

Georg Friedrich Händel
(1685–1759)

Aci, Galatea e Polifemo

Serenata a tre, HWV 72

1. Fassung von 1708

Text von Nicola Giuvo
nach Ovids „Metamorphosen“

Eine Veranstaltung des Institutes für Alte Musik
in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Musiktheater

Dienstag, 19. Juni 2012
Mittwoch, 20. Juni 2012
Donnerstag, 21. Juni 2012
Freitag, 22. Juni 2012
20.00 Uhr
Großes Studio
Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1

BESETZUNG

| | |
|---|--|
| Aci | Leigh Michelow (19. / 21.) Stefanie Steger (20. / 22.) |
| Galatea | Dara Savinova (19. / 21.) Stephanie Pucalkova (20. / 22.) |
| Polifemo | Lachlan W.A. Scott |
| Barockorchester des Institutes für Alte Musik | |
| Musikalische Leitung und Konzertmeister | Hiro Kurosaki |
| Szenische Leitung und Raum | Eike Gramss |
| Projektleitung | Dorothee Oberlinger |
| Musikalische Einstudierung | Florian Birsak, Andrea Marcon, Wolfgang Niessner |
| Musikalische Dramaturgie | Wolfgang Niessner |
| Korrepetition | Julia Antonowitsch, Dariusz Burnecki, Andrea Strobl |
| Regieassistenz | Agnieszka Lis |
| Mitarbeit Bühne und Kostüm | Christoph Muth |
| Maske | Jutta Martens |
| Assistenz Projektleitung | Elisabeth Wirth |
| Technische Leitung und Lichtgestaltung | Andreas Greiml |
| Stellvertretende technische Leitung | Thomas Hofmüller |
| Bühnentechnikteam | Nils Lange, Peter Hawlik, Georg Götz, Alexander Lähm, Anna Ramsauer, Cora Prochaska, Markus Graf, Stjepan Miskovic |

BAROCKORCHESTER DES INSTITUTES FÜR ALTE MUSIK

| | |
|----------------------|---|
| Leitung | Hiro Kurosaki |
| Violine | Hiro Kurosaki Susanne Mattle Judith Schreyer Mauro Spinazzé Chin-wen Yang Lukas Praxmarer Raikan Eisenhut |
| Viola | Agnes Mauri |
| Viola da Gamba | Pia Pircher |
| Cello | Dieter Nel Hannah Vinzens Tijana Milicevic |
| Kontrabass | Attila Szilagyi |
| Trompete | Florian Brunnmayr / Martin Weichselbaumer Martin Bögl |
| Blockflöte | Elisabeth Wirth Christina Hahn |
| Barockoboe | Georg Fritz Joel Verkaik |
| Fagott | Makiko Kurabayashi Anne EnBle |
| Theorbe | Hans Brüderl Jong Dae Koh |
| Cembalo und Orgel | Flora Fabri Davide de Zotti Lidia Cremona |

„CANTATA FATTO PER SERENATA“:

Händels erste Acis-Vertonung.

Der Auftrag zur Komposition von „Aci, Galatea e Polifemo“ erfolgte wahrscheinlich anlässlich der Hochzeit des fünften „Duca d'Alvito“, Tolomeo Saverio Gallio 1708 anlässlich von Händels Aufenthalt in Neapel, das damals eine politische Einheit mit Sizilien bildete.

Das mag auch die Stoffwahl des lokalen Mythos von Acis, Galatea und Polifem für den dem arkadischen Schäferspiel zugewandten Hof erklären, wobei wir vermuten können, daß die Volksphantasie ursprünglich diesen Mythos als Personifikationen des allzeit bedrohlichen Vulkans Aetna (mit dessen Krater als Polifems Einauge), der durch diesen gefährdeten Fluren und Felder Siziliens (die Welt und das Land des Schäfers Acis) und des allumfassenden Meeres (das Element der Nereustochter Galatea) auffasste.

In den überlieferten Manuskripten wird das Stück sowohl als „Cantata“ wie auch als „Serenata“ bezeichnet, wobei letztere eine abendliche szenische Freiluftaufführung zu festlichen Anlässen in entsprechendem Umfeld (z.B. einem Palasthof mit Grotte) und daher auch der möglichen Verwendung von Trompeten bedeutete.

Obwohl die musikalischen Quellen weder Szenen- noch Tempoangaben aufweisen, können wir die einzelnen Nummern in fünf Szenen zusammenfassen:

1. Glück und Gefährdung der Liebenden (Nr. 1 – 4), 2. Werbung und Bedrohung durch Polifem (Nr. 5 – 7), 3. Entwicklung des Konflikts durch die Rivalität zwischen Acis und Polifem (Nr. 8 – 11), 4. Polifems Verzweiflung und Mordgedanken (Nr. 12 – 16), 5. Galateas Schmerz und Polifems Einsamkeit (Nr. 17 – 19).

Drei kompositorische Aspekte lassen uns von einer barocken Praekomposition des musikalischen Materials im modernen Sinn sprechen:

Die gezielte Verwendung von je acht Dur- und Molltonarten mit ihrem symbolischen Gehalt; die Anwendung verschiedener Tanzformen wie Menuett, Sarabande, Gigue, Bourée, Siciliano und Gavotte als Affekttträger in den einzelnen Nummern; und eine an die Systematik der Opera Seria erinnernde Struktur von Da-capo-Arien mit ihren verschiedenen Tempi und Ausdrucksbereichen.

Einige dieser Arien seien nachstehend als Beispiele von Händels großer Charakterisierungskunst näher beschrieben:

Nr. 8: „Dell' aquila l'artigli“, A-Dur: Acis bezeichnet sich als Adler, dessen Klauen die Schlange vernichten, virtuos begleitet vom solistischen Cembalo. Ob Händel hier selbst als Adler auf den Tasten spielte?

Nr. 10: „S'agita in mezzo all'onde“, F-Dur: Galatea sieht ihr Herz als Schiff im Sturm zwischen zwei Ufern (Männern) hin und her geworfen, vertraut aber ihrem guten Stern.

Als Menuett, das Galateas Emotionen über einer wogenden Triolenbewegung mäßigt, durchschreitet das Orchester verschiedene Klangräume, wobei die Baßlinie einmal höher und einmal tiefer gesetzt sein kann und im Mittelteil, der herrlich von Blockflöte und Streicherpizzicato ausgeführt wird, sogar von der Singstimme gebildet wird.

Nr. 13: „Qui l'augel da pianta in pianta lieto vola“, Siciliano in C-Dur. Als zentraler Moment der Pastorale erleben wir den Schäfer Acis, obwohl schon von Todesahnungen erfüllt, in ruhevolem Einklang mit der Natur, konzertierend mit den Vogelstimmen von Solo-Oboe, Violine und Violoncello, als Spannungselement vor dem Mord und als Portrait Siziliens mit folkloristischen Anklängen.

Während der 16jährige Acis von einem Soprankastraten dargestellt wurde und Galatea ein Mezzosopran von mittlerem Umfang ist, machte die Partie des Polifem seit der Uraufführung wegen ihrer gigantischen Tessitura von D bis a1 und ihrer riesigen Intervallsprünge von sich reden, die der Textausdeutung von Worten wie „tuoni“, „orrori“, „profondo“ und „abisso“ dienen. Diese Intervalle erscheinen im Stück immer, wenn von Polifem, seiner Rachsucht und seinen Drohgebärden die Rede ist und bilden, konsequent durchgeführt, seine Arie Nr. 12: „Fra l'ombre e gl'orrori“, die sein von Einsamkeit geprägtes Gefühlsleben beschreibt, dargestellt durch das antike Seelensymbol des Schmetterlings.

Im emblematischen Vergleich erleben wir also den jungen Kindmann Acis als Adler und den traurigen Giganten Polifem als Schmetterling.

Das Verhältnis der beiden Rivalen Acis und Polifem wird weiters durch einen harmonischen Kunstgriff besonderer Art charakterisiert: Die Akkordverbindungen von Acis' f-moll Sterbearie Nr. 16: „verso gia l'alma col sangue“ finden wir, transponiert nach e-moll, in Polifems abschließendem Accompagnato Nr. 19: „vissi, fedel mia vita“ wieder, in dem er seinen Rivalen zitiert, wie dieser die Vereinigung seines ins Meer strömenden Blutes mit der Meeres-Geliebten Galatea beschwört.

In der Behandlung des Orchesters zeigt sich Händel als erst 23jähriger Komponist in Anwendung und Differenzierung der orchestralen Mittel bereits auf der Höhe seiner Meisterschaft, in Arien, die in reduzierter Dreistimmigkeit und starker Bildwirkung deutlichen Signalcharakter aufweisen, in Terzetten, die in frei gehandhabtem Parlando dem Accompagnato verwandte Formen finden, und in prächtig ausgeführten Nummern, die konzertierend Soli und Ripieno der Gesangsstimme gegenüberstellen.

Der Tradition der Barockoper folgend spielen wir eine vorangestellte Sinfonia, die entweder in der Haupttonart D–Dur oder einer verwandten Tonart stehen soll.

Da das Publikum nicht aufgewühlt durch das blutige Eifersuchtsdrama aus der Vorstellung entlassen werden durfte, endet das Stück mit einer frechen Gavotte als „Rausschmeisser“, in der der wiederauftretende Acis in Polifems Tonart D–Dur singt, und dieser den Text seines Rivalen wiederholt „Wer einmal wirklich liebte, hat treue Liebe und Beständigkeit als Ziel“.

Wolfgang Niessner

MYTHEN, FIGUREN UND SPRACHMUSTER.

Notizen eines Philologen.

I. Polyphem im Wandel der Antike

Am Anfang steht für uns Homer, genauer gesagt: der 9. Gesang der „Odyssee“, in dem der Titelheld am Hof der Phäaken über seine Irrfahrten berichtet und dabei das Abenteuer mit Polyphem detailreich schildert. Der ‚listenreiche‘ Held vermag dabei mit Witz und Verstand den mächtigen Riesen zu überlisten, der pfiffige Intellekt siegt letztlich über die dumpfe Rohkraft. Dass er seinen Namen als Oütis („Niemand“) angibt, ist einerseits ein hübsches Wortspiel, schützt aber Odysseus und seine Gefährten auch vor der Verfolgung durch die anderen Kyklopen: Denn – so sagen sie zu ihrem Bruder – wenn dich niemand getäuscht und geblendet hat, dann brauchen wir dir auch nicht beizustehen!

A propos Kyklopen: die Etymologie als „Radauge“ schien bis vor kurzem völlig sicher, ja eindeutig zu sein. Doch mittlerweile hat sie durch einen raffinierten Alternativvorschlag (*pku-klōps „Viehdieb“) Konkurrenz bekommen. Die gigantischen Inselbewohner hätten sich demnach ihre Herden durch Raub, eine im Mythos durchaus übliche Handlungsweise, angeeignet.

Der Name Polyphēmos selbst bedeutet jedenfalls als ein durchsichtiges Kompositum „vielgerühmt, ruhmreich“, was als Wortbildung doppelt motiviert ist. Ursprünglich als schmückende Bezeichnung geprägt, wurde er im Laufe der Rezeptionsgeschichte durch die Bekanntheit, die sich im Niemandsland von „berühmt“ und „berüchtigt“ bewegt, neu motiviert.

Jahrhunderte später, in den Idyllen (Nr. 11) des hellenistischen Dichters Theokrit, begegnet uns Polyphem wieder. Als Hirte, der er ja auch in der „Odyssee“ war, hat er am pastoralen Milieu ja genuinen Anteil. Seine ungeschlachte Gestalt hat er freilich behalten, und so wirkt er als schmachsender Liebhaber und Verehrer der Nymphe Galatea merkwürdig, ja komisch. Der tollpatschige Minnesänger passt so recht in das literarische Ambiente eines Zeitalters, in dem die Heroen der Frühzeit ausgedient haben und der Glaube an die olympischen Götter im religiösen Denken geschwunden ist.

Die Konturen des rachsüchtigen Freiers, wie sie Händels Personenarsenal zugrunde liegen, hat Polyphem dann in der bekannten Episode von Ovids „Metamorphosen“ (Buch XIII) erhalten. In seinem Profil und Charakter verschmelzen gleichsam die Züge des grausamen homerischen Kyklopen mit den parodistischen Merkmalen des ‚lyrischen Riesen‘ bei Theokrit. Doch dem Generalthema von Ovids Werk entsprechend läuft der Plot auf die Verwandlung und damit auf ein partiell versöhnliches Ende hinaus: Auf das Gebet Galateas hin wird ihr von Polyphem mit einem Felsblock erschlagener Geliebter Acis in die Statue eines Jünglings verwandelt, der sich als Flussgott mit der Quellnymphe vereinigen kann.

In anderer Konstellation und mit versöhnlichem Ende begegnet uns eine Variante des Stoffes im französischen Märchen von der Schönen und dem Biest, hinter dem sich letztlich ein schöner Prinz verbirgt.

II. Zwei sprachliche Beobachtungen

Das Libretto des italienischen Dichters Nicola Giuvo ist keine überragende literarische Leistung. Doch es entspricht dem guten Standard der Epoche und gibt Anlass zu semantischen wie stilistischen Notizen.

Zu den Adjektiven mit negativer Bedeutung, die im Dialog dem Partner Fehlverhalten und seelische Grausamkeit vorwerfen, zählt neben crudele, empio, infido oder atroce in besonderem Maße ingrato bzw. ingrata: Man vgl. ein Rezitativ Polyphems („Ingrata, se mi nieghi, ciò che sperar potrei come tuo dono ...“) oder seine spätere Arie („Impara, ingrata, impara, che fà l'esser ti ranna con chi ti chiede amor“).

In so gut wie allen Übersetzungen des italienischen Eigenschaftswortes (so auch im berühmten Rondo der Donna Elvira in Mozarts „Don Giovanni“) begegnen wir dem Wortlaut „undankbar“, der nur einen Teil des semantischen Umfangs abdeckt und situativ oft gar nicht den speziellen Sinn trifft. Lateinisch gratia bezeichnet ein reziprokes Verhältnis zwischen zwei Partnern, das je nach Blickwinkel entweder die Seite des Gebers oder des Beschenkten beleuchtet. Was sich im Lateinischen und Italienischen kontextuell von selbst regelt, muss im Deutschen durch besondere Wörter ausgedrückt werden. („Huld“ vs. „Dank“, auch „Anmut“). Ingrato bedeutet demnach zumeist abwechselnd „feindselig“, „unfreundlich“, „abgeneigt“, „böseartig“, „schroff“, „frostig“ usw., aber nur sehr selten „undankbar“ mit seinen entsprechenden Konnotationen! Gleiches gilt für griechisch chāris im Verhältnis zwischen Göttern und Menschen: Was das himmlische Wesen den Irdischen als „Huld“ erweist, vergelten diese verbal als „Dank“ und materiell als „Opfer“.

Wenigstens eines der schönen Sprachbilder möchte ich noch herausgreifen, da es sich gleichfalls auf antike Vorbilder (z.B. Gleichnisse und Metaphern in der griechischen Tragödie) bezieht. In der Arie des Acis, in deren Rezitativ er seinen Opfermut zum Wohle der Geliebten verkündet, besteht der gesamte Text aus einer weitgespannenen Szene mit Verweischarakter aus der Tierwelt. Ich übersetze die Stelle: „Fürchtet die Schlange auch nicht die Klauen des Adlers, so fällt ihre Brut ihm zum Opfer. Der Adler aber, zurück im Hort, findet das Blut seiner Kinder, das nach Rache schreit“. Der Zusammenhang erinnert an das erste Chorlied des aischyleischen „Agamemnon“, in dem die für die Entführung Helenas nach Troja Rache heischenden Brüder Agamemnon und Menelaos mit Geiern verglichen werden, „die in einsamer Qual um der Jungvögel Raub rudern umher, da Hüten des Nests, Not und Mühe um die Brut, umsonst war.“

Oswald Panagl

ACI, GALATEA E POLIFEMO, Text: Nicola Giuvo (1708), nach Ovids "Metamorphosen"

SINFONIA

Georg Friedrich Händel: Sonata à 5 voci B-Dur, HWV 288 / *Andante - Adagio - Allegro*

DUETTO

Acì Sorge il dì e tranquillo
par che brilli ancor il ciel.

Scherza l'aura in braccio a Flora,
e sol pena il cor fedel.

Galatea Spunta l'aurora e più sereno
par che brilli ancor il ciel.

Ride il fiore al prato in seno
e sol pena il cor fedel.

Acis Der Tag erwacht, und wieder
scheint der Himmel ruhig zu erstrahlen.

Es spielt der Lufthauch in Floras Armen,
und allein das treue Herz leidet.

Galatea Die Morgenröte bricht hervor,
und wieder scheint der Himmel heiterer zu
erstrahlen. Es lacht die Blume auf der Wiese,
und allein das treue Herz leidet.

RECITATIVO

Acì Vanti, o cara, il ruscello
di fremer gorgogliando
rotto fra sterpi e sassi
finché poi mormorando
con l'argentei suoi passi
arrivi a ribaciar del mar l'arene;
che sol da te, mio bene,
quando lontan son io,
misero al par di quello,
provo nel fido sen duolo più rio.

Galatea Se di perle un tesoro
vedi, bell'idol mio,
sparso di Flora ad arricchire il manto,
tu rugiada lo credi, ed è mio pianto.

Acis Du rühmst, o Liebste, den Bach,
dass er, beengt zwischen Gestrüpp und Gestein,
wallend dahinrauscht,
bis er schließlich murmelnd mit seinen
silbrigen Schritten des Meeres Ufer erreicht,
um sie von Neuem zu umspülen;
denn nur wenn ich fern von dir bin,
mein Schatz, fühle ich,
elend gleich ihm, bittersten Schmerz
in meiner treuen Brust.

Galatea Wenn du, mein schöner Geliebter,
einen Schatz von Perlen erblickst, ausgebreitet,
um Floras Mantel zu zieren, so glaubst du,
es sei Tau, doch es sind meine Tränen.

ARIA

Galatea Sforzano a piangere con più dolor,
l'astri che arrisero al tuo martir;
ed in petto frangere mi sento il cor,
perchè più misero dovrai languir.

Galatea Die Sterne, die deinem Leiden
gewogen waren, zwingen mich, noch
schmerzvoller zu weinen; und ich fühle das
Herz in meiner Brust zerspringen, denn noch
größeres Elend steht dir bevor.

RECITATIVO

Acì E qual nuova sventura
con violenza ria
li sforza a lagrimar?

Galatea Anima mia, di Polifemo irato
mi costringe a penar l'empio furore;
armato di rigore
serba meco sdegnato
d'atro velen l'immonde labbra infette;
meditando vendette
vibra da lumi suoi lampi di foco,
tuona la voce orrenda,

Acis Und welches neues Unglück
nötigt dir mit unbarmherziger Gewalt
Tränen ab?

Galatea Mein Herz, die erbarmungslose Wut
des erzürnten Polifemo zwingt mich zu leiden;
mit Grausamkeit gerüstet hat er mir zornig
seine unreinen, von unheilbringendem Gift
verpesteten Lippen zugehakt;
auf Rache sinnend schleudert er
flammende Blitze aus seinen Augen,
seine abscheuliche Stimme erdröhnt,

e tende in ogni loco,
con empietà tremenda
insidie a fulmina la mia costanza.
Acì Ahi questo è duol,
che ogn'altro duolo avanza.

ARIA

Acì Che non può la gelosia
quando un core
arde d'amore,
e per gioco amar non sa?
Lo può dir l'anima mia,
che un momento di contento
non sa quando aver potrà.

RECITATIVO

Galatea Ma qual l'orrido suono
mi ferisce l'udito?

Acì Spaventevol muggito
mi circonda di orrore,
anzi parmi che intorno
faccia tremar del monte
tutte le spaziose atre caverne.

Galatea Ah! che da l'ombre eterne
quasi uscisse alla luce
sarà l'empio gigante.

Già il mostruoso amante
punto da gelosia, dell'antro oscuro
fa che il cardine strida,
e mentre l'accesso sgrida
il mio cor mal sicuro
a l'incontro crudel di sue pupille
par che senta latrar voraci Scille.

Acì Già viene.

Galatea Oh Dio, t'invola
al suo barbaro sdegno, e ti consola.

ARIA

Polifemo Sibilar l'angui d'Aletto
e latrar voraci Scille,
parmi udir d'intorno a me.
Rio velen mi serpe in petto
perchè a rai di due pupille
arde il cor senza mercé.

RECITATIVO

Galatea Deh lascia, oh Polifemo,
di languir sospirando
miserabil trofeo del cieco dio.

und allerorten stellt er
mit furchtbarer Ruchlosigkeit Fallen,
um meine Beständigkeit zu erschüttern.
Acis Ach, dies ist ein Schmerz,
der jeden anderen übertrifft.

Acis Was vermag nicht die Eifersucht,
wenn ein Herz in Liebe entbrennt
und nicht zum Spiel zu lieben versteht?
Meine Seele kann es sagen,
denn sie weiß nicht, wann sie einen
Augenblick der Freude erleben wird.

Galatea Doch welches schauerlicher Schall
verletzt mein Ohr?

Acis Ein entsetzliches Gebrüll
umgibt mich mit Schrecken,
mir scheint gar,
es lasse alle weiteren düsteren Höhlen
der Berge ringsumher erzittern.

Galatea Ach, es wird der ruchlose Riese sein,
gleichsam als sei er aus den ewigen Schatten
heraus ans Licht getreten.

Schon lässt der abscheuliche Liebende,
von Eifersucht getrieben, die Türangeln
seiner finsternen Höhle kreischen,
und während er aufgewühlt brüllt,
glaubt mein Herz, schutzlos seinem
grausamen Blick ausgesetzt,
das Bellen gieriger Szyllens zu vernehmen.

Acis Schon kommt er!

Galatea O Gott! Entfliehe seinem
unmenschlichen Zorn und tröste dich.

Polyphem Mir ist, als hörte ich
rings um mich Allektos Schlangen zischen
und gierige Szyllens bellen.
Ein böses Gift nagt in meiner Brust,
denn ohne Erlösung zu finden brennt mein
Herz durch das Strahlen zweier Augen.

Galatea Ach, lass ab, Polyphem,
seufzend zu schmachten,
armselige Beute des blinden Gottes.

Polifemo Se schernito son io,
mentre di sdegno fremo
de la viperea sferza
prive render saprò le furie ultrici;
ed a render infelici
l'ore di vita al mio crudel rivale
luttuosa e ferale
la scuoterò d'intorno,
e forse in questo giorno
chiamerò a vendicarmi
arpie, sfingi, chimere e gerioni,
e spargerà sdegnato il cielo
ancor fulmini, lampi e tuoni.

ARIA

Galatea Benché tuoni e l'etra avvampi
pur di folgori e di lampi
non paventa il sacro alloro.
Come quello anch'io pur sono
che non cedo e m'abbandono
a timor di rio martoro.

RECITATIVO

Polifemo Cadrai depressa e vinta
al mio temuto piede,
anzi quella mercede
che mi nieghi, superba,
crudel, con pena acerba,
piangendo e sospirando,
pentita chiederai.
Galatea Ma dimmi il come?

ARIA

Polifemo Non sempre, no, crudele,
mi parlerai così.
Tiranna, un cor fedele
si prende a scherzo, a gioco,
pentita a poco a poco,
spero vederti un di.

RECITATIVO

Galatea Folle quanto mi rido
di tua vana speranza.
Polifemo Con orrida sembianza
dunque voi che ruotando irato il ciglio
renda maggior la tema
del tuo grave periglio?
Inerme, e tu non sei?
E non son io che posso usar la forza
e non trattar preghiere?

Polyphem Wenn man mich verhöhnt,
da ich vor Zorn bebe, so werde ich den
rächenden Furien die Geißel von Schlangen
zu nehmen wissen,
und um Unglück über die Lebensstunden
meines grausamen Rivalen zu bringen,
werde ich unheilvoll und todbringend
mit ihr umherschlagen,
und vielleicht noch heute werde ich
Harpyen, Sphinxen, Chimären und Geryone
anrufen, mich zu rächen,
und auch der erzürnte Himmel
wird Blitz und Donner schleudern.

Galatea Mag es auch donnern
und der Himmel von Blitzen durchzuckt
werden, der heilige Lorbeer fürchtet sich nicht.
So wie dieser bin auch ich, denn ich wanke
nicht und gebe mich nicht der Furcht vor
grausamer Marter hin.

Polyphem Gebrochen und besiegt wirst du
zu meinen gefürchteten Füßen fallen;
mehr noch: um jene Gnade,
die du mir verweigerst, Hochmütige,
Grausame, wirst du voll bitteren Schmerzes,
weinend und seufzend,
reumütig mich bitten.
Galatea Doch sag mir, wie denn?

Polyphem Nein, Grausame, nicht immer
wirst du so zu mir sprechen.
Tyrannin, die Spiel und Scherz
mit einem treuen Herzen treibt,
eines Tages hoffe ich, dich nach und nach
von Reue erfüllt zu sehen.

Galatea Du Narr, wie sehr verlache ich
deine vergebliche Hoffnung.

Polyphem So willst du denn, dass ich mit
furchterregendem Antlitz, zornig mein Auge
rollend, deine Furcht vor der großen Gefahr,
in der du schwebst, verstärke?
Bist du denn nicht schutzlos?
Und bin ich es nicht, der Gewalt üben kann,
ohne sich um Bitten zu kümmern?

Oh chi mai da le fiere
furie del cor geloso
difender ti potrà?
Aci Io che non posso,
io che stimo assai poco
per l'amato mio bene
tutto il sangue versar da le mie vene.

ARIA

Aci Dell'aquila l'artigli
se non paventa un angue
de miseri suoi figli
può il nido insanguinar.
Ma se ritorna poi
prova gli sdegni suoi
e della prole il sangue
attende a vendicar.

RECITATIVO

Polifemo Meglio spiega i tuoi sensi.
Aci In van, in van pretendi
vincer la sua costanza,
che generosa e franca
fa languida mancar la tua speranza,
che se mai lassa e stanca
per me fia che vacilli un sol momento
io sol che non pavento
come aquila invito
difenderò quel core,
quel fido cor ch'è mio
dà l'asperio del lascivo amore.

ARIA

Polifemo Precipitoso
nel mar che fremente
più corre il fiume
che stretto fu.
Ho per costume
privo di speme
anch'io sdegnoso
render mi più.

RECITATIVO

Galatea Sì, t'intendo inumano,
pensi macchiar, crudele,
de l'innocenza mia l'alto candore,
a tue meste querele,
quanto più divien sordo il fido core.

Oh, wer könnte dich
vor den wilden Furien
des eifersüchtigen Herzens schützen?
Acis Ich, der ich nicht mächtig bin,
ich, der ich es für sehr wenig erachte,
alles Blut aus meinen Adern
für meine Geliebte zu vergießen.

Acis Wenn des Adlers Klauen
eine Schlange nicht schrecken,
kann sie im Nest seiner armen Jungen
ein Blutbad anrichten.
Doch kehrt er dann zurück,
fühlt sie seinen Zorn,
und das Blut seiner Jungen
harrt der Rache.

Polyphem Erkläre deine Worte besser!
Acis Vergebens maßt du dir an,
über ihre Beständigkeit siegen zu können,
die edel und aufrichtig dein Hoffen kläglich
scheitern lässt; denn sollte sie je, ermattet und
müde, auch nur einen einzigen Augenblick in
ihrer Treue zu mir wanken,
so werde ich allein, der ich keine Furcht kenne,
wie der unbesiegte Adler jenes Herz,
jenes treue Herz, das mein ist,
vor der bösen Schlange
deiner unzüchtigen Liebe verteidigen.

Polyphem Der Fluss,
der beengt wurde,
fließt umso ungestümer
ins brausende Meer.
Ebenso habe ich die Gewohnheit,
der Hoffnung beraubt
umso zorniger
zu werden.

Galatea Ja, ich verstehe dich, Unmensch,
du willst die edle Reinheit
meiner Unschuld beflecken.
Wie viel tauber wird mein treues Herz
für deine wehmütigen Klagen;

Ma tal pensiero invano
sveglia nella tua mente
mal fondate speranze
che d'altro amore accesa,
più coraggiosa e forte,
prima d'amarti incontrerò la morte.

ARIA

Galatea S'agita in mezzo all'onde,
lontan dalle sponde,
nel tempestoso mar la navicella.
Scherzo di vento infido
corre da lido in lido
ne la fa naufragar forza di stella.

RECITATIVO

Polifemo So che le cinsure
che ti chiamano in porto
dè lumi del tuo ben son le due stelle,
ma non so qual conforto
in mezzo alle procelle,
sperar potrai del tuo gradito amante,
quando destar le sa fiero gigante.
Acis Senti, quando adempire
brami le tue vendette
fa che del ciel saette
vibri contro di me Giove tonante;
fa che lacero esangue
cada il mio sen costante;
esca di augel rapace
rendi pur se ti piace
le viscere infelici;
e biancheggiar disciolte
per quest'erme pendici
fa che miri il pastor l'ossa insepolte;
prendi di me la palma,
ma non turbar de l'idol mio la calma.

TERZETTO

Polifemo Proverà lo sdegno mio
chi da me non chiede amor.
Galatea Perchè fiero? perchè, oh Dio,
contro me tanto rigor?
Acis Idol mio, deh! non temer!
Polifemo Se disprezzi un cor fedele
gioir voglio al tuo martir.
Galatea Empio, barbaro, crudele!
ti saprò sempre schernir.
Acis Soffri e spera di goder.

doch umsonst erweckt
ein solcher Gedanke
grundlose Hoffnungen in deinem Sinn,
denn entflammt von einer anderen Liebe,
werde ich mutiger und stärker
eher sterben als dich lieben.

Galatea Inmitten der Wellen,
weitab vom Ufer wird das Schiffelein im
stürmischen Meer umhergeworfen.
Spielball des treulosen Windes,
eilt es von Strand zu Strand, doch die Macht
der Sterne lässt es nicht Schiffbruch erleiden.

Polyphem Ich weiß, dass die Leitsterne,
die dich in den Hafen rufen,
die Augen deines Liebsten sind;
doch ich weiß nicht, welchen Trost du
von deinem ersehnten Geliebten
inmitten der Stürme erhoffen kannst,
wenn ein wilder Riese sie zu entfesseln vermag.
Acis Höre, wenn du deine Rache
zu üben trachtest,
lass Jupiter, den Donnergott, des Himmels
Pfeile gegen mich schleudern;
lass meine getreue Brust zerrissen
und blutleer dahin sinken;
lass gar, wenn es dir gefällt,
meine unglücklichen Eingeweide
zum Fraß eines Raubvogels werden;
und bleich über diese einsamen Hügel
verstreut lass den Hirten
meine unbestatteten Gebeine erblicken;
trag die Siegespalme über mich davon;
doch störe nicht den Frieden meiner Liebsten.

Polyphem Wer meine Liebe nicht wünscht,
wird meinen Zorn fühlen.
Galatea Warum, Grausamer? Warum,
o Gott, soviel Hartherzigkeit gegen mich?
Acis Meine Liebste, ach, fürchte dich nicht!
Polyphem Verschmähst du ein treues Herz,
will ich mich an deiner Qual erfreuen.
Galatea Ruchloser, Unmenschlicher,
Grausamer, ich werde dich stets abweisen.
Acis Halte aus und hoffe, wieder fröhlich zu sein.

RECITATIVO

Polifemo Ingrata, se mi nieghi,
ciò che sperar potrei come tuo dono,
io che schernito sono
ottener lo saprò come rapina.
Galatea Poiché il ciel già destina,
che ti lasci, oh mio bene,
corro in braccio a Nereo.
Polifemo Dolci catene
ti faran queste braccia.
Acis Empio, t'arresta!
Galatea Tormentosa, e funesta
pria m'accolga la Parca.
Polifemo Ecco al mio sen ti stringo.
Galatea Ah! genitore!
col tuo duro tridente corri
e svena il tiranno, il traditore.
Acis Non ti smarrir mia vita.
Galatea In libertà gradita
ecco al fin che già sono.
Polifemo Ah! crudo fato,
tu pur fuggi, oh crudel!
Acis Respiro!
Galatea Addio;
precipita nell'onde, idolo mio!

ARIA

Polifemo Fra l'ombre e gl'orrori
farfalla confusa
già spenta la face
non sa mai goder.
Così fra timori
quest'alma delusa
non trova mai pace
ne spera piacer.

RECITATIVO

Polifemo Ma che? non andrà inulta
la schernita mia fiamma; io vilipeso,
io d'empio sdegno acceso
saprò ben vendicarmi,
e del rivale in petto
svenar saprò di Galatea l'affetto.
Acis Pur che l'amato bene
sol per me non soggiaccia a rio tormento,
squarciami ancor il sen
ch'io son contento.
Ma già pare l'ingrato,
e solo e disperato
io qui rimango. Ah stelle!

Polyphem Undankbare, wenn du mir
verweigerst, was ich als dein Geschenk e
rhoffen könnte, werde ich, der ich
abgewiesen bin, es zu rauben wissen.
Galatea Da nun der Himmel bestimmt hat,
dass ich dich verlassen soll, o mein Geliebter,
eile ich in Nereus' Arme.
Polyphem Süße Ketten
werden dir diese Arme sein.
Acis Ruchloser, halt ein!
Galatea Eher möge mich die peinigende
und todbringende Parze aufnehmen!
Polyphem Ich drücke dich an meine Brust.
Galatea Ach Vater, eile herbei mit deinem
festen Dreizack und töte den
Tyrannen, den Verräter!
Acis Verzage nicht, mein Leben!
Galatea Nun habe ich endlich
die ersehnte Freiheit erlangt.
Polyphem Ach, unbarmherziges Schicksal!
Du fliehst, o Grausame!
Acis Ich atme auf!
Galatea Leb wohl;
ich stürze mich in die Fluten, mein Liebster.

Polyphem Inmitten von Schatten und
Schrecken, wenn das Licht erloschen ist,
kann der verwirrte Falter
niemals fröhlich sein.
Ebenso findet meine
enttäuschte Seele
inmitten von Ängsten niemals Frieden,
und sie erhofft auch keine Freude.

Polyphem Doch wie? Die Flamme meiner
abgewiesenen Liebe wird nicht ungerächt
bleiben. Ich, der ich geschmäht wurde, ich, der
ich von rasendem Zorn erfüllt bin, werde mich
wohl zu rächen und in der Brust meines
Rivalen die Liebe zu Galatea zu töten wissen.
Acis Wenn du nur meiner Geliebten nicht um
meinetwillen grausame Qualen zufügst,
magst du mir auch die Brust zerreißen,
denn ich bin es zufrieden.
Doch schon geht der Unhold,
und allein und verzweifelt
bleibe ich hier zurück. Ach Sterne,

meco troppo rubelle,
se il mio cor tanto adora,
fate che un'altra volta
miri l'idol mio e poi ch'io morirò.

ARIA

Acì Qui l'augel da pianta in pianta,
lieto vola, dolce canta
cor che langue a lusingar.
Ma si fa cagion di duolo
sol per me che afflitto e solo,
pace, oh Dio! non so trovar.

RECITATIVO

Galatea Giunsi al fin mio tesoro
ne le cupe e profonde
procellose voragine del mare,
pensai, caro mio bene,
render per non penare,
e l'orche, e le balene
vendicatrici del mio grave affanno,
ma vuol destin tiranno,
che non sperì pietà del mio languire.
Acì Ahi! che rende più atroce
la tua barbara pena il mio martire.

ARIA

Galatea Se m'ami, oh caro,
se mi sei fido,
lasciami sola a sospirar.
Nel duolo amaro
così consola
chi fa Cupido per te penar.

RECITATIVO

Polifemo Qui su l'alto del monte
attenderò l'empio rivale al varco.
Acì Cara, poichè dal arco
disciolse Amore alla saetta il volo,
poichè ferito io solo
son degl'affetti tuoi l'unico erede;
come, oh Dio! come mai
con esempio di fede,
vagheggiando i tuoi rai,
lieto posso gioire,
quando solo per me dei tu languire?
Polifemo Stelle! Numi! che ascolto?

die ihr mir allzu feindlich gesinnt seid,
da mein Herz so sehr liebt,
lasst mich meine Liebste
noch einmal schauen und dann sterben.

Acis Hier fliegt der Vogel froh von Baum zu
Baum und singt süß, um dem schmachtenden
Herzen zu schmeicheln.
Nur mir, der ich, betrübt und allein,
o Gott, keinen Frieden zu finden vermag,
bereitet er Schmerz.

Galatea Ich gelangte schließlich, mein Schatz,
in die finsternen, tiefen,
bewegten Abgründe des Meeres;
ich gedachte, mein teurer Geliebter,
um nicht leiden zu müssen,
die Meeresungeheuer und Wale zu Rächern
meines schweren Kummers zu machen, doch
das tyrannische Schicksal will, dass ich nicht
auf Erbarmen in meinem Leiden hoffen kann.
Acis Ach, dein ungeheures Leid
macht meine Qual noch schrecklicher.

Galatea Wenn du mich liebst,
wenn du mir treu bist, o Liebster,
dann lass mich allein seufzen.
Tröste so die
in ihrem bitteren Schmerz,
die Cupido um deinetwillen leiden lässt.

Polyphem Hier auf des Berges Höhe
werde ich dem verruchten Rivalen auflauern.
Acis Liebste, da Amor den Pfeil
von seinem Bogen fliegen ließ;
da mir allein, von ihm getroffen,
deine ganze Liebe gilt;
wie, o Gott, wie kann ich mich
je mit diesem Beispiel an Treue,
wenn ich deine Augen betrachte,
unbekümmert freuen,
wenn du nur meinetwillen leiden musst?
Polyphem Sterne! Götter! Was höre ich?

Galatea Dove più spesso e folto
il numero sarà de miei tormenti,
mi sembrerà pur poco
passar mio ben per te.
Acì Si molli accenti di costanza,
e d'amor pegni veraci
lascia bocca gradita
che riscuotano omai premio di baci.
Polifemo Ah! prima il fil reciderò di vita.

TERZETTO

Acì Dolce amico amplesso
al mio seno,
tu dai vita e fai goder.
Tuo mi rendo idol mio fedel ti sono.
Teco voglio e vita e morte
spera, oh bella, spera e non temer.
Galatea Caro amico amplesso
al core oppresso
tu dai vita e fai goder.
A te mi dono.
Son per te costante e forte,
spera, oh caro, spera e non temer.
Polifemo In seno de l'infida
e chi un fulmine m'offre
acciò l'uccida.
Ne a far le mie vendette
tuon Giove immortale ne del profondo,
si sconvolge l'abisso
ne da cardini suoi si scuote il mondo.
Ne di Cocito l'onda
velenose e funesta
toglie a l'empio il respiro;
dal Gorgone insassito
e ancor non resta?

RECITATIVO

Polifemo Oh poichè sordi sono
del cielo e dell'abisso
i paventati numi,
poichè non mi consumi,
precipiti e ruini
sopra il capo del reo sasso si grave.
Del tenero e soave amplesso
che il mio cor colmò di sdegno
sia pegno così rio premio condegno.
già va da balza in balza,
già la gravezza aggiunge l'ali al corso
già, già l'atterra.
Acì Oh Dio, mio ben, soccorso!

Galatea Ist das Ausmaß meiner Qualen
am höchsten und größten,
wird es mir dennoch gering erscheinen,
sie für dich zu erleiden.
Acis Lass, geliebter Mund,
solch liebeliche Worte der Beständigkeit
und aufrichtige Liebesbeweise
nun mit Küssen belohnen.
Polyphem Ach! Eher werde ich den
Lebensfaden durchtrennen.

Acis Süße, freundliche Umarmung,
du belebst und erfreust meine Brust.
Dein will ich sein, meine Geliebte,
ich bin dir treu,
mit dir will ich leben und sterben,
hoffe, o Schöne, und fürchte dich nicht.
Galatea Süße, freundliche Umarmung,
du belebst und erfreust
das bedrückte Herz.
Dir schenke ich mich,
für dich bin ich beständig und stark,
hoffe, o Liebster, und fürchte dich nicht.
Polyphem Und wer schickt mir einen Blitz,
ihn in den Armen
der Treulosen zu töten?
Donnert nicht der unsterbliche Jupiter,
Rache für mich zu üben?
Wird nicht die Welt
in ihren Grundfesten erschüttert?
Nehmen nicht die giftigen,
todbringenden Wogen des Kokytus
dem Ruchlosen den Atem?
Und hat Gorgo ihn
noch nicht versteinert?

Polyphem Nun, da die erschreckten Götter
des Himmels und der Unterwelt
taub sind, möge,
dass ich mich nicht verzehre,
ein so schwerer Fels hinabstürzen
und auf das Haupt des Verruchten fallen.
Eine so furchtbare Strafe sei der verdiente Lohn
für die zärtliche und süße Umarmung,
die mein Herz mit Zorn erfüllte.
Schon stürzt er von Felszacke zu Felszacke,
schon verleiht die Schwere seinem Lauf Flügel;
da, schon streckt er ihn nieder.
Acis O Gott, meine Geliebte, zu Hilfe!

ARIA

Aci Verso già l'alma col sangue,
lento palpita il mio cor.
Già la vita manca e langue
per trofeo d'empio rigor.

RECITATIVO

Galatea Misera, e dove sono?
In successo si rio
la ragion m'abbandona,
non ha lume la mente;
e quel sangue innocente
sangue del idol mio,
mentre beve la terra,
torpida e semiviva io spargo intanto
caldi rivi di pianto.
Soffocano i sospiri
la tremante mia voce
e in tormento si atroce
con fievoli respiri manca la lena,
e l'alma quasi giunta
su i labbri afflitta esclama:
così misero more
cuor che fedel non sa cangiar mai brama.

ARIA

Polifemo Impara, ingrata, impara,
che fa l'esser tiranna
con chi ti chiede amor.
Il tuo rigor condanna
e in pena così amara
lagnati del tuo cor.

RECITATIVO

Galatea Ah, tiranno, inumano!
da quel sangue adorato,
apprendi almen rossore
del cieco tuo rigore,
ch'io con barbare tempre,
dal mio bene invendetta,
ti abborrirò, ti fuggirò per sempre.
E tu mio genitore,
quell'infelice salma,
trofeo di cruda morte
deh fa che si converta in fresco rio;
che quando al mar che freme
con tenero d'amor dolce desio,
fia che giunga in tributo
poiché per mio dolore
sopra le nude arene estinto giacque
lo goderò, lo stringerò fra l'acque.

Acis Schon entweicht meine Seele mit meinem
Blut, mein Herz schlägt langsam.
Schon schwindet und vergeht mein Leben,
Beute erbarmungsloser Grausamkeit.

Galatea Ich Unglückselige, wo bin ich?
Angesichts eines so furchtbaren Endes
verlässt mich der Verstand,
mein Geist ist getrübt;
und während die Erde
von jenem unschuldigen Blut,
dem Blut meines Liebsten, getränkt wird,
vergieße ich, schwach und nur halb am Leben,
heiße Tränenströme;
die Seufzer ersticken
meine zitternde Stimme,
und in solch schrecklichem Leiden
versiegt die Kraft mit meinem matten Atem,
und meine Seele, gleichsam auf meine Lippen
gelangt, ruft erschüttert aus:
So elend stirbt das Herz, das treu und
unbeirrbar in seinem Verlangen ist.

Polyphem Begreife, Undankbare, begreife,
wozu es führt, tyrannisch zu sein
zu dem, der deine Liebe begehrt.
Verdamme deine Hartherzigkeit,
und in solch bitterem Schmerz
beklage dich über dein Herz.

Galatea Ach, unmenschlicher Tyrann!
Lass dies geliebte Blut dich wenigstens
Erröten ob deiner blinden Grausamkeit lehren,
denn unbändig werde ich,
meinen Liebsten rächend,
dich verabscheuen,
stets werde ich dich fliehen.
Und du, mein Vater,
ach, lass jenen unglücklichen Leichnam,
Opfer eines grausamen Todes,
sich in einen kühlen Bach verwandeln;
denn wenn er sich sodann mit zärtlichem,
süßem Liebessehnen ins brausende Meer
ergießt, nachdem er zu meinem Schmerz
tot auf dem nackten Boden darniederlag,
werde ich mich seiner freuen,
ihn umarmen in den Fluten.

Polifemo Ne fia che a tuoi pensieri
passi a regnar la pace.
Galatea In van lo spero!

ARIA

Galatea Del mar fra l'onde
per non mirarti,
fiero tiranno,
mi spinge il duol.
Ma in queste sponde
torno all'affanno
nel vagheggiarti
spento mio sol.

RECITATIVO

Polifemo Ferma! ma già nel mare
con l'algose sue braccia
Nettun m'accoglie, e nel suo sen l'allaccia.
Stupido! ma che veggio?
Aci disciolte in fiume
siegue l'amato bene, e mormorando
così si va lagnando:

ACCOMPAGNATO E RECITATIVO

Polifemo Vissi fedel, mia vita,
e morto ancor t'adoro;
e dei miei chiari argenti
col mormorio sonoro
non lascio di spiegare i miei tormenti.
Or, dolce mio tesoro,
con labbro inargentato,
forse più fortunato,
ti bacierò del tuo Nereo fra l'onde;
e l'arenose sponde
che imporporai col sangue,
mentre d'empio destin solo mi lagno,
cò miei puri cristalli e lavo e bagno.
Ed io che tanto ascolto,
cieli! come non moro?
Ah, la costanza
di chi ben ama un giorno,
non sa, ne può mai variar sembianza.

TERZETTO

Chi ben ama ha per oggetti
fido amor, pura costanza.
Che se mancano i diletti,
poi non manca la speranza.

Polyphem Niemals wird Frieden in deine
Gedanken einkehren, sie zu beherrschen.
Galatea Darauf hoffst du vergebens!

Galatea In des Meeres Fluten,
wo ich dich nicht schaue,
grausamer Tyrann,
treibt mich der Schmerz.
Doch ich kehre
an diese Ufer zurück,
dich voll Kummer zu betrachten,
meine erloschene Sonne.

Polyphem Halt! Doch schon empfängt Neptun
sie mit seinen mit algenbedeckten Armen
im Meer und drückt sie an seine Brust.
Ich Narr! Doch was sehe ich?
Aci, in einen Fluss verwandelt,
folgt seiner Geliebten,
und murmelnd klagt er:

Polyphem Ich lebte in Treue, mein Leben,
und tot noch bete ich dich an,
und ich höre nicht auf, mit dem wohltonenden
Murmeln meiner klaren Silberwogen von
meinem Leiden zu erzählen.
Nun, mein süßer Schatz,
werde ich dich mit versilberten Lippen
vielleicht mit mehr Glück küssen
in deines Nereus' Wellen;
und die sandigen Ufer, die ich mit meinem Blut
färbte, wasche ich rein, benetze ich mit meinen
reinen Kristallen, während ich allein mein
grausames Schicksal beklage.
Und ich, der ich all dies höre,
Himmel, wieso sterbe ich nicht?
Ach, die Beständigkeit dessen,
der einmal wahrhaftig liebt,
kann und wird sich nie wandeln.

Wer wahrhaft liebt, trachtet nach
treuer Liebe und reiner Beständigkeit.
Denn wenn es an Freuden fehlt,
so bleibt noch die Hoffnung.

LEIGH MICHELOW – Aci



Die amerikanische Sopranistin absolvierte 2010 ihr Bachelorstudium bei Katherine Ciesinski an der Eastman School of Music in Rochester, USA. Zur Zeit studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Barbara Bonney, Oper und Musiktheater bei Eike Gramss sowie Lied und Oratorium bei Thérèse Lindquist.

Leigh Michelow sang auf der Bühne bereits die Rolle der Zerlina in Mozarts „Don Giovanni“ sowie die Sophie in „Der Rosenkavalier“ und Echo in „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss unter Regisseuren wie Jonathan Pape, J.M. Condemni und Eike Gramss. Darüberhinaus tritt sie bei kirchenmusikalischen Konzerten und Liederabenden auf, wie etwa bei der Heidelberger Frühling Lied Akademie unter Thomas Hampson und bei Konzerten der Salzburger Dommusik.

STEFANIE STEGER – Aci

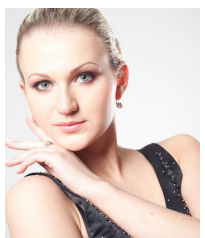


geboren in Bruneck, studierte ab Herbst 2006 Konzertsfach Gesang am Tiroler Landeskonservatorium bei Barbara Daniels. Ab Herbst 2008 nahm sie zusätzlich das Studium der Instrumentalgesangspädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg, Standort Innsbruck, auf. Im Sommersemester 2011 bestand sie beide Abschlussprüfungen mit Auszeichnung. Meisterkurse und Workshops besuchte sie bei Henriette Meyer-Ravenstein, Lucile Villeneuve-Evans (Kanada) und Brigitte

Fassbaender.

Seit Oktober 2011 studiert Stefanie Steger an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Elisabeth Wilke und Lied/Oratorium bei Wolfgang Holzmaier. Sie wirkt regelmäßig bei verschiedenen Konzerten in Österreich und Italien mit und gestaltet Solo- und Duorezitale.

DARA SAVINOVA – Galatea



geboren in Tallinn, erhielt ihren ersten Gesangsunterricht bei Olga Bunder. Seit Oktober 2008 studiert sie Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg bei Elisabeth Wilke. Erste Bühnenerfahrungen sammelte sie im Jugendoperntheater in Estland, wo sie die Partien des Cherubino in „Le nozze di Figaro“ und der Vanja in Glinkas „Iwan Susanin“ sang sowie als Olga in „Eugen Onegin“ und als Flora in „La Traviata“ in der Opernklasse des Mozarteums.

Dara Savinova war Preisträgerin zahlreicher internationaler Gesangswettbewerbe in Estland, Russland, Polen, Litauen und Italien. 2009 wirkte sie in Zusammenarbeit mit der Salzburger

Liedertafel in Antonio Salieris Requiem und 2010 in Bachs Johannespassion mit. Sie absolvierte verschiedene internationale Meisterkurse und tritt regelmäßig als Konzertsolistin in verschiedenen Ländern Europas auf. 2008 war sie Stipendiatin der estischen Stiftung „Talents of Europe“, 2010 erhielt sie das Hübel-Stipendium.

STEPHANIE PUCALKOVA – Galatea



geboren in Berlin, begann ihre Gesangstudien am Musikgymnasium in Prag und setzte sie ab 2005 an der Musikuniversität in Brünn fort. 2003 gewann sie den 2. Preis des internationalen Bohuslav-Martinů-Wettbewerbes in Tschechien, 2004 war sie Preisrätgerin des internationalen Wettbewerbes „Verfemte Musik“ in Schwerin. Seit 2007 studiert sie Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg bei Elisabeth Wilke.

Im Rahmen von Opernproduktionen der Universität Mozarteum war sie 2009 als Marcellina in „Le nozze di Figaro“, 2010 als Larina in „Eugen Onegin“ und als Octavian in „Der Rosenkavalier“ sowie 2011 als Idamante in „Idomeneo, Re di Creta“ zu hören. Zudem trat sie im Oktober 2009 als Gast in einer Produktion des Landestheaters Salzburg als Marcellina in „Le nozze di Figaro“ und im Sommer 2009 sowie im Januar und Oktober 2010 als zweite Dame in „Die Zauberflöte“ in Doha (Katar) und München auf. 2012 war sie als Annina in „La Traviata“ in einer Produktion des Landestheaters Salzburg, aufgeführt im Haus für Mozart, zu hören. Stephanie Pucalkova ist regelmäßige Konzertsolistin in Tschechien, Österreich, Deutschland und Polen.

LACHLAN W.A. SCOTT – Polifemo



geboren in Australien, studierte von 2003–2007 Gesang am Elder Conservatorium of Music, University of Adelaide. Derzeit besucht er die Universität Mozarteum Salzburg im Rahmen eines Stipendiums als erster Preisträger der „Mozart Opera Institute Award“, den er 2009 bei der Australian Singing Competition verliehen bekam. Dazu wurde er auch mit dem „Nell Pascall Award“ und dem „Opera Australia Prize“ ausgezeichnet.

Lachlan W.A. Scott war von 2004–2011 an der State Opera of South Australia engagiert, wo er die Rollen von Sid in „La Fanciulla del West“, Caronte in „L'Orfeo“ und Schabernack in „Le Grand Macabre“ sang. Zusätzlich stand er auch als Mandarin in „Turandot“, als Graf Ceprano in „Rigoletto“, als König in „Aida“ und Alessio in „La Sonnambula“ auf der Bühne. Während seiner Zeit am Elder Conservatorium of Music sang er die Partie des Doktor Bartolo in „Le nozze di Figaro“, Sarastro in „Die Zauberflöte“ und Don Alfonso in „Cosi fan tutte“. Für das australische Opernensemble „Co*Opera“ war er unter anderem als Basilio und Fiorello in „Il barbiere di Siviglia“, Guglielmo in „Cosi fan tutte“ sowie als Bartolo und Figaro in „Le nozze di Figaro“ zu hören. Des Weiteren wirkte er in Oratorien, Messen und Passionen mit.

Die nachfolgenden Texte zur Aufführung von *Acì, Galatea e Polifemo* stammen aus der Feder von Studierenden und entstanden im Rahmen der Lehrveranstaltung „Schreiben über Musik“ (geleitet von Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Sommersemester 2012).

Meilenstein einer großen Karriere: Händel in Italien

Ein junger Mann von heute, der mit 21 Jahren ganz allein ins Ausland geht, um sich weiter zu bilden und zu entwickeln? Das lässt sich leicht vorstellen – es ist sogar häufig geworden. Wie aber stand es zu Beginn des 18. Jahrhunderts? Damals war das Reisen ganz anders: beschwerlich und in vielem unvorhersehbar.

Händel fasste im Jahre 1706 den Mut dazu. Sein Talent als Musiker und Komponist hatte er in Deutschland schon bewiesen, in Hamburg seine erste Oper auf die Bühne gebracht. Doch es war ihm bewusst, dass es nun einer Reise nach Italien bedürfe; nicht nur um Italienisch – die Sprache der Oper und des Oratoriums – zu lernen und Vorbilder der Kompositionstechnik zu studieren, sondern auch um italienische Darsteller, Musiker und den dortigen Adel kennen zu lernen.

Italien war seinerzeit das kulturell wichtigste und einflussreichste Land Europas, ein Königreich der Sonaten, Kantaten, Konzerte, und vor allem der Opern. Die Oper nämlich galt, nach zunehmender Popularität im Lauf des 17. Jahrhunderts, inzwischen als bedeutendste Gattung der Musik.

Händel war in Hamburg dem Prinzen Ferdinando de Medici, Herzog von Toskana begegnet und von diesem nach Italien eingeladen worden. Doch nicht nur in Florenz, auch in Rom, Neapel und Venedig legte er Aufenthalte ein und blieb insgesamt fast vier Jahre im Süden. Erst im Frühjahr 1710 reiste er nach Deutschland zurück.

Während seiner Zeit in Italien komponierte Händel zahlreiche Werke, darunter zwei Opern: *Rodrigo* für Florenz (November 1707) und *Agrippina* für Venedig (Dezember 1709). Für Rom schuf er zwei Oratorien: das allegorische *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (Frühling 1707) und das biblische *La Resurrezione* (Frühling 1708). Außerdem entstanden noch die Serenata *Acì, Galatea e Polifemo* (Neapel 1708) sowie eine Vielzahl von Chor- und Solokantaten.

Einen besonders großen Erfolg feierte Händel mit *Agrippina*. Diese Oper wurde innerhalb einer einzigen Stagione 27 Mal aufgeführt. Und da Venedig einen Nabel der internationalen Diplomatie und Geschäftswelt bildete, begründete Händel damit seinen Ruhm in ganz Europa. Geschickt nützte er außerdem die Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen. Neben italienischen Sängern, Musikern und Komponisten traf er auch auf Mäzene im italienischen Adel und lernte den englischen Botschafter (den Herzog von Manchester) sowie den Prinzen Ernst August von Hannover kennen. Diese Bekanntschaften, sowie der ‚Siegeszug‘ der *Agrippina*, ermöglichten ihm wenig später in London Fuß zu fassen.

Die vier italienischen Jahre waren für Händel nur der letzte Schritt seiner kompositorischen Entfaltung. Schon zuvor besaß er melodische Einfallskraft und die Fähigkeit, kontrapunktisch zu komponieren; ihm fehlte es jedoch noch am ‚cantabile‘ der Melodien, der Voraussetzung für den

beliebten ‚Belcanto‘. Mit dem Erwerb dieser Kompetenzen aber erreichte er eine Meisterschaft, die ihm viele Türen öffnete. Jene nach London nützte er, setzte dort wesentliche Impulse für das englische Musikleben und weit darüber hinaus. Und Händel sollte schließlich zum ersten Komponisten werden, dessen Werke von seinen Lebzeiten bis heute beständig im Repertoire blieben.

Mario Nieto

Händel und seine Sängerrinnen

Das 18. Jahrhundert ist das Zeitalter der Primadonnen, einerseits angebetet ob ihrer göttlichen Stimmen, andererseits verflucht für ihr hochnäsiges Benehmen. Händel kennt beide Arten von Diven, die engelsgleichen Sängerrinnen und die intriganten Stars mit ihren Allüren, nicht selten beides in einem.

Als Komponist hat er es schwer, es seinen Sängerrinnen recht zu machen. Da das Publikum großteils ihretwegen in die Oper geht, gilt es beim Komponieren ihre sängerischen Qualitäten durch entsprechend wirkungsvolle Arien in Szene setzen. Er muss sich entgegen seiner eigenen Vorstellungen oft von einer Person beeinflussen lassen, die anscheinend weniger von Musik versteht, aber alle Tricks einsetzt, um sich in den Vordergrund zu drängen.

Ab 1716 wird Händel freier Opernunternehmer in London und ist den Starallüren seiner Sängerrinnen noch unmittelbarer ausgesetzt. Mit einigen ist er aber auch freundschaftlich verbunden. Als er in Deutschland Sängerrinnen sucht, um sie unter Vertrag zu nehmen, macht es ihm sein Bekanntheitsgrad leicht, sie für seine Unternehmung zu begeistern und zu überzeugen, ihm nach London zu folgen.

In der vierten Spielzeit wird das Gesangsensemble seines Opernhauses um die damals berühmteste Sopranistin Francesca Cuzzoni erweitert. Diese gilt als schwierige Persönlichkeit. Die Zusammenarbeit zwischen Händel und der cholischen Cuzzoni gestaltet sich schwierig. Meistens gelingt es ihm aber, sie zufrieden zu stellen, bis es eines Tages zu einem Zwischenfall kommt. Francesca Cuzzoni weigert sich, die für sie komponierte Arie „Falsa imagine“ aus der Oper *Ottone* zu singen. Die beiden geraten derart in Streit, dass Händel sie schließlich mit den Worten „Meine Gnädige, ich weiß schon, dass Sie eine Teufelin sind; aber ich bin Beelzebub, der Herr aller Teufel“ an der Hüfte packt und ihr droht, sie aus dem Fenster zu werfen.

Die Nachricht über den Wutausbruch des Meisters verbreitet sich schnell und verhilft dem an Geldmangel leidenden Opernhaus zu vielen ausverkauften Vorstellungen.

Einige Zeit später wird eine zweite Diva, die berühmte Sopranistin Faustina Bordoni, engagiert. Ein regelrechter Zickenkrieg zwischen den beiden Stars beginnt, der sich auch auf die Probenarbeit Händels auswirkt. Was bei Cuzzoni die Wutanfälle, sind bei Bordoni die ‚Unpässlichkeiten‘. Für Händel ist die Konkurrenz dieser Diven nicht leicht. Er meistert die kompositorische Herausforderung aber, indem er Partien gleichmäßig und gleichgewichtig auf die beiden Konkurrentinnen aufteilt. Durch die Presse wird der Streit zwischen den beiden noch mehr angeheizt und die Gesellschaft

genießt es, sie gegeneinander auszuspielen. Als Händel Cuzzoni und Bordoni in einer Oper als Gegenspielerinnen auftreten lässt, kommt es zum Streit und schließlich zu einem Handgemenge auf offener Bühne. Auch unter den Zuschauern entbrennt ein heftiger Kampf beider ‚Parteien‘, wie man ihn heute in England sonst nur aus Fußballstadien kennt. Wie Händel auf diese Prügelei reagiert, ist leider nicht bekannt. Für das Theater und vor allem für die Sängerinnen ist sie aber ein willkommener Werbeeffekt, der ein volles Haus und neue Engagements mit sich bringt.

Händels Werke stehen noch heute in vielen Theatern Europas auf dem Spielplan, Streitigkeiten unter Opersängerinnen werden aber nicht mehr auf offener Bühne ausgetragen. Und auch das Publikum ist wesentlich reifer und friedliebender geworden...

Sarah Haslinger

Lebenslang. Händels Beschäftigung mit dem „Acis und Galatea“-Stoff

Mehr als drei Jahrzehnte beschäftigte der Mythos der Meernymphe Galatea, des jungen Hirten Acis sowie des Zyklopen Polyphem Georg Friedrich Händel in seinem kompositorischen Schaffen. 1708 schuf er in Neapel seine Erstvertonung der Ovid'schen Metamorphose als italienische Serenata *Acis, Galatea e Polifemo*. Zehn Jahre später entstand die bekannteste seiner Vertonungen, nämlich die englische Masque-Version *Acis and Galatea*. Als letzte Stufe seines „Acis und Galatea“-Werkkomplexes ist die um 1732 entstandene Serenata *Acis and Galatea* zu nennen, die sich in Teilen als eine Mischform der beiden Vorgängerversionen bezeichnen lässt.

In der italienischen Serenata aus dem Jahre 1708 ist die Darstellung einer zerbrochenen Idylle das zentrale Thema. Dass Händel in der englischen Masque dieses mythologische Sujet erneut aufgriff, lässt annehmen, es könne sich um eine Modifikation bzw. um eine Erweiterung der ersten Version handeln. Doch ist die Masque erstaunlicherweise in Text und Musik von der italienischen Serenata unabhängig. Während jene sich nach dem Libretto von Nicola Giuvo richtet, bilden in der englischen Masque das Textbuch des Schriftstellers John Gay sowie einzelne Passagen von Alexander Pope und John Hughes die Grundlage. Händels drittes Werk, auf der Grundlage des mythologischen Sujets entstanden, wird oft als ‚Mischmasch‘ bezeichnet. Dabei beeindruckt diese Komposition vor allem durch Formenreichtum und Zweisprachigkeit.

Wenngleich die Textbücher und die Kompositionen voneinander abweichen, scheint doch das, was Händel in allen seinen drei Versionen aufs Neue begeisterte, das pastorale Element zu sein, das jedes Mal deutlich zum Ausdruck kommt.

In seinem italienischen Frühwerk *Acis, Galatea e Polifemo* erweist das bukolische Idyll zumindest oberflächlich, indem das Werk durch zahlreiche Gleichnisarien mit Naturbildern angereichert wird. Allerdings zerstört das Libretto von Giuvo diese friedvolle Stimmung mit dem Verzicht auf ein ‚Happy End‘. Bei Zeitgenossen Händels, die sich ebenso mit diesem Sujet befassten, kehrt Acis dagegen unmittelbar vor Schluss der Handlung ins Leben zurück, um das so genannte ‚lieto fine‘ (ein glückliches Ende) herbeizuführen.

Wie nun kam es dazu, dass sich Händel 1718 erneut mit diesem Sujet auseinandersetzte? Während dieser Zeit befand sich der Komponist in England, und zwar auf dem Landsitz des Duke of Chandos in Cannons. Dort fand er nicht nur eine landschaftliche Idylle vor, sondern spürte im literarischen Umkreis des Earl of Shaftesbury auch eine Begeisterung für die Antike. Davon inspiriert wandte er sich der Pastorelle erneut zu und behielt in der englischen Masque *Acis and Galatea* deren Musiksprache bei. Das englische Textbuch besitzt mehr fröhlichen als düsteren Charakter, sodass sich die Bukolik nun auch im Text durch das ganze Stück hindurch zieht. Diesmal wird die pastorale Idylle zum Schluss – nachdem sie durch einige dramatische Elemente durchbrochen wurde – wieder hergestellt. Hier spielt das Motiv der Verwandlung aus Ovids *Metamorphosen* eine wesentliche Rolle: Galatheas Verlust erscheint nicht so endgültig, trostreich klingen die Worte Ovids: „Auch so war er doch ein zum Fluss geword'ner Acis.“

Die Begeisterung der Gesellschaft an diesem mythologischen Stoff bewirkte, dass Händel am 10. Juni 1732 im Haymarket Theatre dann seine dritte Version, die italienisch-englische Serenata *Acis and Galatea*, konzertant zur Aufführung brachte.

Im Lauf der Zeit kehrte Händel zur englischen Fassung zurück und so erfuhr das Werk eine breite Rezeption. Noch Wolfgang Amadé Mozart war einige Jahrzehnte später im Zirkel des musikhistorisch interessierten Baron van Swieten von diesem Sujet so gefesselt, dass er Händels englische Masque im Jahr 1788 neu instrumentierte.

Corinna Muscheid

Nichts bleibt so wie es ist. Eine Liebesgeschichte nach Ovid

Mit den *Metamorphosen*, zu Deutsch ‚Verwandlungen‘, hat Publius Ovidius Naso ein Werk geschaffen, das – unterteilt in fünfzehn Bücher – mit rund 250 Sagen aus der griechischen und römischen Mythologie die Frage nach der Entstehung der Welt zu beantworten sucht. Charakteristisch für die einzelnen Geschichten ist der Gedanke der Verwandlung eines Menschen oder niederen Gottes in ein Tier, eine Pflanze oder ein Sternbild.

So berichtet Ovid beispielsweise, wie nach dem Trojanischen Krieg der Held Aeneas aus dem zerstörten Troja aufbricht. Eingeschoben in die Erzählungen über Aeneas' Schicksal finden sich einzelne Episoden über Scylla, ein Männer mordendes Ungeheuer. Diesem enthüllt eine Nymphe, Galatea, ihr Leid und lässt die Ereignisse, die zum Tod des Geliebten führten, mit großer Unmittelbarkeit lebendig werden.

Galatea muss sich der Nachstellungen des Zyklopen Polyphem erwehren, denn ihr Herz schlägt allein für den Hirten Acis. Ein Spiel aus Liebe, Abneigung und Eifersucht entwickelt sich, bis Polyphem Galatheas Zurückweisungen nicht mehr erträgt und sein natürliches, barbarisches Naturell wieder hervorbricht. Vorerst aber erinnert der Riese, wenn er sich für die Auserwählte herausputzt, an den unglücklich in sich selbst verliebten Narcissus.

Während Polyphem seine Angebetete umwirbt, vollzieht sich in seinem Inneren eine erste,

versteckte Verwandlung – vom verliebten Freier zum vor Zorn rasenden Ungeheuer. Als er wenig später auf das Liebespaar trifft, tötet er Acis, indem er einen Felsbrocken auf ihn wirft. An dieser Stelle findet die eigentliche Metamorphose statt: Acis' Blut verwandelt sich in das Wasser eines Flusses. Ein junger Mann mit Schilfrohr um die Hörner steht im neu entstandenen Fluss. Der Flussgott Acis ist erschaffen.

Die Liebesbeziehung zwischen Acis und Galathea erinnert stark an romantisch-verträumte Hirtendichtung. Während Polyphem und Galathea bereits Eingang in Werke früherer Schriftsteller gefunden hatten, führte Ovid die Gestalt des Acis völlig neu ein. So erstand ein Rivale für den liebestollen Polyphem, freilich ohne dem Zyklopen den zentralen Platz im Geschehen strittig zu machen.

Birgit Karoh

Die Gestalt des Polyphem

Bereits der griechische Dichter Homer berichtet in der Odyssee von dem Kyklopen Polyphem. Die Kyklopen (griechisch *Kreisäugige*) oder Zyklopen (vom lateinischen *cyclopes*) waren Gestalten der griechischen Mythologie mit nur einem Auge in der Mitte der Stirn. Die Forschung geht heute davon aus, dass bei frühzeitlichen Funden von Elefantenschädeln die großen Nasenöffnungen in der Mitte des Kopfes fälschlicherweise als Augenhöhlen interpretiert wurden. Bei Homer ist Polyphem ein ungeschlachter, menschenfressender Riese, der von Odysseus überlistet und geblendet wird. Polyphem bittet seinen Vater Poseidon um Rache: Odysseus wird erst nach zehnjähriger Irrfahrt wieder heimkehren. Der griechische Dichter Philoxenos (435 – 380 v. Chr.) erzählt vom vergeblichen Liebeswerben Polyphems um die schöne Nymphe Galathea (griechisch *die Milchweiße*). Bei Philoxenos ist Polyphem nicht mehr der so bedrohliche Riese, sondern der etwas tollpatschige, liebesblinde aber erfolglose Freier. Der tragische Hintergrund dieser Geschichte ist ein autobiographischer: Philoxenos selbst wurde von Dionysios, dem Tyrannen von Syrakus, in die Steinbrüche Siziliens geschickt. Vorher waren die beiden Männer eng befreundet gewesen; aber als sich Philoxenos in Galateia, die Tochter von Dionysios, verliebte, wurde er verbannt.

In den *Metamorphosen* des Ovid wird der Beziehungskonflikt zwischen Polyphem und Galathea durch die Gestalt des Hirten Acis noch verstärkt. Der jugendliche Acis kann Galatheas Herz erobern und Polyphem gerät darüber so in Wut, dass er in rasender Eifersucht den Jüngling mit einem Fels des Ätna erschlägt. Galathea verwandelt das dem Geliebten entströmende Blut in einen Fluss. So können Galathea und Acis im Wasser vereint sein und erhalten, als Zeichen Ihrer Liebe, sogar einen Platz am Himmelsgewölbe, das Sternzeichen der Fische.

Polyphem ist eine gesplante Persönlichkeit. Einerseits der wilde, urgewaltige, menschenfressende, zerstörerische Riese, andererseits der verliebte, von zärtlichen Gefühlen geleitete, romantische Schwärmer. In seiner Sehnsucht nach Galathea verzichtet er sogar auf das Menschenfressen, übt sich im Flöte spielen – sucht Trost bei den Musen. Die Divergenz zwischen dem unbeholfenen,

zotteligen, sich nach Zuneigung sehnenen aber auch sentimental Polyphem und dem jugendlichen, unbedarften Acis bildet einen spannenden Handlungsbogen, der als Grundlage für das Libretto diente.

Gerhard Baumann

Gefühl trifft auf Form. Händels Arien

Im 16. und 17. Jahrhundert tauchte der Begriff ‚Arie‘ zum ersten Mal im Sinne eines instrumental begleiteten Strophengesanges auf. Die Begleitung war dabei in jeder Strophe identisch, man spricht daher von einem gleichbleibenden Strophenbass.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts kristallisierte sich eine für die Musikdramatik wesentliche Unterscheidung zweier Formen heraus: Das Rezitativ, eine Art frei deklamierender Sprechgesang, der mit einzelnen Secco-Akkorden spärlich begleitet wurde, steht der Arie gegenüber. Dank der Errungenschaften der venezianischen und römischen Operschule verliert die Arie nach und nach ihren Strophencharakter; Koloraturen und rezitativische Abschnitte werden eingefügt, ebenso kommt es bei den Wiederholungen häufig zu einer Abänderung von Tonhöhen und -längen.

Um 1700 entsteht schließlich die für Händel so prägende Da-capo-Arie. Ihre Finesse besteht darin, dass nach meist charakterlich verschiedenem A- und B-Teil der A-Teil wiederholt und dem Sänger hier eine Plattform geboten wird, dem Publikum seine Virtuosität in einer Vielzahl von Kadenz und Verzierungen zu präsentieren.

Über die Nachzeichnung von Stimmungen hinaus übernimmt die Arie auch eine strukturbildende Funktion: Eine Szene besteht meist aus einem die Handlung vorantreibenden Rezitativ und der daraus resultierenden Affektsituation, die in der Arie zum Ausdruck kommt. Mehr als 85 Prozent der Arien Händels folgen dem üblichen dreiteiligen Da-capo- bzw. Dal-segno-Prinzip, bei letzterem mit verkürzter Reprise. Eine bekannte Ausnahme von diesem Gestaltungsprinzip findet man in seiner Oper *Serse*: Hier greift Händel vor allem auf kleinere Arienformen zurück, beispielsweise im berühmten „Ombra mai fu“.

Ein zur Zeit Händels besonders beliebter Arientyp ist die Lamento-Arie: In ihr kommt tiefer Schmerz zum Ausdruck, Schicksalsschläge und herbe Verluste werden beweint und betrauert. Exemplarisch für diese Gattung steht die bekannte Arie „Lascia qu'io pianga“ der Oper *Rinaldo*, aber auch die Arie des Polyphem „Fra l'ombra e gl'orrori“ mit sordinierten Violinen in *Acis, Galatea e Polifemo* fügt sich in dieses Schema.

Händel widmete sich Zeit seines Lebens vor allem der Komposition von Vokalwerken, seine zahlreichen Opern und Oratorien sind hier zu nennen. Wenn man bedenkt, dass seine Opern durchschnittlich zwischen 20 und 25 Arien enthalten, so wird man nicht umhin kommen, das Arienschaffen Händels als einen der zentralen Aspekte seines Werkes anzusehen.

Markus Ennsthaler

„Acis und Galathea“ – kein Opernstoff?

Dreimal wandte sich Georg Friedrich Händel der tragischen Liebesgeschichte von Acis und Galathea zu und nie wählte er dafür die zu seiner Zeit zentrale Bühnengattung der Oper. Stattdessen bediente er sich anderer Genres im Musiktheater, die alternativ zur Oper entstanden waren.

Ein Erfolg hat bekanntlich viele Väter, im Fall der Oper aber auch Kinder. Vor 1690 war ihre Pflege auf Italien, den Hof König Ludwigs des XIV. von Frankreich und eine begrenzte Zahl an bedeutenden Höfen in Mitteleuropa beschränkt gewesen. In den folgenden zwanzig Jahren breitete sich die Oper überfallsartig in ganz Europa aus. Verschiedene Typen entwickelten sich und nationale Unterschiede prägten sich aus.

In Italien fand das *Dramma per musica*, später auch *Opera seria* genannt, im 17. Jahrhundert seinen Weg von Venedig nach Rom und Neapel. Virtuosität, Poesie und Bühnenkunst verwoben sich zu einem repräsentativen Spektakel, was auch den hohen literarischen Anspruch an Libretti erklärt. Der Textdichter galt mehr als der Komponist, wurde immer zuerst genannt. Auch und gerade deshalb erwies sich die Gattung als eine Domäne der Italiener. Selbst das französische Gegenstück – die *Tragédie en musique* oder *Tragédie lyrique*, in der Ballett und Chor eine bedeutende Rolle zukommt – wurde vom gebürtigen Italiener Jean-Baptiste Lully etabliert.

Während die *Opera seria* vor allem ethische Ansprüche stellte, bediente sich die *Opera buffa*, auch *Dramma giocoso* oder *Commedia per musica* genannt, vielfach alltäglicher Topoi und nutzte die Umgangssprache. Ihre Wurzeln lagen in den komischen *Intermezzi per musica*. Diese sozialkritischen Bühnenwerke, in Neapel entstanden, mischten sich mit der venezianischen Parodie.

Das französische Pendant, die *Opéra comique en vaudevilles*, verband bekannte Lieder, ergänzt durch neu komponierte *Airs*, mit meist gesprochenen Dialogen. Oft wurden aktuelle *Tragédies* auf Jahrmarktsbühnen parodiert.

In England gab es dagegen die *Masque*, welche Tanz, Pantomime, Sprechtheater und Musik kombinierte. Händels englischsprachige *Acis and Galatea* aus dem Jahr 1718 wird als *Masque*, aber auch als *Oratorium* bezeichnet. Doch der ‚Ausflug‘ in englische Gattungsableger der Oper blieb ein vorübergehender: Händel griff 1732 auf die *Serenata* – eine Kurzform der *Opera seria*, derer er sich schon 1708 bedient hatte – zurück, um die tragische Dreiecksbeziehung auf die Bühne zu stellen.

Britt Nielsen

Georg Friedrich Händel, ein Meister des ‚borrowing‘

Im Jahr 1703 kam Händel nach Hamburg, wo er die Bekanntschaft des Opernhausdirektors am Gänsemarkt und Opernkomponisten Reinhard Keiser machte. Diese Begegnung markierte den Beginn von Händels Karriere als Opernkomponist: Von Interesse für die Welt der Oper vorangetrieben studierte der junge Händel fleißig, nutzte dabei auch Keisers Opern als Quellen für

sein eigenes Schaffen. Wieder und wieder übernahm er einzelne Elemente aus Keisers Partituren: Beispielsweise verwertete er ein melodisches Modell aus dessen Oper *Octavia* (Hamburg 1705) als ‚Rohstoff‘: Zuerst taucht es in der Kantate *Delirio amoroso* HWV 99 (1707) auf, dann in der Arie Nr. 10 „S'agita in mezzo all'onde“ aus *Acis, Galatea e Polifemo* HWV 72 (1708); auch in späteren Werken lässt es sich nachweisen.

Schon zu Händels Lebzeiten wussten Kenner um seine auf entlehntem Material basierende Kompositionsweise. Diese Technik – im englischen Raum als ‚borrowing‘ bezeichnet – wurde im 17. und 18. Jahrhundert als eine legitime erachtet, um aus Vorhandenem noch Schöneres und Besseres zu gewinnen.

Händels *Borrowing*-Praxis beschränkt sich zeitlich nicht auf seine Lehrzeit oder einzelne Abschnitte seines Lebens. Wie er es von seinem Lehrer gelernt hatte, griff er auch später auf musikalische Materialien – von Motiven und Themen bis zu vollständigen Sätzen – aus eigenen oder Werken anderer Komponisten zurück. Händels Wiederverwendungen und mehr oder minder umfassende Bearbeitungen älterer Stücke kamen einerseits aus arbeitsökonomischen Gründen zustande: Stücke, oft für eine einmalige Gelegenheit komponiert, mussten zeitgerecht vorliegen. Andererseits kombinierte er aus ästhetischem Antrieb Elemente aus verschiedenen Stücken und bastelte, wie bei einem Puzzle, neue Musik zusammen. Hier ist es oft schwer, die Entlehnungen zu erkennen und darüber zu urteilen. „Jonathan Swift vergleicht 1704 den alten, handwerklichen Künstlertyp mit der Biene und den neuen, autonomen mit der Spinne. Die Biene sammelt den Nektar aus Blüten, ohne dadurch Schaden zuzufügen, und verarbeitet ihn zu Honig und Wachs. Die Spinne schafft aus einem eigenen Körpersaft ein beeindruckendes Kunstwerk, ihr Netz“ (zit. nach *Das Händel-Lexikon*, Laaber 2011, S. 248). War Händel der ‚Bienen-‘ oder der ‚Spinnentyp‘? Jedenfalls dachte er sicher nicht daran, sich mit fremden Federn zu schmücken. Zwar wurden zahlreiche unbekannte Werke anderer Komponisten zu seinen ‚Opfern‘, aber er verschönerte und belebte diese Musik durch eigene Arbeit.

Etliche Nummern der Musik zu *Acis, Galatea e Polifemo* (1708) gehen auf Händels frühere Kompositionen zurück, manche erscheinen in anderem Kontext in seinen später entstandenen Werken. Derlei ‚borrowings‘ sind integraler Bestandteil seiner Schaffensweise; schon die frühe Händel-Forschung sah es so: „Haendel erlaubte sich oft musikalische Pflanzen, von denen er gesehen, dass sie auf einem ungeeigneten Boden ständen, auf den richtigen zu verpflanzen“ (Friedrich Chrysander, zit. nach Stollbrock, *Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat, ein Beitrag zur Musikgeschichte des 17ten und 18ten Jahrhunderts*, Adler's Erben 1888, S. 60).

Masako Yamana

Musikmagnet Italien

Die Jahre zwischen 1701 und 1714 waren für Italien eine turbulente Zeit, bedingt durch den Spanischen Erbfolgekrieg. Nach dem Tod des letzten spanischen Königs Karl II., der aus der Dynastie

der Habsburger stammte und dessen Ehe kinderlos geblieben war, musste ein Nachfolger gefunden werden: Karls Schwestern Maria Theresia, mit dem französischen Monarchen König Ludwig XIV. verheiratet, und Margarete, Gemahlin des österreichischen Kaisers Leopold I., hatten beide in ihrer Nachkommenschaft männliche Vertreter, die aus ihrem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Karl II. Anspruch auf die spanische Krone ableiteten. Dadurch ausgelöst kam es in Europa zum Krieg zwischen Frankreich und den Habsburgern sowie deren Verbündeten, den Niederlanden und England. Der Krieg wurde jedoch zunächst nicht auf dem Gebiet der Kriegsmächte ausgetragen, sondern begann in Italien, da die Herzogtümer Savoyen-Piemont, Neapel, Sardinien und Sizilien zu dieser Zeit zu Spanien gehörten.

Der Spanische Erbfolgekrieg hatte nicht nur politische, sondern auch kulturelle Auswirkungen, vor allem in Bezug auf das europäische Musikleben. Die kriegerischen Auseinandersetzungen in Oberitalien führten zunächst dazu, dass durch die Wechsel der politischen Machtübernahme Hofmusikkapellen aufgelöst und Konservatorien, Akademien sowie Theater geschlossen wurden. Viele italienische Komponisten wanderten deshalb nach Mittel- und Nordeuropa aus, wo man von den italienischen Stileinflüssen – besonders in den Bereichen Oper und Kirchenmusik – sehr profitierte. Andere blieben trotz des Krieges in Italien, mussten sich jedoch in den größtenteils von Ausländern beherrschten Residenzen neue Positionen erwerben und gegenüber der Konkurrenz abheben. Das kulturelle Leben wurde somit weder in Italien noch im übrigen Europa keineswegs lahm gelegt, sondern in zunehmendem Maße verändert. In zweifacher Hinsicht fungierte Italien als Magnet: Während eine Reihe von italienischen Musikern die Fürstentümer entweder gezwungenermaßen verlassen mussten oder freiwillig ins Ausland emigrierten, zogen diese deutsche, österreichische, englische und französische Komponisten in jener Zeit nahezu an, wodurch es auch innerhalb Italiens zu einer Vermischung der Stilrichtungen kam. Die Folge waren nicht nur die Integration ausländischer Bühnenstoffe und Kompositionspraktiken, sondern auch das Entstehen neuer musikalischer Gattungen. Vor allem am Hof der Medici in Florenz war der Einfluss französischer Stilelemente in den Bereichen Musik, Theater und Literatur spürbar. Anderwärts brachten militärische Eroberungen das Eindringen kultureller Einflüsse aus dem Deutschen Reich mit sich. Manche Komponisten nutzten sogar damals eine Reise nach Italien zur Suche nach Inspiration innerhalb ihres Schaffens – darunter auch Georg Friedrich Händel.

Anna-Lena Mützel

Die Laute – ein Instrument am Ende ihrer Blüte

Um die vielen italienischen Sänger repräsentativ zu bedienen fügte Händel der zweiten Fassung von *Acis and Galatea* mehrere italienische Arien hinzu – darunter eine Arie des Polifemo, die er aus seiner 1707 entstandenen komischen Kantate *Clori, Tirsi, e Fileno* übernahm. Beidemale wird die Gesangsstimme auf virtuose Weise von einer sechschörigen, mit Bordunsaiten versehenen Basslaute begleitet, die in der Partitur als „Arciliuto“ (dt. Erllaute oder Theorbe) bezeichnet wurde.

So durfte das schon damals im Rückzug befindliche Zupfinstrument noch einmal den Glanz jener Zeit erleben, als es eine zentrale Rolle im europäischen Musikleben gespielt hatte.



Dieser Holzschnitt befindet sich auf der Titelseite einer Sammlung von Musikstücken, die im Jahre 1517 in Rom gedruckt wurde. Sie zeigt einen edel gekleideten Mann, der ein Cembalo spielt, auf dessen Deckel ein Affe mit einer Laute sitzt. Wenn man dazu noch die Geste der Frau im Hintergrund betrachtet, wird die Aussage des Bildes noch deutlicher. Schon Anfang des 16. Jahrhunderts gibt es also Bestrebungen, das Lautenspiel als antiquiert, oder hier sogar primitiv darzustellen und das Musizieren am Tasteninstrument als zeitgemäß. Tatsächlich wird es noch gute 200 Jahre dauern, bis der erste Hammerflügel gebaut wird und die Laute endgültig ihre erstrangige Bedeutung in der europäischen Kunstmusik verliert.

Die Laute entwickelte sich aus der arabischen Ud und fand als erstes in Spanien Einzug. Wobei sich die europäische Laute von der Ud vor allem dadurch unterscheidet, dass ihr Bündel am Griffbrett hinzugefügt wurden. Das kam der abendländischen Musizierpraxis zugute, denn es erleichterte dem Lautenisten exakte Tonhöhen wiederzugeben sowie ein einfacheres Transponieren in verschiedene Tonarten. In Spanien, Italien, Deutschland und Frankreich wurden eigene Notenschriften für das Lautenspiel entwickelt – die Lautentabulaturen. Diese geben nicht die zu spielende Tonhöhe an, sondern beschreiben auf welchem Bund der Lautenist die entsprechende Saite niederdrücken muss. Das erste spanische Lautentabulaturbuch datiert aus dem Jahr 1536, doch zu diesem Zeitpunkt hatte die Laute längst den gesamten westeuropäischen Raum erobert. Vom 15. bis ins späte 17. Jahrhundert war die Laute die Königin der Instrumente. Bezeichnender Weise wurden die Hersteller von Saiteninstrumenten jeglicher Art als „Lautenbaumeister“ bezeichnet. Musikalisch kann man sich ihre Rolle ähnlich der des Klaviers in der Gegenwart vorstellen. Ob

instrumental oder vokal – beliebte Musikstücke aller Gattungen wurden für Laute transkribiert, in Tabulaturbüchern abgedruckt und verbreitet. Als Mitglied der Generalbassgruppe verstärkte sie das Rückgrat des barocken Orchesters, während sie in der Hausmusik durch ihre solistischen Qualitäten glänzte. Durch die ständige Weiterentwicklung nahm die Zahl der Saitenpaare stetig zu und es entwickelten sich verschiedene Abarten der Laute. Die Theorbe und die Erllaute besitzen einen längeren Hals und zwei Wirbelkästen, an denen bis zu 50 Saiten aufgespannt werden. Außerdem wurden unterschiedliche Stimmungen entwickelt.

In Deutschland konnte sich die Laute am längsten, nämlich bis ins späte 18. Jahrhundert behaupten. Ihr Verschwinden hat mehrere Gründe. Zum einen machten ihr die Tasteninstrumente mit ihren Innovationen den Rang streitig, zum anderen gewann die Gitarre vor allem in Spanien und in Italien an Popularität. Die Abbildung (oben) lässt an heutiges Marketing denken; vielleicht gelang es den Fabrikanten von Tasteninstrumenten tatsächlich, die Laute durch entsprechende Maßnahmen zu verdrängen. Ein anderer wichtiger Faktor könnten die Komplikationen gewesen sein, die sich durch die ständige Erweiterung von Griffbrett und Saitenanzahl ergaben. Der Lautenist verbrachte bald mehr Zeit mit dem Stimmen der Darmsaiten, als mit dem Musizieren. Möglicherweise erging es der Laute in dieser Hinsicht wie dem Säbelzahniger, dem seine immer länger werdenden Zähne bei Jagd und Nahrungsaufnahme im Weg standen.

Vitus Motreskou

Historische Werke – lebendige Musik.

Zur Aufführungspraxis der Bühnenwerke Georg Friedrich Händels

Die Opern, Oratorien und Serenate von Georg Friedrich Händel gehören zu den heute oft auf Bühnen aufgeführten szenischen Werken im Bereich der Historisch informierten Aufführungspraxis. Diese versucht den Fragen nach den Entstehungs- und zeitgenössischen Aufführungsbedingungen nachzugehen und befasst sich mit Ausdrucksmöglichkeiten in der Wahl von Tempo, Artikulation, Instrumentation und Spieltechnik.

Dennoch darf man diese Aufführungspraxis nicht als authentische verstehen, da sich sowohl grundlegende Produktionsbedingungen, unter anderem Licht- und Bühnentechnik, als auch die Erwartungen und Voraussetzungen der Zuschauer stark verändert haben. Daher können wir heute die damaligen Verhältnisse durch das Studium von Dokumenten, z.B. Musiktraktaten, Korrespondenzen und Ähnlichem nur konstruieren, aber nicht wirklich nachstellen.

Auch muss der Begriff der Werktreue mit Vorsicht verwendet werden, da zur Zeit Händels die Interpretation des Musikers ebenso wichtig war wie die durch Noten definierte Musik. Daraus ergibt sich eine kreative Verantwortung auch an die heutigen Interpreten der Historisch informierten Aufführungspraxis. So wurde für diese Produktion von *Acì, Galatea e Polifemo* ein Concerto Händels, das Concerto für Violine (Sonata a tre) HWV 288 von Hiro Kurosaki als Ouvertüre gewählt. Dieser Aufgriff des ‚Bausteinprinzips‘ ist historisch.

Die zeitgenössische Aufführungspraxis der Bühnenwerke von Händel ist durch Kommentare, Briefe und autographe Anmerkungen in Stimmen und Partituren gut dokumentiert. Weiters sammelten bereits im beginnenden 19. Jahrhundert gegründete Händel-Gesellschaften (Societies) viel Material über Aufführungen.

Charles Burney, ein Zeitgenosse, dessen musikalische Reiseberichte heute wichtige Quellen sind, beschreibt Händels Opern ausführlich, ohne sie je unter der Leitung des Komponisten gehört zu haben, was ihre unglaubliche Beliebtheit schon damals unterstreicht. Für Burney liegt die Qualität einer Oper zu allererst in dem Können der Sänger, die expressiven und innovativen Arien zu interpretieren. Von ihnen wurde erwartet, Affekte als Ebenbildnisse der Natur in Ornamentik und Gestik wiederzugeben. Diese Affekte wurden im Allgemeinen improvisiert und verlangten eine genaue Kenntnis von musikalischen Figuren und Bühnengesten als zusätzliche Ausdrucksmittel. Begleitet wurden die Sänger in den Secco-Rezitativen von den Basso-continuo-Instrumenten, die den Sängern folgten, wenn sie im Parlando-Stil fließend und mit flexiblem Tempo rezitierten. Diese Rezitative wurden nie dirigiert. Die harmonische Aussetzung des Generalbasses durch Arpeggi und gebrochene Akkorde wurde von Orgel, Cembalo, Laute, Chitarrone, Gitarre und unter Umständen auch von Harfe und Viola da gamba ausgeführt, während melodische Linien durch Violoncello oder Fagott verdoppelt wurden. Die Verwendung eines Violone in diesen Rezitativen, die das schnelle Vorantreiben der Handlung zum Ziel haben, ist nicht belegt. Bei den Proben für die heutige Aufführung wurde der Violone deshalb nur bei den Arien eingesetzt. Heute Abend wird verraten, ob es so geblieben ist.

Pia Pircher

Aus einem Gespräch mit Dorothee Oberlinger und Hiro Kurosaki

Warum haben Sie diese Serenata für die Arbeit mit den Studierenden des Instituts für Alte Musik ausgewählt? Weshalb ist sie dafür so gut geeignet? Was sind die Herausforderungen?

Hiro Kurosaki (H.K.): Die Abteilung für Musiktheater und der Regisseur Eike Gramss haben diese Serenata, Cantata oder Mini-Oper ausgewählt, weil sich in den Gesangsklassen genau die passenden Stimmen fanden. Das Werk eignet sich besonders gut, weil es sehr klein besetzt ist: Es gibt nur drei Sänger, deren Part aber jeweils sehr exponiert ist. Vor allem für den Bass ist die Rolle des Polyphem unglaublich herausfordernd. Auch den Instrumentalisten wird ein hohes Maß an Virtuosität abverlangt.

Dorothee Oberlinger (D.O.): Ja, das Werk ist sehr instrumentenspezifisch und kammermusikalisch komponiert. Es gibt einen Solopart für Cembalo und verschiedene Soli für Oboen, Celli und Geige. Auch Flauto dolce und Trompete sind besetzt.

H.K.: Man merkt, dass Händel von sehr guten Musikern umgeben war, sonst hätte er so nicht komponieren können! Er war jung und sprudelte vor Ideen. Für mich persönlich ist seine italienische Zeit eine seiner besten und fruchtbarsten Perioden. Da explodiert sein Genie!

D.O.: Die Serenata ist auch sehr komprimiert, das Konzentrat von Oper, sozusagen. Viele verschiedene Affekte sind auf engem Raum zusammengebracht, und eine Nummer ist besser als die andere.

Für Sie beide ist eine tiefe Einsicht in die Ästhetik und die Spieltechnik einer Epoche wesentlich, um eine sinnstiftende Interpretation zu erreichen: Wie haben Sie sich auf Aci, Galatea e Polifemo vorbereitet?

H.K.: Mit den Sängern haben wir sehr früh zu üben begonnen, wir bereiten uns schon seit Oktober vor. Das Wichtigste ist ja, wie bei allen barocken Stücken, den Affektgehalt zu treffen. Wir brauchten zuerst eine klare Vorstellung von der Dramaturgie, vom Text. Was erzählt uns dieser wunderschöne Text? Das war unser Ausgangspunkt. Wir arbeiteten dann mit den Sängern, indem wir sie vieles selbst erproben ließen. Wir suchten, aber wir suchten nicht willkürlich, weil eine Vorgabe vorhanden ist. Wir gingen auf die Suche nach der Essenz mit der Frage: „Wie hat Händel den Text vertont?“ Arien entstehen aus der Situation oder gegen die Situation, je nachdem.

D.O.: Wir haben den riesigen Vorteil, dass Hiro so viel Erfahrung als Konzertmeister von „Les Arts Florissants“ gesammelt hat. Er hat schon intensiv mit Rezitativ-„Spezialisten“ gearbeitet, sodass er genau weiß, welcher Affekt welchem Vokal entspricht. Es war für mich frappierend festzustellen, welcher Sinngehalt hinter jeder einzelnen Silbe zu lesen ist. Die Sänger hatten auch die Möglichkeit, mit dem native speaker Andrea Marcon zu arbeiten. Zuerst sprachen sie nur den Text auf Italienisch, es ging um die genauen Betonungen der Silben, um Accenti und Vorhalte. Dann erst wechselten wir ins Singen oder ins Sprechsingen. Es ist ein großer Vorteil, dass wir am Institut einen so kompetenten Pool an Lehrern haben.

H.K.: Zugleich ist es unser erstes Projekt mit der Abteilung für Musiktheater.

D.O.: Und es entspricht dem neuen Curriculum für den Master ‚Alte Musik‘. Jedes Semester ist ein großes Projekt vorgesehen, das in der Hand eines unserer Dozenten liegt. Wir sehen schon, dass es sich gelohnt hat.

Bérengère Le Boulair