

Voci celesti
Himmlische Stimmen



SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
7.–10. JUNI 2019

Direktorium

Helga Rabl-Stadler
Markus Hinterhäuser
Lukas Crepaz

Künstlerische Leitung

Cecilia Bartoli



Freitag, 7. Juni

18:30 | Haus für Mozart

OPER Seite 14

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

ALCINA

Gianluca Capuano · Damiano Michieletto
Cecilia Bartoli · Philippe Jaroussky · Sandrine Piau ·
Kristina Hammarström · Christoph Strehl · Alastair Miles
Les Musiciens du Prince – Monaco · Bachchor Salzburg

Samstag, 8. Juni

11:00 | SalzburgKulisse

PODIUMSGESPRÄCH Seite 28

HIMMLISCHE STIMMEN

Jürgen Kesting · Jochen Kowalski · Corinna Herr ·
Bernhard Richter

12:00 | DAS KINO

FILM FARINELLI – IL CASTRATO Seite 29

15:00 | Felsenreitschule

OPER Seite 16

NICOLA PORPORA

POLIFEMO

George Petrou · Max Emanuel Cencic
Yuriy Mynenko · Max Emanuel Cencic · Pavel Kudinov ·
Julia Lezhneva · Dilyara Idrisova · Nian Wang
Armonia Atenea · Bachchor Salzburg

20:00 | Großes Festspielhaus

GALAKONZERT Seite 18

FARINELLI & FRIENDS

Gianluca Capuano · Rolando Villazón
Julie Fuchs · Patricia Petibon · Sandrine Piau · Nuria Rial ·
Cecilia Bartoli · Lea Desandre · Vivica Genaux ·
Ann Hallenberg · Marie-Nicole Lemieux ·
Christophe Dumaux · Philippe Jaroussky
Les Musiciens du Prince – Monaco

Sonntag, 9. Juni

11:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

ORATORIUM Seite 20

ANTONIO CALDARA

LA MORTE D'ABEL

Gianluca Capuano
Nahuel Di Pierro · Julie Fuchs · Christophe Dumaux ·
Lea Desandre · Nuria Rial
Il canto di Orfeo · Bachchor Salzburg

15:00 | DAS KINO

FILM FARINELLI – IL CASTRATO Seite 29

16:00 | Haus für Mozart

ALCINA siehe 7. Juni Seite 14

21:00 | Kollegienkirche

KIRCHENKONZERT Seite 22

ARVO PÄRT

STABAT MATER

sowie Werke von GIACINTO SCELSI und ARVO PÄRT
The Tallis Scholars · Peter Phillips

Montag, 10. Juni

11:00 | Stiftung Mozarteum – Großer Saal

GEISTLICHES KONZERT Seite 24

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ

STABAT MATER

sowie Werke von ANTONIO VIVALDI
Andrés Gabetta
Cecilia Bartoli · Franco Fagioli · Cappella Gabetta

16:00 | Dom

DOMKONZERT Seite 26

CAPPELLA MUSICALE PONTIFICIA SISTINA

PALESTRINA · LASSO · NANINO · ALLEGRI · VICTORIA
Massimo Palombella

One God, one Farinelli...

Seit einer ganzen Weile erwäge ich, die Pfingstfestspiele der Kunst der großen Kastraten zu widmen. Es ist kein Zufall, dass ich diese Idee gerade jetzt realisieren kann, wo die Diskussion über die Unversehrtheit von Künstlern allgegenwärtig ist.

In Europa gab es spätestens seit dem 12. Jahrhundert Kastraten, und Alessandro Moreschi, von dem wir Tonaufnahmen besitzen, sang noch bis 1913 im Chor der Sixtinischen Kapelle. Eine fürchterliche Tradition, die über Jahrhunderte gepflegt und nur selten in Frage gestellt wurde: Im Namen der Kunst verstümmelte man Tausende von Knaben, mit dem profitablen und für manche Menschen recht angenehmen Nebeneffekt, dass ihre Lust gedämpft wurde. Genau wie heute missbrauchten Menschen ihre Machtposition unter dem Vorwand, hilflosen Kindern eine berufliche Zukunft zu bieten. Oft blieb den Eltern keine andere Wahl als einzuwilligen, in der Hoffnung, dass die finanzielle Entschädigung, mochte sie auch noch so klein sein, ihnen ein besseres Leben ermöglichen werde.

Vor diesem Hintergrund überlegte ich, ob man die künstlerischen Großtaten dieser Epoche überhaupt feiern und diese Musikstücke aufführen soll. Für mich liegt die Antwort auf der Hand: Ja, absolut. Aber man muss das Phänomen auch aus anderen Blickwinkeln beleuchten und den problematischen Kontext zur Diskussion stellen.

Man mag sich fragen, wie das Leben von Menschen wie Farinelli oder Senesino verlaufen wäre, hätten sie nicht diese „unglaubliche Chance“ bekommen, die erfolgreichsten Sänger ihrer Zeit zu werden. Hätten sie ihr Dasein als Landarbeiter auf einem süditalienischen Feld gefristet? Wären sie vielleicht noch als Kinder an Hunger gestorben? Hätten sie geheiratet und glücklich und zufrieden gelebt?

Ich möchte die Salzburger Pfingstfestspiele 2019 dem Andenken an die Kastraten widmen. Wir konzentrieren uns dabei auf den letzten, glanzvollen Höhepunkt, den die Begeisterung

für diese Stimmen in der Geschichte der klassischen Musik erlebte. Zugleich möchten wir zeigen, welchen nachhaltigen Eindruck die Musik und der Gesang der Kastraten auf die Musikliebhaber der damaligen Zeit machten.

In den 1730er Jahren war London eine der wichtigsten Opernstädte der Welt und Georg Friedrich Händel einer ihrer prominentesten Akteure. Doch 1733 überwarf sich Händel mit seinem Starkastraten Senesino, der daraufhin der Royal Academy of Music den Rücken kehrte. Für Senesino wurde eine neue, konkurrierende Opernunternehmung ins Leben gerufen, die Opera of the Nobility, zu deren Ensemble auch der Komponist Nicola Porpora gehörte und ein neuer Megastar namens Carlo Broschi, bekannt als „Farinelli“. Das Londoner Publikum war außer sich vor Begeisterung und wandte sich von Händel ab. Bei einer Vorstellung fiel angeblich eine adelige Dame mit dem Ausruf „One God, one Farinelli“ in Ohnmacht, der zum geflügelten Wort wurde. William Hogarth hat diese Szene in seinem Bilderzyklus *A Rake's Progress* verewigt.

In den nächsten vier Jahren lieferten sich Händels Royal Academy und die Opera of the Nobility eine erbitterte Schlacht um die Gunst der Londoner Opernfreunde. Dieser Wettstreit zeitigte zwar Musikwerke von allererster Güte, endete aber in einer finanziellen Katastrophe, mit der auch die Vorherrschaft der italienischen Oper in London zu Ende ging.

Wir möchten diese atemberaubende Musik wiederauferstehen lassen, ohne den Ruin zu riskieren. In unserem Programm finden sich Meisterwerke, die schon das Publikum des 18. Jahrhunderts begeisterten. Gleichzeitig wollen wir einen Überblick über die Kunst der Kastraten geben.

Im Zentrum unseres viertägigen Festspiels steht *Alcina*, eine von Händels schönsten Opern, in einer Neuinszenierung von Damiano Michieletto mit Gianluca Capuano und Les Musiciens du Prince. Zur Besetzung gehören Philippe Jaroussky, Sandrine Piau und ich selbst.



Zum ersten Mal seit 1735 kann unser Publikum Händels Oper im direkten Vergleich mit Porporas Konkurrenzstück *Polifemo* erleben. Uraufgeführt zweieinhalb Monate vor *Alcina* mit Farinelli als Star, enthält diese Oper die wunderschöne Arie „Alto Giove“. In Salzburg singen in diesem Werk unter anderen Max Emanuel Cencic und Julia Lezhneva.

Das Konzertprogramm der Pfingstfestspiele spannt einen Bogen von der jahrhundertealten Überlieferung der Vokalpolyphonie des Päpstlichen Chores der Sixtinischen Kapelle zu Pergolesis berührendem *Stabat Mater*, auf das wiederum Arvo Pärt und Giacinto Scelsi als Komponisten unserer Zeit antworten. Somit beleuchten wir auch die Tradition geistlicher Musik für hohe Stimmen in verschiedenen Epochen. Gleichzeitig zeigen wir, wie sich die Behandlung der Kastratenstimme Ende des 18. Jahrhunderts veränderte, weg von atemberaubender Virtuosität, hin zu einem affektbetonten Stil, dem es um Textausdeutung ging.

Es wird eine Reihe von Konzerten geben, bei denen große Solisten das Repertoire einiger der berühmtesten Kastraten der Händel-Zeit präsentieren. Ein selten gespieltes Juwel der geistlichen Musik gilt es mit Antonio Caldaras wundervollem Oratorium *La morte d'Abel* auf einen Text von Pietro Metastasio

zu entdecken. Das für Farinelli komponierte Werk hat zudem einen direkten Bezug zu Österreich: Uraufgeführt wurde es 1732 in der Wiener Hofburgkapelle.

Der Film *Farinelli* steht natürlich auch auf unserem Programm, und wir planen ein Podiumsgespräch über die „himmlichen Stimmen“ der Kastraten, auf deren Gesangstradition die Virtuosität der westlichen Musik fußt.

Glanzvoller Höhepunkt dieses Pfingstwochenendes, an dem wir die Kunst der Kastraten feiern, ist ein Galakonzert mit einigen der besten Barocksänger unserer Zeit, bei dem Primadonnen und Primi uomini miteinander wetteifern. Schließlich spielten in der Epoche der Kastraten auch viele Sängerinnen eine bedeutende Rolle! Einige von ihnen, darunter Francesca Cuzzoni, waren so geschäftstüchtig, dass sie sowohl bei der Royal Academy of Music auftraten als auch bei der Opera of the Nobility, so lange die italienische Oper in London noch für volle Häuser sorgte.

Cecilia Bartoli
Cecilia Bartoli

One God, one Farinelli...

For a while, I have been thinking about dedicating one of the Whitsun Festivals to the art of the great castrati. It is no coincidence that I can realize the idea now, when discussions about the abuse of the bodily integrity of artists have become so topical.

Castrati had existed as a phenomenon in Europe since at least the 12th century and Alessandro Moreschi, of whom we even have recordings, sang in the Sistine Chapel until 1913. This deplorable tradition of mutilating thousands of boys for the sake of magnificent works of art with the profitable and, for many people, pleasurable side-effect of creating a means of quenching their lust, was therefore something that was carried out for centuries, but little questioned. As in many cases today, people exploited their positions of power, using the excuse of furthering helpless children's careers. In many cases, parents had no choice than to consent, hoping that the remuneration, however small, would improve their miserable lives.

Bearing this in mind, I wondered whether we should celebrate the wonderful artistic achievements of that period and whether we should present the works at all. I think the answer is clear: absolutely. But, at the same time, the phenomenon should be highlighted from different points of view, with the problematic context put up for discussion.

We might also wonder how the lives of people such as Farinelli and Senesino would have developed had they not been given this 'amazing chance' to become the most admired singers of their age. Might they have wasted away as labourers on a Southern Italian field? Might they not have survived childhood due to hunger? Would they have married and led a quiet and happy life?

I will pay homage to the castrati at the 2019 Salzburg Whitsun Festival. Being a festival of music, I would also like to focus on the moment of artistic climax and, in a way, the beginning of the end of the castrato craze in classical music history. I hope to show how castrati made such a huge impact on music lovers of the day, through their music and their singing.

In the 1730s, London was one of the operatic capitals of the world and George Frideric Handel one of its protagonists. But in 1733, Handel had a huge row with his castrato star Senesino, who consequently left the Royal Academy of Music. A newly established and competing opera company, the Opera of the Nobility, was set up for him. Alongside Senesino, the composer Nicola Porpora and a new megastar, Carlo Broschi, known as 'Farinelli', were its greatest assets, drawing patrons away from Handel's theatre. London was feverish and 'One God, one Farinelli', allegedly uttered by a swooning gentlewoman, became proverbial, even immortalized in Hogarth's cycle *A Rake's Progress*.

For the next four years, Handel's Royal Academy and the Opera of the Nobility were engaged in a fierce battle for the favour of London's opera fans. This produced music of the highest artistic order, but also a financial disaster that led to the end of the reign of Italian opera in London.

In the hope of recreating the dazzling impression of the former and avoiding the latter, I would like to propose some of the highlights that galvanized 18th-century audiences, as well as giving an overview of the art of the castrati.

At the centre of our four-day Festival, there will be a new production by Damiano Michieletto of *Alcina*, one of Handel's most

On the floor lies a picture representing Farinelli seated on a pedestal, with an altar before him, on which are several flaming hearts; near which stand a number of people with their arms extended, offering him presents: at the foot of the altar is one lady kneeling, tendering her heart, from whose mouth a label issues, inscribed 'One God, one Farinelli;' alluding to a lady of distinction, who being charmed with a particular passage in one of his songs, uttered aloud from the boxes that impious exclamation.

Sir John Hawkins



wonderful operas, with Gianluca Capuano and Les Musiciens du Prince. The cast will include me, Philippe Jaroussky and Sandrine Piau.

For the first time since 1735, audiences will be able to compare *Alcina* directly with its strongest competitor, Porpora's *Polifemo*. First performed two and a half months earlier, with Farinelli heading the bill, the opera contains the outstandingly beautiful aria 'Alto Giove'. In Salzburg, the stellar cast includes Max Emanuel Cencic and Julia Lezhneva.

The Whitsun Festival's concert programme spans an arc from the Sistine Chapel Choir's centuries-old tradition of vocal polyphony to Pergolesi's poignant *Stabat Mater*, to which Arvo Pärt and Giacinto Scelsi respond as composers of our time. We will therefore examine the tradition of sacred music for high voices in different eras. And we also want to show how the use of the castrato voice changed towards the end of the 18th century, from exceptional virtuosity to a more expressive style, which was guided by the libretto.

There will be various concerts, with popular soloists highlighting the repertoire of some of the most famous castrati of Handel's time. A rarely performed gem of sacred music with an Austrian connection can be discovered in Antonio

Caldara's beautiful *La morte d'Abel* featuring a libretto by Pietro Metastasio. The oratorio was written for Farinelli and first performed at the Hofburgkapelle in Vienna in 1732.

Needless to say, our programme features the film *Farinelli*, and we will organize a panel discussion on the 'heavenly voices' of the castrati, on whose vocal tradition the virtuosity of Western music rests.

The riveting climax of this weekend celebrating the art of the castrati will be a battle between prima donnas and primi uomini in a 'Farinelli-Gala', uniting some of the finest Baroque singers of our time. After all, there were many wonderful female singers who left their imprint on the age of the castrati too! Some of them, like Francesca Cuzzoni, were shrewd enough to make hugely successful appearances at both the Royal Academy of Music and the Opera of the Nobility, while the stakes for Italian opera in London were still high.

Cecilia Bartoli
Cecilia Bartoli

Jürgen Kesting

Im Dunst von Legenden

„*Se non è vero, è molto ben trovato.*“ (Wenn es nicht wahr ist, ist es doch gut erfunden.) – Unter diesem Vorbehalt des Philosophen und Priesters Giordano Bruno sind die Legenden zu lesen, die über die Kastraten geschrieben wurden. Von Welt Ruhmesglanz besonnt, gehören sie zu den Helden der Musikgeschichte und zu deren großen Rätseln. Für den rationalen Verstand, der die Oper des 18. Jahrhunderts als „exotic and irrational entertainment“ ansah, wie der berühmte Dr. Samuel Johnson, war es ein flagranter Widerspruch, dass mythische Helden wie Achilleus und Odysseus oder Herrscher wie Cäsar und Titus von „Unvermögenden“, von „evirati“, gesungen wurden. Dass angeblich tausende Knaben alljährlich „kapaunt“ wurden, um deren Stimmen in Wunderinstrumente zu verwandeln, hat schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts für Abscheu und Entsetzen gesorgt, aber auch für ein „lüsternes Interesse“ (John Rosselli), das von Büchern mit Titeln wie *Engel wider Willen*, *Der Venusmann* oder *Die Nachtigall des Zaren* ebenso bedient wird wie von Margriet de Moors Roman *Der Virtuose*, dessen Heldin dem Eros einer Kastratenstimme erliegt: „Ich war weiß Gott nicht die einzige, die an diesem Abend in ihrer Loge schluchzte, die seufzte und in einer Trunkenheit versank, die das Herz weit und das Geschlecht schwach macht.“

Ob die Kastraten das Zwitschern des Fleisches verspürten oder gar den Geschlechtsverkehr tatsächlich vollziehen konnten, ist erneut eine Rätselfrage. Es gibt medizinisch eine eindeutige Antwort; die meisten anderen sind zweideutig oder anzüglich. Typisch in diesem Kontext ist ein Scherz auf Kosten von Gaetano Majorano detto Caffarelli, der an seinem Stadtpalais in Neapel die Inschrift anbringen ließ: „Amphyon Thebas ego Domum“ (Amphion erbaute Theben, ich dieses Haus). Er spielte darauf an, dass der mythische Held die Steine zum Bau der Stadtmauer durch seinen Gesang schichtete. Ein Spötter ergänzte die Inschrift: „Ille cum, tu sine“ (Er mit, du ohne). Es ist einer der vielen Scherze, die den Kastraten als Halbmann oder Hämling oder Kapaun verhöhnen und zum Außenseiter stigmatisieren.

Welche Rolle der Kastrat aber einerseits als soziales, andererseits als künstlerisches Phänomen gespielt hat, wurde lange Zeit wenig beachtet. Die Praxis der Kastration ist, wie Piotr O. Scholz

in *Der entmannte Eros*, einer Kulturgeschichte der Eunuchen und Kastraten, dargelegt hat, so alt wie die Zivilisation. Schon im mythischen Denken ist sie, wie etwa die Sagen von der Entmannung der Götter zeigen, tief verankert. In der hellenistischen und römischen wie der arabisch-islamischen Welt gab es Eunuchen. Besiegte Feinde wurden kastriert. Die Selbstkastriation von Priestern sollte das zölibatäre Leben erleichtern. Sie konnte als Strafe für den Ehebruch verhängt werden, aber auch in ökonomischen Krisenzeiten, wie im Italien des 16. Jahrhunderts, Mittel der Geburtenkontrolle sein.

Auch fand zu wenig Beachtung, dass die Kastraten keineswegs die Geburtshelfer der Oper waren. Der erste Orfeo, jener von Monteverdi (1607), wurde von einem Tenor gesungen. Zum Idol und Symbol der barocken Oper wurde der Kastrat erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch die Ausnahmeerscheinung des „Castrato De luxe“ (Martha Feldman), verkörpert von Farinelli, Senesino oder Caffarelli. Wegweisend war er für die Entwicklung der Gesangskunst. „Das gesamte klassische Fundament des virtuososen Gesangs in der westlichen Musik beruht auf den musikalischen Traditionen und den Gesangspraktiken der Kastraten“ (Martha Feldman). Aus den Gesangsschulen von Antonio Pistocchi und Antonio Bernacchi in Bologna oder Nicola Porpora in Neapel kamen viele Sänger für Gluck, Mozart, Haydn und Rossini. Den Niedergang der Gesangskunst im 19. Jahrhundert führte Rossini auf den Bann der Kastraten – auch durch Napoleon – zurück. Aus heutiger Sicht war es der Wechsel vom ornamentalen zum wortbetont expressiven Stil.

One-sex model

In den Jahrzehnten vor der Geburt der Oper waren Kastraten in Akademien und Konzertsälen zu hören, in den Palästen des Adels, der römischen Bischöfe und vor allem in der Cappella Sistina. Die Kirche war bis ins ausgehende 19. Jahrhundert der wichtigste Arbeitgeber der Kastraten. Selbst die Arrivierten brauchten die Erlaubnis für Auftritte in der Oper, gerade bei öffentlichen Aufführungen. Die heutige Vorstellung vom Kastraten als „monstre sacré“ oder als barocker Pop-Star, wie vom Film-Farinelli des Regisseurs Gérard Corbiau geprägt, wird in jüngeren Untersuchungen von

Wenn es ein Triumph der Moral ist, daß die Menschheit nicht mehr dieser schamlosen Kastration unterworfen ist, so ist es für die Kunst ein Unglück, dieser herrlichen Stimmen beraubt zu sein.

François-Joseph Fétis



John Rosselli (*Singers of Italian Opera*) und Martha Feldman (*The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*) entzerrt. In seinem von der Gender-Forschung inspirierten Essay „The Eroticism of Emasculation: Confronting the Body of the Castrato“ bezeichnet Roger Freitas den Kastraten als ein „one-sex model“. Der geschlechts- und körperlose Kastrat, den wir im imaginären Reich des Hörens verorten oder dessen Wiedergängern wir als Objekt der Karikatur oder Parodie begegnen, tritt uns in anderer, in neuer Gestalt entgegen: als junger Androgynus mit einer noch schlummernden Sexualität und mit der unwiderstehlichen Erotik der Stimme, die für den Rausch sorgen kann und selbst für den Orgasmus. „Die Virilität, der Phallus“, so schreibt Joke Dame, „ist dem Kastraten in seine Kehle gelegt worden.“

In seinem Essay *Größe in der Musik* gibt Alfred Einstein zu bedenken: „Der Versteinerung verfallen ist alle Kunst, die uns nichts mehr angeht, obschon sie ihre geschichtliche Bedeutung bewiesen hat.“ Noch vor zwei oder drei Jahrzehnten gehörten Agostino Steffani, Antonio Caldara, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Leonardo Vinci e tutti quanti zu jenen Komponisten, deren Werke wie in Formalin konserviert waren. Zurückgekehrt sind sie im Namen der Kastraten, deren Aura von ihren Wiedergängern genutzt wird. CDs von Drew Minter und Andreas Scholl führen den Namen von Senesino im Titel; Philippe Jaroussky hat an Carestini erinnert; Aris Christofellis, Arno Raunig, Vivica Genaux und David Hansen an Farinelli, Franco Fagioli an

Caffarelli. Auch Cecilia Bartoli hat mit zwei Anthologien an die Ära der Kastraten angeknüpft: zum einen mit *Opera proibita*, zum anderen mit *Sacrificium* – eine Anspielung auf das Opfer, das die Kastraten für ihre Kunst bringen mussten.

Wiedergänger? Können Countertenöre wirklich „Wiedergänger der Kastraten“ sein? Die Frage ist nicht plausibel zu beantworten. Denn es gibt keinen Ersatz für Stimmen, die wir nie gehört haben. Zeitgenössische Zeugnisse, oft aus der Feder von Komponisten, mögen zwar die Grundlage für ein „Vokalprofil“ schaffen, das allerdings eine gleichsam taube Stelle hat: den Klang, der das damalige Publikum jede Besinnung vergessen und jauchzen ließ: „Evviva il coltello, il benedetto coltello!“ (Es lebe das Messer! Gesegnet sei das Messer!)

Den Dialog mit der Ewigkeit, den die Schallplatte nach dem Wort ihres Erfinders Emil Berliner ermöglicht, hat nur ein einziger Kastrat führen können: Alessandro Moreschi (1858–1922), der vermutlich letzte Soprano della Cappella Sistina. In seiner grundlegenden Dokumentation *Die Kastraten und ihre Gesangskunst* (1927) schreibt der als Arzt ausgebildete Gesangslehrer Franz Haböck, dass Moreschis Stimme „nur mit der Klarheit und Reinheit eines Kristalls [zu] vergleichen“ war. „Die vollkommene Mühelosigkeit, welche man bei seiner von unerschöpflicher Atemkraft beherrschten Stimmgebung physisch mitempfindet, erweckte in mir die zwingende Vorstellung des allerschönsten Blasinstrumentes, das je durch den menschlichen Odem Beseelung fand.“

Welche Enttäuschung aber, wenn man die 1902 und 1904 entstandenen Aufnahmen hört. Moreschi singt nur scheinheilige Musik nach Art von Bach/Gounods *Ave Maria*. Immer wieder kämpft er um eine kontrollierte Tongebung und Phrasierung; und nichts findet sich, was an die Virtuosität der Stimm-Ahnen erinnern würde, schon gar nichts von dem Klangreichtum etwa eines Caruso, dessen Aufnahmen gleichzeitig entstanden sind. Gleichwohl, dem geschulten Ohr kann nicht entgehen, dass die Stimme Moreschis die eines überwiegend im Modalregister singenden Mannes ist. Die meisten werden sie beim ersten Hören als „weiblich“ empfinden, aber nach dem Verständnis des 18. Jahrhunderts hatte der Kastrat eine „voce naturale“. Hingegen singt der Countertenor mit dem weiblichen Anteil der Männerstimme: also dem Falsett.

Im Dienst der Kirche

Erst im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert kam es dazu, dass die Kastration allein aus musikalischen Gründen vollzogen wurde. Seit 1562, zur Zeit des Pontifikats von Pius IV., haben Kastraten in der päpstlichen Kapelle gesungen. Auch in der Münchner Hofkapelle, die unter der Leitung von Orlando di Lasso stand, waren seit 1560 Kastraten engagiert. 1587 wurde die weithin ausgeübte Praxis der Kastration von Sixtus V. (1585–1590) verboten. Sein Nachfolger Clemens VIII. (1592–1605) hob dieses Verbot wieder auf. Schon wenige Jahre später sangen nur noch Kastraten in der päpstlichen Kapelle. Sie wurden zum einen deshalb gebraucht, weil Frauen nach dem Paulinischen Diktum das Singen in der Kirche nicht erlaubt war. Zum anderen wurden nur sie den Anforderungen der neuen Musik gerecht. Zwar hätten die hohen Parts von Knaben und Falsettisten gesungen werden können, doch waren die Stimmen der „Spagnoletti“ zu schwach und in der Höhe – es fehlten die oberen fünf Töne eines weiblichen Soprans – zu begrenzt, während Knaben, kaum dass sie geschult waren, durch die Mutation ihre Stimmen verloren. Dank der Orchiektomie blieb ihnen der hell-silberne Klang erhalten. Hinzu kam, dass viele Kastraten, beileibe nicht alle, als Folge eunuchoiden Hoch- und Riesenwuchses über besonders große Lungen und ein entsprechendes Atemvolumen verfügten, das insbesondere die „mesa di voce“ ermöglichte: das langsame An- und Abschwollen des Tons, mit der viele Kastraten-Arien beginnen. Ein bloß äußerlicher Effekt? Die „mise de voix“, so betonte der belgische

Komponist und Theoretiker François-Joseph Fétis, sei „das mächtigste Mittel, lebhaft musikalische Wirkungen zu erzeugen“.

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wurden die Kastraten wegen ihres phantastisch-irrealen Timbres und ihrer technischen Brillanz zu den Symbolfiguren der barocken Oper, die sich von Venedig aus – der ersten Stadt mit öffentlichen Theatern – in Italien, dann auch in Österreich und Deutschland ausgebreitet hatte. Georg Friedrich Händel brachte sie, nach Stationen in Florenz, Rom, Neapel und Venedig, nach England. Mit *Rinaldo* hatte er 1711 auf Anhieb einen spektakulären Erfolg, auch dank Nicola Grimaldi, genannt Nicolini, in der Titelpartie. Im September 1720 gelang es Händel, den Alt-Kastraten Francesco Bernardi, genannt Senesino, von der Dresdner Oper nach London zu locken, wo er in wenigen Jahren zum Publikumsmagneten wurde – dank seiner eminenten gesanglichen und darstellerischen Kunst. Der Tonumfang, etwas mehr als eine Oktave, war jedoch weit geringer als bei Farinelli, der 1734 mit seinem Lehrer Nicola Porpora nach London kam.

Auch nach den halyonischen Tagen der Senesino, Farinelli und Caffarelli schrieben Christoph Willibald Gluck (*Orfeo*) und Wolfgang Amadeus Mozart (*Ascanio, Farnace, Idamante, Annio*) weiterhin Kastraten-Partien. Während aber im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Zahl der Kastraten abnahm, waren 1780 an den römischen Kirchen immer noch rund 200 Kastraten beschäftigt. In der „realistischen“ Welt der *Opera buffa* und des Singspiels und in der romantischen Oper fanden sie keinen Platz mehr.

Für Porpora galt die Maxime, dass erst dort, wo die Technik ende, die Kunst beginne. Das innerste Wesen dieser Kunst sah Stendhal in „den Wundern spontaner Auszierungskunst“. Sänger wie Pacchierotti, Marchesi, Crescentini oder Velluti in die Zwangsjacke des „come scritto“ zu zwängen, wertete er als „eine schreckliche Revolution“. An deren Galgen baumeln sah er sängerische Eloquenz, Spontaneität und Originalität.

Die Große Revolution veränderte nicht nur die sozialen Hierarchien und die moralischen Regeln, sondern auch die ästhetischen Konventionen. Der Kastrat hatte seine Rolle als „eroe amante“ in einer Kunstwelt der Idealität und der Irrealität gefunden. Auf der Bühne fand seine Zeit nach nicht ganz zwei Jahrhunderten mit Gioachino Rossinis *Aureliano in Palmira* (1813) und Giacomo Meyerbeers *Il crociato in Egitto* (1824) ihr Ende. In beiden Opern sang Giovanni Battista Velluti (1780–1861), der letzte Kastrat von Rang und Ruhm.

Eine merkwürdig begründete Verwerfung des verzierten Gesangs findet sich in Richard Wagners Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“. Er verwahrt sich heftig dagegen, dass seine Muse, die dramatische Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient, mit „den weiblichen Kastraten unserer Opernbühne in eine Rangordnung“ geworfen werde. Weibliche Kastraten? Der scheinbare Widersinn dieses Paradoxes lässt sich leicht auflösen. Wagner wendet sich gegen Sängerinnen, die den „canto fiorito“ der Kastraten weiterführten. Aber bei der Arbeit am *Parsifal* dachte er daran, die Partie des Klingsor mit einem Kastraten zu besetzen. Das eigentliche Erbe der Kastraten aber hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts der sogenannte „musico“ angetreten. Es waren Mezzosopranen oder Altistinnen, die, wie Théophile Gautier schwärmerisch über die Altistin Marietta Alboni ausrief, die Stimmen von „Romeo und Julia in einer Kehle“ hatten; Stimmen also mit einem androgynen Timbre, die klanglich ein „gender crossing“ praktizierten. Mitte des 19. Jahrhunderts schließlich gab es einen neuen Besetzungsmodus: die Bindung einer Rolle an das Geschlecht.

„Der Versteinerung verfallen ist alle Kunst“

Ein Blick in die Theaterchroniken zeigt, dass Werke mit Kastraten-Partien schon im ausgehenden 18. Jahrhundert und vollends in der Ära der Romantik auf den Abfallhalden der Musik entsorgt wurden. Händel etwa hat die letzte Aufführung einer seiner Opern anno 1754 um fünf Jahre überlebt. Es dauerte etwa 170 Jahre bis zu den Aufführungen der sogenannten Göttinger Händel-Renaissance, in denen sowohl die Formelsprache wie die Klanggestalt der Kastraten-Partien entstellt wurde. Es ging bei dieser Renaissance darum, die Opern Händels (und die des Barock allgemein) sub specie einer realistischen oder expressivistischen Ästhetik zu aktualisieren. Vom Ressentiment gegen die künstlichen oder gekünstelten Elemente der Barockoper zeugt ein Verdikt des Musikologen Paul Henry Lang. In seiner Händel-Monografie heißt es: „Die *Opera buffa* war als eine natürliche Rebellion gegen das Unnatürliche entstanden. [...] Musiker und Publikum spürten eine tiefe und intime Beziehung zwischen Stimme und Geschlecht, Klangfarbe und Charakter. Zwischen der Männlichkeit der männlichen Stimme und der Weiblichkeit der Frauenstimme gibt es kein Mittelding, am wenigsten ein Neutrum. [...] Sogar der Kontratenor ist uns fremd“.

Eine „natürliche“ Rebellion gegen das Unnatürliche? Eine „gesunde“ männliche Stimmfunktion? Hier wird ein ästhetisches Urteil durch ein moralisches Vorurteil ersetzt: durch die Fiktion sexueller Normalität. Es war der englische Komponist Michael Tippett, der nach 1950 mit dem Countertenor Alfred Deller den Klang vergangener Jahrhunderte zurückholte; und es war die historische Aufführungspraxis, die seit den späten sechziger Jahren die „Klanggestalt“ der Kantaten, Litaneien, Messen und Vespers, die für Chöre mit Kastraten geschrieben worden waren, zu erneuern versuchte. Für das Gros des Publikums blieb der Countertenor bis in die achtziger Jahre ein exotisches Phänomen – und ein erotisch zwielichtiges. Seit der Händel-Renaissance im Anschluss an den 300. Geburtstag des Komponisten hat er seinen Platz im Fach-System gefunden.

Es bleibt die Frage, warum unsere Zeit so großen „Gefallen“ am klanglichen Reiz dieser amphoteren, keinem Geschlecht zuzuordnenden Stimmen findet. Es war wohl ein Wandel der Mentalitätsgeschichte, gerade mit Blick auf moralische Normen – etwa die Akzeptanz der Gay culture –, die zum Erfolg der Countertenöre beitrug. Musste Alfred Deller sich noch einen Bart wachsen lassen, um zu beweisen, dass er kein Neutrum war; mussten Jochen Kowalski und Andreas Scholl noch das Kichern des Publikums hinnehmen, brauchen sich heutige Countertenöre um ihr Geschlecht, sowohl das biologische (sex) als auch das soziale (gender), nicht zu sorgen. Dass der Countertenor neben Sopran und Alt, Tenor und Bass zu einem eigenständigen Stimmfach geworden ist, zeigt sich daran, dass in den Jahrzehnten nach 1960, dem Jahr von Britten's *A Midsummer Night's Dream*, mehr als 200 Opern mit Partien für einen oder mehrere Countertenöre entstanden sind. In einer Studie über Besetzungskonzepte für Countertenöre in der zeitgenössischen Oper hat Ulrich Linke diese Werke – von Luigi Dallapiccola, György Ligeti, Mauricio Kagel, Peter Eötvös, Aribert Reimann, Hans Werner Henze, Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth und anderen – erfasst. Mit dem vielsagenden Titel *Gott und Wolfsmann, Teufel und Schwester* deutet er an, dass Countertenöre durchweg das Andersartige, das Fremde, das Verquere verkörpern: sei es das Göttliche oder das Teuflische, seien es allegorische oder mythische Gestalten oder endlich Figuren, die als „queer“ bezeichnet werden. Sie bilden in ihren Performances mit mannigfachen Maskeraden jenes „Unbehagen der Geschlechter“ (Judith Butler) ab, an der sich die Genderforschung und die Queer Theory abarbeiten.

Jürgen Kesting

Enshrouded in the Mist of Legends

'Se non è vero, è molto ben trovato'. (If it is not true, it is very well invented.) – This aphorism, formulated by the philosopher and priest Giordano Bruno, serves as a useful caveat when reading the legends written about castrati. Basking in the rays of international fame, they hold a dual position in music history as heroes and great mysteries. To the rational mind, which saw the opera of the 18th century as 'exotic and irrational entertainment' (in the words of the famous Dr Samuel Johnson), it was a blatant contradiction that mythical heroes like Achilles and Odysseus or rulers such as Caesar and Titus were sung by 'evirati', the 'unmanned ones'. That thousands of boys were purportedly 'neutered' every year, so as to turn their voices into phenomenal instruments, had already provoked horror and disgust since the middle of the 18th century, but also a 'prurient interest' (John Rosselli), which has been served by books such as *Engel wider Willen (Angels Against Their Will)*, *Der Venusmann (The Venus Man)* and *Die Nachtigall des Zaren (The Tsar's Nightingale)*. The heroine of *The Virtuoso*, a novel by Margriet de Moor, succumbs to the erotic pull of a castrato voice: 'I was by no means the only one this evening to sob in my box, to sigh and surrender to a drunkenness that renders the heart generous and the sex tender.'

The question of whether the castrati ever felt a stirring in their loins, or were even actually capable of performing sexual intercourse, is another mystery. There is a clear medical answer. Most reactions to this subject, however, have equivocated or made insinuations. Typical in this context is the joke made at the expense of Gaetano Majorano, the artist known as Caffarelli, whose *palazzo* in Naples bore the inscription of 'Amphyon Thebas ego Domum' (Amphion built Thebes, I this house). Caffarelli was alluding to how the mythical hero moved the stones for the walls of Thebes into place through the power of his singing. A prankster then added the words 'Ille cum, tu sine' (He with, you without). This is one of many jokes that mock the castrato as a half-man, eunuch, or capon (a castrated rooster raised for its meat) and stigmatize him as an outsider.

For a long time, however, little attention was paid to the role that the castrato played as both a social and artistic phenomenon. The practice of castration, as Piotr O. Scholz expounded in his book *Eunuchs and Castrati: A Cultural History*, is as old as civilization. As shown in the sagas about gods being emasculated, it had already become deeply anchored in mythical thinking. There were eunuchs in the Hellenistic, Roman and Arab-Islamic worlds. Defeated enemies were castrated. Self-castration by priests was supposed to aid them in leading a celibate life. It could be imposed as a punishment for adultery, but in times of economic crisis also function as a means of birth control, such as in 16th-century Italy.

Too little attention was also given to the fact that castrati assisted in no way at all in the birth of opera as an art form. The first Orfeo, set to music by Monteverdi (1607), was sung by a tenor. The castrato first became an idol and symbol of Baroque opera at the beginning of the 18th century, through the emergence of a unique phenomenon. This was the 'castrato de luxe' (Martha Feldman), embodied by figures such as Farinelli, Senesino and Caffarelli. This class of singers became pioneering in the development of vocal artistry, as Feldman asserts: 'It is no exaggeration to say that the entire classical foundation of virtuosic solo singing in the West [...] owes its existence to the musical traditions and practices of castrati'. Many singers for Gluck, Mozart, Haydn and Rossini came from the singing schools of Antonio Pistocchi and Antonio Bernacchi in Bologna or Nicola Porpora in Naples. Rossini ascribed the decline of vocal artistry in the 19th century to the ban on castrati (also implemented by Napoleon). From today's perspective, it was the move from an ornamental to a word-focused, expressive style.

The One-Sex Model

In the decades before the birth of opera, castrati were heard in academies and concert halls, in the palaces of the nobility and Catholic bishops and especially in the Sistine Chapel. The church was the most significant employer of castrati until the end of the

There was none of all Farinelli's excellencies by which he so far surpassed all other singers, and astonished the public, as his *messa di voce*, or swell; which, by the natural formation of his lungs, and artificial economy of breath, he was able to protract to such a length as to excite incredulity even in those who heard him; who, though unable to detect the artifice, imagined him to have had the latent help of some instrument by which the tone was continued...

Charles Burney



19th century. Even established castrati needed permission to sing opera, particularly in public performances. The contemporary image of the castrato as a 'monstre sacré' or Baroque pop star, as Farinelli was characterized on film by the director Gérard Corbiau, has been corrected in recent studies by John Rosselli (*Singers of Italian Opera*) and Martha Feldman (*The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*). In 'The Eroticism of Emasculation: Confronting the Body of the Castrato', a scholarly article informed by gender studies, Roger Freitas describes the castrato as a 'one-sex model'. The sexless and disembodied castrato that we imagine hearing in our heads, or its resurrected counterpart that we encounter as an object of caricature or parody, confronts us in a new and a different guise: as an androgynous youth with a latent sexuality and an irresistible eroticism to the voice, which can cause rapture and even orgasm. 'The castrato's virility, the phallus', writes Joke Dame, 'has been displaced into his voice'.

In his book *Greatness in Music*, Alfred Einstein claimed that any work of music which no longer speaks to us will inevitably become fossilized, even if its historical importance has been proven. Only two or three decades ago, Agostino Steffani, Antonio Caldara, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Leonardo Vinci and a host of others were among the composers whose works languished unperformed, preserved in formaldehyde. Their revival has come under the auspices of the castrato,

whose aura is resurrected and used by modern-day singers. CDs released by Drew Minter and Andreas Scholl carry the name of Senesino in their titles; Carestini has been celebrated by Philippe Jaroussky, Caffarelli by Franco Fagioli, and Farinelli by Aris Christofellis, Arno Raunig, Vivica Genaux and David Hansen. Cecilia Bartoli has also taken on the castrato era with two albums: *Opera proibita* and *Sacrificium* – the latter an allusion to the sacrifice which castrati had to make for their art.

The castrato resurrected? Is it really possible for countertenors to raise castrati from the dead? There is no plausible answer to this question, as there is no substitute for voices that we have never heard. Contemporary accounts, often written by composers, may well establish the basis for a 'vocal profile', but this remains mute in one respect: the sound which made those in the audience forget all their senses and cheer 'evviva il coltello, il benedetto coltello' (Long live the knife, the blessed knife!).

The phonograph record, according to its inventor Emil Berliner, permitted a dialogue with eternity. Such a dialogue was held by only one castrato: Alessandro Moreschi (1858–1922), who was presumed to be the Sistine Chapel's last soprano. In his seminal documentary study *Die Kastraten und ihre Gesangskunst (The Castrati and Their Art of Singing, 1927)*, the trained doctor and singing teacher Franz Haböck writes that Moreschi's voice was 'comparable only to the clarity and purity of a crystal'. He adds: 'The absolute effortlessness which one physically senses in his

vocalization, controlled as it is by limitless power in terms of breath, impressed on my mind the powerful image of the most beautiful wind instrument ever enlivened by human breath.’

A disappointment lies in store, however, for whoever listens to the recordings made in 1902 and 1904. Moreschi only sings affectedly pious music in the vein of the Bach/Gounod *Ave Maria*. He repeatedly struggles to control his vocal production and phrasing, and there is nothing that might evoke the virtuosity of Moreschi’s vocal forebears, much less the rich sound of, say, a Caruso, whose recordings were made at the same time. Nevertheless, the trained ear cannot miss that Moreschi’s voice is that of a man singing predominantly in his modal register. To most listeners, it will seem ‘feminine’ on first hearing, but according to 18th-century perception, the castrato had a ‘voce naturale’. A countertenor, however, sings with the feminine part of the male voice: the falsetto.

At the Service of the Church

It was not until the end of the 16th century and during the 17th century that castration was performed solely for musical reasons. From 1562, during the pontificate of Pius IV, castrati began to sing in the papal chapel. They were also engaged at the Bavarian court chapel in Munich, then under the direction of Orlande de Lassus, from 1560. In 1587, the widely-performed practice of castration was forbidden by Sixtus V (1585–1590). His successor, Clement VIII (1592–1605), subsequently lifted this ban. Just a few years later, castrati were the only singers remaining in the papal chapel. They were needed, firstly, because of the Pauline dictum which disallowed women from singing in church. Secondly, they were the only singers who fulfilled the demands made by new music. Although high parts could be sung by boys and falsettists, the voices of the papal choir’s Spanish falsettists – the ‘Spagnoletti’ – were too weak and their upper range too limited (they were lacking the five notes at the very top of a female soprano’s range), while boys were barely trained before their voices broke. By having an orchiectomy, they retained their light, silvery sound. In addition, many castrati, even if not all of them, experienced eunuchoid growth in height and weight that led to particularly large lungs and the capacity to inhale a similarly expanded volume of air. These attributes especially facilitated the ‘messa di voce’: the gradual crescendo and diminuendo on one note which begins

many castrato arias. Could this be called a mere surface trick? The Belgian composer and theorist François-Joseph Fétis stressed that the ‘mise de voix’ was ‘the most powerful means of producing vivid musical effects’.

In the first decades of the 18th century, castrati became symbolic figures of Baroque opera on account of their fantastic, unreal timbre and brilliant technique. They spread from Venice – the first city with public theatres – throughout Italy, then also Austria and Germany. Following his stops in Florence, Rome, Naples and Venice, George Frideric Handel brought them to England. There he achieved instant and spectacular success with *Rinaldo* in 1711, thanks also to Nicola Grimaldi, known as Nicolini, in the title role. In September 1720, Handel managed to lure the contralto castrato Francesco Bernardi, known as Senesino, from the opera in Dresden to London, where he became a firm audience favourite within the space of a few years due to his outstanding vocal and dramatic artistry. His range, slightly more than an octave, was much narrower than that of Farinelli, who came to London in 1734 with his teacher Nicola Porpora.

Even after the halcyon days of Senesino, Farinelli and Caffarelli, castrato parts continued to be written by Christoph Willibald Gluck (*Orfeo*) and Wolfgang Amadeus Mozart (*Ascanio, Farnace, Idamante, Annio*). While the number of castrati fell in the last third of the 18th century, around 200 of them were still active in Roman churches in 1780. But there was no longer any place for them in the ‘realistic’ worlds of opera buffa and Singspiel, or in romantic opera.

Porpora was guided by the principle that art begins where technique ends. For Stendhal, the essence of this art lay in the ‘wonders of extemporaneous embellishment’. He judged it a ‘dreadful revolution’ to force singers such as Pacchierotti, Marchesi, Crescentini and Velluti into the straitjacket of performing ‘come scritto’ (as written). Vocal eloquence, spontaneity and originality, in his view, were condemned to dangle from its gallows.

The big revolution not only transformed social hierarchies and moral rules, but also aesthetic conventions. The castrato had found his role as a romantic hero, an ‘eroe amante’, in an idealized and unreal art world. After a little shy of two centuries, his time on stage came to an end with Gioachino Rossini’s *Aureliano in Palmira* (1813) and Giacomo Meyerbeer’s *Il crociato in Egitto* (1824). Giovanni Battista Velluti (1780–1861), the last castrato with status and fame, sang in both these operas.

An oddly well-founded dismissal of ornamented singing can be found in Richard Wagner’s essay ‘On Actors and Singers’. In it, the composer vehemently objects to his muse, the dramatic soprano Wilhelmine Schröder-Devrient, being cast ‘into the same category as the female castrati of our opera’. Female castrati? The apparent absurdity of this paradox is easily resolved. Wagner is opposed to female singers who carry forward the ‘canto fiorito’ of castrati. But while working on *Parsifal*, he considered casting a castrato in the role of Klingsor. It was in fact the so-called ‘musico’, however, that had inherited the mantle of the castrato at the beginning of the 19th century. The term denoted mezzo-sopranos and contraltos who, as Théophile Gautier effusively declared about the contralto Marietta Alboni, had the voices of ‘Romeo and Juliet in the same throat’. They were thus voices with an androgynous timbre which crossed gendered boundaries. By the middle of the 19th century, there was a new approach to casting: the linking of roles to gender.

All Art Succumbs to Petrification

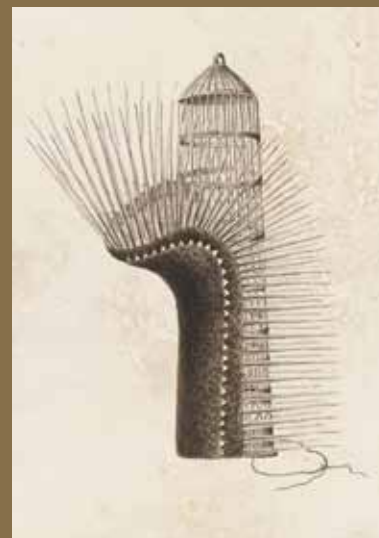
The annals of theatre history show that works with castrato parts were being consigned to the dustbin of music history as early as the late 18th century and were gone entirely by the Romantic era. Handel outlived the last stage performance of one of his operas (in 1754) by five years. It took some 170 years until the performances of the so-called ‘Handel renaissance’ in Göttingen, in which the sound specific to castrato parts, as well as their set of signifiers, were distorted. This revival of Handel’s operas involved updating them (and Baroque opera in general) under the rubric of a realist or expressionist aesthetic. The verdict given by the musicologist Paul Henry Lang testifies to the animosity against the artificial and affected elements in Baroque opera. In his monograph on Handel, he wrote: ‘The opera buffa was a natural rebellion against the unnatural; musicians and the public alike felt a profound and intimate relationship between voice and sex, vocal color and character; between the masculinity of the male voice and the femininity of the female there is no middle ground, and even less a neutral ground. [...] Even the countertenor is strange to us’.

A ‘natural’ rebellion against the unnatural? A ‘healthy’ masculine vocal instrument? Here an aesthetic judgement is supplanted by a moral prejudice: the fiction of sexual normality.

It was the English composer Michael Tippett who, after 1950, restored the sound of past centuries with the countertenor Alfred Deller; and beginning in the late 1960s, historical performance practice attempted to reconstruct the detailed sound of cantatas, litanies, masses and vespers that had been written for choirs with castrati. For most audience members, the countertenor remained an exotic phenomenon until the 1980s – not to mention an erotically dubious one. Since the Handel revival following the 300th anniversary of the composer’s birth, this voice type has become established in the *Fach* system.

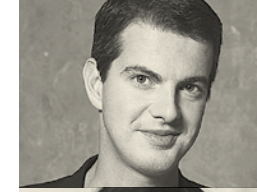
There remains the question of why contemporary listeners are so taken with the melodious appeal of these amphoteric, non-binary voices. It was probably a historical change in mentality, particularly with regard to moral norms (such as the acceptance of gay culture), that contributed to the success of the countertenors. While Alfred Deller grew a beard as proof of his masculinity and Jochen Kowalski and Andreas Scholl still had to put up with giggles from the audience, today’s countertenors need not worry about how their sex is construed along biological or gendered lines. The fact that the countertenor has joined the soprano, alto, tenor and bass in becoming a distinct voice type is demonstrated by the more than 200 operas with parts for one or more countertenors that have been composed in the decades since 1960, the year that Britten’s *A Midsummer Night’s Dream* premiered. These works – by Luigi Dallapiccola, György Ligeti, Mauricio Kagel, Peter Eötvös, Aribert Reimann, Hans Werner Henze, Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth and others – were recorded by Ulrich Linke in a study on casting approaches for countertenors in contemporary opera. With the revealing title of *Gott und Wolfsmann, Teufel und Schwester (God and Wolfman, Devil and Sister)*, he suggests that countertenors consistently embody difference, otherness and strangeness: be it the divine or devilish, allegorical or mythical figures, or ultimately characters that get labelled ‘queer’. In their performances with manifold disguises, they are an illustration of the ‘gender trouble’ (Judith Butler) that is grappled with by practitioners of gender studies and queer theory.

Translation: Sebastian Smallshaw



'You tog! Don't I know petter
as yourself vaat es good for you
to sing? If you vill not sing all
the songs vaat I give you I vill
not pay you ein stiver.'

George Frideric Handel
to Giovanni Carestini



ALCINA

Der Kastrat Giovanni Carestini, für den Händel die Rolle des Ruggiero in *Alcina* schrieb, soll wenig erfreut gewesen sein, als er die Arie „Verdi prati“ erstmals zu Gesicht bekam: Ein solcher Mangel an Virtuosität für einen Star wie ihn? Händel tat gut daran, Carestini's Forderung nach einer neuen Arie zu widersprechen: Schon bei den ersten Aufführungen verlangte das Publikum regelmäßig die Wiederholung von „Verdi prati“, und heute zählt die Arie zu Händels berühmtesten.

„Ihr grünen Wiesen, ihr lieblichen Wälder“: In Musik von berückender Schlichtheit beschwört Ruggiero die Schönheiten von Alcinas Reich, jenem „Zentrum des Genusses“, das keinerlei Zwänge kennt. Zugleich ist die Arie ein wehmütiger Abschied. Als Mann getarnt, ist Bradamante gekommen, um ihren „verzauberten“ Verlobten zurückzuerobern. So erwacht Ruggiero aus seiner Existenz als Geliebter Alcinas zu seinem alten Selbst, und die eine Form der Liebe weicht einer anderen.

Händels Oper gleicht einem Kaleidoskop der Liebe in ihren verschiedensten Ausprägungen, vor allem aber auch ihren Schattenseiten. Niemand erfährt diese schmerzlicher als Alcina: Die Verführerin, die erstmals echte Liebe fühlt, verliert ihre Zauberkraft – und ihren Geliebten. Ihre innere Entwicklung zeichnet die Musik mit einer Feinnervigkeit nach, die uns Alcina in ihrer tragischen Menschlichkeit berührend näherbringt.

The castrato Giovanni Carestini, for whom Handel wrote the role of Ruggiero in *Alcina*, was said to have been less than pleased when he first set eyes on the aria 'Verdi prati': how could there be such a lack of virtuosity for a star like him? Handel did well when he refused Carestini's demand for a new aria: audiences at the very first performances routinely clamoured for 'Verdi prati' to be repeated. Today, it is one of Handel's most famous arias, in one of his most arresting operas.

'Green meadows and charming woods': in music of captivating simplicity, Ruggiero evokes the beauties of Alcina's realm, an island of pleasure that is entirely free of constraints. At the same time, the aria bids a wistful farewell. Bradamante, in disguise as a man, has come to win back her 'enchanted' fiancé. When he is awakened from life as Alcina's lover, Ruggiero returns to his old self, with one type of love giving way to another.

Handel's opera is like a kaleidoscope highlighting love in its different forms but also in its dark sides. Nobody experiences the latter more painfully than Alcina: the seductress who, upon feeling real love for the first time, loses her magical powers, as well as her lover. Handel's music traces her inner development with a delicate sensibility that poignantly brings us closer to Alcina in all her tragic humanity.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

ALCINA

Dramma per musica in drei Akten HWV 34 (1735)

Libretto von einem unbekanntem Autor
nach dem Textbuch zu Riccardo Broschis *L'isola di Alcina*,
nach Ludovico Ariostos *Orlando furioso*

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Neuinszenierung
FR 7. JUNI 18:30 | SO 9. JUNI 16:00
HAUS FÜR MOZART

Gianluca Capuano
Damiano Michieletto
Cecilia Bartoli
Philippe Jaroussky
Sandrine Piau
Kristina Hammarström
Christoph Strehl
Alastair Miles

Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Regie **Damiano Michieletto**
Bühne **Paolo Fantin**
Kostüme **Agostino Cavalca**
Licht **Alessandro Carletti**
Video **rocafilm**
Dramaturgie **Christian Arseni**
Choreinstudierung **Alois Glaßner**

Alcina **Cecilia Bartoli**
Ruggiero **Philippe Jaroussky**
Morgana **Sandrine Piau**
Bradamante **Kristina Hammarström**
Oronte **Christoph Strehl**
Melisso **Alastair Miles**

Les Musiciens du Prince – Monaco
Bachchor Salzburg



Porpora's zwei größte Zöglinge waren die Kastraten Farinelli und Caffarelli, beide erhob ihr Gesang zu fürstlichem Ansehen und Reichthum. Solche Vorbilder lockten. Man ließ kastriren, zum Erstaunen. Der Geldregen reizte fast mehr als der Ruhm. Einer suchte den Andern zu überbieten an schäumenden Tonschnellgängen und köstlichen Trillerketten, wodurch die erstaunte Hörerschar in ungemessene Entzückung versetzt wurde.

Gottfried Wilhelm Fink



George Petrou
Max Emanuel Cencic
Yuriy Mynenko
Pavel Kudinov
Julia Lezhneva

POLIFEMO

Er war der Lehrer Farinellis und der Rivale Händels und Hasses. Als einer der schillerndsten Gestalten des musikalischen Barock hat Nicola Porpora der Opernentwicklung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidende Impulse gegeben. Er wirkte in Italien – vor allem in seiner Heimat Neapel –, aber auch in London, Dresden und Wien, wenn auch nicht immer mit großer Fairness seinen Komponistenkollegen gegenüber, wohl aber stets auf die Entfaltung elementarer musikalischer Schönheiten bedacht. Mit Gesangsstimmen wusste er umzugehen, sowohl was ihre Ausbildung als auch ihren effektvollen Einsatz betraf. Zum Jahresbeginn 1735 schrieb er für die Opera of the Nobility, die als Konkurrenzunternehmen zum Opernimperium Händels in der britischen Metropole aufgebaut worden war, die Opera seria *Polifemo*, die mit Farinelli in der Rolle des Aci uraufgeführt wurde.

Das Libretto von Paolo Rolli basiert auf zwei bekannten griechischen Mythen, die beide mit dem Zyklopen Polyphem verknüpft sind: die Geschichte um die Nymphe Galatea und den Hirten Akis sowie die Begegnung mit Odysseus, die für den einäugigen Riesen wenig vorteilhaft ausgeht. Porpora schuf für die vielfarbigen Szenen eine Musik von großer Ausdruckskraft und Virtuosität, die ihre Wirkung auf das zeitgenössische Publikum nicht verfehlte.

He was Farinelli's teacher and a rival to Handel and Hasse. As one of the most dazzling figures in the firmament of Baroque music, Nicola Porpora was a crucial driver in the development of opera during the first half of the 18th century. He was active in Italy (predominantly in his hometown of Naples) as well as London, Dresden and Vienna, not always acting with great decorum towards his fellow composers, but invariably bent on advancing simple beauty in musical form. He had an expert understanding of the singing voice, in terms of both its training and how to use it effectively. In early 1735, he wrote an opera seria for the Opera of the Nobility, which had been set up in the British capital expressly as a rival company to Handel's operatic empire. The resulting work, *Polifemo*, was premiered with the famous castrato Farinelli in the role of Aci.

Paolo Rolli's libretto is based on two well-known Greek myths, each connected to the Cyclops Polyphemus: the story of the nymph Galatea and the shepherd Acis, as well as the encounter with Odysseus, which pans out rather unfavourably for the one-eyed giant. Porpora created music of great expressive power and virtuosity for this colourful assortment of scenes, which made a distinct impact on audiences of the time.

Nicola Porpora (1686–1768)

POLIFEMO

Dramma per musica in drei Akten (1735)

Libretto von Paolo Rolli

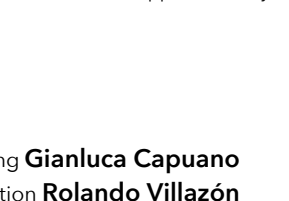
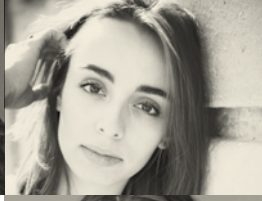
In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Halbszenische Aufführung
SA 8. JUNI 15:00
FELSENREITSCHULE

Musikalische Leitung **George Petrou**
Szenische Einrichtung **Max Emanuel Cencic**
Choreinstudierung **Alois Glaßner**

Aci **Yuriy Mynenko**
Ulisse **Max Emanuel Cencic**
Polifemo **Pavel Kudinov**
Galatea **Julia Lezhneva**
Nerea **Dilyara Idrisova**
Calipso **Nian Wang**

Armonia Atenea
Bachchor Salzburg



FARINELLI & FRIENDS

Nicolini, Senesino und Carestini erfreuten das Auge ebenso sehr durch die Würde, Anmut und Schicklichkeit ihres Auftretens und ihrer Darstellung, wie sie das Ohr durch den richtigen Gebrauch der wenigen Noten ihres Stimmumfangs bezauberten. Farinelli dagegen mußte keine bedeutsamen Gebärden oder graziösen Körperhaltungen zu Hilfe nehmen. Er bezauberte seine Zuhörer allein durch die Stärke, den Umfang und den wunderbaren Klang seiner Stimme. Er setzte sie in Erstaunen, ohne etwas zu spielen, zu artikulieren oder auszudrücken.

Charles Burney

Nicolini, Senesino and Carestini, gratified the eye as much by the dignity, grace, and propriety of their action and deportment, as the ear by the judicious use of a few notes within the limits of a small vocal compass of voice; but Farinelli without the assistance of significant gestures or graceful attitudes, enchanted and astonished his hearers by the force, extent, and mellifluous tones of the mere organ, when he had nothing to execute, articulate, or express.

Charles Burney

FARINELLI & FRIENDS

Große Barockarien, Szenen und Duette
von Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora,
Johann Adolph Hasse, Riccardo Broschi u. a.

SA 8. JUNI 20:00
GROSSES FESTSPIELHAUS

Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Moderation **Rolando Villazón**

Sopran **Julie Fuchs**
Sopran **Patricia Petibon**
Sopran **Sandrine Piau**
Sopran **Nuria Rial**
Mezzosopran **Cecilia Bartoli**
Mezzosopran **Lea Desandre**
Mezzosopran **Vivica Genaux**
Mezzosopran **Ann Hallenberg**
Alt **Marie-Nicole Lemieux**
Countertenor **Christophe Dumaux**
Countertenor **Philippe Jaroussky**

Les Musiciens du Prince – Monaco



Im Jahre 1732 war Farinelli in Wien, und erhielt von Carl VI. einen ganz vortrefflichen Wink. ... Da sich nun Farinelli eben so, wie die meisten andern Sängern, nur bemühte, Bewunderung und Staunen bei der Menge zu erregen, und mehr für die Sinne als das Herz zu singen, so sagte ihm der Kaiser eines Tages: „Alles an Ihnen ist bewundernswürdig – und Sie haben sich bereits hinlänglich berühmt gemacht. Nun dürfte es Zeit seyn, auf einen besseren Gebrauch der Anlagen zu denken, die Ihnen die Natur so reichlich gegeben hat. Zu diesem Zwecke aber müssen Sie nun wie ein Mensch, nicht mehr wie ein Riese einhergehen: nehmen Sie eine einfachere und gemäßigtere Art des Gesanges an, und Sie werden alle Herzen bezaubern.“

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung



Gianluca Capuano
Nahuel Di Piero
Julie Fuchs
Christophe Dumaux
Lea Desandre
Nuria Rial

LA MORTE D'ABEL

Oper und Oratorium – im frühen und mittleren 18. Jahrhundert waren die Grenzen zwischen den beiden besonders repräsentativen Genres oftmals fließend. Ästhetische Unterschiede gab es nur bedingt, erwartete man doch hier wie dort virtuose wie kantable Arien, plastische Rezitative und eingängige Instrumentalsätze. In Wien war das nicht anders als in Italien, woher viele jener Komponisten kamen, die nördlich der Alpen Anstellung fanden und Ruhm erlangten. Zu ihnen zählt Antonio Caldara, der ab 1716 als Vizekapellmeister am Wiener Hof wirkte und dort eine ungemein produktive kompositorische Tätigkeit entfaltete, die rund 80 Opern, mehr als 40 Oratorien und zahlreiche kirchenmusikalische Werke umfasste. Der Ruf der Habsburgerresidenz als einer führenden europäischen Musikstadt wurde durch Caldara wesentlich gefestigt.

La morte d'Abel, auf einen Text des berühmten Pietro Metastasio und für den Kastraten Farinelli geschrieben, kam erstmals im April 1732 in der Wiener Hofkapelle zur Aufführung. Das Libretto folgt der biblischen Erzählung: Der Hirte Abel wird von seinem Bruder, dem Ackerbauern Kain, getötet, weil sich dieser in der Gunst Gottes benachteiligt fühlt – seinen Rachegefühlen wird er nicht anders Herr, als bis zum Äußersten zu gehen. Kain muss fortan mit seiner schweren Schuld leben, ein warnendes Beispiel für die Nachgeborenen.

Opera and oratorio: in the early and mid-18th century the boundaries between these two prestigious art forms were often fluid. The aesthetic differences between the two were limited in number, as in both cases the expectation was for virtuosic and melodious arias, vivid recitatives and snappy instrumental movements. This was no different in Vienna than in Italy, from where many composers had journeyed, finding employment and fame north of the Alps. Among them was Antonio Caldara, who from 1716 served as the 'Vizekapellmeister' (assistant music director) to the Habsburg court, where he was immensely productive as a composer: his output numbered around 80 operas, more than 40 oratorios and numerous sacred works. The reputation of Vienna as one of Europe's leading musical cities was consolidated to a significant extent by Caldara.

La morte d'Abel, based on a text by the renowned Pietro Metastasio and written for the castrato Farinelli, was first heard in April 1732 at the court chapel in Vienna. The libretto follows the biblical narrative: the shepherd Abel is killed by his brother, the farmer Cain, because the latter feels less favoured in the eyes of God – and the only way he can deal with his desire for revenge is to go to the extreme. Cain must thereafter live with the heavy burden of his guilt, serving as a warning to future generations.

Antonio Caldara (1670–1736)

LA MORTE D'ABEL

Azione sacra in zwei Teilen (1732)

Libretto von Pietro Metastasio

SO 9. JUNI 11:00
STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL

Musikalische Leitung **Gianluca Capuano**
Choreinstudierung **Alois Glaßner**

Adamo **Nahuel Di Piero**
Eva **Julie Fuchs**
Caino **Christophe Dumaux**
Abel **Lea Desandre**
Angelo **Nuria Rial**

Il canto di Orfeo
Bachchor Salzburg



Musik ist ein Freund, verständnisvoll, empathisch, vergebend, tröstend, ein Tuch, um die Tränen der Traurigkeit zu trocknen, eine Quelle von Freudenstränen, aber auch ein schmerzhafter Dorn im Fleisch und in der Seele.

Arvo Pärt

STABAT MATER | PÄRT

„**Tintinnabuli, das ist ein erstaunlicher Vorgang** – die Flucht in die freiwillige Armut: Die heiligen Männer ließen all ihren Reichtum zurück und gingen in die Einöde. So möchte auch der Komponist das ganze Arsenal zurücklassen und sich durch die nackte Einstimmigkeit retten, bei sich nur das Notwendigste habend – einzig und allein den Dreiklang“: So fasste Arvo Pärt sein Credo zusammen. „Tintinnabuli“ (lat. Glöckchen) nannte er seine Kompositionsweise, aus der reizvolle polymodale Zusammenklänge entstehen, die zwischen Archaismus und Modernität schweben. 1935 in Estland geboren, das 1940 von der Sowjetunion annektiert wurde, musste Pärt sich seine ureigene Stimme erst erkämpfen und erlauschen, auch gegen den Widerstand des Regimes – 1980 emigrierte er in den Westen. Von der spirituellen Kraft seiner Tonsprache ist seither alle Welt fasziniert: Sein *Stabat Mater* antwortet auf Pergolesis Werk mit rätselhaft erhabener, auratischer Kargheit. Drei hohe Stimmen, begleitet von einem Streichtrio, intonieren den Text aus dem 13. Jahrhundert.

Für Giacinto Scelsi erwies sich die menschliche Stimme als ein ideales Medium, um den Kosmos des Klanges zu erforschen. Seine *Three Latin Prayers* beziehen sich auf den homophonen Gesang des gregorianischen Chorals und überführen diesen in kristalline Klangfarbenbrechungen.

‘**Tintinnabuli is an astonishing act** – the flight into voluntary poverty: the holy men left all their riches behind them and went out into the wilderness. So the composer would also like to leave behind the whole modern [compositional] arsenal and save himself through naked monody, taking nothing but the most essential – only the triad’. This is how Arvo Pärt has summed up his creative principles. His style of composition, which he called ‘tintinnabuli’ (from the Latin for ‘bell’), produces beguiling polymodal harmonies that float between the archaic and the modern. Born in 1935 in Estonia, which was annexed by the Soviet Union in 1940, Pärt first had to fight and develop a sense for his own voice, also in the face of opposition from the regime – in 1980, he emigrated to the West. The world has since been fascinated by the spiritual power of his musical language: his *Stabat Mater* responds to Pergolesi’s work with an asceticism that is mysteriously sublime and distinctively atmospheric. Three high voices, accompanied by a string trio, deliver Pärt’s setting of the Latin text from the 13th century.

For Giacinto Scelsi, the human voice proved to be an ideal medium for surveying the cosmos of sound. His *Three Latin Prayers* stand in relation to the homophonic vocal writing of the Gregorian chorale, which Scelsi transposes into crystalline refractions of timbre.

Giacinto Scelsi (1905–1988)

„*Ave Maria*“ aus *Three Latin Prayers* für Countertenor (1972)

Arvo Pärt (* 1935)

Stabat Mater (1985)

für Sopran, Countertenor (Alt), Tenor, Violine, Viola und Violoncello

Giacinto Scelsi

„*Pater Noster*“ aus *Three Latin Prayers* für Countertenor (1972)

Arvo Pärt

Triodion für gemischten Chor a cappella (1998)

Giacinto Scelsi

„*Alleluja*“ aus *Three Latin Prayers* für Countertenor (1972)

Arvo Pärt

Sieben *Magnificat-Antiphonen* für gemischten Chor a cappella (1988/91)

SO 9. JUNI 21:00
KOLLEGIENKIRCHE

Peter Phillips
The Tallis Scholars



Musikalische Leitung **Peter Phillips**

The Tallis Scholars



Hier werden überhaupt keine Frauen auf dem Theater geduldet. Die Kirche ist nämlich sittsam und läßt in Frauenrollen nur hübsche Bürschchen in Mädchenkleidern auftreten, denen teuflische Kesselflicker durch ein arges Mittelchen Flötenstimmen verschafft haben. Mit Hüften, rundem Hinterteil, weiblicher Brust und vollem rundlichen Hals kann man sie wirklich für Mädchen halten.

Charles de Brosses

STABAT MATER | PERGOLESI

1735 musste ein junger, aber im ersten wie im heiteren Fach bereits außerordentlich erfolgreicher Opernkomponist seine Karriere nach nicht einmal vier Jahren unterbrechen und sich zur Genesung aus Neapel in den nahe gelegenen Kurort Pozzuoli zurückziehen. Doch vergeblich: Wenige Monate später, im März 1736, starb der erst 26-jährige Giovanni Battista Pergolesi dort an Tuberkulose. Als sein Schwanengesang gilt das berühmte *Stabat Mater*, entstanden in jenem Franziskanerkloster, in dem er auch seine letzte Ruhestätte finden sollte. Das Werk, geschrieben für die ätherischen Stimmen zweier Kastraten auf ein mittelalterliches Gedicht über den Schmerz Marias bei Jesu Kreuzigung, entwickelte sich wegen der Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks, die damals neuartig und kühn war, rasch zu einem immer wieder nachgedruckten Longseller. Um den begnadeten Melodiker Pergolesi entstand ein wahrer Kult, der zu unzähligen Fälschungen führte, und erst im 20. Jahrhundert konnten Dichtung und Wahrheit der kurzen Biografie sowie echte und bloß zugeschriebene Kompositionen voneinander getrennt werden. Die Faszination von Pergolesis *Stabat Mater* ist jedoch ungebrochen: Zwei engelsgleiche Stimmen bringen es zum Klingen – im Andenken an den „angelico maestro“, wie ihn Vincenzo Bellini später bewundernd genannt hat.

In 1735, a young but extraordinarily successful opera composer (with both comic and serious works to his name) had to break off his career after only four years in order to convalesce. He withdrew from Naples to the nearby spa town of Pozzuoli, but to no avail: a few months later, in March 1736, Giovanni Battista Pergolesi died there of tuberculosis aged only 26. Composed in the Franciscan monastery where he would later be buried, the famous *Stabat Mater* is considered his swan song. The work, which sets a medieval poem depicting the suffering of the Virgin Mary during the crucifixion of Jesus for the ethereal voices of two castrati, grew to be a frequently reprinted classic on account of its moving simplicity and the immediacy of its emotional expression, which at the time was novel and bold. With his melodic gifts, Pergolesi developed a cult following that led to innumerable counterfeit works, and the facts and fictions of his short biography, as well as genuine and misattributed compositions, could only be separated in the 20th century. The fascinating allure of Pergolesi's *Stabat Mater*, however, remains unbroken: two angelic voices bring its score to life – in memory of the 'angelico maestro', an admiring moniker later bestowed on the composer by Vincenzo Bellini.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Nisi Dominus RV 608 (1713–1717)

nach Psalm 126 für Contralto, Streicher und Basso continuo

Konzert für Violine, Streicher und Cembalo D-Dur RV 208 – „Grosso Mogul“ (um 1710)

Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736)

Stabat Mater (1736)

MO 10. JUNI 11:00

STIFTUNG MOZARTEUM – GROSSER SAAL

Andrés Gabetta
Cecilia Bartoli
Franco Fagioli



Musikalische Leitung / Violine **Andrés Gabetta**

Mezzosopran **Cecilia Bartoli**

Countertenor **Franco Fagioli**

Cappella Gabetta



Immaginate una voce che fonda insieme la dolcezza del flauto e l'animata soavità della laringe umana; una voce che salga, salga leggera e spontanea come vola per l'aria un'allodola, quando s'inebria del sole; e allor che vi pare che questa voce siasi posata sugli ultimissimi vertici della gamma sopracuta, ed ecco che spicca ancora altri voli, e sale e sale sempre egualmente leggera, egualmente spontanea, senza la più piccola espressione di sforzo, senza il più tenue indizio d'artificio, di ricerca, di stento; una voce infine che vi dà l'idea immediata «del sentimento fatto suono» e dell'ascensione d'un'anima verso l'infinito sull' ali di questo sentimento.

Enrico Panzacchi



Massimo Palombella
Sixtinische Kapelle

CAPPELLA MUSICALE PONTIFICIA SISTINA

Der Päpstliche Chor der Sixtinischen Kapelle ist eines der ältesten, berühmtesten und zugleich exklusivsten Musikensembles der Welt: Er steht für atemberaubende Vokalpolyphonie mit einzigartiger sakraler Aura, a cappella aufgeführt nach jahrhundertalter Praxis – und war lange Zeit verbunden mit dem unvergleichlichen Klang von Kastratenstimmen.

Einst stand Exkommunikation auf das Vergehen, die Noten von Gregorio Allegris doppelchörigem *Miserere* aus dem Vatikan zu schmuggeln – bis der 14-jährige Mozart das sagenumwobene Stück nach dem Hören aus dem Gedächtnis niederschreiben konnte. Doch bis heute kann sich nur dieser Chor auf Allegris Manuskript berufen und beherrscht auch jene traditionelle Improvisationskunst, die die Musik der Renaissance lebendig macht und uns zugleich ins 16. Jahrhundert entrückt: mit Werken, die vielfach speziell für die Sixtinische Kapelle entstanden sind und deren Handschriften ausnahmslos in den Sammlungen der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek aufbewahrt werden.

Palestrina bildet das Rückgrat dieses einzigartigen Abends, dessen Programm dem Kirchenjahr folgt: Vom Advent über Weihnachten führt es durch Fastenzeit und Karwoche zu Ostern und Pfingsten, um beim Hochfest der Heiligen Peter und Paul zu enden.

The Sistine Chapel Choir is one of the world's oldest, most renowned and most exclusive musical ensembles. It embodies breathtaking vocal polyphony with a unique sacred aura, performed a cappella in accordance with centuries-old practice – and was associated for a long time with the incomparable sound of castrato voices.

At one time, smuggling the music of Gregorio Allegri's *Miserere* out of the Vatican was an offence punishable with excommunication – until the 14-year-old Mozart heard the storied work for double choir and was able to copy it out from memory. Even today, however, only this choir can lay claim to Allegri's manuscript. Its singers are also masters in the traditional art of improvisation that both brings the music of the Renaissance to life and transports us to the 16th century, with works that were often written expressly for the Sistine Chapel and whose manuscripts are all kept in the collections of the Vatican Apostolic Library.

Palestrina forms the backbone of this remarkable evening, which follows the liturgical year in its programming: a journey that will lead from Advent and Christmas through to Lent, Holy Week, Easter and Pentecost, before culminating in the Feast of Saints Peter and Paul.

Introitus „Rorate caeli“ (Gregorianischer Choral)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525–1594)

Motetten „Ad te levavi oculos meos“ · „Super flumina Babylonis“ · „Adoramus te Christe“ · „Sicut cervus“ · „Dum complerentur dies Pentecostes“ · „Tu es Petrus“

Orlando di Lasso (um 1532–1594)

Magnificat

Giovanni Maria Nanino (um 1543–1607)

Motette „Hodie nobis caelorum Rex“

Gregorio Allegri (1582–1652)

Miserere

Tomás Luis de Victoria (um 1548–1611)

„Sepulto Domino“ aus dem *Officium Hebdomadae Sanctae*

MO 10. JUNI 16:00

DOM

Musikalische Leitung **Massimo Palombella**

Cappella Musicale Pontificia SISTINA





Es gibt keinen Komponisten auf Erden, mag man ihn noch so genial sich denken, dessen Partitur mit vollkommener Genauigkeit diese und ähnlich unendlich feine Nuancen und Seelenregungen [des Gesangs von Crescentini] festschreiben kann ... Kann ein Sänger sich nicht der Inspiration des Augenblicks überlassen, kann er nie und nimmer die Vollkommenheit des Singens erreichen.

Stendhal



PODIUMSGESPRÄCH

FILM

HIMMLISCHE STIMMEN

Ein Podiumsgespräch

unter der Leitung von Jürgen Kesting
(Journalist, Musikkritiker und Fachbuchautor)

mit

Jochen Kowalski (Altus)

Corinna Herr
(Musikwissenschaftlerin, Ruhr-Universität Bochum)

Bernhard Richter
(Facharzt für Phoniatrie und Pädaudiologie,
Leiter des Freiburger Instituts für Musikermedizin)

SA 8. JUNI 11:00
SALZBURGKULISSE

Das Spiel mit der geschlechtlichen Identität ist dem Theater seit Anbeginn inhärent. Eine Blüte erlebte es in der Oper des 18. Jahrhunderts mit der Kunst der Kastraten, die mit ihren „natürlichen“ Stimmen bezauberten. Mit der Erforschung der kulturellen Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit kommt der hohen Männerstimme heute besondere Bedeutung zu. Paradigmatisch für dieses Phänomen ist der Countertenor, der mit seiner männlichen Alt- bzw. Sopranstimme Geschlechtergrenzen überwindet. Die Faszination von zwittrhaften Stimmen beleuchten wir in einem Podiumsgespräch sowohl im musikhistorischen als auch medizinischen sowie sängerischen Kontext.

Playing with gender identity has been inherent to the theatre since its beginnings. It flourished in the opera of the 18th century, when the art of the castrati with their enchantingly 'natural' voices was at its peak. Within modern-day research into the cultural ascriptions and conceptions of femininity and masculinity, the voice is of special importance. The countertenor, who transcends gender boundaries with his male alto or soprano voice, is a prime example of this phenomenon. The fascination with androgynous voices is the subject of a panel discussion, in which we will examine this topic from the perspectives of music history, singing and medicine.

FARINELLI IL CASTRATO

Ein Film von Gérard Corbiau (F, I, B 1994)
Musik von Georg Friedrich Händel,
Riccardo Broschi, Giovanni Battista Pergolesi,
Johann Adolph Hasse, Nicola Porpora
Mit Stefano Dionisi (Farinelli/Carlo Broschi),
Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi),
Elsa Zylberstein (Alexandra),
Jeroen Krabbé (Georg Friedrich Händel),
Caroline Cellier (Margareth Hunter),
Omero Antonutti (Nicola Porpora),
Marianne Basler (Gräfin Mauer),
Graham Valentine (Prince of Wales),
Jacques Boudet (Philipp V.)
© filmladen / Das Kino

SA 8. JUNI 12:00 | SO 9. JUNI 15:00
DAS KINO

Das Publikum vergötterte ihn, und die Frauen lagen ihm zu Füßen. Unter dem Künstlernamen „Farinelli“ wurde Carlo Broschi zum größten Opernstar des Barock. Der belgische Regisseur Gérard Corbiau taucht in seinem opulent ausgestatteten Musikfilm tief in die Welt des 18. Jahrhunderts ein und versucht die Karriere Farinellis und dessen intensive Beziehung zu seinem Bruder, den Komponisten Riccardo Broschi, in zum Teil fiktiver Überhöhung nachzuzeichnen. Die Kastratenstimme mit ihrem immensen Tonumfang erschuf man für den Film elektronisch neu, und zwar aus den Stimmen eines Countertenors und einer Sopranistin.

Audiences idolized him, and women swooned at his feet. Under the stage name of 'Farinelli', Carlo Broschi became the biggest opera star of the Baroque period. The Belgian director Gérard Corbiau delves deep into the world of the 18th century for his lavishly filmed musical drama, which aims to portray – with a certain amount of dramatic license – Farinelli's career and the intense relationship he had with his brother, the composer Riccardo Broschi. The sound and huge vocal range of the castrato voice were digitally recreated for the film, by blending the voices of a countertenor and a soprano.

KARTENVERKAUF

Schriftliche Bestellungen ab sofort möglichst unter Verwendung unseres Bestellscheins erbitten wir an: SALZBURGER FESTSPIELE Herbert-von-Karajan-Platz 11 • 5020 Salzburg • Österreich Fax: +43-662-8045-555 • info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at

Abonnementbestellungen werden **vorrangig** in der Reihenfolge des Eintreffens bearbeitet. Die Bearbeitung der **Einzelkartenbestellungen** erfolgt ab **15. Oktober 2018** (nach Verfügbarkeit). Zahlungen bitte erst nach Rechnungserhalt durch Banküberweisung (Zahlschein bzw. Kontonummer liegt bei) oder Kreditkarte.

Internetverkauf Ab 22. Mai 2018 können Sie Ihr Abonnement direkt online buchen. Einzelkarten sind ab 15. Oktober 2018 direkt online buchbar. (Bezahlung mit Kreditkarte.) www.salzburgfestival.at/pfingsten

Telefonische Bestellungen mit Kreditkarte ab Anfang April 2019 • Tel: +43-662-8045-500

Direktverkauf **Abonnements:** ab 22. Mai 2018
Einzelkarten: ab 15. Oktober 2018
Öffnungszeiten: bis 30. Juni 2018 sowie ab 29. März bis 6. Juni 2019: Mo.–Fr. 9:30–15:00 • von 1. bis 19. Juli 2018: Mo.–Sa. 9:30–17:00 • während der Festspiele (Pfingsten und Sommer): täglich 9:30–19:00 • in der Zeit von Oktober 2018 bis 28. März 2019: Direktverkauf im Kartenbüro. Die Kassen an den jeweiligen Spielorten öffnen 1 Stunde vor Beginn der Vorstellung.

Abonnement Bei Buchung von mindestens einem Termin der Neuinszenierung *Alcina*, der halbszenischen Oper *Polifemo* und des Galakonzerts sowie mindestens zwei der folgenden Konzerte: Oratorium, Kirchenkonzert (Pärt), Geistliches Konzert (Pergolesi), Domkonzert wird eine Preisermäßigung von 15% gewährt. Dieses Abonnement kann in den Preiskategorien 1 bis 5 gebucht werden.

Rollstühle Plätze für Rollstuhlfahrer müssen gesondert bestellt werden.

Kartenrücknahme nur bei ausverkauften Vorstellungen zum kommissionsweisen Verkauf gegen eine Stornogebühr von 15%.
Besetzungs- und Programmänderungen berechtigen nicht zur Rückgabe der Karten.

Hotelbuchungen bitte direkt bei den Hotels oder über: Tourismus Salzburg GmbH Auerspergstraße 6 • 5020 Salzburg • Österreich Fax: +43-662-88987-32 • Tel: +43-662-88987-314 tourist@salzburg.info • www.salzburg.info

Allgemeine Geschäftsbedingungen / Datenschutzbestimmungen Es gelten die **Allgemeinen Geschäftsbedingungen** sowie die **Datenschutzbestimmungen** (gemäß DSGVO 2018) der Salzburger Festspiele, einzusehen online unter www.salzburgfestival.at/aggb und www.salzburgfestival.at/Datenschutz sowie physisch im Kartenbüro der Salzburger Festspiele.

BOOKING INFORMATION

Written orders From now on, we accept bookings. We would appreciate it if you would use our order form. Please send it to: SALZBURGER FESTSPIELE Herbert-von-Karajan-Platz 11 • 5020 Salzburg • Austria Fax: +43-662-8045-555 • info@salzburgfestival.at www.salzburgfestival.at

Subscription orders are processed **with priority** according to the date by which they are received. **Single ticket orders** are processed from **Oktober 15, 2018** (according to availability). Please do not send any payment until you have received an invoice. Payment may be made by bank transfer or credit card; details of our bank account are enclosed.

Online booking From May 22, 2018 you can book your subscriptions directly online. Single tickets can be booked directly online from October 15, 2018. (Payment by credit card.) www.salzburgfestival.at/whitsun

Telephone orders Tickets may be ordered by telephone and paid for by credit card from the beginning of April 2019. Phone: +43-662-8045-500

Direct sales **Subscriptions:** from May 22, 2018
Single tickets: from October 15, 2018
Opening hours: Up to June 30, 2018 and from March 29 to June 6, 2019: Mo. to Fr. 9:30 a.m. to 3 p.m. • From July 1 to 19, 2018: Mo. to Fr. 9:30 a.m. to 5 p.m. • During the Festival (Whitsun and Summer): daily 9:30 a.m. to 7:00 p.m. • From October 2018 to March 28, 2019: Direct sales at the box office. The evening box offices at the performance venues open 1 hour before the performance.

Subscription When booking at least one performance of the new production *Alcina*, the semi-staged performance of the opera *Polifemo*, the Gala concert and at least two of the following concerts: Oratorio, Church concert (Pärt), Sacred concert (Pergolesi), Dom concert you'll be granted a 15% discount. The subscription can be booked in the first 5 price categories.

Wheelchairs Wheelchair users are requested to make a separate application.

Ticket returns Tickets will be accepted for resale and sold on commission only if a performance is sold out. A 15% cancellation fee will be charged. **Changes in cast or programme** do not entitle ticket holders to return their tickets.

Accommodation Please contact hotels directly or request information from: Tourismus Salzburg GmbH • Auerspergstrasse 6 • 5020 Salzburg • Austria Fax: +43-662-88987-32 • Phone: +43-662-88987-314 tourist@salzburg.info • www.salzburg.info

General Terms and Conditions / Data Protection Regulations The **General Terms and Conditions** and the **Data Protection Regulations** (in compliance with DSGVO 2018) of the Salzburg Festival apply, available online at www.salzburgfestival.at/terms and www.salzburgfestival.at/dataprotection, as well as physically in the box office of the Salzburg Festival.

VORSTELLUNGEN & PREISE 2019 PERFORMANCES & PRICES 2019

Preise in €
Prices in €

Datum/Spielort/Programm Date/Venue/Programme		Preiskategorien Price categories								
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
FR 7. Juni 18:30 Haus für Mozart	OPER Alcina	430,-	340,-	260,-	190,-	145,-	95,-	70,-	45,-	20,-*
SA 8. Juni 15:00 Felsenreitschule	OPER Polifemo	250,-	210,-	185,-	145,-	105,-	80,-	45,-	20,-*	
SA 8. Juni 20:00 Gr. Festspielhaus	GALAKONZERT Farinelli & Friends	285,-	205,-	165,-	135,-	115,-	95,-	55,-	20,-	
SO 9. Juni 11:00 Mozarteum	ORATORIUM La morte d'Abel	155,-	120,-	95,-	55,-	30,-	15,-			
SO 9. Juni 16:00 Haus für Mozart	OPER Alcina	430,-	340,-	260,-	190,-	145,-	95,-	70,-	45,-	20,-*
SO 9. Juni 21:00 Kollegienkirche	KIRCHENKONZERT Stabat Mater Pärt	85,-	65,-	55,-	35,-	20,-				
MO 10. Juni 11:00 Mozarteum	GEISTLICHES KONZERT Stabat Mater Pergolesi	250,-	200,-	125,-	95,-	55,-	30,-	15,-		
MO 10. Juni 16:00 Dom	DOMKONZERT Cappella Musicale Pontificia Sistina	155,-	125,-	95,-	55,-	30,-	15,-			

* Stehplatz · Standing room

Podiumsgespräch Einheitspreis € 15,- / Jugendliche € 10,-

Farinelli Kartenverkauf ausschließlich über DAS KINO
T +43-662-873 100, office@daskino.at

ABONNEMENT

Bei Buchung von mindestens einem Termin der Neuinszenierung *Alcina*, der halbszenischen Oper *Polifemo* und des Galakonzerts sowie mindestens zwei der folgenden Konzerte: Oratorium, Kirchenkonzert (Pärt), Geistliches Konzert (Pergolesi), Domkonzert wird eine Preisermäßigung von 15% gewährt. Dieses Abonnement kann in den Preiskategorien 1 bis 5 gebucht werden.

SUBSCRIPTION

When booking at least one performance of the new production *Alcina*, the semi-staged performance of the opera *Polifemo*, the Gala concert and at least two of the following concerts: Oratorio, Church concert (Pärt), Sacred concert (Pergolesi), Dom concert you'll be granted a 15% discount. The subscription can be booked in the first 5 price categories.

ABONNEMENTBESTELLUNG SUBSCRIPTION ORDER FORM

	Anzahl · Number		Preiskategorie · Price category					
ABONNEMENT (-15%)	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	
Alcina Wunschtermin · <i>Your preferred date</i>	<input type="text"/>	7.6.	<input type="text"/>	9.6.				
Konzerte mindestens 2 Termine wählen <i>Choose at least 2 dates</i>	<input type="text"/>	9.6. 11:00	<input type="text"/>	9.6. 21:00	<input type="text"/>	10.6. 11:00	<input type="text"/>	10.6. 16:00

EINZELKARTENBESTELLUNG · ORDER FORM

Datum Date	Programm Programme	Anzahl Number	Preis pro Karte in € Price per ticket in €
FR 7. 6. 18:30	OPER · Neuinszenierung Alcina		
SA 8. 6. 11:00	PODIUMSGESPRÄCH Himmliche Stimmen		
SA 8. 6. 15:00	OPER Polifemo		
SA 8. 6. 20:00	GALAKONZERT Farinelli & Friends		
SO 9. 6. 11:00	ORATORIUM La morte d'Abel		
SO 9. 6. 16:00	OPER Alcina		
SO 9. 6. 21:00	KIRCHENKONZERT Stabat Mater Pärt		
MO 10. 6. 11:00	GEISTLICHES KONZERT Stabat Mater Pergolesi		
MO 10. 6. 16:00	DOMKONZERT Cappella Musicale Pontificia Sistina		

<input type="text"/>	
Name (bitte in Blockbuchstaben) · <i>Name (please print)</i>	
<input type="text"/>	
PLZ, Ort · <i>Postcode, address</i>	Straße · <i>Street</i>
<input type="text"/>	
Tel.-Nr. · <i>Phone no.</i>	E-Mail

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
Postfach 140 · 5010 Salzburg · Austria

Tel: +43-662-8045-500 · Fax: +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at · www.salzburgfestival.at

IMPRESSUM

Medieninhaber / Salzburger Festspielfonds

Konzept **Cecilia Bartoli**

Redaktion und Gestaltung **Margarethe Lasinger**

Grafische Umsetzung **Christiane Klammer**

Grafisches Konzept **Eric Pratter**

Serviceteil **Christoph Engel**

Übersetzungen **Sebastian Smallshaw, Eva Reisinger** (Vorwort)

Druck **Samson Druck GmbH**, St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Diese Publikation der Salzburger Festspiele ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1,2, 150 g (bzw. 300 g), hergestellt von **SALZER Papier**, St. Pölten.

Redaktionsschluss **3. Mai 2018** - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Jürgen Kesting, geboren 1940 in Duisburg, studierte in Köln und Wien Germanistik, Anglistik und Philosophie. Nach vier Jahren als Presse-Chef bei zwei Schallplattenfirmen arbeitete er ab 1973 für den Stern. 1993 wechselte er als Autor zu der neu gegründeten Zeitung Die Woche. Nach vielen Musiksendungen im Rundfunk veröffentlichte er 1986 die dreibändige Studie *Die großen Sänger* (2008 in einer überarbeiteten vierbändigen Fassung erschienen). 1990 folgte eine Monografie über Maria Callas, 1991 ein Buch-Essay über Luciano Pavarotti. Im NDR lief zehn Jahre seine Musikreihe über große Sänger. Für vier ARD-Sender produzierte er eine 26-teilige Folge über Maria Callas, für die ARD eine 13-teilige TV-Serie *Die großen Tenöre*. Er arbeitet als freier Autor für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und für Fachzeitschriften wie Opernwelt und Fono Forum.

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Jürgen Kesting, born in Duisburg in 1940, studied German, English and philosophy in Cologne and Vienna. After four years as a press manager for two record companies, he joined the German magazine *Stern* in 1973. In 1993, he moved to *Die Woche*, a newly established newspaper, where he was a writer. After making many music programmes for the radio, he published his three-volume study *Die großen Sänger (Great Singers)* in 1986, which was re-released in a revised four-volume version in 2008. He wrote a monograph on Maria Callas in 1990, followed by a book on Luciano Pavarotti in 1991. His radio series on great singers ran on NDR for ten years. He produced a 26-part series on Maria Callas and a 13-part TV series entitled *Die großen Tenöre (Great Tenors)*. For over ten years, he has worked as a freelance writer for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* and music magazines including *Opernwelt* and *Fono Forum*.

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
Postfach 140 · 5010 Salzburg · Austria
Tel: +43-662-8045-500
Fax: +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at
www.salzburgfestival.at

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

NACHWEISE

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

TEXTE

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge für diese Publikation. Autoren (wenn nicht ausgewiesen): Christian Arseni, Detlef Giese, Margarethe Lasinger, Walter Weidringer

TEXT

TEXT

S. 5: Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Vol. 5. London: Payne and Son 1776.

S. 7: François-Joseph Fétis, *Curiosités historiques de la musique*. Paris: Janet et Cotelle 1830.

S. 11: Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, Vol. 4. London: Payne and Son 1789.

S. 15: Zitiert nach: Henry Saxe Wyndham, *The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897*, Vol. I. Cambridge University Press 2013.

S. 16: Gottfried Wilhelm Fink, *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für Freunde der Oper*. Leipzig: Wigand 1838.

S. 18: Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, Vol. 4. London: Payne and Son 1789.

S. 21: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, hg. v. August Schmidt, Vierter Jahrgang. Mechitaristen: Wien 1844.

S. 23: Zitiert nach: Burkhard Reinartz, *Komponist Arvo Pärt – „Die Seele so lange läutern, bis sie singt“*. http://www.deutschlandfunk.de/komponist-arvo-paert-die-seele-so-lange-laetern-bis-sie.886.de.html?dram:article_id=383347 (17.4.2017).

S. 25: Charles de Brosses, zitiert nach: Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen – Die Welt der Kastraten. Eine andere Opemgeschichte*. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1995.

S. 27: Enrico Panzacchi, *Cantores*, in: Enrico Panzacchi, *Prose*. Bologna: Nicola Zanichelli 1915.

S. 28: M. De Stendhal, *Vie De Rossini*. Paris: Boulland 1824.

Umschlag innen: Johann Georg Keyßler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*. Hannover: Nicolai Förster 1751.

ABBILDUNGEN

Cover: Urocissa erythrorhyncha (Rotschnabelkitta), aus: John Reeves, *Collection of Zoological Drawings from Canton, China*. Natural History Museum, London/Bridgeman Images. **Umschlagseite innen, S. 3:** Ipomea indica (Prunkwinde), Aquarell von Sydney Parkinson, Captain James Cook’s First Voyage, 1768–1771. Natural History Museum, London/Bridgeman Images.

S. 5: William Hogarth, *The Rake’s Levee*, aus: *A Rake’s Progress*, Tafel II, 1735. London Metropolitan Archives, City of London/Bridgeman Images.

S. 7: Jacopo Amigoni, Farinelli, Öl auf Leinwand, um 1750–1752. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid/Photo © Ken Welsh/ Bridgeman Images. – Francesco Bernardi, genannt „Senesino“, Stich, undatiert. Lebrecht Music & Arts/ColouriserAL. – Gaetano Majorano, genannt „Caffarelli“, Öl auf Leinwand, undatiert. Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Neapel. **S. 11:** Farinelli, Cuzzoni und Senesino (Gaetano Berenstadt [sic]); Francesca Cuzzoni; Francesco Bernardi [„Senesino“] and an unknown sitter), Radierung von Inigo Barlow, um 1798, nach einem unbekanntn Künstler (1723 oder später). National Portrait Gallery, London.

S. 14 Karte und Ansicht von Savage Island (Niue), Illustration von Captain James Cook, 1772–1774. British Library, London/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images. – Vegetation auf der Insel Krakatoa, Zeichnung von John Webber, Third Voyage of Captain Cook, 1776–1780. British Library, London/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images. – Ansicht des Hafens von Huahine, Zeichnung von John Webber, Third Voyage of Captain Cook, 1777–1779. British Library, London/© British Library Board. All Rights Reserved/ Bridgeman Images.

S. 15: Kopfschmuck von der Insel Ulietea (Raiatea), Zeichnung von A. Buchan, S. Parkinson, J. F. Miller, Captain James Cook’s First Voyage, 1768–1771. British Library, London/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images. – Ein Mädchen übergibt Captain Cook Geschenke. Stich von Francesco Bartolozzi nach einer Zeichnung von John Webber. British Library, London/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images.

S. 16: Beide: Lophorina superba (Kragenparadiesvogel), aus: René Primevère Lesson, *Histoire naturelle des oiseaux de paradis et des epimagues*, 1835. Bibliothèque Municipale, Valenciennes/ De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/Bridgeman Images.

S. 17: Astrapia (Paradieselster); Cicinnurus magnificus (Sichelschwanz-Paradiesvogel); Paradisaea minor (Kleiner Paradiesvogel), aus: René Primevère Lesson, *Histoire naturelle des oiseaux de paradis et des epimagues*, 1835. Bibliothèque Municipale, Valenciennes/De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/Bridgeman Images.

S. 18: Paradisaea apoda (Großer Paradiesvogel), Illustration von Jacques Barraband, aus: François Levaillant, *Histoire naturelle des oiseaux de paradis et des rolliers, suivie de celle des toucans et des barbus*, 1806. Natural History Museum, London/Bridgeman Images. – Paradiesvogel, Illustration von George Edwards (1694–1773). British Library, London/© British Library Board. All Rights Reserved/Bridgeman Images. – Paradisaea rubra (Roter Paradiesvogel),

Farbstich von Jean Baptiste Audebert, aus: Jean Baptiste Audebert/Louis Jean Pierre Vieillot, *Oiseaux dorés ou à reflets métalliques*, 1802. Private Collection/Photo © Christie’s Images/ Bridgeman Images. – Paradisaea apoda (Großer Paradiesvogel), Illustration von Sydney Parkinson (1745–1771). Natural History Museum, London/Bridgeman Images.

S. 19: Paradisaea apoda (Großer Paradiesvogel); Cicinnurus regius (Königs-Paradiesvogel), aus: François-Nicolas Martinet, *Histoire naturelle des oiseaux*, 1765–1783. Private Collection/ De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/Bridgeman Images.

S. 20: Die Lerche, Farbstich von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: Mark Catesby, *Natural History of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, 1731–1743; Der indianische Grünling; Die amerikanische Nachtigall und Der grüne Sperling oder das grüne Colibritchen; Grüner Stieglitz, Farbstiche von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: George Edwards, *A Natural History of Uncommon Birds*, 1758, und *Gleanings of Natural History*, 1764. – Alle: Private Collection/© Purix Verlag Volker Christen/Bridgeman Images.

S. 21: Der Goldgekrönte Zaunkönig und der Rubingekrönte Zaunkönig, Farbstiche von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: George Edwards, *A Natural History of Uncommon Birds*, 1758, und *Gleanings of Natural History*, 1764. Private Collection/© Purix Verlag Volker Christen/Bridgeman Images.

S. 22: Paradisaea rubra (Roter Paradiesvogel); Mitte und rechts: Seleucidis melanoleucus (Zwölfädiger Paradiesvogel), aus: René Primevère Lesson, *Histoire naturelle des oiseaux de paradis et des epimagues*, 1835. Bibliothèque Municipale, Valenciennes/De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/Bridgeman Images.

S. 23: Paradisaea minor (Kleiner Paradiesvogel), aus: René Primevère Lesson, *Histoire naturelle des oiseaux de paradis et des epimagues*, 1835. Bibliothèque Municipale, Valenciennes/De Agostini Picture Library/G. Dagli Orti/Bridgeman Images. – Paradisaea apoda (Großer Paradiesvogel), nach John Gould (1804–1881) & William Hart (1823–1894). Natural History Museum, London/Bridgeman Images.

S. 24: Der blaue Kernbeißer; Der Bahamische Sperling; Der kleine Sperling, Farbstiche von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: Mark Catesby, *The natural history of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, 1731–1743. – Der purpurfarbene Fink, Farbstich von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: George Edwards, *A Natural History of Uncommon Birds*, 1758, und *Gleanings of Natural History*, 1764. – Alle: Private Collection/© Purix Verlag Volker Christen/Bridgeman Images.

S. 25: Die gehaubte Meise; Gelblichte Tannenmeise, Farbstiche von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: Mark Catesby, *The natural history of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, 1731–1743. Private Collection/© Purix Verlag Volker Christen/Bridgeman Images.

S. 26: Die graue langschwänzige Drossel; Die Strichtaube, Farbstiche von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: Mark Catesby, *The natural history of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, 1731–1743. Private Collection/© Purix Verlag Volker Christen/Bridgeman Images.

S. 27: Die Seelerche, Farbstich von Johann Michael Seligmann, 1749–1776, nach: Mark Catesby, *The natural history of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, 1731–1743. Private Collection/© Purix Verlag Volker Christen/Bridgeman Images.

S. 28: Hubert-François Gravelot, Satirische Darstellung eines Kastraten, Stich, 1730–1740. Private Collection/Bridgeman Images.

S. 29: Filmstills aus *Farinelli – Il castrato*. akg-images/Album/Stephan Films.

ABBILDUNGEN

ABBILDUNGEN

S. 3: Cecilia Bartoli: Uli Weber/Decca

S. 15: Gianluca Capuano: Monika Rittershaus, Damiano Michieletto: Fabio Lovino, Cecilia Bartoli: Uli Weber/Decca, Philippe Jaroussky: Marc Ribes, Sandrine Piau: Sandrine Expilly, Kristina Hammarström: Mats Bäcker, Christoph Strehl: Hilbert Artists Management, Alastair Miles: Nick Marchant

S. 17: George Petrou: Ilias Sakalak, Max Emanuel Cencic: Anna Hoffmann, Yuriy Mynenko, Pavel Kudinov: Parnassus Arts Productions, Julia Lezhneva: Emil Matveev

S. 19: Julie Fuchs: Sarah Bouasse, Patricia Petibon: Bernard Martinez/DG, Sandrine Piau: Sandrine Expilly, Nuria Rial: Merce Rial, Cecilia Bartoli: Uli Weber/Decca, Lea Desandre: Petrus, Vivica Genaux: RibaltaLuce Studio, Ann Hallenberg: Örjan Jakobsson, Marie-Nicole Lemieux: Geneviève Lesieur, Christophe Dumaux: IMG Artists, Philippe Jaroussky: Marc Ribes

S. 21: Gianluca Capuano: Monika Rittershaus, Nahuel Di Piero: Alvaro Yañez, Julie Fuchs: Sarah Bouasse, Christophe Dumaux: IMG Artists, Lea Desandre: Petrus, Nuria Rial: Merce Rial

S. 23: Peter Phillips: Albert Roosenburg, The Tallis Scholars: Clive Barda

S. 25: Andrés Gabetta: Holger Talinski, Cecilia Bartoli: Uli Weber/Decca, Franco Fagioli: Julian Laidig

S. 27: Cappella Musicale Pontificia SISTINA

Redaktionsschluss 3. Mai 2018 - Änderungen vorbehalten

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden diese von den Salzburger Festspielen abgegolten. *Valid claims presented with evidence will be compensated by the Salzburg Festival.*

Unter den Sängern in Italien macht heutzutage niemand

dem Carlo Broschi detto Farinelli, sowohl was die fertige

Geschmeidigkeit der Gurgel, als die Schönheit der Stimme

anlanget, den Rang streitig. Er hat ohne Fistulieren drey und

zwanzig ganze Töne in seiner Gewalt, und weil sich niemand

erinnert, seinesgleichen jemals gehört zu haben, so ist man auf

die Gedanken geraten, daß dieses eine außerordentliche Gabe

der heiligen Jungfrau sey, welche sie der Mutter des Farinelli

für die sonderbare Andacht, so diese beständig zu ihr getragen,

als eine außerordentliche Gnadenbeehrung an ihrem Kinde

verheißen und gegeben habe ...

Nach dem verdienet unter den Sängern in Italien Giovanni

Carestini wegen seiner sonoren und starken Stimme das

meiste Lob, und folgen ihm Senesino, Gaetano Majorano detto

Caffarello, Nicolini usw., welches lauter Leute sind, denen die

Natur die Zierde des Bartes versagt hat. Dieser Mangel nebst

der klaren und weibischen Stimme macht es, daß es anfänglich

gar fremde vorkömmt, wenn solche glatte Gesichter auf das

Theater kommen, und als blutdürstige Kriegeshelden die

ihrigen zur Tapferkeit anfrischen. Allein bey Opern siehet

man nicht auf das Vergnügen eines scharfsichtigen Urteils,

sondern auf die Kitzelung der Ohren, daher man auch die

Wahrscheinlichkeit der Intrigen in diesen Schauspielen so

wenig als die geschickte und poetisierte Ausdrückung der

Gedanken suchen muß.

Johann Georg Keyßler

CECILIA BARTOLI



WHEN YOUR
SKILL CAPTIVATES
THE WORLD,
YOU'VE MADE
HISTORY.

This watch is a witness to a mesmerising production of Bellini's *Norma*. Worn by an unparalleled mezzo-soprano who is also the first female artistic director of the Salzburg Whitsun Festival. It doesn't just tell time. It tells history.



OYSTER PERPETUAL PEARLMASTER 39


ROLEX