

Karl-Franzens-Universität Graz
Institut für Musikwissenschaft

Farinellis Londoner Jahre

Der Castrato und die Oper in London 1734-1737

*Bachelorarbeit zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts im interuniversitären
Bachelorstudium Musikologie*

Eingereicht bei: Univ.-Prof. Dr. Michael Walter

Erstellungsdatum der Arbeit: 14. Juli 2014

Name des Autors: Jonas Damai Santoso

Waltendorfer Hauptstr. 90

8010 Graz

06502317667

jonas.santoso@edu.uni-graz.at

Matrikelnummer: 1073179

Geburtsdatum: 10. März 1982

Inhaltsverzeichnis

Das Phänomen der Castrati.....	1
Farinelli, né Carlo Broschi.....	7
Die Oper in England.....	12
Farinellis Rekrutierung.....	18
Farinelli in England.....	23
Bibliografie.....	30

Das Phänomen der Castrati

Als Farinelli 1717 beginnt, bei Porpora Unterricht zu nehmen, hat das Kastratentum in Italien bereits lange Tradition. Es gibt bereits vor 1600 spanische Sänger im päpstlichen Chor, die in hohen Stimmlagen singen, und es lässt sich vermuten, dass es sich bei manchen von ihnen um Kastraten und nicht um Falsetto-Sänger handelt. Mit Sicherheit aber werden die ersten beiden Kastraten italienischer Herkunft – Folignati und Rosini – 1599 in die päpstliche Kapelle aufgenommen. Ihre Notwendigkeit erklärt sich aus dem Umstand, dass Frauen von der Kirchenmusik ausgeschlossen wurden, einerseits und der im Mittelalter entstehenden Mehrstimmigkeit, in welcher es auch hohe Stimmen gibt. Diese wurden zunächst von Knaben gesungen. Als die Anforderungen an die hohen Stimmen steigen und von den Ausführenden ein höheres technisches Können erfordern, ist die Lösung, diese von Knaben singen zu lassen, nicht mehr befriedigend, und man ersetzt sie durch im Falsetto-Gesang ausgebildete Spanier (*spagnoletti*) – eine Technik, welche diese vermutlich von den Mauren übernommen haben.¹

Nach der Aufnahme Rosinis und Folignatis in die päpstliche Kapelle werden die Falsetto-Sänger innerhalb weniger Jahre durch Kastraten ersetzt, deren Stimmen als überlegen empfunden werden. Die Haltung der Kirche ist dabei ambivalent, ja widersprüchlich, denn zum einen wird die Praktik der Kastration verdammt, zum anderen will die Kirche unbedingt Kastraten in der Vatikanstadt haben. Es muss deshalb immer ein Grund vorgeschoben werden, mit dem eine Kastration gerechtfertigt wird. Häufig ist dies ein Reitunfall, bei welchem der Knabe vom Pferd fällt. Auch vom kleinen Carlo Broschi, später Farinelli, sagt man, er sei vom Pferd gefallen und habe sich dabei verletzt, so dass der Eingriff medizinisch notwendig gewesen sei.

Dem römischen Beispiel folgend halten nun Kastraten Einzug in die Kirchenchöre ganz Italiens, und entsprechend grassiert auch die Kastrationspraktik. Die Mortalität

¹ Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S. 22.

ist dabei insgesamt als hoch einzuschätzen, denn der Eingriff wurde oft unter haarsträubenden Bedingungen durchgeführt und hatte Blutungen oder Infektionen zur Folge, welche in vielen Fällen zum Tod führten. Die Stimmen der Kastraten erfreuen sich aber, nachdem man sie in Rom und in den größeren Städten Italiens gehört hat, beim Publikum großer Beliebtheit, und so wird es im Königreich Neapel bald gesetzlich erlaubt, dass ein Bauer, der mindestens vier Söhne hat, einen von ihnen kastrieren lässt, damit er fortan mit seiner Stimme der Kirche dienen kann. Ein weiterer Faktor, welcher den späteren Erfolg der Kastraten auf den Theaterbühnen begünstigt, ist ein Edikt des Papstes Innozenz XI., nach welchem es Frauen verboten ist, auf den Theaterbühnen der päpstlichen Staaten – also all derjenigen Staaten Italiens, welche direkt dem Papst unterstehen – aufzutreten. Es erscheint hier geradezu ideal, diese Rollen mit Kastraten zu besetzen, welche sowohl wegen ihres „feminisierten“ Äußeren als auch, weil sie in Stimme und Ausdruck geschult sind, besser dafür geeignet sind als Falsetto-Sänger oder Kinder.²

Die allgemeine Begeisterung für diese neue Art von Sängern und die Erfolge früher Kastraten wie Loreto Vittori und Baldassare Ferri ließen denn auch viele Eltern in der Kastration eines Sohnes eine Möglichkeit sehen, der Armut zu entkommen. In der Regel kommen Kastraten aus kleinen Verhältnissen. Einen Sohn dem Konservatorium anzuvertrauen bedeutet für die Eltern nicht selten den Vorteil, ein Kind weniger durchfüttern zu müssen. Außerdem lockt die Hoffnung, dass der Sohn später als Sänger Karriere machen würde, und dass man selbst an seinem Erfolg teilhaben können würde. Entsprechend kommen die meisten Kastraten aus ländlichen Gebieten, die Mehrheit von ihnen aus den päpstlichen Staaten, von denen aus sich die Popularität der Kastraten auf die übrigen Staaten Italiens ausbreitete. Das Glück einer großen Sängerkarriere ist natürlich nur einem kleinen Teil der Kastraten beschieden – die Vielen von ihnen verschwinden, wenn sie die Operation überleben, für den Rest ihres Lebens in einem unbedeutenden Kirchenchor.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entsteht in Italien ein regelrechter Markt

2 Patrick Barbier, *The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London 1996, S. 20.

für kastrierte Knaben, auf welchem diese zur Handelsware werden. Die italienischen Höfe, welche miteinander um die Überlegenheit in den Künsten wetteifern, beschäftigen Agenten, welche durch die Staaten Italiens reisen, um nach Knaben zu suchen, mit welchen sie sich schmücken können. Diesen können die Eltern oder der Lehrer des Kastraten – denn oftmals beginnt der Weg mit der „Entdeckung“ des Gesangstalents durch einen örtlichen Kapellmeister oder Organisten, bei welchem der Knabe den ersten Unterricht erhält – den Knaben anvertrauen, und nicht selten fließen dabei beachtliche Summen Geld. Eine andere Möglichkeit besteht darin, sich an Vermittler zu wenden, welche, nicht selten selbst Kastraten, dem Knaben zu einem Platz in einer Musikschule oder im Haus eines Förderers verhelfen. Schließlich können sich die Eltern oder Lehrer auch direkt an die Konservatorien wenden, doch es ist nicht einfach, auf diesem Wege aufgenommen zu werden, denn die Konservatorien geben Waisenkindern und den Ärmsten unter den Bewerbern den Vorrang. (Diese zu bewahren ist der ursprüngliche Zweck der Konservatorien, daher auch der Name.) Für die Konservatorien aber bedeuten die kleinen Kastraten, die inzwischen sehr gefragt sind, einen wirtschaftlichen Vorteil, und so werden gelegentlich Kastraten aufgenommen, weil ein Konservatorium seinen Bestand an ihnen aufstocken will. Es kommt vor, dass neapolitanische Musikschulen Kastraten aus anderen Städten einführen und bereit sind, die Reisekosten zu zahlen.³

Dass gerade Neapel zur „Hauptstadt der Konservatorien“ wird, hat mit der extremen Armut dieser Stadt im ausgehenden 16. Jahrhundert zu tun. Das älteste, das *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*, wird 1537 gegründet, darauf folgen drei weitere. Diese Einrichtungen haben zunächst nichts mit Musik zu tun, sondern dienen einzig dazu, Waisenkinder und die Kinder der ärmsten Familien vor dem Elend zu bewahren und ihnen schulische Bildung zu vermitteln. Der Unterricht in Literatur und Religion erreicht ein hohes Niveau, und so sind die Kastraten, die aus Konservatorien hervorgehen, oft in der damals kanonischen Literatur belesen. Erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wandeln sich die Konservatorien zu Musikschulen. Die Musik erlebt in ganz Italien eine Blütezeit, und die Konservatorien reagieren auf die Nachfrage nach gut ausgebildeten Komponisten und Sängern. Ortkemper geht so weit

³ Patrick Barbier, *The World of the Castrati*, S. 32.

zu sagen, dass „die italienischen Konservatorien [...] der Grundpfeiler der Vorherrschaft der italienischen Musik an fast allen Fürstenhöfen Europas, in Wien und Dresden ebenso wie in St. Petersburg, London, Madrid und Lissabon“ seien, außerdem seien „fast alle bedeutenden italienischen Komponisten des 18. Jahrhunderts [...] Schüler eines der Konservatorien von Neapel gewesen“.⁴

Der Alltag der Konservatoriumsschüler ist streng durchreglementiert und erinnert, wenn man sich die erhaltenen Regelwerke ansieht, an den Klosteralltag von Mönchen. Ähnlich wie deren Tage sind auch die der Konservatoriumsschüler um eine zeitlich fixierte Abfolge von Gebeten herum strukturiert, und auch der Religionsunterricht nimmt in der Erziehung der Knaben eine wichtige Stelle ein, und so erstaunt es nicht, dass manche der Zöglinge sich später entscheiden, eine kirchliche Laufbahn einzuschlagen, anstatt Sänger zu werden.⁵ Die Kastraten haben auch in den Konservatorien eine Sonderstellung. Weil sie für die Konservatorien besonders wertvoll sind, werden sie in höherem Maße behütet als die anderen Knaben. Man ist besonders auf ihre Gesundheit bedacht – es ist ihnen streng verboten, Mahlzeiten außerhalb des Konservatoriums einzunehmen, und man gibt ihnen oft besseres Essen als den anderen Schülern. Für *Sant'Onofrio* ist überliefert, dass sie dort ihren eigenen Schlafsaal haben, der im Winter wärmer gehalten wird als diejenigen der anderen Schüler, weil man fürchtet, eine Erkältung könnte der Stimme der Kastraten schaden.

Nebst Unterricht in Musiktheorie und an Instrumenten werden die Kastraten einem rigorosen Gesangstraining unterzogen. Während sechs oder mehr Jahren schulen sie in täglichen intensiven Übungen ihre Stimme. Besonderen Wert wird auf die Atmung gelegt – diese bildet die Basis für die barocke Ornamentationstechnik, welche die Kastraten zu perfektionieren haben.⁶ So üben die Schüler beispielsweise monatelang, *messa di voce*, d.h. ein stufenloses Crescendo und Diminuendo auf einem gehaltenen Ton, zu singen, bevor sie zu Melodien voranschreiten. Dass Porpora seine Schüler sechs Jahre lang die gleiche Abfolge von Übungen singen lässt, ist wahrscheinlich eine Legende, die der Wahrheit nur insoweit entspricht, als dass die Gesangsschüler

4 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 15.

5 Patrick Barbier, *The World of the Castrati*, S. 41.

6 Patrick Barbier, *The World of the Castrati*, S. 53.

sich mit großer Ausdauer einer äußerst repetitiven Übungsroutine unterziehen müssen. Ortkemper zitiert dazu den Komponisten und Kapellmeister Bontempi, der 1695 den Gesangsunterricht am Konservatorium der päpstlichen Kapelle in Rom so beschreibt: „In den Römer Singschulen mußten die Schüler täglich eine Stunde schwere Sachen singen, eine Stunde den Triller, eine andere Passagen [...] üben, um eine gewandte Technik zu bekommen, eine zweite Stunde verwendeten sie auf Übung des Trillers, eine dritte auf richtige und reine Intonation, alles in Gegenwart des Meisters und vor dem Spiegel stehend, um die Zunge und Mundstellung beobachten zu können und alle Grimassen beim Singen zu vermeiden.“⁷

Das Highlight dieser Ausbildung ist der Unterricht beim *maestro*, dem Chorherrn, welcher nur drei oder viermal in der Woche für wenige Stunden stattfindet. Die Liste der *maestri*, die an den Konservatorien in Neapel unterrichten, liest sich wie ein *who's who* der dort ansässigen Komponisten – Francesco Durante, Domenico Gizzi, Alessandro Scarlatti und Nicolo Porpora, nebst anderen, tragen zum Ruhm der neapolitanischen Konservatorien, in denen manche von ihnen selbst ausgebildet worden sind, auch außerhalb Italiens bei. Die berühmtesten Kastraten sind bei Gizzi, der selbst einer ist, oder bei Porpora in die Schule gegangen.

Farinellis Lehrer Porpora war Schüler am *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* und unterrichtete später zuerst am *Conservatorio di Sant'Onofrio*, dann am *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*. Als Schüler war er einer der *convittori*, derjenigen Knaben, die nicht ihrer Not wegen ins Konservatorium aufgenommen wurden, sondern ein Schulgeld zahlten. Nebst seiner Tätigkeit als Opernkomponist und Lehrer am Konservatorium gibt er auch Privatunterricht – aus diesem gehen Farinelli und, einige Jahre später, Caffarelli hervor. Als er 1733 auf Einladung der neu gegründeten *Opera of the Nobility* nach London kommt und mit derer musikalischen Leitung betraut wird, hat er seinen Posten am *Sant'Onofrio* bereits lange aufgegeben, sich in Italien als Opernkomponist einen Ruf gemacht und sowohl in Rom als auch am *San Giovanni Grisostomo* in Venedig mit Farinelli einige Opern aufgeführt.

⁷ Zit. nach: Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 16.

Eine willkommene Abwechslung sind für die Neapolitaner Konservatoriumsschüler die Auftritte außerhalb der Konservatorien. Sowohl in Neapel selbst als auch in benachbarten Städten werden sie für Messen, Begräbnisfeiern und Prozessionen engagiert, treten aber auch im weltlichen Rahmen auf, wenn sie von Familien zu deren privaten Feiern bestellt werden. Bei all diesen Auftritten erfreuen sich die Kastraten besonderer Beliebtheit, und Barbier sagt, sie seien ein von den Sponsoren gut bezahltes Exportprodukt. Nicht selten erhält ein einzelner Kastrat ein individuelles Honorar. Barbier zitiert hierzu aus einem nicht näher benannten Register: „‘for the soprano Nicolino, sent to Aversa on San Biagio's day for three services...’; ‘paid to the soprano Biasello sent twice to sing, due for three services on each occasion...’“.⁸

Ihren wahren Siegeszug aber treten die Kastraten auf den Theaterbühnen an. Es erscheint fast schon schicksalhaft, dass zur gleichen Zeit, als die Popularisierung der Kastraten stattfindet, in Italien eine Kunstform erfunden wird, für welche die Kastraten wie geschaffen sind – die Oper. Nicht nur das Bühnenverbot für Frauen in den päpstlichen Staaten Italiens, auch das Vorbild des antiken Theaters, auf das man sich beruft, führt dazu, dass manche Rollen wie selbstverständlich mit Kastraten besetzt werden. Es sind durchaus nicht nur Frauenrollen – das Seltsame an der Stimme der Kastraten eignet sich nämlich dazu, die Übernatürlichkeit der dargestellten Person zu untermalen. Dazu Ortkemper: „Die Stimme der Kastraten erfüllte den Wunsch nach einem nicht-menschlichen Klang. [...] Sie erhob so die dargestellte Person über das Menschliche hinaus. Durch die Künstlichkeit der Kastratenstimme wurden Götter und Heroen auf der Bühne darstellbar. Auch deshalb haben die neuartigen Sänger sofort die ersten Rollen der neuen Kunstform für sich erobert.“⁹

8 Patrick Barbier, *The World of the Castrati*, S. 50.

9 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 27.

Farinelli, né Carlo Broschi

Untypisch an Farinellis Biografie ist, dass er nicht aus ärmlichen Verhältnissen kommt wie die meisten anderen Kastraten, sondern aus einer, wenn auch nicht reichen, sicher ökonomisch nicht schlecht gestellten Familie stammt. Sein Vater, Salvatore Broschi, ist Beamter in Andria und Barletta, beides Städte in Apulien, bevor die Familie 1711 nach Neapel zieht. Für die häufig zu lesende Behauptung, Farinellis Vater sei selbst Musiker gewesen, gibt es keine Belege, ebenso lässt sich nur vermuten, dass Farinelli von seinem älteren Bruder Riccardo die ersten Unterweisungen in Musik bekommt.

Carlo Broschi, später Farinelli, kommt 1705 in Andria zur Welt. Einen Hinweis auf den sozialen Status seiner Familie gibt die überlieferte Tatsache, dass Fabrizio Carafa, Herzog von Andria und aus dem neapolitanischen Adelsgeschlecht der Carafa stammend, Carlo bei seiner Taufe am Taufbecken hält. Mit seiner Beteiligung an Carlos Taufe ehrt der Herzog die Familie Broschi, und obwohl Carlo dies noch nicht bewusst miterleben kann, scheint ihm die Tatsache später in seinem Leben bedeutend zu sein, denn er schreibt 1740 in einem Brief an den mit ihm befreundeten Grafen Sicino Pepoli in Bologna: „Io non dico esser nato dalla terza costa di Venere, né tampoco aver per padre Nettuno. Son napoletano; il Duca d'Andria mi tenne al fonte, questo basta per dar saggio d'esser un figlio di buon cittadino e galantuomo.“¹⁰ [Ich behaupte nicht, von der dritten Rippe der Venus geboren zu sein, und ebensowenig, Neptun zum Vater zu haben. Ich bin Neapolitaner. Der Herzog von Andria hielt mich am Taufbecken, und dies genügt, um sagen zu können, ich sei der Sohn eines guten Bürgers und Gentleman.]

Sicher ist, dass Carlo Broschi 1717 in Neapel beginnt, bei Nicolo Porpora in den Privatunterricht zu gehen. Zu dieser Zeit hat sich Porpora bereits mit geringem Erfolg als Opernkomponist versucht und unterrichtet seit zwei Jahren am *Conservatorio di Sant'Onofrio*. Als Opernkomponist hat Porpora in Neapel, das zu jener Zeit von

10 Zit. nach: Paula Findlen, Wendy Wassyng Roworth und Catherine Sama (Hgg.), *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford 2009, S. 407.

Alessandro Scarlatti dominiert wird, eine schlechte Ausgangslage. Als Gesangslehrer jedoch wird er später über die Grenzen Italiens hinaus berühmt. Gleichzeitig mit Carlo Broschi geht der junge Pietro Trapassi, später Metastasio, zu Porpora in den Unterricht – nicht mit der Absicht, Sänger zu werden, sondern Operndichter, als welcher er später die Oper maßgeblich prägen wird. Die Aufführung von Porporas *Angelica e Medoro* im Haus des Fürsten della Torretta 1720, ist sowohl für Trapassi, auf dessen erstem gedruckten Libretto die Oper basiert, als auch für Broschi, der, erst fünfzehn Jahre alt, die kleine Rolle des Hirten Tirsi übernimmt, das künstlerische Debut. Die beiden Porpora-Schüler bleiben zeitlebens Freunde und reden einander in ihren Briefen mit *caro gemello*, lieber Zwillingbruder, an. Metastasio erinnert sich 1756 in einem Farinelli gewidmeten Sonett an den schicksalhaften Abend: „Appresero gemelli a sciorre il volo / La tua voce in Parnasso, e il mio pensier.“¹¹ [„Deine Stimme über dem Parnassus und mein Gedanke lernten als Zwillinge ihre Schwingen zum Flug auszubreiten.“]

Kurz darauf nimmt Carlo Broschi den Künstlernamen Farinelli an. Zeugnisse von Farinellis erstem Biografen Giovenale Sacchi und Padre Martini, mit dem Farinelli in seinem Ruhestand in Bologna befreundet ist, belegen, dass dieser Name abgeleitet ist von demjenigen Farinas, eines neapolitanischen Magistraten, dessen drei Söhne als Knaben mit Farinelli gesungen haben und ihn währen seiner Zeit in Neapel protegierten.¹² Diese Namensgebung ist typisch für Kastraten, die sich häufig nach ihrem ersten Lehrer oder Förderer benennen – in manchen Fällen auch nach einer Familie, von welcher sie protegiert werden – und sich diesem oft in höherem Maße verbunden fühlen als ihren Eltern. Auch Caffarelli, der einige Jahre nach Farinelli als berühmter Kastrat aus Porporas Unterricht hervorgeht, benennt sich nach seinem Lehrer Caffaro.

Ab 1722 singt Farinelli sowohl in Rom als auch in Neapel in Opern von Porpora und anderen Komponisten und erlangt binnen kurzer Zeit als *il ragazzo*, der Junge, einen hohen Bekanntheitsgrad. Zu jener Zeit werden Primadonnenrollen häufig mit

11 Zit. nach: Patrick Barbier, *The World of the Castrati*, S. 89.

12 Ellen T. Harris: Art. *Farinelli*, in: Grove Music Online [online verfügbar:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09312>, 14.7.2014.].

Kastraten besetzt, und auch Farinelli tritt in solchen auf, etwa als Adelaide in der gleichnamigen Oper seines Lehrers 1723 in Rom. Ebenfalls in einer Frauenrolle wird Farinelli 1724 von Pierleone Ghezzi karikiert, und es entsteht das früheste überlieferte Bild von ihm. Dass Farinelli in dieser Karikatur als „Farinello Napolitano famoso cantore di Soprano“ beschrieben wird, zeigt an, dass er als Sänger bereits Berühmtheit erlangt hat.

Während seiner gesamten Karriere erfährt Farinelli sowohl für den Klang seiner Stimme als auch für die außerordentliche Virtuosität, mit welcher er diese beherrscht, von allen Seiten Bewunderung. Der neun Jahre jüngere Giovanni Battista Mancini, Gesangslehrer und selbst Kastrat, schreibt in seiner Abhandlung *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, welche später ins Englische übersetzt wird, über Farinelli: „La sua voce fù riguardata sorprendente, perchè perfetta, valida, e sonora nella sua qualità, e ricca nella sua distesa per i profondi gravi, ed acuti, che a' tempi nostri non si è sentita l'eguale.“¹³ [„Seine Stimme wurde mit viel Bewunderung aufgenommen und galt als so vollendet, kraftvoll und sonor, so umfangreich sowohl in den tiefen als auch in den hohen Registern, dass man zu unserer Zeit ihresgleichen nicht hörte.“]

Überliefert ist auch ein Wettkampf zwischen Farinelli und dem Trompeter des Teatro Aliberti in Rom 1728. Als dort Riccardo Broschi's *L'isola d'Alcina* gegeben wird, wiederholt sich in jeder Vorstellung ein Wettstreit, bei dem Farinelli den Trompeter im Aushalten von Noten und im Versehen derselben mit Koloraturen jedesmal schlägt. Ebenfalls zum Wettkampf kommt es 1727 in Bologna mit dem zwanzig Jahre älteren Kastraten Bernacchi, bei dem Farinelli jedoch den Kürzeren zieht und sich darauf von Bernacchi unterweisen lässt, um bei ihm die letzten Feinheiten des Gesangs zu lernen. Solche Duelle sind für Opernvorstellungen dieser Zeit nicht ungewöhnlich.¹⁴

Bis zu seiner Abreise nach London 1734 tritt Farinelli in einigen norditalienischen Städten mit großem Erfolg auf. Hier werden englische Adlige, die auf ihren Grand

13 Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774, S. 105.

14 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 88-90.

Tours mit Vorliebe in die Oper gehen, auf Farinelli aufmerksam. Es dauert einige Jahre, bis er bereit ist, ein Engagement in London anzunehmen. Auf die Umstände, unter welchen dies geschieht, und auf Farinellis Londoner Jahre wird später näher eingegangen. Ab 1727 lebt Farinelli in Bologna, und bereits 1732 kauft er dort ein außerhalb der Stadt gelegenes Grundstück, wo er später eine Villa bauen und seinen Ruhestand verbringen wird. Auch dies ist für erfolgreiche Kastraten, deren Einnahmen es ihnen ermöglichen, im Ruhestand komfortabel zu leben, typisch.

In diesen Jahren tritt Farinelli auch am Hoftheater in Wien auf, erstmals 1724 auf Einladung des dortigen Impresario Pio di Savoia. Auch in dieser Stadt, in der bereits siebenzig Jahre zuvor der Kastrat Baldassare Ferri zwanzig Jahre lang in kaiserlichen Diensten stand, werden Kastraten mit Begeisterung aufgenommen. 1729 kommt Farinelli ein zweites Mal, 1731 ein drittes Mal nach Wien. Die Begegnung mit Karl VI. ist vermutlich, ebenso wie diejenige mit Bernacchi, ein Grund für den Wandel in Farinellis Gesangsstil. Als der Musikhistoriker Charles Burney ihn vierzig Jahre später in seiner Residenz in Bologna besucht, erinnert sich Farinelli noch genau an die Worte, mit denen der Kaiser ihm einen schlichteren Stil nahelegt: „Wenn Ihr die Herzen bezaubern wollt, müßt Ihr einen geraden und einfachen Weg gehen.“¹⁵

Bezaubert ist jedenfalls das Herz Philipps des V. von Spanien. Als Farinelli 1737 London verlässt und der Einladung Elisabetta Farneses, der Gemahlin Philipps und Königin Spaniens, an den Madrider Hof folgt, leidet der König seit vielen Jahren an schweren Depressionen. Die Familie Farnese kennt Farinelli bereits seit 1726, als dieser in Parma bei der Hochzeit des Herzogs Antonio Farnese, Onkel der späteren Königin, auftritt. Nachdem man mit anderen Heilmitteln keine Wirkung erzielte, hofft Elisabetta, den Zustand ihres Mannes durch Musik, für welche dieser empfänglich zu sein scheint, verbessern zu können. Farinelli erzählt Burney, das erste Konzert habe in einem an die Gemächer des Königs anliegenden Saal stattgefunden. Der König, von Farinellis Gesang bewegt, bittet ihn zu sich hinein, und lässt ihn fortan Abend für Abend die gleichen vier Arien aus dem Londoner *Artaserse* vortragen – zwei davon von Hasse, zwei von Riccardo Broschi. Farinelli steht jetzt zwar ganz in den Diensten

15 Zit. nach: Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 96.

des Königs, doch dass er von seiner Ankunft in Spanien an nie wieder öffentlich auftritt, wie vielfach gesagt wird, stimmt nicht ganz, er singt nämlich 1738 zur Begrüßung der Braut des Prinzen Philipp in Alcala de Henares eine Serenata.¹⁶

Offenbar zeigt die „Musiktherapie“ Wirkung, denn der Zustand des Königs verbessert sich schnell. Farinelli wird mit Geschenken überhäuft und zu einem üppigen Gehalt angestellt. Der Status, den man ihm bei Hofe verleiht, ist überaus vorteilhaft. Farinelli untersteht unmittelbar dem König, hat Zugang zu dessen Privatgemächern und genießt außerdem Immunität vor spanischen Gerichten. Seine Stellung verleiht ihm politische Macht, und Ortkemper geht so weit, zu sagen, Farinelli werde bald „zum mächtigsten Mann in Spanien [...] [und] Erste[n] Minister eines der reichsten Länder der Welt“¹⁷.

Der Export der *opera seria* nach Spanien geht wesentlich auf Farinelli zurück, der in Madrid auch als Operndirektor tätig ist und Sänger an den spanischen Hof holt. So treten 1738 Caffarelli und Vittoria Tesi in *Farnace* auf, einer Oper Francesco Corsellis, welche zur Hochzeit des Prinzen Philipp aufgeführt wird. Nach dem Tod Philipps des V. 1746 und der Thronfolge dessen Sohnes Ferdinand bleibt Farinelli weiterhin sowohl Privatsänger des königlichen Ehepaares als auch Operndirektor.

1758 stirbt Königin Barbara, ein Jahr darauf König Ferdinand. Der neue König Karl III., welcher sich Farinellis Einflusses am Madrider Hof entledigen will und zudem keinen Gefallen an der Oper findet, entlässt diesen kurz nach seinem Amtsantritt. Farinelli zieht sich in seine außerhalb von Bologna gelegene Villa zurück, wo er bis zu seinem Tod 1782 bleibt. Seine Hoffnungen, nach Spanien zurückkehren zu können, werden enttäuscht. Auf seinen Wunsch wird er im Mantel des ritterlichen Ordens von Calatrava beigesetzt, in welchen er 1750 aufgenommen wurde.

16 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 154.

17 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 152.

Die Oper in England

1710 führt John James Heidegger am Queen's Theatre am Londoner Haymarket *Almahide* auf, ein Pasticcio mit ausschließlich italienischen Texten. Händel gibt 1741, nach der Aufführung seiner *Deidamia* am Lincoln's Inn Fields Theatre, die Oper auf und wendet sich danach den Oratorien zu. In den dreißig Jahren dazwischen ist die vorherrschende Form der Oper in London die italienische, und es ist eine Besonderheit der Oper in England, dass die Engländer ihre Opern hauptsächlich in einer Fremdsprache hören. Dass Oper in England zu jener Zeit praktisch gleichbedeutend mit italienischer Oper ist, hängt damit zusammen, dass die *Grand Tours* der jungen Adligen – ihre Reisen auf den Kontinent, die so etwas wie einen Abschluss ihrer Erziehung zum Gentleman bilden – sie zumeist nach Italien führen, wo der Besuch italienischer Opern ein wesentlicher Programmpunkt ist. Es sind dieselben Milordi, welche sich später jahrelang darum bemühen werden, Farinelli nach London zu holen, bevor er sich 1734 endlich bereit erklärt, den Vertrag mit der *Opera of the Nobility* zu unterzeichnen.

John Vaughan ist ein Bühnenautor und Architekt, der zuvor bereits durch den Bau von *Castle Howard*, der Residenz des Earl von Carlisle, bekannt geworden war. 1703 beginnt er mit der Planung des Queen's Theatre am Haymarket, welches 1705 eröffnet wird. Die Aufführung von Sprechdramen war zu jener Zeit gemäß einem Erlass Charles' II. von 1660 nur zwei Kompanien erlaubt, und so kam es, dass das Queen's Theatre ein reines Opernhaus wurde. 1707 erlässt der Lord Chamberlain – der oberste Verwalter des königlichen Haushalts – auf Vaughans Bitte hin eine Order, welche die Aufführung von Sprechdramen auf das Theater an der Drury Lane, von Opern auf das Queen's Theatre beschränkt. Dies führt dazu, dass im Frühling 1708 erstmals in London eine Theaterkompanie ausschließlich Opern aufführt. Bereits Vanbrugh lässt Kastraten aus Italien nach London kommen, damit sie für seine Kompanie singen. Er begeht entscheidende Fehler, welche in seinen nur wenige Monate später eintretenden Bankrott münden. So besteht sein Repertoire hauptsächlich aus Pasticcios, denen Vanbrugh Texte in englischer Sprache unterlegt,

ohne zu bedenken, dass seine teuren Kastraten nicht in Englisch singen können. Diesen schuldet Vanbrugh große Summen, und so sieht er sich nach Ende der Saison 1708 gezwungen, seine Tätigkeit als Operndirektor aufzugeben und sein Queen's Theatre fortan nur noch zu verpachten.

Erster Pächter wird der Impresario Owen Swiney, der aus Irland kommt und zuvor am Theater an der Drury Lane tätig war. Swiney setzt Vanbrughs Praktik, italienische Sänger in London als Stars zu präsentieren, fort und zahlt diesen hohe Gehälter. Den Pachtvertrag mit Vanbrugh hatte er für die nächsten vierzehn Jahre geschlossen, bereits nach Ende seiner ersten Saison 1709 gibt er aber, nachdem auch er Bankrott gemacht hat, auf. 1712 kehrt er für kurze Zeit an das Queen's Theatre zurück und flieht dann im Januar 1713, durch eine Intrige zusätzlich hoch verschuldet, vor seinen Gläubigern aus England. McGeary zufolge macht Swiney sich mit dem Geld der Kompanie davon.¹⁸

Nach einem kurzen Intermezzo, während dessen William Collier und Aaron Hill das Queen's Theatre verwalten (und dem Wiedererscheinen Swineys), tritt 1713 Johann Jakob Heidegger die Nachfolge an und wird bis 1745 Direktor des Theaters bleiben. Mit der Akzession Georgs I. wird das Theater am Haymarket in King's Theatre umbenannt. Bis 1717 agiert Heidegger selbst als Impresario und führt weiter italienische Opern auf. Er erweist sich als fähiger Verwalter, doch auch unter ihm überlebt die Oper nur knapp, In London hat sich durch die Rekrutierung italienischer Stars in den letzten Jahren bereits eine ökonomisch ungünstige Dynamik eingestellt – einerseits müssen, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, italienische Sänger geboten werden, andererseits erfordern die Gehälter, welche man diesen zahlt, dass man die Eintrittspreise auf ein derart hohes Niveau hebt, dass die Hürde, in die Oper zu gehen, für viele potenzielle Besucher deutlich höher wird. So erstaunt es nicht, dass Heidegger nach der Saison 1716-17 aufgibt und seine Kompanie auflöst.

1711 kommt Händel nach London und erzielt mit seiner ersten Londoner Oper

18 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion. The Recruitment and Reception of Opera's 'Blazing Star'*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 339.

Rinaldo am Queen's Theatre einen großen Erfolg, und in den Jahren bis 1715 werden am Haymarket einige weitere italienische Opern von ihm aufgeführt. Danach gibt es in London erst wieder Händel-Opern, nachdem die Royal Academy of Music gegründet wird. Nachdem es nach der Auflösung von Heideggers Kompanie 1717 um die italienische Oper in London still geworden ist, versuchen einige Leute aus dem Adel und dem Operngeschäft, denen an ihr gelegen ist, sie wiederzubeleben. Zu diesem Zweck wird 1719 die Royal Academy of Music gegründet, eine Kapitalgesellschaft, an der sich ungefähr 60 Personen mit Einlagen beteiligen, und die von George I. einen Freibrief sowie eine Zusage von 1000 Pfund im Jahr bekommt. Als *governor* mit Vetorecht wird der damalige Lord Chamberlain eingestellt, und Händel, der Hauptkomponist der Academy, wird als Agent auf den Kontinent geschickt, um Sänger zu rekrutieren. Sitz der Kompanie ist das King's Theatre.

Händel geht nicht nach Italien, sondern nach Dresden. Dieser Standort ist nicht nur wegen seiner geografischen Lage günstiger, es findet dort auch 1719 die Hochzeit des Dresdener Kurprinzen Friedrich August I. statt, zu welcher prominente Sänger auftreten werden, darunter insbesondere Senesino, den Händel nach London zu holen trachtet, und der dort eine wichtige Rolle spielen wird. Es ist auf dem Kontinent bereits bekannt geworden, dass in London hohe Gehälter gezahlt werden, und auch Händel nimmt nicht Abschied von dieser Praktik, sondern sichert den Sängern im Gegenteil noch höhere Gehälter zu, unter anderem auch deshalb, weil er ein persönliches Interesse daran hat, dass die von ihm angeworbenen Sänger nach London kommen.¹⁹

Senesino tritt 1720 erstmals in London auf. Mit ihm hat die Royal Academy of Music („First Academy“) einen Star höchsten Ranges, und er bleibt bis zu ihrer Auflösung 1728 an der Academy. Später kann die Academy mit Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni zwei weitere Größen der italienischen Oper für sich gewinnen, beide für jeweils eine Saison. Händel schreibt für die Academy ein Dutzend Opern. Künstlerisch kann die Periode der First Academy wohl als Zenith der italienischen

19 Michael Walter, *Händel, die Londoner Oper und der europäische Sängermarkt*, in: Händel-Jahrbuch 2012, Kassel 2012, S. 30.

Oper in London gewertet werden, doch finanziell hat die Gesellschaft von Beginn an schlechte Karten. Das Star-System ist unwirtschaftlich, und die Sängergehälter haben sich im Vergleich zu 1708 in manchen Fällen mehr als verdoppelt – dies nicht nur, weil Händel ein Interesse daran hat, die Sänger in London zu haben, sondern auch, weil deren Position in den Gehaltsverhandlungen nun stärker ist.²⁰ So verbraucht die Gesellschaft schnell ihr gesamtes Kapital und wird 1728, bankrott gegangen, aufgelöst.

Senesino geht nach Italien zurück, wird aber von Händel und Heidegger abermals nach London geholt, als diese, anfangs ohne ihn, 1729 die Second Academy ins Leben rufen. Nachdem in der Saison 1728-29 keine italienische Oper gespielt worden ist, wird die Second Academy gegründet, um diese erneut wiederzubeleben. Wie diese Kompanie finanziert wird, ist weitgehend unbekannt, doch Händel und Heidegger agieren als ihre Impresari. Sitz ist weiterhin das King's Theatre, und nachdem die Second Academy 1729 ohne Senesino beginnt, stößt dieser 1730 hinzu und genießt in den folgenden Jahren keine geringere Popularität als zu Zeiten der First Academy. Sich zuspitzende Antipathien zwischen ihm und Händel führen jedoch dazu, dass Senesino 1733 wesentlich an der Gründung einer konkurrierenden Kompanie beteiligt ist und Händel sich von ihm trennt.

Ortkemper zufolge gibt es Hinweise darauf, dass sich das Londoner Opernpublikum eher auf Senesinos Seite schlägt als auf die Händels. Er zitiert dazu eine Meldung aus dem *Craftsman*, einer politischen Zeitung, vom 2. Juni 1733: „Nach glaubwürdiger Mitteilung hat Mr. Hendel, Generaldirektor des Operntheaters, an den berühmten italienischen Sänger, Sign. Senesino, eine Botschaft gesendet und ihm sagen lassen, er habe für seine Dienste keine Verwendung mehr. Senesino hat am nächsten Tag mit dem Verzicht auf alle seine Opernrollen geantwortet, die er so manche Jahre mit so großem Beifall innehatte. Die Welt erscheint über ein so unerwartetes Ereignis äußerst erstaunt; die wahren Liebhaber der Musik trauern, diesen prächtigen Sänger in einem so kritischen Augenblick entlassen zu sehen.“²¹ Nicht nur das Publikum, auch die

20 Michael Walter, *Händel, die Londoner Oper und der europäische Sängermarkt*, S. 36.

21 Zit. nach: Hubert Ortkeper, *Engel wider Willen*, S. 129.

anderen Sänger in Händels Kompanie ergreifen für Senesino Partei und trennen sich von Händel. Dieser steht nun vorerst ohne Sänger da, eröffnet aber die Saison 1733 mit seinem neuen Star Carestini.

Dass die Meldung gerade im *Craftsman* erscheint ist auch ein Hinweis darauf, dass die Gründung der Opera of the Nobility nur wenige Wochen, nachdem Händel und Senesino getrennte Wege gehen, einen politischen Hintergrund hat. Händel war nämlich Hofkomponist Georgs II., der 1727 die Thronfolge angetreten hat. Sein Sohn, der Prince of Wales, steht in Gegnerschaft zu ihm und trägt diesen Kampf nun auch auf der Ebene des Theaters aus. Mit einigen Verbündeten aus dem Adel beschließt er, seine eigene Opernkompanie zu gründen, welche von Beginn an dazu bestimmt ist, in direkter Konkurrenz zu derjenigen Händels zu stehen. Als künstlerischer Leiter wird Nicola Porpora eingesetzt, dessen berühmtester Schüler Farinelli ist. Senesino wird von der Nobility sofort unter Vertrag genommen.

Als Sitz dient der neu gegründeten Kompanie zunächst das Lincoln's Inn Fields Theatre, welches sie vom Theaterdirektor John Rich mietet. Dieser hat im Jahr zuvor gerade sein neues Theaterhaus bei Covent Garden eröffnet, wodurch Lincoln's Inn Fields für die Nobility frei geworden ist. Die Nobility und Händels Kompanie konkurrieren nun aufs Heftigste miteinander – ein Vorgang, der in der Literatur häufig als „Opernkrieg“ bezeichnet wird. Der Krieg wird aber so geführt, dass er für beide Parteien und letztlich für die Oper in London insgesamt desaströse Folgen hat. So bestehen etwa beide Kompanien darauf, zur gleichen Zeit, nämlich Dienstag und Samstag nachts, Opern aufzuführen, um einander das Publikum streitig zu machen.

Nebst Senesino singt auch Francesca Cuzzoni für die Nobility, welche damit von Beginn an zwei dem Londoner Publikum wohlbekannt Stars hat und damit Händels Kompanie mit ihrem weniger prominenten Carestini weit übertrifft. So geht die Saison 1733-34 eindeutig an die Nobility. Unter bis heute ungeklärten Umständen übernimmt die Nobility das King's Theatre. Händel muss das Feld räumen und mietet sich in John Richs neues Theater bei Covent Garden ein.

Spätestens nach Beginn der neuen Saison 1734 ist klar, dass die Nobility obsiegt. Es ist ihr nämlich gelungen, denjenigen Sänger unter Vertrag zu nehmen, dessen Verehrung durch das Londoner Publikum bald alles übertreffen wird, was es in London mit seinem ohnehin bereits ausgeprägten Star-System in dieser Hinsicht jemals gegeben haben wird – Porporas ehemaligen Schüler Farinelli. Der vielzitierte Ausspruch einer Dame – „One god, one Farinelli!“ – ist kennzeichnend für die Wirkung, welche dieser Kastrat beim Londoner Opernpublikum hat. So groß die Begeisterung für ihn in seiner ersten Londoner Spielzeit auch sein mag – Farinelli hat mit ihr seinen Zenith erreicht. Bereits in der folgenden Saison 1735-36 verzeichnet die Nobility einen geringeren Zulauf.

Dieser rührt nicht nur daher, dass das anfängliche überschäumende Interesse des Publikums an Farinelli abgenommen hat, sondern auch, dass die englischsprachige musikalische Unterhaltung der italienischen Oper zunehmend den Rang abläuft. Bereits 1728 erzielt die von John Rich in seinem Lincoln's Inn Fields Theatre aufgeführte *Beggar's Opera* einen enormen Erfolg, und auch andere dort gebotene populäre musikalische Unterhaltungen erfreuen sich beim Publikum großer Beliebtheit. Wie wenn er ahnen würde, dass die große Ära der italienischen Oper in London vorbei ist, folgt Farinelli 1737 der Einladung an das spanische Königshaus und kommt nicht mehr nach England zurück.

Beide Kompanien – die Händels und die Opera of the Nobility – sind nach der Saison 1736-37, durch die destruktive Konkurrenz geschädigt, bankrott. Die Nobility löst sich auf, und die Überreste beider Kompanien schließen sich für die Saison 1737-38 am King's Theatre zusammen, jedoch ohne Erfolg. Händel schafft es zwar noch, Caffarelli unter Vertrag zu nehmen, die mit ihm aufgeführten Opern erzielen aber bei weitem nicht den Erfolg, den er sich von ihnen erhofft hat, und so bleibt *Deidamia* (1741) seine letzte Oper.

Farinellis Rekrutierung

Ab 1726, also sechs Jahre nach Beginn seiner öffentlichen Auftritte, finden Berichte über Farinelli ihren Weg nach England. Owen Swiney schreibt aus seinem italienischen Exil in einem auf den 31. Mai 1726 datierten Brief an den Duke of Richmond, den damaligen Deputy Governor der Royal Academy of Music: „I am just returned from Parma where I heard y^e Divine Farinelli (another blazing star) but I am sorry to tell you that Im'e affraid he'l not be p[e]rsuaded to goe for England these Two or three years y^t [...]“²² Zwei Monate später schreibt Swiney erneut einen Brief an den Duke of Richmond, in welchem er sich begeistert über Farinelli äußert.

Zu diesem Zeitpunkt ist Farinelli bereits Italiens berühmtester Kastrat und ist nebst Neapel und Rom auch in einigen norditalienischen Städten und in Wien aufgetreten. Die Engländer lassen seit einigen Jahren schon Kastraten aus Italien kommen – dies beginnt mit Valentino Urbani 1707 und Nicolino 1710 und wird insbesondere durch Händel vorangetrieben, der 1711 seine Tätigkeit in London beginnt. Es dauert acht Jahre, bis die Bemühungen um Farinelli endlich fruchten und dieser sich bereit erklärt, den Vertrag mit der Opera of the Nobility zu unterzeichnen. Farinelli ist zögerlicher als seine Sängerkollegen, die vor ihm von Händel und Heidegger nach London geholt wurden. Erst als er sich der breiten Unterstützung durch seine Patrons sicher ist, tritt er die Reise an.

Auch John James Heidegger ist von Farinelli beeindruckt. Er sieht ihn 1728 auf seiner Reise in Italien, welche er zu dem Zweck antritt, für das King's Theatre Sänger zu rekrutieren. Voll Lobes für Farinelli kehrt er nach London zurück, jedoch ohne Sänger, was mit ein Grund dafür ist, dass sich die Royal Academy of Music bald darauf auflöst. Nach der Gründung der Second Academy 1729 hofft man, Farinelli für diese gewinnen zu können. Unmittelbar nach dem Ende des Karnevals trifft Händel in Italien ein. Farinelli sang zur Karnevalssaison am San Giovanni Grisostomo. In Venedig gelingt es Händel nicht einmal, Farinelli zu treffen. Man erzählt sich, er habe

²² Zit. nach: Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 340.

dreimal vergeblich vor dessen Tür gewartet.

In Venedig ist bekannt, warum Farinelli nicht gehen will. Der venezianische Abt Antonio Conti schreibt im März 1729 in einem Brief an Madame la Comtesse de Caylus in Paris: „Les Anglois ont voulu avoir Farinello pour leur opéra, mais il leur a demandé deux mille cinq cent livres sterlings. La raison est qu'il n'a pas envie d'aller en Angleterre. Il craint que l'air ne fasse tort à sa voix, d'autant plus qu'il gagne par an en Italie 2000 pistoles d'Espagne.“²³ [Die Engländer wollten Farinello für ihre Oper haben, doch er verlangte von ihnen 2500 Pfund Sterling. Der Grund dafür ist, dass er keine Lust hat, nach England zu gehen. Er fürchtet, die Luft würde seiner Stimme nicht gut tun, umso mehr als er in Italien 2000 *pistoles d'Espagne* im Jahr verdient.]

Dass das englische Klima schlecht für die Stimme sei, ist zu dieser Zeit eine unter Sängern verbreitete Sorge. Die Konjunktion *d'autant que* dürfte hier aber ein Hinweis darauf sein, dass für Farinelli pekuniäre Überlegungen schwerer wiegen als die Sorge um die Gesundheit. Durch Handels Tätigkeit als Agent wesentlich beeinflusst schossen die in London gezahlten Gehälter ab 1711 in die Höhe, und den italienischen Sängern ist bekannt, wie viel die Engländer zu zahlen bereit sind. Dies und der Umstand, dass sie auch in Italien gutes Geld verdienen, stärkt die Position der Sänger in den Verhandlungen mit den englischen Agenten, und so kommt es zu Gehaltsforderungen, die in manchen Fällen selbst für die Engländer ein Hinderungsgrund sind.

Ein wesentlicher Faktor für Farinellis Entscheidung, nach England zu gehen, sind die ständigen Bemühungen englischer Lords. Als er 1734 den Vertrag mit der Opera of the Nobility unterschreibt, weiß er, dass er in London nicht auf sich allein gestellt ist. Es besteht dort bereits ein Netzwerk aus Engländern, die sich um seine Übersiedlung und gastfreundliche Aufnahme kümmern – in vielen Fällen handelt es sich dabei um Freunde und Verwandte der Lords, welche Farinelli bereits in Italien kennengelernt hat.²⁴

23 Zit. nach: Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 340-341.

24 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 339.

Briefe und Aufzeichnungen vermitteln einen Eindruck davon, wieviele Engländer Farinelli gefolgt sind. Charles Wyndham schreibt Anfang Januar 1730 in einem Brief an seinen Vater, es hielten sich ungefähr dreißig Engländer in Venedig auf. Diese Zahl bestätigt der Earl Cowper, der nur wenige Tage davor an seine Schwester schreibt, es seien außer ihm noch zwanzig oder dreißig andere Engländer da. Colonel Elizeus Burges, britischer Regierungsvertreter in Venedig, schreibt an den Duke of Newcastle, welcher bis zu deren Auflösung 1729 einer der *governors* der Royal Academy of Music war, dass Farinelli bereits für drei oder vier weitere Jahre engagiert sei und zudem mehrmals seinen Unwillen, nach England zu gehen, geäußert habe. Einige Monate später, im Juni, berichtet Burges, die Engländer seien alle nach Bologna gegangen, wo Farinelli den ganzen Monat in einer glanzvollen Opernproduktion zu sehen ist.²⁵ [Es handelt sich dabei um Portas *Farnace* mit Bernacchi und Vittoria Tesi.]

Eine wichtige Rolle bei Farinellis Rekrutierung spielen der Earl of Essex und der Duke of Leeds. Beide Lords reisen Farinelli nach, um ihn singen zu hören. Der Earl of Essex ist ab August 1732 als britischer Botschafter am Hof von Sardinien in Turin. Erst nachdem er mehrmals beim Duke of Newcastle anfragt, wird ihm die Erlaubnis erteilt, seinen Posten in Turin zu verlassen, um Reisen in Italien zu unternehmen. Im Mai 1733 hört Essex Farinelli in Hasses *Siroe* am Teatro Malvezzi in Bologna. McGeary vermutet, dass es hier zu einem persönlichen Treffen zwischen Essex und Farinelli kommt. In demselben Monat bricht der Duke of Leeds, den Farinelli später *tanto mio amico e patrone particolare* nennen wird, auf seine Grand Tour auf. Im Dezember stattet er Essex in Turin einen Besuch ab. Beide Lords reisen kurz darauf nach Venedig, wo Farinelli während der Karnevalssaison am San Giovanni Grisostomo in *Merope*, *Berenice* und *Artaserse* auftritt. Essex kehrt nach der Karnevalssaison nach Turin zurück. Leeds richtet sich in Venedig für sechs Monate einen Haushalt ein. Von dort aus reist er im Mai nach Vicenza, wo Farinelli im Nuovo Teatre delle Grazie auftritt. Im Juli richtet sich Leeds in Florenz einen Haushalt ein. Farinelli singt dort am Teatro della Pergola in *L'innocenza giustificata*, einem Pasticcio mit Musik von Hasse und Riccardo Broschi. In Florenz ist Farinelli

²⁵ Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 342.

vermutlich mehrmals bei Salonabenden in Leeds' Haus anwesend.²⁶

Während die beiden Lords in Italien in die Oper gehen, kommt es in London zu den Ereignissen, die zur Gründung der Opera of the Nobility führen. Um den Prince of Wales bildet sich eine Gruppe von Adligen, die eine Opernkompanie gründen wollen. Diese soll in Konkurrenz zu Händels Second Academy stehen, welche von König Georg II. unterstützt wird. Die Gruppe gewinnt Porpora und Senesino, von dem sich Händel soeben getrennt hat, und will nun auch Farinelli haben. Dem Duke of Leeds und dem Earl of Essex sind diese Vorgänge bekannt. Leeds' Stiefmutter schreibt dem Duke nach Italien, sie sei zuversichtlich, dass es im kommenden Winter eine sehr gute, in Gegnerschaft zu Händel aufgeführte, Oper geben wird. Für ihre erste Saison, beginnend im Dezember '33, kann die Nobility Farinelli jedoch noch nicht haben, denn dieser ist für die Karnevalssaison in Venedig und für Mai in Vicenza engagiert. Essex erhält von der Nobility den Auftrag, Farinelli nach London einzuladen. Der Konsul Joseph Smith ist für die Vertragsschließung mit Farinelli zuständig. Am 14. Mai schließlich schreibt der Konsul an Essex, der Vertrag mit Farinelli sei erfolgreich abgeschlossen worden, und Farinelli lasse dem Lord für seine großzügige Protektion Dank ausrichten. Farinelli selbst erwähnt den Abschluss der Verhandlungen in einem Brief an den Grafen Sicino Pepoli. Sowohl in Italien als auch in England verbreitet sich die Nachricht von Farinellis bevorstehender Abreise schnell.²⁷

Anfang September bricht Farinelli aus Florenz auf. Seine Stationen lassen sich anhand von Korrespondenzen zwischen englischen Lords rekonstruieren. Diese sind Farinelli bei seiner Reise nach London behilflich, und manche von ihnen, die sich selbst auf der Heimreise befinden, begleiten ihn möglicherweise. In Florenz kümmern sich Leeds und der Diplomat Brinley Skinner auf Farinellis Wunsch darum, dass eine Gepäckkiste vom Hafen von Livorno aus nach London transportiert wird. Sein Weg führt Farinelli durch Paris, wo er sich mit mehreren Engländern trifft, die er vermutlich in Italien kennengelernt hat, und für diese Arien vorträgt. Ende September kommt Farinelli nach einer Überfahrt, die ihm, wie er in einem Brief an den Grafen

26 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 343-345.

27 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 343-344.

Pepoli schreibt, zugesetzt hat, in London an.²⁸

Dort ist für seine gastfreundliche Aufnahme gesorgt. Es ist insbesondere der Duke of Leeds, der um Farinellis Wohl besorgt ist. Als dieser am 29. Oktober erstmals in London öffentlich auftritt, ist Leeds noch in Italien auf Reisen, hat aber anscheinend in die Wege geleitet, dass Farinelli seine Stiefmutter, die Duchess of Leeds, kennenlernt. Diese berichtet dem Duke von Farinellis Ankunft in London, und aus ihren Äußerungen geht deutlich hervor, dass sie für die Opera of the Nobility und gegen Händel Partei ergreift.²⁹

Ende Januar 1735 kommt Leeds in London an. Die erste Gelegenheit für ihn, einen öffentlichen Auftritt Farinellis zu sehen, ist die Premiere von *Polifemo* am 1. Februar. Farinelli genießt in England die Freundschaft des Duke, der ihn im August auf den Landsitz Kiveton in Yorkshire mitnimmt. Farinelli verbringt die Zeit zwischen den Saisons mit Leeds, der Duchess und Entourage auf dem Land. Im September geht Leeds nach Scarborough im nördlichen Yorkshire, wohin ihn Farinelli vermutlich begleitet, bevor er Mitte Oktober wieder in London sein muss. Beide werden Portraits voneinander behalten, welche an ihre Freundschaft erinnern. Farinellis Portrait zeigt ihn in ungewohnt informeller Pose, und McGeary vermutet, dies sei dadurch begründet, dass das Portrait für den Duke gedacht gewesen ist.³⁰

Während Farinellis Zeit am Madrider Hof 1737-1759 ist Spanien in drei Kriegen in Gegnerschaft zu England, und weil Farinelli wider Erwarten nicht von seiner Reise auf den Kontinent zurückgekehrt und stattdessen in Spanien geblieben ist, gilt er als zum Feind übergelaufen. Auf seinem Alterssitz in Bologna lebend bedauert Farinelli, dass er sich nicht in England niederlassen kann. Von den Engländern spricht er zeitlebens mit großer Dankbarkeit.

28 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 345-346.

29 Thomas McGeary, *Castratos and their Patrons. Farinelli and the Duke of Leeds*. „tanto mio amico e patrone particolare“, in: *Early Music* 30 (2002), S. 204.

30 Thomas McGeary, *Castratos and their Patrons*, S. 205-208.

Farinelli in England

Kurz nach seiner Ankunft in London tritt Farinelli zunächst im privaten Rahmen auf – vor der Königsfamilie nämlich, wie dies für neu angekommene Sänger üblich zu sein scheint. Der Königsfamilie vorgestellt wird er vom Earl Cowper, einem der mit ihm befreundeten Lords, den er zuvor in Canterbury besucht. Über den Empfang am königlichen Hof existiert ein Bericht in der *London Evening-Post*, in welchem auch erwähnt wird, dass Farinelli im kommenden Winter für eine große Summe Geld von der Nobility am Haymarket-Theater engagiert sei.³¹

Der Empfang findet in der Vorkammer der Königin statt. Anwesend ist auch die Prinzessin Anne. Auf ihren Wunsch singt Farinelli Händel-Arien, während sie ihn am Cembalo begleitet. Dass sie gerade Händel-Arien wählt, kommt nicht von ungefähr, denn die Königin und die Princess of Orange stehen beide auf Seiten Händels, nicht auf der des Prince of Wales und seiner Opera of the Nobility.³²

Seinen ersten öffentlichen Auftritt in London hat Farinelli am 29. Oktober 1734 in der Rolle des Arbace in *Artaserse*. Ursprünglich eine auf einem Libretto von Metastasio basierende Oper von Hasse wird sie am King's Theatre als Pasticcio mit eingefügten Arien von Porpora, Attilio Ariosti und Riccardo Broschi aufgeführt. Berühmt geworden ist insbesondere Broschis *Son qual nave ch'agitata*, eine Bravour-Arie, die Broschi zu dem Zweck komponiert, die gesanglichen Fähigkeiten seines Bruders zur Schau zu stellen. Es existiert kein Hinweis auf Broschis Anwesenheit bei der Premiere, und es ist als wahrscheinlicher anzunehmen, dass er zu dieser Zeit bereits mitellos in Mailand sitzt, wie Farinelli im Juli in einem Brief an den Grafen Pepoli über seinen Bruder berichtet.³³ Die außerordentlich erfolgreiche Oper wird in einem ersten Lauf elf mal aufgeführt und in den drei Jahren Farinellis Anwesenheit insgesamt vierzig mal – eine erstaunlich hohe Zahl.

31 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 346.

32 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 137.

33 Michael Robinson und Ellen Harris: Art. *Riccardo Broschi*, in: Grove Music Online [online verfügbar: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04076>, 14.7.2014].

Die Benefizvorstellung zu *Artaserse* in seiner ersten Londoner Saison ist der Höhepunkt Farinellis Karriere in England. Am 13. März 1735, zwei Tage, bevor die Vorstellung stattfindet, wird sie im *Daily Advertiser* angekündigt, wobei einige Mitglieder des britischen Adels, die anwesend sein werden, namentlich genannt werden, und auch die Summe, die sie jeweils an Farinelli gezahlt haben. Diese Beträge sowie die geschätzten Gesamteinnahmen der Benefizvorstellung, wie sie in der Anzeige genannt werden, sind vermutlich übertrieben, wie es für die Presse zu dieser Zeit üblich ist. Nichtsdestotrotz ist die Benefizvorstellung für Farinelli äußerst einträglich und steht im Mittelpunkt öffentlichen Interesses.³⁴ Es bricht während dieser Saison '34-'35 geradezu eine Hysterie um Farinelli aus. McGeary schreibt, zu sagen, London habe aus Farinelli den ersten internationalen Superstar der Oper gemacht, sei nicht übertrieben, und spricht in diesem Zusammenhang von einem *morbus farinelliticus*, von welchem London ergriffen wird.³⁵

Das Londoner Opernpublikum, für welches es nichts Ungewohntes ist, sich für die italienischen Sänger, die zu ihnen kommen, in Begeisterung zu ergehen, übertrifft sich in dieser Hinsicht selbst, und die Verehrung, welche es Farinelli entgegenbringt, übertrifft bei weitem diejenige, welche zuvor Senesino genoss. Doch nicht nur das Opernpublikum, auch die Sängerkollegen sind voll Bewunderung für Farinelli, was unüblich ist. Eine Anekdote erzählt von dem Ereignis, welches sich zuträgt, als Senesino und Farinelli zum ersten Mal gemeinsam auf der Bühne stehen – als Artabano und Arbace in *Artaserse*. Senesino ist von dem Gesang seines Kollegen so gerührt, dass er für einen Moment seine Rolle vergisst und diesen umarmt. Später bestätigt Farinelli Burney gegenüber, dass diese Geschichte sich zugetragen hat.³⁶

So erfolgreich Farinellis erste Londoner Saison auch sein mag, die Probleme der Opera of the Nobility sind damit nicht gelöst, und der Erfolg bleibt weitgehend ein individueller, während die Kompanie auf der Strecke bleibt. Die finanziellen Mittel der Nobility, für welche der Opernkrieg gegen Händels Second Academy ruinös ist,

34 Judith Milhous und Robert Hume, *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 363.

35 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 347.

36 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 133.

schwinden rapide, und auch die Besucherzahlen, welche Farinelli '34-'35 noch anzuziehen vermag, ändern nichts daran. Diese nehmen zudem in den folgenden Saisons ab, so dass Farinelli, wenn er auch nicht für die Defizite der Nobility verantwortlich ist, ihr auch nicht den Erfolgsschub zu geben vermag, den die Direktoren sich von ihm erhofften.³⁷

Farinelli selbst dagegen kann mit den Einnahmen aus seinen Londoner Jahren, insbesondere aus der ersten Saison, sehr zufrieden sein. Diese zu beziffern ist schwierig, denn es liegen keine Dokumente vor, aus denen sie eindeutig hervorgehen, und die Pressemeldungen, sowohl was Farinellis vertragsmäßig festgelegtes Gehalt als auch was seine Benefizeinnahmen angeht, sind nicht verlässlich und gehen weit auseinander. Selbst wenn in Betracht gezogen wird, dass die Presse in ihren Berichten über Farinelli zu Übertreibungen neigt, wird dieser zweifelsohne von den Engländern in einem nicht zuvor gesehenen Maß mit Geschenken überhäuft, macht mit der Benefizvorstellung '35 Rekordeinnahmen und ist zu einem großzügigen Gehalt engagiert, wie es zu dieser Zeit für Kastraten auf dem Londoner Sängermarkt üblich ist. Farinellis erster Biograph Sacchi nennt als Summe 1501 Pfund für die Saison, womit sein Gehalt genau ein Pfund über demjenigen Senesinos liegen würde, wofür es jedoch keine Belege gibt.³⁸

Seine wirtschaftliche Eigeninitiative bleibt nicht unkommentiert, und aus Pressemeldungen um die Zeit der Benefizvorstellung '35 lässt sich die Vermutung ableiten, dass Farinelli für diese aggressiv geworben hat.³⁹ Bei einem derartigen Maß an Prominenz und wirtschaftlichem Erfolg, wie Farinelli es genießt, bleibt die Missgunst nicht fern, und so gibt es sowohl in der Öffentlichkeit als auch unter den Sängerkollegen Stimmen, welche ihn dafür beargwöhnen. Der Künstler William Hogarth fertigt den Kupferstich-Zyklus *The Rake's Progress* an, dessen Titelheld Farinellis Züge trägt, und dessen zweite Platte eine „Liste der wertvollen Geschenke, die Herr Farinelli, der italienische Sänger, sich herabließ vom Adel und den besitzenden Ständen für einen Auftritt in der Oper ‚Artaxerxes‘ anzunehmen“,

37 Judith Milhous und Robert Hume, *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, S. 371-372.

38 Judith Milhous und Robert Hume, *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, S. 366-367.

39 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 363.

beinhaltet.⁴⁰ Auch in der Presse wird die Maßlosigkeit, mit welcher das Londoner Publikum seinen Star-Kastraten beschenkt, kritisiert, und ein Bericht in der *Old Whig* lässt die Vermutung zu, dass Senesino beleidigt war, weil die Direktoren der Nobility ihm keine Benefizvorstellung gewährten.⁴¹

Der Erfolg der Saison '34-'35 wiederholt sich nicht. Farinelli hat mit der Benefizvorstellung dieser Saison den Zenith seiner Londoner Karriere erreicht, und das Interesse an ihm nimmt fortan ab. Ein Grund dafür liegt in Farinellis mangelnder Bühnenpräsenz. Das Londoner Publikum ist sich ein gutes darstellendes Spiel auf seinen Bühnen gewohnt und hat dieses von Nicolini, Senesino und Carestini auch geboten bekommen. Farinelli ist eine andere Art Sänger – gesanglich seinen Kollegen überlegen, spielt er schlichtweg nicht, sondern steht lediglich auf der Bühne und singt. In Burneys Musikgeschichte wird dies zwar zugunsten von Farinellis Fähigkeiten als Sänger gedeutet: „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. Obwohl er während des Singens bewegungslos wie eine Statue auf der Bühne stand, war seine Stimme lebendig.“⁴² In einem Brief an den Earl von Essex jedoch berichtet John Corry, einer seiner Agenten, welche Meinung über Farinelli zu Beginn der Saison '35-'36 bereits weit verbreitet zu sein scheint: „The Notion I had at first of Farinelli is now in great Vogue that he was only fitt for a popes Chappelle, for that on the Stage he has neither Action, nor Expression in what he is about, and many that admired beyond measure at first say they are now tired wth his fine Gurg[g]le tho it is so exceeding sweet [...]“.⁴³ Andere Stimmen weisen darauf hin, dass Farinellis zweite Benefizvorstellung in London wohl bei weitem nicht an die erste heranreichen wird, und dass der Erfolg Farinellis und der Nobility im Abnehmen begriffen ist.

In seiner dritten und letzten Saison in England vermag Farinelli nur noch wenig Publikum anzuziehen. Coley Cibber, Impresario am Drury Lane Theatre, schreibt zu

40 Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 133.

41 Judith Milhous und Robert Hume, *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, S. 363-364.

42 Zit. nach: Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen*, S. 131.

43 Zit. nach: Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 350.

einem nicht genau zu bestimmenden Zeitpunkt in den späten 1730ern: „Novelty could never be supported but by an annual Change of the best Voices, which like the finest Flowers, bloom but for a Season, and when that is over are only dead Nose-gays. From this Natural Cause we have seen within these two Years even *Farinelli* singing to an Audience of five and thirty Pounds [...]“.⁴⁴ Corry bestätigt Cibbers Urteil, der Grund für Farinellis schwindende Anziehungskraft liege in dem Durst des Publikums nach immer neuen Reizen: „you know we are in a very Uncertain climate that the sweetest gu[r]gle of an Eunuck is soon tyresome.“⁴⁵

Am 11. Juni 1737 tritt Farinelli in *Sabrina* auf. Dies sollte sein letzter Auftritt in London und auf einer öffentlichen Opernbühne überhaupt sein. Zwei Vorstellungen werden abgesagt, weil Farinelli krank zu sein scheint, wobei vermutet wird, er habe seine Krankheit nur fingiert. Als er wenig später nach Paris abreist, ahnt in London niemand, dass er nicht vom Kontinent zurückkehren wird. Der Vertrag mit der Opera of the Nobility für die kommende Saison ist bereits unterzeichnet, und nach seinem Aufenthalt in Paris im vergangenen Sommer war Farinelli rechtzeitig vor Saisonbeginn wieder in London. Deshalb nimmt man in London von seiner Abreise zunächst kaum Notiz. Erst als die Nachricht nach London dringt, dass Farinelli in die Dienste des spanischen Königs getreten sei, bricht dort das Erstaunen aus, und McGeary sagt, Farinellis Entscheidung habe zu einer kleineren diplomatischen Krise geführt.⁴⁶

Die Vermutung liegt nahe, dass Farinelli, da er sich der Situation der maroden Opera of the Nobility und seiner eigenen geschwundenen Popularität bewusst ist, bereits bei seiner Abreise nicht die Absicht hat, nach England zurückzukehren. Die Direktoren der Nobility, empört über den Vertragsbruch, weigern sich, ihm die 650 Pfund, die sie ihm vom Gehalt der letzten Saison noch schuldig sind, zu zahlen, es sei denn, er würde nach London zurückkehren. Dies kann Farinelli aber egal sein, weil er durch seine Entlohnung am Hof von Madrid dafür mehr als entschädigt wird und ohnehin

44 Zit. nach: Judith Milhous und Robert Hume, *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, S. 365.

45 Zit. nach: Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 350.

46 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 351.

mit Rekordeinnahmen aus seinen Londoner Jahren hervorgeht.

Ebenfalls empört zeigt sich jenes Segment der Londoner Presse, welches zuvor bereits ein Bild von Farinelli als gierigem Opportunisten gezeichnet hat. Die Geschenke des spanischen Königs an Farinelli, von denen die Kunde nach England dringt, sind es nun, die den Unmut der Kommentatoren auslösen, und natürlich bringt seine Entscheidung, in die Dienste Philipps V. zu treten, Farinelli keine Sympathien ein. Die *Daily Post* schreibt am 7. Juli 1737: „But if our Brains were not as heavy as our Purses, such shameless Fellows would have no Business among us. Farinello, what with his Salary, his Benefit Night, and the presents made him [...], gets at least 5000 *l.* a Year in England, and yet he is not ashamed to run about like a Stroller from Kingdom to Kingdom“⁴⁷.

Opportunist oder nicht, die Jahre in London bedeuten für Farinelli insgesamt einen großen Gewinn, und angesichts der Tatsache, dass sich die Opera of the Nobility noch im selben Jahr auflöst, könnte man sagen, er habe das sinkende Schiff zum richtigen Zeitpunkt verlassen. Die Desertation nicht übelgenommen haben ihm seine Freunde und Verehrer, welche weiterhin die Nachrichten über Farinelli verfolgen, von denen manche seltsamerweise im Januar 1738 seinen Tod vermelden.⁴⁸ Farinelli dürfte davon wenig berührt sein, denn er lebt zu diesem Zeitpunkt als *familiar criado* des Königs in Madrid, wo er noch weitere zwanzig Jahre bleiben wird, ehe er sich für seinen letzten Lebensabschnitt in seine Villa in Bologna zurückzieht.

47 Zit. nach: Judith Milhous und Robert Hume, *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, S. 371.

48 Thomas McGeary, *Farinelli's Progress to Albion*, S. 354.

Bibliografie

Barbier, Patrick: *The World of the Castrati. The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*, London 1996.

Duncan, Cheryll: *Castrati and impresarios in London. Two mid-eighteenth century lawsuits*, in: *Cambridge Opera Journal* 24 (2012), S. 43-65.

Fenner, Theodore: *Opera in London. Views of the Press 1785-1830*, Carbondale u.a. 1994.

Findlen, Paula; Roworth, Wendy W.; Sama, Catherine (Hgg.): *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, Stanford 2009.

Hunter, David: *Castratos and Their Patrons. Senesino Disoblige Caroline, Princess of Wales, and Princess Violante of Florence*, in: *Early Music* 30 (2002), S. 214-220, 223.

Joncus, Berta: *One God, so many Farinellis. Mythologising the Star Castrato*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 437-496.

Mancini, Giovanni B.: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien 1774.

McGeary, Thomas: *Castratos and Their Patrons. Farinelli and the Duke of Leeds. „tanto mio amico e patrone particolare“*, in: *Early Music* 30 (2002), S. 202-213.

McGeary, Thomas: *Farinelli's Progress to Albion. The Recruitment and Reception of Opera's 'Blazing Star'*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 339-360.

Milhous, Judith; Hume, Robert: *Construing and Misconstruing Farinelli in London*, in: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 361-382.

Offret, Ashley: *A Dozen Little Farinellos. A Reception History of Farinelli in London, 1734-1737*, Master Thesis masch., Cincinnati 2009.

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

Prize, Curtis; Milhous, Judith; Hume, Robert D.: *The impresario's ten commandments. Continental recruitment for Italian opera in London, 1763-64*, London 1992.

Roach, Joseph R.: *Cavaliere Nicolini. London's First Opera Star*, in: *Educational Theatre Journal* 28 (1976), S. 189-205.

Robinson, Michael; Harris, Ellen: Art. *Riccardo Broschi*, in: *Grove Music Online* [online verfügbar: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04076>, 14.7.2014].

Rosselli, John: *The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550 – 1850*, in: *Acta musicologica* 60 (1988), S. 143-179.

Walter, Michael: *Händel, die Londoner Oper und der europäische Sängermarkt*, in: *Händel-Jahrbuch 2012*, Kassel 2012, S. 29-40.