „Le vie all'espressione degli ‚affetti‘ nel recitativo strumentato“, in: Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero u. Angela Romagnoli (Hg.), *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, Napoli, Roma, Benevento etc. 1993, 586ff.

²⁰ Richard Steele, Beitrag in *The Spectator*, Dezember 1708, cit. in Burrows, „Kastratenrollen“ (wie Anm. 17), 91.

Labirinto
Violini e violette col basso

B.c. 3

6

8 Teseo

O - ve son, o - ve son? Qua - le or - ro - re

sempre tremolo

11

spi - ra - no da og - ni par - te di quest' or - ri - do clau - stro i du - ri sas - si

f

Bsp. 4a: Nicola Porpora, *Arianna e Teseo*, Recitativo accompagnato „Ove son?“, Beginn.

41

Teseo

Nu - mi del ciel, giu - sto ret - tor del tuo - no,

VI. I II

p

Va. B.c.

43

tu dell' At - ti - ca ter - ra Mi - ner - va prot - te - tri - ce,

Bsp. 4b: Nicola Porpora, *Arianna e Teseo*, Recitativo accompagnato „Ove son?“, T. 41ff.

Insgesamt ist auffällig, dass Porpora dem Rezitativ fast mehr Gewicht als der Arie gab. Dies lässt sich auch als kompositorisches Eingehen auf die Chancen und Grenzen Nicolinis verstehen. Seinen Stärken wurde am ehesten das Rezitativ gerecht, während seine vokalen Schwächen in der Arie offen zutage traten. Nicolinis sängerische Fähigkeiten könnten so nicht nur einzelne musikalische Lösungen, sondern die Struktur der Minotaurus-Szene insgesamt beeinflusst haben.

Im Vergleich zu Porpora ist Händels *Accompagnato*-Rezitativ deutlich knapper. Üblicherweise strich Händel nicht zuletzt mit Rücksicht auf sein Londoner Publikum die italienischen Rezitativtexte zusammen.²¹ Doch gehen die Unterschiede zu Porporas Version über Textkürzungen hinaus. Der Breite musikalischer Rhetorik bei Porpora steht bei Händel eine Konzentration auf das Moment des Vorwärtsdrängens gegenüber. Das bedeutet nicht, dass Carestini keine rhetorischen und schauspielerischen Qualitäten besessen hätte.²² In diesem Zusammenhang zeigen sich bei Händel sogar Übereinstimmungen mit Porpora. So enthält die Gesangslinie des Rezitativs in beiden Fassungen Pausen, die nicht syntaktisch motiviert sein können. Wahrscheinlich dienten die – in der Regel mit Verszäsuren korrespondierenden – Pausen zum Ansetzen von Gesten vor affektgeladenen Schlüsselwörtern.²³ Trotz solcher punktuellen Entsprechungen ging Händel jedoch im Rezitativ einen anderen Weg als Porpora. Bei Händel leitet das verknappte Rezitativ vor allem zur Arie hin, der das Hauptgewicht in der Szene zukommt. Und diese Gewichtung korrespondiert wiederum mit Carestinis herausragender sängerischer Qualität – seiner Koloraturfertigkeit – die sich vor allem in der Arie entfalten konnte.

Die bisherigen Beobachtungen haben Marcellos Worte vom Komponisten als dem Arrangeur des Sängers tatsächlich ein Stück weit bestätigt. Sowohl Porpora als auch Händel nahmen in der Minotaurus-Szene erkennbar Rücksicht auf die Stärken und Schwächen ihrer Darsteller. Doch musste diese Rücksichtnahme nicht automatisch zu mehr Koloraturen führen, wie das Beispiel Nicolinis deutlich zeigt. Eine Pointe des untersuchten Materials liegt darin, dass mit Porpora ausgerechnet derjenige Komponist auf Koloraturen verzichtete, der in der Forschung zum Sinnbild für vokale Effekthascherei geworden ist. Hermann Kretzschmars wirkungsmächtiges Urteil, Porpora betreibe einen „Missbrauch der Koloratur“ und sei deshalb der „Meyerbeer“ der Opera seria, wäre vor diesem Hintergrund entsprechend zu relativieren.²⁴

Im Falle Porporas bietet das vorliegende Material die Möglichkeit, noch einen Schritt weiterzugehen. Verschiedene Indizien sprechen nämlich dafür, dass

²¹ Hierzu u.a. Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven etc. 1979, 191f.

²² Korsmeier, *Carestini* (wie Anm. 5), 451ff.

²³ Vgl. den aktuellen Aufsatz von Reinhold Kubik und Margit Legler: „Gestik: eines der Grundprinzipien barocker Gestaltung“, in: Siegfried Schmalzriedt (Hg.), *Ausdrucksformen der Musik des Barock. Passionsoratorium – Serenata – Rezitativ. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1998 bis 2000*, Laaber 2002, 37–53 (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 7).

²⁴ Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919, 172f.

die Minotaurus-Szene ohne den Einfluss Nicolinis überhaupt nicht existieren würde. Nicolini hatte die Rolle des Theseus vor 1727 bereits in einer anderen *Arianna*-Version gesungen, und zwar in dem 1721/22 in Neapel aufgeführten Pasticcio *Arianna e Teseo*.²⁵ In diesem Pasticcio, zu dem Leonardo Leo einen Großteil der Musik schrieb, findet sich die Minotaurus-Szene zum ersten Mal. Dagegen ist sie im *Arianna*-Ursprungslibretto von Pietro Pariati noch nicht enthalten, das 1715 mit dem Titel *Teseo in Creta* in der Vertonung Francesco Bartolomeo Contis am Wiener Kaiserhof aufgeführt wurde.

Der anonyme Autor des Vorworts im neapolitanischen Libretto von 1721 hat die Änderungen gegenüber dem Ursprungstext und insbesondere die Einfügung der Minotaurus-Szene eigens begründet: „Ergänzt wurde auch die Szene des Kampfes von Theseus mit dem Minotaurus, die den nötigen Bewegungen nachgebildet und mit besonderer und diffiziler Erfindungsgabe angepasst wurde, um mit dieser Darbietung die Oper der Aufmerksamkeit [des Publikums] noch würdiger zu machen. Weiterhin sind viele Arien des Dramas durch andere, von den Sängern gewünschte ersetzt worden; und alles das wurde getan, um Wohlgefallen und Genugtuung bei demjenigen zu wecken, der das Vorgetragene ebenso freundlich aufnimmt, wie er über das Unvollkommene hinwegsieht.“²⁶ Das Zitat enthält bei näherer Betrachtung gleich drei Hinweise auf einen Einfluss Nicolinis:

„[...]die Szene des Kampfes von Theseus mit dem Minotaurus, die den nötigen Bewegungen nachgebildet [...] wurde[...].“ Das besondere schauspielerische Talent Nicolinis wurde bereits angesprochen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass sich einige der zeitgenössischen Urteile über Nicolini auf die Darstellung einer früheren Kampfszene beziehen. Es handelt sich um Nicolinis Kampf mit einem Löwen in der 1710 in London aufgeführten Oper *L'Idaspe fedele* von Francesco Mancini. So berichtete eine Zuschauerin: „I [...] saw Nicolini strangle a lion with great gallantry.“²⁷

„[...] um die Oper der Aufmerksamkeit [des Publikums] noch würdiger zu machen [...]“. Dass Pietro Pariatis Wiener Ursprungslibretto von 1715 keine Minotaurus-Szene enthielt, hatte offenbar ästhetische Gründe. Seit der Jahrhundertwende waren die Opernlibretti unter dem Einfluss von Literaten, die zur römischen *Accademia dell'Arcadia* gehörten, einem Wandel unterzogen worden. Zu den Schlagworten dieser Librettoreform zählte unter anderem die Forderung nach mehr „Wahrscheinlichkeit“.²⁸ Unter Verweis auf die „Wahr-

²⁵ Angabe nach dem Textbuch *Arianna e Teseo*, Neapel 1722, 6 (Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale).

²⁶ A.a.O., „Argomento“, 3 (eigene Übers.).

²⁷ Lady Mary Wortley Montagu, *The complete letters*, hg. von Robert Halsband, Bd.1, Oxford 1965, 22.

²⁸ Zur Librettoreform Freeman, *Opera* (wie Anm. 3); Erika Kanduth, „Das Libretto im Zeichen der Arcadia. Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasio“, in: Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986, 33–53; sowie Fabrizio Della Seta, „Der Librettist“, in: Lorenzo Bianconi u. Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 4, Laaber 1990, hier insbes. 254–264. Zur Frage der „Wahrscheinlichkeit“ vgl. vor allem Reinhard Strohm, „Händel-Oper und Regeldrama“, in: Hans Joachim Marx (Hg.), *Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademien Karlsruhe 1992 und 1993*, Laaber 1994, 35ff. (= Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Bd. 5).

scheinlichkeit“ wurden in der Folge übernatürliche Wesen wie der Minotaurus aus den Libretti verbannt.²⁹ Pariati gehörte zum engeren Kreis der Reformlibrettisten.³⁰ Und so ist in seinem Wiener Libretto vom Minotaurus die Rede, ohne dass dieser jemals zu sehen ist. In Neapel konnte man sich derart komplizierte ästhetische Erwägungen schlicht nicht leisten, denn im Unterschied zu Wien fand die Aufführung in einem zumindest teilweise privat getragenen Theater statt.³¹ Mit Blick auf das anspruchsvolle Publikum erweckte man kurzerhand den Minotaurus zum Leben. Und es war offenbar gerade die von Nicolini zelebrierte Kampfszene, die dem Pasticcio 1721 und noch einmal 1722 einen großen Erfolg bescherte. So berichtete eine neapolitanische Zeitung über die „famosa scena del Combattimento di Teseo col Minotauro, qual parte di Teseo vien rappresentato dal [...] Cav. Nicolò Grimaldi, che veramente può dirsi il restauratore del buon gusto nei teatri.“³² Der Erfolg Nicolinis war offenbar so durchschlagend, dass die Minotaurus-Szene 1727 wortwörtlich in Porporas venezianisches *Arianna*-Libretto übernommen wurde.³³

„Weiterhin sind viele Arien des Dramas durch andere, von den Sängern gewünschte ersetzt worden[...].“ Wie bereits erwähnt, hat Nicolini bereits vor *Arianna* Kampfszenen dargestellt. Seinen wahrscheinlich ersten Kampf bestritt er 1705 in Francesco Mancinis Oper *Gl'amanti generosi*.³⁴ Dann folgte Mancinis *Idaspe* – eine Adaption von *Gl'amanti generosi* für die Londoner Bühne – mit Aufführungen in den Jahren 1710 und 1714. Ab 1721 war Nicolini dann als Theseus auf diversen Bühnen tätig.³⁵ Und schliesslich sollte er auch in seiner letzten Partie in Pergolesis 1732 aufgeführter Oper *Salustia* gegen ein Untier kämpfen, starb aber kurz vor der Premiere.³⁶ Da die Kampfszenen aus *Idaspe* und *Salustia* überliefert sind, ist ein Vergleich mit der Minotaurus-Szene aus *Arianna* möglich. Hier zeigen sich insbesondere in den Kampfszenen teilweise frappierende Korrespondenzen auf der Textebene:

²⁹ A.a.O., 37f.

³⁰ Zu Pariati vgl. vor allem Giovanna Gronda, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Reggio Emilia 1990.

³¹ Einen Einblick in die Arbeitsweise des neapolitanischen Theaters S. Bartolomeo, in dem Leos *Arianna e Teseo* aufgeführt wurde, gibt Franco Piperno, „Das Produktionssystem bis 1780“, in: Lorenzo Bianconi u. Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 4, 38.

³² Zit. in Faustini-Fasini, „Astri“ (wie Anm. 8), 308.

³³ Ob es auch musikalische Gemeinsamkeiten gibt, lässt sich aufgrund der fehlenden musikalischen Überlieferung für die Szene in Leos neapolitanischem Pasticcio nicht überprüfen.

³⁴ Für diese und die folgenden Angaben Sartori, *Libretti* (wie Anm. 10), 336f.

³⁵ Nicolini sang auch den Theseus in einer Produktion von Porporas *Arianna e Teseo* 1728 in Florenz (Angabe nach dem Textbuch *Arianna e Teseo*, Florenz 1728, 5 [Mailand, Biblioteca nazionale Braidense]).

³⁶ Libby, „Singers“ (wie Anm. 5), 175. Nach Angaben Libbys (a.a.O., 173) geben Libretto und überlieferter Notentext den für Nicolini vorgesehenen Stand wieder.

Mancini, <i>L'Idaspe fedele</i> ³⁷ (London 1710, Szene III.2)	Porpora, <i>Arianna e Teseo</i> ³⁸ (Venedig 1727, Szene III.3)	Pergolesi, <i>Salustia</i> ³⁹ (Neapel 1732, Szene III.11)
<u>Idaspe:</u> Mostro crudel che fai? Vieni col tuo rigore a lacerarmi il sen? Ma non toccare il core il cor, che già serbai fedele al caro ben.	<u>Teseo:</u> Qui ti sfido, o mostro infame. Vieni pur, che non pavento la tua rabbia, il tuo furor. Caderai, ma se foss'io dato in preda alle tue brame, perché già non è più mio, lascia almeno intatto il cor.	<u>Marziano:</u> Mostro crudele e orrendo vieni ch'io fiero e forte qui attendo il tuo furor. Vieni che la mia sorte vuole per tormentarmi ch'io teco qui senz'armi cimenti il mio valor.

Alle drei Arien schöpfen im A-Teil aus demselben Wortfundus, der um die Begriffe „mostro“ und „furor“ bzw. „rigore“ kreist. Im B-Teil korrespondiert die Arie aus *Arianna e Teseo* mit jener aus *Idaspe* in der etwas sophistischen Aufforderung, dass das Untier bei einem eventuellen Sieg über den Helden diesem sein Herz lassen solle, weil es schon seiner Geliebten gehöre. Die Kampfarie aus *Salustia* wiederum weist vor allem formale Übereinstimmungen mit „Qui ti sfido“ auf, etwa in der Versverteilung auf A- und B-Teil und im Schlußzeilen-Reim von A und B („furor“ – „cor“ bzw. „furor“ – „valor“). Nach allem, was bekannt ist, war Nicolini der einzige maßgebliche Mitwirkende, der an allen drei Opernproduktionen teilnahm. Der Schluß liegt deshalb nahe, dass er zum einen generell die Idee einer Kampfszene und zum anderen konkrete Vorstellungen für die Gestaltung der Kampfarie von Produktion zu Produktion übermittelte. Und im Falle von *Arianna e Teseo* reichte sein Einfluss offenbar so weit, dass die Minotaurus-Szene eigens in das eigentlich ohne diese Szene konzipierte Libretto eingefügt wurde.

Doch zeigt das Beispiel der drei Kampfarieen auch, dass den Komponisten trotz der wahrscheinlichen Vorgaben des Sängers ein Gestaltungsspielraum blieb. Das wird schon beim Vergleich der ersten Takte nach Einsatz der Singstimme deutlich (Bsp. 5a–c).

³⁷ Wiedergabe nach dem Textbuch *L'Idaspe fedele*, London 1710 (Neudruck New York u. London 1978), 55 (= Italian Opera Librettos: 1640–1770, Bd.1).

³⁸ Wiedergabe nach dem Textbuch *Arianna e Teseo*, Venedig 1727, 52 (Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana).

³⁹ Wiedergabe nach Giovanni Battista Pergolesi, *Salustia*, hg. von Filippo Caffarelli, Roma 1941, 178f. Leider war bislang kein Textbuch greifbar.

8 [Allegro assai]

Idaspe

Mo - stro cru - del che fa - i?

VI. I
II

Va.
B.c.

10

Mo - stro cru - del che fa - i?

12

Vie - ni col tuo ri - go - re a la - ce - rar - mi il sen?

14

Vie - ni col tuo ri - go - re

Bsp. 5a:

Francesco Mancini, *L'Idaspe fedele*,
Arie „Mostro crudel che fai?“, T. 8ff.
Pragmatische Übertragung aus dem
weitgehend mit der Londoner Versi-
on übereinstimmenden Manuskript
der neapolitanischen Produktion
Gli amanti generosi aus dem Jahre 1705
(Mailand, Conservatorio di Musica
Giuseppe Verdi, MS Nosedà G.10,
Facs. hrsg. v. Howard Mayer Brown,
New York u. London 1978, 227f. [= Ita-
lian Opera Librettos: 1640–1770, Bd.1]).

10

vie - ni ch'io fie-ro e for - te qui at-ten - do il tuo fu - ror,

Ob.

Cor.

Bsp. 5c: Giovanni Battista Pergolesi, *Salustia*, Arie „Mostro crudele e orrendo“ (Marziano), T. 8ff. Abschrift nach Giovanni Battista Pergolesi, *Salustia*, hrsg. v. Filippo Caffarelli, Roma 1941, 178f.⁴⁰

Übereinstimmungen sind nur auf einer allgemeinen Ebene erkennbar: Alle drei Arien weisen ungeachtet ihres furiosen Sujets eine eher syllabisch-deklamierende als virtuose Gesangsstimme auf. Deren Gestaltung korrespondiert vor allem zwischen Pergolesis *Salustia* und Porporas *Arianna e Teseo*, etwa in der Prononcierung reiner Intervalle wie Quinte und Oktave. Im musikalischen Detail werden in den drei Kampfarie dagegen Unterschiede greifbar, so zum Beispiel im Verhältnis von Gesangs- und Instrumentalstimmen. Während in Mancinis *Idaspe* in der Begleitung Klangrepetitionen dominieren, die in Form von Einwüfen eine Akzentuierung gegenüber der Singstimme erfahren, ist das Bild bei Porpora komplexer: Einerseits gibt es die für ihn typischen Tutti-Unisono-Stellen (T. 10f.), andererseits setzen sich die erste Violinen mit fanfarenartigen Aufstiegen (T. 12f.) und die Bässe und Violen mit Achteleinwürfen (T. 15f.) immer wieder vom Einklang mit der Gesangsstimme ab. Bei Pergolesi schließlich bietet ein um Blech- und Holzblasinstrumente ergänztes Orchester eine große Bandbreite an Begleitungsformen, von Umspielungen der Gesangsstimme (T. 8f.) bis hin zu eigenständigen melodischen Bögen (T. 10f.). Deutlich wird, dass sich die Arien von Porpora und Pergolesi insbesondere in der Nutzung der um 1725–30 „modernen“ *Colla-parte*- und Unisono-Techniken von Mancinis mehr als 20 Jahre früher entstandenen Komposition unterscheiden.⁴¹ Allerdings blieb der für den Sänger entscheidende

⁴⁰ Caffarelli oktavierte in seiner als Klavierauszug erschienenen *Salustia*-Ausgabe die Alt-Partie des Marziano in die Bariton-Lage. Dies wurde in der vorliegenden Übertragung korrigiert. Die Revision weiterer potentieller Bearbeitungen Caffarellis musste vorerst unterbleiben, weil es bislang noch nicht möglich war, Mikrofilmkopien der beiden in Montecassino und Neapel vorhandenen Partiturabschriften zu erhalten.

⁴¹ Zur Durchsetzung von Unisono-Techniken seit Beginn des *Settecento* vgl. Reinhard Strohm, *Italienische Opernarie des frühen Settecento*, Bd.1, Köln 1976, 95ff. Ein deutlicher Hinweis auf eine ältere Kompositionsweise bei Mancini ist auch die vom übrigen Textkorpus isolierte devisenhafte Exposition des ersten Verses „Mostro crudel che fai“ ab T. 8 (zur „Devis“ a.a.O., 188ff.).

Kern – nämlich die Gestaltung der Singstimme – bemerkenswert konstant, insbesondere, wenn der etwa von Helmut Hücke beobachtete rasche Wechsel kompositorischer Moden in der Oper während des ersten *Settecento*-Drittels in Betracht gezogen wird.⁴²

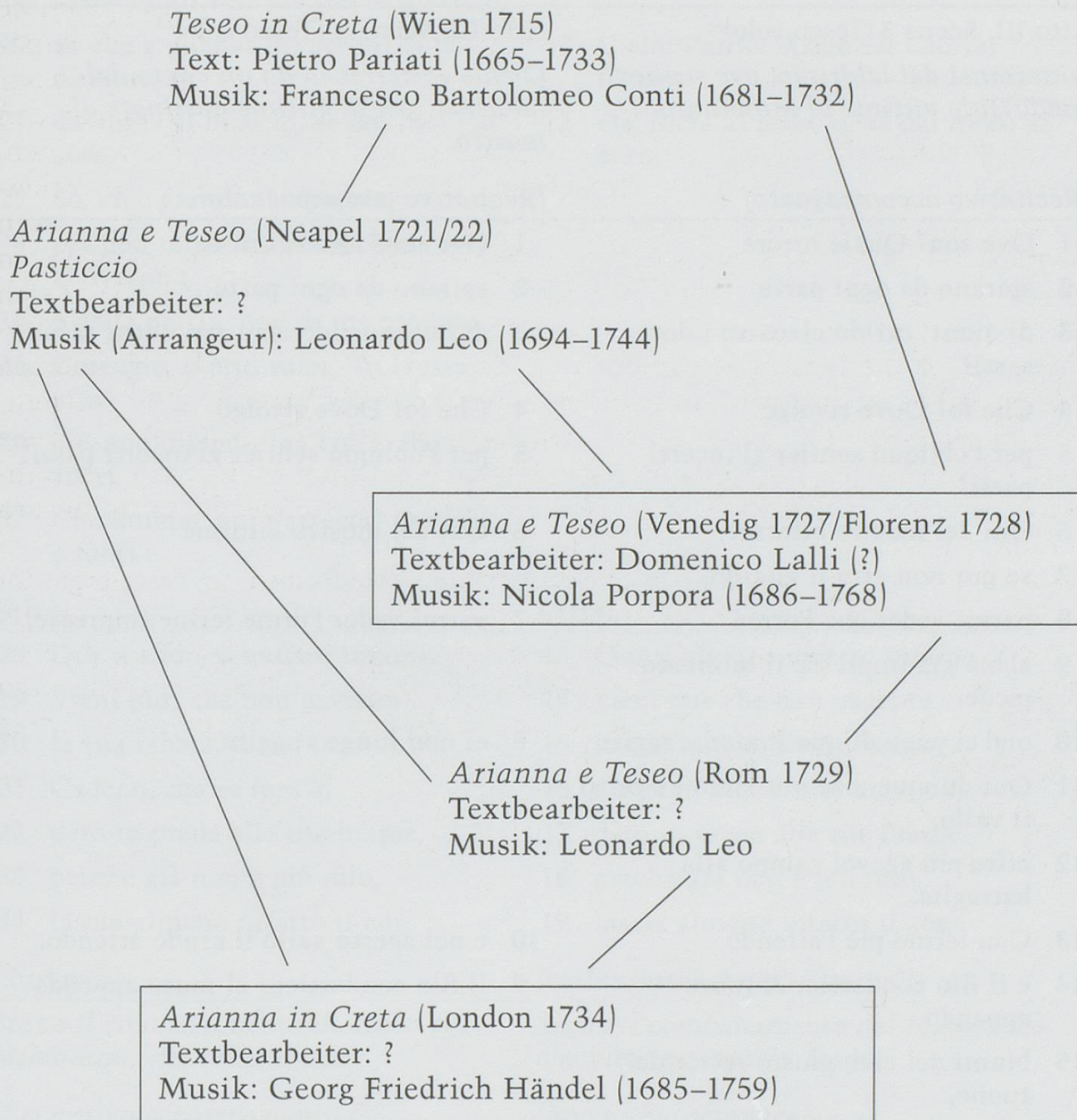
Versucht man, die im Detail durchaus disparaten Untersuchungsergebnisse zusammenzufassen, wäre einerseits festzuhalten, dass das Beispiel der Minotaurus-Szene die Schilderungen Marcellos im *Teatro alla moda* in gewisser Hinsicht sogar übertrifft. Nicht nur, dass der Komponist Porpora auf den Sänger Nicolini Rücksicht nahm – mit guten Gründen lässt sich annehmen, dass Nicolini für die gesamte Entstehung der Minotaurus-Szene entscheidende Mitverantwortung trug. Andererseits blieben aber dem Komponisten Gestaltungsspielräume, um die vom Sänger eingebrachten Voraussetzungen in einen originellen musikalischen Kontext zu setzen. Und hier zeigen sich bei Porpora Indizien für einen Brückenschlag zwischen der antiquierten Singweise des in die Jahre gekommenen Gesangsstars und aktuellen Tendenzen des Opernkomponierens. Von Porpora in dieser Weise musikalisch vermittelt, führte die maßgeblich auf Nicolini zurückgehende Aufnahme der Kampfszene in das theorielastige Libretto Pariatis letztlich zu einer Steigerung der Bühnenwirksamkeit, die auch die Akzeptanz der *Arianna*-Oper beim Publikum befördert haben dürfte.

So gesehen gewinnt eine ironische Bemerkung Marcellos über die Sängerdominanz in der italienischen Oper nachträglich einen anderen Klang. Marcello riet dem zeitgenössischen Opernkomponisten, alle Allüren der Sänger zu ertragen, weil seine „Karriere in ihren Händen“ liege.⁴³ Die Beobachtungen am Beispiel von *Arianna e Teseo* lassen vermuten, dass sich Porpora mit Erfolg an Marcellos Rat gehalten hat.

⁴² Helmut Hücke, „Die beiden Fassungen der Oper ‚Didone abbandonata‘ von Domenico Sarri“, in: Walter Gerstenberg, Heinrich Husmann u. Harald Heckmann (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956*, Kassel u. Basel 1957, 113–117.

⁴³ Marcello, *Theater* (wie Anm. 1), 16.

Anhang 1

Porporas und Händels *Arianna*-Libretti und ihr Kontext⁴⁴

⁴⁴ Die Übersicht basiert auf einer Darstellung bei Gronda, *Carriera* (wie Anm. 30), 492, die um zusätzliche Informationen ergänzt wurde.

Anhang 2

Texte und Aufbau der Minotaurus-Szene bei Porpora und Händel

Porpora, <i>Arianna e Teseo</i> , Venedig 1727	Händel, <i>Arianna in Creta</i> , London 1734
Atto III, Scena 3 (Teseo solo) ⁴⁵	Atto III, Scena 2 (Teseo solo) ⁴⁶
<i>Sotterranei del labirinto, ove sogliono condursi le vittime al Minotauro.</i>	<i>Orrida sotterranea da un canto del labirinto, per le vittime destinate al mostro.</i>
[Recitativo accompagnato]	[Recitativo accompagnato]
1 Ove son? Quale orrore	1 Ove son? Quale orrore
2 spirano da ogni parte	2 spirano da ogni parte
3 di quest' orrido claustro i duri sassi?	3 di quest'orrido claustro i duri sassi?
4 Che fo? Dove rivolgo	4 Che fo? Dove rivolgo
5 per l'obliquo sentier gl'incerti passi?	5 per l'obliquo sentier gl'incerti passi?
6 Qui del mostro biforme,	6 Qui del mostro biforme
7 se pur non erra il guardo;	7 parmi veder l'orme ferine impresse,
8 parmi veder che l'orme	
9 abbia già impresse il biforcuto piede;	
10 ond'ei poco di qua lontan s'aggiri.	8 ei non lunge s'aggira.
11 Qui dunque, ove più largo e aperto il vallo,	
12 offre più agevol campo alla battaglia.	
13 Con fermo piè l'attendo	10 e nel aperto vallo il crudo attendo.
14 e il filo condottier al muro appendo.	9 Il filo condottiero al muro appendo
15 Numi del ciel, giusto rettor del tuono,	
16 tu dell'Attica terra	
17 Minerva protettrice,	
18 e tu o mio gran progenitor Nettuno,	

⁴⁵ Wiedergabe nach dem Textbuch *Arianna e Teseo*, Venedig 1727 (wie Anm. 38), 51f.

⁴⁶ Wiedergabe nach dem Textbuch *Arianna in Creta*, London 1734 (Neudruck London 1989), 40 (= The librettos of Handel's operas, Bd. 7).

- 19 assistetemi voi. Ma più d'ogn'altro,
 20 tu che a pugar mi sproni, o Dio d'amore;
 21 da' forza al braccio, se dai moto al core.
 22 So, ch'è grande il cimento;
 23 ma non temo il mio rischio.
 D'Arianna,
 24 e della patria, non di me pavento.
 25 Coraggio, o mio valor. Tu la tua vita
 26 qui non difendi, ma colei, che adori.
 27 Che dunque più t'arresta? O vinci, o mori.

[Aria]

- 28 Qui ti sfido, o mostro infame.
 29 Vieni pur, che non pavento
 30 la tua rabbia, il tuo furor.
 31 Caderai; ma se foss'io
 32 dato in preda alle tue brame,
 33 perché già non è più mio,
 34 lascia almeno intatto il cor.

[Sinfonia]

Segue il combattimento di Teseo col Minotauro, che resta estinto.

[Recitativo accompagnato]

- 35 Ho vinto; grazie al cielo.
 36 Ucciso è il mostro. Omai salve è Arianna:
 37 A lei men volo. A lei
 38 l'istesso fil mi guidi,
 39 e sia scorta l'amor de' passi miei.

[Aria]

- 11 Cielo! Patria! Arianna! Gloria! Amore!
 12 Da' forza al braccio, se dai moto al core.
 13 Qui ti sfido, o mostro infame
 14 vieni pur che non pavento
 15 la tua rabbia, il tuo furor.
 16 Caderai; ma se foss'io
 17 dato in preda alle tue brame
 18 perché già non è più mio,
 19 lascia almeno intatto il cor.

[verlängertes Arien-Ritornell]

Segue il combattimento del Minotauro che vien' estinto da Teseo.

[Recitativo semplice]

- 20 Ho vinto! Grazie ai numi
 21 salva è Arianna; ora men volo a lei
 22 e sia scorta l'amor de' passi miei.

Ritorna per la sotterranea quando rincontra Arianna.

1. The first step in the process is to identify the problem or issue that needs to be addressed.

2. The second step is to gather information and data related to the problem.

3. The third step is to analyze the information and data to identify the root cause of the problem.

4. The fourth step is to develop a plan of action to address the problem.

5. The fifth step is to implement the plan of action and monitor the results.

6. The sixth step is to evaluate the results and make adjustments as needed.

7. The seventh step is to document the process and results for future reference.

8. The eighth step is to communicate the results to the relevant stakeholders.

9. The ninth step is to review the process and make improvements as needed.

10. The tenth step is to conclude the process and report the final results.

11. The eleventh step is to archive the information and data for future use.

12. The twelfth step is to disseminate the results to the wider community.

13. The thirteenth step is to evaluate the impact of the process and make adjustments as needed.

14. The fourteenth step is to conclude the process and report the final results.

15. The fifteenth step is to archive the information and data for future use.

16. The sixteenth step is to disseminate the results to the wider community.

17. The seventeenth step is to evaluate the impact of the process and make adjustments as needed.

18. The eighteenth step is to conclude the process and report the final results.

19. The nineteenth step is to archive the information and data for future use.

20. The twentieth step is to disseminate the results to the wider community.

21. The twenty-first step is to evaluate the impact of the process and make adjustments as needed.

22. The twenty-second step is to conclude the process and report the final results.

23. The twenty-third step is to archive the information and data for future use.

24. The twenty-fourth step is to disseminate the results to the wider community.

25. The twenty-fifth step is to evaluate the impact of the process and make adjustments as needed.

26. The twenty-sixth step is to conclude the process and report the final results.

27. The twenty-seventh step is to archive the information and data for future use.

28. The twenty-eighth step is to disseminate the results to the wider community.

29. The twenty-ninth step is to evaluate the impact of the process and make adjustments as needed.

30. The thirtieth step is to conclude the process and report the final results.