

CLAUDIA MICHELS (WIEN)

FRANCESCO BOROSINI – TENOR UND IMPRESARIO

„Operatic productions will resume here near the beginning of november, and they should succeed well, because this year we will have – in addition to Cuzzona and Senesino – the famous Borosini, recently arrived from Vienna, who pleases nicely [...] The first opera will be Bajazet, set to music by Hendel.“¹

So schrieb der in London weilende Diplomat Giovanni Giacomo Zamboni an Francesco Maria Niccolò Gabburri im Herbst 1724. Für jene Opernsaison war Francesco Borosini nach London verpflichtet worden, um in mehreren Produktionen mitzuwirken. Der Händelforschung ist der Name Borosini vor allem deswegen ein Begriff, da der Komponist und sein Librettist Nicola Haym für ihn die Rolle des Bajazete in Agostino Piovenes *Tamerlano*² umgeschrieben und erweitert haben.³ Die Partie erhielt sowohl musikalisch als auch dramaturgisch einen höheren Stellenwert.

Der von Tamerlano unterworfenen Sultan Bajazete wird als stolzer Herrscher und liebender Vater gezeichnet, der seinem Widersacher unbeugsam entgegentritt, selbst den Tod nicht fürchtet. Und tatsächlich wählt er den Freitod, um seine verlorene Ehre wiederherzustellen und die seiner Tochter zu bewahren. Dies alles ist noch nichts Außergewöhnliches, sind doch Dramatik, Vaterliebe, Mut und Opferbereitschaft gern gebrauchte Zutaten im barocken Opernlibretto. Interessant ist aber die szenische Darstellung. Bajazete hat tatsächlich Gift genommen und sein Leben schwindet langsam. Dies aber nicht hinter der Szene, sondern so theaterwirksam wie ungewöhnlich coram publico auf offener Bühne.

Borosini hatte die Partie des Bajazete erstmals 1719 in der Vertonung Francesco Gasparinis in Reggio d'Emilia gesungen. Ein Eintrag in der Partiturabschrift aus jenem Jahr, die sich in Borosinis Besitz befand und die er später dem Herzog

¹ Lindgren, Lowell – Sarnaker, Benedict. *Musicians and Librettists in the correspondence of Gio. Giacomo Zamboni*. Oxford, Bodleian Library 1991 MSS Rawlinson letters S. 116–138, S. 70.

² Erstmals in der Karnevalssaison 1710 (more veneto) in Venedig.

³ Ausführlich dargelegt bei: Larue, C. Steven. *Handel and his Singers. The creation of the Royal Academy Operas, 1720–1728*. Clarendon Press Oxford 1995, S. 17–79.

Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen schenkte,⁴ erwähnt auf dem Titelblatt das Eingreifen des Sängers in die bestehende Dramaturgie:

*La Poesia è del Nobile Venetiano Pioveni / Toltone l'ultima Scena che fù composta dal Zanella secondo / L'Idea del Sig.^{re} Borosini [...]*⁵

Schon zu dieser Gelegenheit wurde die Partie für ihn mit der eindrucksvollen Sterbeszene aufgewertet. Gleiches wünschte er offenbar auch von Händel, und dieser Wunsch wurde erfüllt. Händel änderte also kurzfristig die schon vollendete Partitur, um Borosini den dramatischen Freitod hinein zu komponieren (nebst einigen weiteren Adjustierungen).

Der hohe Stellenwert Borosinis innerhalb der Sängerbesetzung dieser Aufführung lässt sich auch in der Anzahl der Arien ablesen, die ebenso hoch war wie jene seiner illustren Gesangspartner, der Cuzzoni in der Partie der Asteria und Senesinos, der den Andronico sang.⁶

Borosini sang in dieser Londoner Spielzeit noch in einigen anderen Opern, zum Beispiel den Grimoaldo in *Rodelinda* und den Sesto in *Giulio Cesare in Egitto*. Diese Partie verdient besondere Aufmerksamkeit, war es doch unüblich, jugendliche Helden von Tenören singen zu lassen – in der ursprünglichen Version hatte Margherita Durastanti diese Rolle verkörpert.

Doch bevor Borosini in London das Publikum in der Saison 1724/25 überzeugte, war er in vielen verschiedenen Opern und Oratorien in Wien zu hören, nachdem er zuvor in seinem Heimatland Italien erste Bühnenerfahrungen gesammelt hatte.

Die Quellenlage ist leider, wie so oft, lückenhaft und unverlässlich. Geboren um 1690 in Modena⁷ gab er sein Debut wahrscheinlich 1708 in Venedig, in Lottis *Il Vincitor generoso*.⁸

Bereits 1712, also mit etwa 20 Jahren, wurde er Mitglied der Wiener Hofmusikkapelle, der auch sein Vater Antonio seit 1692 angehörte. Antonio Borosini war ebenfalls Tenor (und auch Komponist) und hatte vor seinem Engagement sehr erfolgreich in Venedig und Modena sowie auch in Hannover gesungen. Wahrscheinlich hatte er seinen Sohn zum Sänger ausgebildet. Vater und Sohn traten in Wien zumindest einmal gemeinsam in einer Oper auf: 1714 in *Alba Cor-*

⁴ Diese Partitur befindet sich heute im Max Reger Archiv der Staatlichen Museen in Meiningen (D-MEIr): Ed126w.

⁵ Zit. nach: Strohm, Reinhard. *Essays on Handel and Italian Opera*. Cambridge University Press 1985, S. 50.

⁶ Dean, Winton – Knapp, John Merrill. *Handel's Operas 1704–1726*. Clarendon Press Oxford 1987, S. 537.

⁷ Gerber nennt kein Jahr, als Geburtsort gibt er Bologna an. (Gerber, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig 1790, Band I, S. 183). Fétis nennt ebenfalls Bologna, um 1695. (Fétis, F. J. *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*. Deuxième Edition, Paris 1861, Band 2, S. 30).

⁸ Dean, Winton. Francesco Borosini. In: Macy, Laura (Hg). *The Grove book of opera singers*. Oxford University Press, New York 2008, S. 54.

nelia (Stampiglia / Conti), in der Antonio Borosini die kleine Partie des Dieners Milo sang.

Francesco hatte in Wien bald gute Erfolge, seine Besoldung lag anfangs bei 1080 Gulden, was zwar eine schöne Summe darstellte, aber noch nicht dem höchsten Lohnniveau entsprach. Zum Vergleich: Der gefeierte Altkastrat Gaetano Orsini erhielt 1800 Gulden, ebenso Angelo Monticelli. Silvio Garghetti, ebenfalls Tenor, verdiente 1440 Gulden. Die Spitzenverdiener waren allerdings nicht die Kastraten (zumindest nicht am Wiener Hof), sondern die Sängerinnen. So bezog Maria Landini-Conti, die Gattin des Hofkomponisten Francesco Conti, den sagenhaften Gehalt von 4000 Gulden. Immerhin noch 2700 Gulden verdiente Regina Schoonians, die ebenfalls ein besonders hoch geschätzte Sängerin in Wien war.

Die Wiener Hofkomponisten erkannten bald die außergewöhnliche Stimme und Ausdruckskraft des jungen Sängers und betrauten ihn mit vielfältigen Aufgaben. Seine Stimme hatte offenbar vor allem im tieferen Bereich die größte Kraft, die Spitzentöne gingen über das a' nie hinaus, dafür konnte in der Tiefe sogar das G verlangt werden. Dazu kam die Fähigkeit zur dramatischen Attacke aber auch zur Gestaltung zarter Affekte. Große Tonsprünge über eine Dezime und mehr, sowie umfangreiche Koloraturen sind ein Charakteristikum der für ihn komponierten Arien. Darüber hinaus war wohl das schauspielerische Talent die besondere Stärke dieses Sängers.

Am 20. Juli 1716 machte der Kapellmeister Johann Joseph Fux folgende Eingabe: „Weillen dieser Supplicant wegen seiner Virtù so wohl in Teatro, Camera alss auch Capellen fast in allen Festen gebraucht wirdt und dennoch weith weniger besoldung genüsst, alss andere, Welche dergleichen Dienste nit praestiren; alss ist meine wenigste mainung, er Supplicant möchte mit 20 Thaller monatlich allerdgdt. consoliret werden.“⁹

Der Kaiser hatte der Eingabe zwar zugestimmt, aber offenbar waren den Worten keine Taten gefolgt, denn am 18. April 1719 brachte Borosini sein Ansinnen noch einmal vor. Diesmal steigerte der Erfolg der Karnevalsoper *Don Chisciotte in Sierra Morena*, in der er in der Rolle des Titelhelden reüssiert hatte, seine Chancen.

„Francesco Borosini Tenorista kombt allerunterth. ein, auf dass ihme seine Besoldung von 60 Thaller bis 100 Thaller monatlich allerhöchst möchte augmentiert werden, und dass dises accrescement von anfang des nächst verfllossenens iahrs 1718 seinen anfang nehmen möchte; auf dass er das ietzt lauffende Quartal von ersten January biss lezten Martii 1719 würklich genüssen könne. Weillen nun dieser Supplicant ein sehr gutter Virtuos ist; vnd in Theatrsachen sich sonderbar distinguiret, ihme auch das accrescement bereits vor zwey iahren allerdgdt. ist versprochen worden; alss ist meine wenigste mainung, er Supplicant möchte auf solche weiss allergnädigst consolirt werden.“¹⁰

⁹ Köchel, Ludwig. *Johann Joseph Fux, Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Joseph I., und Karl VI. von 1698–1740*. Wien 1872, S. 380.

¹⁰ *Ibid.*, S. 385.

Und tatsächlich erhielt er die gewünschte Erhöhung rückwirkend ab 1718, und durfte sich über ein Jahresgehalt von 1800 fl. freuen, was ihn in eine Reihe mit den bestbezahlten männlichen Sängern des Hofes katapultierte.¹¹

Anhand einer Aufstellung der Faschingsopern am Wiener Hof kann der Werdegang Borosinis in Wien gut nachvollzogen werden. Sang er zu Beginn seiner Karriere die üblichen kleineren Tenorpartien, Vertraute, Feldherren und dergleichen mehr, wurden die Rollen mit der Zeit anspruchsvoller und umfangreicher. Statt zwei bis drei Arien sang er bald fünf und mehr, ebensoviele wie dem *Prim'uomo* und der *Primadonna* zugestanden wurden.

Jahr	Titel	Rolle	Arien
1714	Alba Cornelia	Lentulo	2
1715	Ciro	Sibari	3, 1 Terzett
1716	Il finto Policare	Turbone	3
1717	Sesostri	Amasi	4
1718	Astarto	Agenore	3
1719	Don Chisciotte in Sierra Morena	Don Chisciotte	6
1721	Alessandro in Sidone	Crate	5
1722	Archelao	Archelao	5
1723	Creso	Esopo	5
1724	Penelope	Ulisses	3
1726	Spartaco	Spartaco	5
1727	Don Chisciotte alla Corte della Duchessa	Don Chisciotte	5, 1 Duett
1729	I Disingannati	Alceste	4
1730	La Verità nell'Inganno	Nicomede	5

In *Alba Cornelia* verkörperte er den Lentulo, den Vertrauten des Diktators Lucio Silla und hatte zwei Arien zu singen, in *Ciro* war er der persische General Sibari mit drei Arien und einem Terzett. In *Il finto Policare* erhielt er erstmals eine Rolle, die sein komisches Talent forderte, den Rahmen der drei Arien aber nicht sprengte. Mit der Oper des Jahres 1717, *Sesostri*, begann der Aufstieg. Borosini sang den Tyrannen Amasi, dessen vier Arien bereits hohe interpretatorische Anforderungen stellten. Die Rolle des Agenore in *Astarto* war wieder weniger anspruchsvoll, doch mit der Produktion des Jahres 1719 ändert sich das Bild grundlegend. Die Hofdichter Apostolo Zeno und Pietro Pariati bearbeiteten einen für die Wiener Hofoper völlig neuen Stoff, den *Don Quijote* des Miguel de Cervantes, und betrauten Francesco Borosini mit der Titelpartie.

Mit dieser wohl ungewöhnlichsten Rolle, die eine Barockoper zu vergeben hat, weit entfernt von den üblichen Herrschern, Vätern und Tyrannen, gelang dem

¹¹ Wien, Hofkammerarchiv, Hofstäbe Kontobuch 1723–1748 (Sammlung der Hofzahlamtsbücher Sig. 157), fol. 16v.

Sängerschauspieler der große Durchbruch. Der Theorbist und Hofkomponist Francesco Bartolomeo Conti hatte dazu eine geniale tragisch-komische Musik geschrieben.¹²

Wie der Librettist Pietro Pariati, hatte auch Conti viel Sinn für Komik und vermochte diese auch in seiner Musik plastisch darzustellen, wie ihm schon Mattheson attestierte:

„Conti [...] war in solchen Abbildungen der Geberden durch musicalische Noten [...] ungemein erfahren, und seine Einfälle führen auf dem blossen Papier fast eben die ergetzliche Wirkung mit sich, als ob man mit Augen allerley lächerliche, lebendige Posituren vor sich sähe.“¹³

Obwohl er im Orchester außer der üblichen Besetzung (Streicher, Oboen, Cembalo) nur für eine Szene *corni da caccia* einsetzt (als Don Chisciotte den Pandafilando zum Duell fordert), sind die Arien sehr plastisch, lautmalerisch und abwechslungsreich gestaltet. Im berühmten Kampf gegen die Weinschläuche peitschen die Streicher *unissoni* auf den sich tapfer wehrenden Don Chisciotte ein (Akt IV/Szene 2):

[Violini, e
Viola, uniss.]

Neg-ro-manti in-dia-vo - la - ti. Se ono-ra - ti

voi sa-re - te ve - ni-re - te fuor di quà.

The image shows a musical score for a tenor part. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics 'Neg-ro-manti in-dia-vo - la - ti. Se ono-ra - ti' and a basso continuo line. The second system has a vocal line with lyrics 'voi sa-re - te ve - ni-re - te fuor di quà.' and a basso continuo line. Above the first system, there is a bracketed instruction '[Violini, e Viola, uniss.]' indicating the instrumental accompaniment. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of the Baroque style.

Die Vermutung liegt nahe, dass die Stoffwahl von der Persönlichkeit Borosinis beeinflusst war, der offenbar das nötige schauspielerische Potential besaß, um

¹² Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (= A-Wn): Mus.Hs. 17207: *Don Chisciotte in Sierra Morena. Tragicommedia da rappresentarsi in carnevale dell' Anno 1719.*

¹³ Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister.* (Hg: Ramm, Friederike) Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Kassel 1999, S. 99f.

den Ritter von der traurigen Gestalt glaubhaft darzustellen. Die Komik, die diese Rolle verlangt, ist differenzierter als die der traditionellen Bufforollen der Intermezzi oder die Partie des komischen Dieners, die oft in die Opernhandlungen integriert wurde. Diesmal fungiert die komische Person als Titelheld, ist mit dem Decorum eines Landjunkers ausgestattet und wird so zur tragisch-komischen Figur. An Stelle von derben Späßen steht Ironie, die Komik erwächst aus dem Ernst, denn der fahrende Ritter sieht sich selber durchaus als moralische Instanz.

Der Erfolg des Experiments war durchschlagend. *Don Chisciotte in Sierra Morena* wurde die bekannteste Oper Contis (die in jüngster Zeit wieder mehrfach aufgeführt wurde) und Borosini etablierte sich als Spezialist für Charakterrollen.

Möglich wurde das auch auf Grund der Wiener Tradition, in der Faschingszeit eine Oper zu produzieren, die nicht primär einem Mitglied der kaiserlichen Familie gewidmet war, sondern dem gesamten Hof zur Unterhaltung dienen sollte. Diese Karnevalsoper¹⁴ wurden auch nicht als *drammi per musica* bezeichnet, sondern nannten sich *tragicommedia*, *scherzo drammatico* oder *opera semiseria*. Dem üblichen Liebeskonflikt stand eine komische Handlungsebene gegenüber, die dem karnevalistischen Prinzip folgend, die Welt auf den Kopf stellte. Diese tragisch-komischen Partien, die aus dem Maß des Gewöhnlichen heraustraten, waren das Revier Francesco Borosinis. Dazu gehörten unter anderen die ironisierend überzeichneten Philosophen Crate (*Alessandro in Sidone*, Zeno, Pariati / Conti, 1721) und Esopo (*Creso*, Pariati / Conti, 1723), der Verrücktheit mimende Archelao (*Archelao*, Pariati / Conti, 1722), ein Ulisses, der als eifersüchtiger Antiheld dargestellt wird (*Penelope*, Pariati / Conti, 1724), der machthungrige Sklavenführer Spartaco, der an seinem Größenwahn zugrunde geht (*Spartaco*, Claudio Pasquini / Porsile, 1726), Alceste, der Menschenfeind Molières, (*I Disingannati*, Claudio Pasquini / Caldara, 1729), und eben jener Don Chisciotte, den er gleich bei zwei Gelegenheiten verkörpern durfte (*Don Chisciotte in Sierra Morena*, Zeno, Pariati / Conti, 1719 und *Don Chisciotte in Corte della Duchessa*, Claudio Pasquini / Caldara, 1727).

Eine besonderes Vergnügen für den Schauspieler Borosini muß die Partie des Alceste in *I Disingannati* gewesen sein. Der griesgrämige Menschenfeind Molières, dem dennoch die Liebe nicht fremd ist, der aber an der koketten jungen Celimene scheitert, wurde 1729 von Claudio Pasquini für die Wiener Hofbühne bearbeitet und von Antonio Caldara vertont.

Jede dieser von Borosini dargestellten Persönlichkeiten fällt aus dem oft schablonenhaften Rollenbild des barocken Opernhelden heraus und stellt einen ganz eigenen, spezifischen und nicht austauschbaren Charakter dar, der von dem Sänger eine starke Bühnenpräsenz verlangte. Das mimisch-gestische Repertoire sprengte den konventionellen Bewegungsrahmen der auf der Bühne agierenden

¹⁴ Dazu: Michels, Claudia. *Denen Röm: Kayserl: und Königl: Majestätten zur Faßnachts=Vnterhaltung Wälsch=gesungener vorgestellt... Karnevalsoper in Wien zur Regierungszeit Kaiser Karls VI. 1711–1740*. Wien: masch. phil. Diss. 2006.

Personen. Die barocke Schauspielkunst¹⁵ forderte in erster Linie Maßhaltung und Noblesse, auch in dramatischen Situationen. Die Bewegungen beschränkten sich im Wesentlichen auf Niederknien, eine Waffe erheben, sich jemandem nähern oder beiseite gehen, etwas entgegennehmen (z.B. einen Brief), jemanden umarmen.

Die Rollen Borosinis hingegen verlangten wesentlich mehr Aktion. Er hatte beispielsweise, in einer Wahnsinnsszene über die Bühne zu laufen (Regieanweisung: *Corre furioso per la scena*),¹⁶ sich die Kleider vom Leib zu reißen, oder als lebendige Statue auf einem Sockel zu posieren. Diese intensive Bühnenpräsenz forderte oft auch ein stärkeres schauspielerisches Engagement der anderen Akteure, die mit ihm in Interaktion traten. Es scheint nicht übertrieben zu behaupten, dass Borosinis besondere Eignung zur Darstellung außergewöhnlicher Charaktere maßgeblichen Einfluss auf die Wahl des Sujets der Karnevalsoper hatte.¹⁷

Ein geradezu idealtypisches Beispiel der Wiener Karnevalsoper ist die Produktion des Jahres 1722: *Archelao, Re di Cappadocia*. Auch hier zeichneten Francesco Conti und Pietro Pariati verantwortlich, die Titelrolle wurde wieder von Francesco Borosini verkörpert. König Archelao hat auf Grund einer Intrige seinen Thron verloren und mimt nun den Verrückten, um seine Stellung wiederzuerlangen. Im Zuge der durchaus verworrenen Handlung finden sich zahlreiche karnevalstypische Topoi wie die Inthronisation eines falschen (Karnevals) königs, der Verlust des Decorums des Titelhelden, Verarbeitung von Ängsten in komischen Zauberszenen und wieder zahlreiche Anspielungen auf tatsächliche Begebenheiten, und zwar sowohl politischer als auch privater Natur.

Als Beispiel sei eine Szene aus dem vierten Akt der Oper beschrieben, in der Borosini alle Register seines stimmlichen und darstellerischen Könnens ziehen durfte.

Der falsche Karnevalskönig Sinopio soll einen Vertrag unterzeichnen, um seinen Thronanspruch zu legitimieren. Leider kann er weder lesen noch schreiben und der Betrug droht aufzufliegen. Es entspinnt sich der folgende Dialog zwischen dem römischen Gesandten und dem falschen König (IV / 4):¹⁸

Quinto Fannio:

Da quel tenore udisti

Ciò, che senza contrasto,

Vuol esiger da te Roma sovrana

Vi assenti? Or col tuo nome il foglio segna.

Sinopio: *Scriver non so.*

¹⁵ Vgl dazu: Barnett, Dene. *The Performance Practice of Acting*. Heidelberg 1982.

¹⁶ Spartaco, III/11. A–Wn Mus. Hs. 18010.

¹⁷ Zur Bedeutung Borosinis für den Typ der tragisch-komischen Karnevalsoper in Wien schreibt: Strohm, Reinhard: “Borosini, Conti e Pariati crearono una specie di *tragicommedia* che è unica nel Settecento e che *non* fu necessariamente condizionata dallo stile carnevalesco viennese”. In: Gronda, Giovanna (con saggi di B. Dooley, H. Seifert, R. Strohm). *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*. Bologna 1991, S. 93.

¹⁸ Partitur: A–Wn Mus. Hs. 17283.

Für Archelaos Zwecke wäre es günstig, den Betrug des Sinopio noch eine Weile aufrecht zu erhalten, daher greift er ein und ironisiert die Situation. Er entwendet den Brief und bezeichnet ihn als Fälschung. Er macht sich mit verstellter Stimme über Quinto Fannio lustig, der zuvor die Wendung *Da quel tenore udisti* verwendet hatte, indem er das Wort *tenor*, das in diesem Zusammenhang soviel wie Wortlaut bedeutet, im Sinne der Stimmlage fehlinterpretiert und in seinem Kommentar auch noch die Stimmlagen Sopran und Alt hinzufügt:

Archelao: (La frode è in rischio) *Aspetta. Vediamo. O falso è il foglio.* (Lena il foglio di mano a Sin.) *O tu mal lo leggesti: O costui mente. Cappadocia, Senato, Augusto ei lesse. Di tenor, di contralti, e di soprani tu parlasti poc' anzi. A chi dar fede? Ma presto, presto, presto.* (Scrivo col dito intinto nel calamaro) *Questa è la firma: e' l Regio impronto è questo.* (Straccia il foglio)

Die jeweiligen Stimmlagen sind auch in den ihnen zugehörigen Schlüsseln notiert, somit singt Borosini in diesem Rezitativ außer in den ihm üblicherweise zugeteilten Bass- und Tenorschlüssel auch noch im Alt- und Sopranschlüssel:



Cap-pa do-cia, Se - na-to, Au-gus - to ei les-se. di te - nor di con -
tral - ti, e di So - pra - ni Tu par-las - ti poc'-an - zi A chi dar fe-de?
ma pres-to, pres-to, pres-to, questa - è la fir-ma: e' l Re-gio im-pronto è questo

Direkt nach dieser Szene kommt es zum Ausbruch aus der Handlung. Einer der Protagonisten, Farnace, verwendet im poetischen Zusammenhang die Phrase: *Senza stendar la mano, ama la rosa*. Farnace meint damit die Blume, also eine Rose, als Allegorie für seine Geliebte. Für Archelao hingegen ist es das Stichwort, um den Bezug zu einer realen Person herzustellen:

Chi di Rosa parlò? La Rosa è mia.

Mit dieser Frage spielt er auf seine zukünftige Gemahlin Rosa d'Ambreville an, die in der Besetzungsliste der Karnevalsoper des nächsten Jahres (*Creso*) bereits unter dem Namen „La Borosini“ angeführt wird. In der darauffolgenden Arie, die inhaltlich gänzlich aus der Handlung herausfällt, schildert Archelao (also eigentlich Francesco) seine Liebesgeschichte mit Rosa d'Ambreville:

Voi ridete? Nol credete?

No no non è follia:

Non è favola, no, no

è una storia fresca, e vera,

che Cupido l'altra sera

*dolcemente mi cantò
E Imeneo l'accompagnò;
non è favola no no no no...*

Der erste Teil wird nur vom *Basso continuo* begleitet, besondere Betonung liegt auf dem Wort *dolcemente*, das in einer chromatischen Abwärtsbewegung, die sich mit der letzten Wortwiederholung wieder elegant hinaufschwingt, siebenmal wiederholt wird. Die darauffolgende Pastorale malt eine ländliche Idylle von einer einsam dahinkränkenden Rose, die von gütigen Göttern mit einer Lilie vereint wird, und diese Lilie ist Francesco Borosini:

*In povero giardin stava la Rosa
di foglie mal guernita, e meschinella
quando l'Aurora ai fiori ognor pietosa,
Con le rugiade sue la fe più bella
Cortese a tal esempio, e generosa
in Ciel più d'una Dea mostrossi a quella:
e a l'or con la sua benda il acco Dio
la strinse ad un bel Giglio: e quel son'Io.*

Scn: hautb: piano.

In po - ve - ro giar - din sta - - va la Ro - sa di

Violoncelli Soli.

Diese Szene ist eigentlich nichts anderes als eine öffentliche Liebeserklärung oder gar ein Heiratsantrag.¹⁹ Danach wird der eigentliche Handlungsfaden wieder aufgenommen.

Einen weiteren wichtigen Schritt in seiner Karriere stellte die Festaufführung der Oper *Costanza e Fortezza* (Pariati / Fux) am 28. August 1723 in Prag dar. Ob-

¹⁹ Die Heiratsurkunde befindet sich im Domarchiv von St. Stephan in Wien, unter der Nummer 512.

wohl der Anlass eigentlich der Geburtstag der Kaiserin Elisabeth Christines²⁰ war, wurde die Aufführung wegen der Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. zum König von Böhmen zu einem besonderen gesellschaftlichen Ereignis, dem zahlreiche hochgestellte Gäste und viele Musiker beiwohnten. Die an der Opernproduktion mitwirkenden Sänger wurden dadurch in ganz Europa bekannt. Bei Hiller liest man:

„Unter den Hauptsängern dieser Oper war fast kein einziger nur mittelmäßig. Die Mannsrollen waren besetzt mit Orsini, Domenico, Carestini, Gassati, Borosini und Braun, einem angenehmen deutschen Baßsänger. Die Sängerinnen waren die beiden Schwestern Ambreville, wovon hernach die eine an den Violoncellisten Peroni, und die andere an den Sänger Borosini verheyrathet worden. Alle diese Sänger stunden in wirklichen kaiserlichen Diensten. [...] Borosini hatte eine helle und biegsame Tenorstimme.“²¹

Borosini begnügte sich jedoch nicht mit seiner sängerischen Karriere. Aus dem Jahr 1726 liegt eine italienische Komödie in drei Akten vor, die bei Hof von einer Gruppe adeliger Dilettanten in Beisein des Kaisers gespielt wurde. Das Libretto nennt ausdrücklich den Namen des Verfassers: *La Commedia è stata composta Dal Borosini, Musico di Corte.*

*IL CAVALIER BEVANGA. COMMEDIA DA Rappresentarsi alla presenza dell'AUGUSTISSIMA CESAREA CATTOLICA REAL PADRONANZA DA UNA COMPAGNIA DI CAVALIERI.*²²

Diese Art von Liebhaberaufführungen hatte in Wien große Tradition und wurde sowohl als Adels- als auch als Kindertheater (oft unter Mitwirkung des kaiserlichen Nachwuchses) vor allem zur Faschingszeit eifrig gepflegt.

Auch am Theater- und Kulturleben Europas war Borosini generell sehr interessiert und pflegte Kontakt zu illustren Persönlichkeiten, die ihn gerne um Rat und Hilfe fragten. Einer dieser Bekanntschaften war der Herzog von Sachsen-Meiningen, Anton Ulrich. 1727 schenkte Borosini ihm eine Partiturabschrift jenes *Bajazete* von Gasparini, die die umgearbeitete Sterbeszene enthielt.²³

Der Herzog war ein großer Opernliebhaber und verfügte über eine ansehnliche Sammlung von Partituren, unter denen sich auch mehrere Abschriften Wiener Opern befanden, in denen Borosini mitgewirkt hatte, wie beispielsweise *Don*

²⁰ Das Titelblatt der Partitur (A-Wn Mus.Hs. 17266) lautet: *Costanza e fortezza. Festa teatrale per musica, da rappresentarsi nel reale castello di Praga. Per il felicissimo giorno natalizio della sac. ces. catt. reale maesta di Elisabetta Cristina, imperadrice regnante, per comando della sac. ces. catt. reale maesta di Carlo VI., imperadore de' Romani [...] L'Anno 1723.*

²¹ Hiller, Johann Adam. *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler; neuerer Zeit.* Leipzig 1784, erster Theil, S. 219.

²² Textbuch: Bibliothek der Stadt Wien, A 66.724.

²³ Strohm, Reinhard. *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730).* Zweiter Teil Notenbeispiele und Verzeichnisse. (= *Analecta musicologica* Band 16/II). Köln 1976, 166f und Bennett, Lawrence. A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen. *Fontes artis musicae* 48, 2001, N. 3, S. 250–302, S. 259.

Chisciotte in Sierra Morena, Il finto Policare, Archelao, Penelope.²⁴ Er hatte den Sänger wohl während seines Wienbesuches 1725 bis 1728 kennen- und schätzen gelernt. Weniger bekannt ist, dass sich in Besitz Anton Ulrichs auch Kompositionen Borosinis befinden. Namentlich bekannt ist die Kantate *Quando miro o stella o fiore*, die der Herzog 1727 zusammen mit anderen Kantaten von Ignatio Conti, Joseph Timmer und Georg Reutter in Wien Verwarb.²⁵ Eine weitere Kantatensammlung, die ebenfalls zumindest ein Werk Borosinis beinhaltete, ist leider verloren.²⁶

Außerdem stand er in Verbindung zu Graf Adam Questenberg, der in seinem Schloß in Jaromeřice eine rege Operntätigkeit entwickelt hatte und sich sehr für das Repertoire des Wiener Kärntertheaters interessierte, dessen Codirektor Borosini ab 1728 war. Aus Bruchstücken einer Korrespondenz geht hervor, dass sich Questenberg an den Sänger wandte, um Partituren und Textbücher zu erhalten.²⁷

Borosinis Sängerlaufbahn am Wiener Hof endete 1730/31, da er im November diesen Jahres aufgrund langjährigen Dienstes und nunmehriger „stimmlicher Schwächen“ um „Jubilation“ ansuchte.²⁸

Dennoch blieb er dem Theater treu, wenn auch in neuer Funktion. Da es in Wien kein öffentliches Opernhaus gab, obwohl die Oper am Kaiserhof einen besonders hohen Stellenwert besaß, sah der umtriebige Theatermensch Borosini hier eine Chance. Das Theatergebäude nächst dem Kärntnertor, in dem von der Truppe des legendären Wiener Hanswurst Anton Stranitzky (1676–1726) deutschsprachige Komödie gezeigt worden war und das dessen Witwe Monica seitdem mehr schlecht als recht weitergeführt hatte, schien der rechte Ort für die Unternehmung zu sein und Borosini übernahm gemeinsam mit dem Hof tänzer Karl Joseph Selliers 1728 auf 20 Jahre die Leitung des Hauses.²⁹

Am 12. März 1728 erfolgte die Verleihung des Theaterprivilegs an die beiden Künstler. Dies beinhaltete deutschsprachige Komödie, auch untermischt mit Gesang und Tanz. Die beiden Direktoren aber wollten nichts Geringeres, als der Wiener Öffentlichkeit die italienische Oper nahe zu bringen. Dem stellte sich der

²⁴ Eine Tabelle aller Partituren der Sammlung in: Bennett, *Op. cit.*, 256ff.

²⁵ RISM Series A/II Musical manuscripts after 1600, Borosini, Francesco (1690c*) 14. *Quando miro o stella o fiore* – A. S, bc. Cantata del Borosini. Prov. Pers.: Anton Ulrich, Herzog von Sachsen. Vermerk: „A. V. D. S. / 1727“. D-ME1r Ed 115f.

²⁶ Vgl. Bennett, *Op. cit.*, S. 265 und S. 270.

²⁷ Ich danke Dr. Jana Perutková für diese Information.

²⁸ Schenk, Eleonore. *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters (1710–1748)*. Wien: masch. phil. Diss 1969, S. 123.

²⁹ Zur Geschichte des Kärntnertheaters: Weilen, Alexander. *Das Theater 1529–1740*. Separatabdruck aus Band VI der Geschichte der Stadt Wien, Wien 1917, S. 109ff; Schenk. *Die Anfänge des Wiener Kärntnertheaters (1710–1748)* und Hadamowsky, Franz. *Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. (Geschichte der Stadt Wien Band III). Wien 1988, S. 195f.

Kaiser entschieden entgegen,³⁰ obwohl die Hofkommission das Vorhaben, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen, positiv bewertet hatte.³¹

Die Vermutung, der immerhin erst 45jährige Borosini sei in seinem Haus auch selbst aufgetreten, liegt nahe, ist aber leider durch keine Quelle belegt. Dass er bei der Hofmusikkapelle um Pensionierung aufgrund stimmlicher Schwächen angesucht hatte, mag ein Vorwand gewesen sein, zumal er in den 40er Jahren nachweislich wieder auf der Bühne stand.

Da es nun dem Kärntnertheater nicht erlaubt war, große italienische Oper zu spielen,³² umging man diese Auflage elegant, indem die italienischen Musiktheaterproduktionen als „musikalische Zwischenspiele“ – *intermezzi musicali* – bezeichnet wurden. Oft handelte es sich dabei um Bearbeitungen von Opern, wie sie auch an der Wiener Hofoper zur Aufführung gelangten. Allerdings war das Libretto meistens stark gekürzt, die Akteinteilung fiel weg und die Anzahl der handelnden Personen wurde verkleinert. Über die Kompositionen ist wenig bekannt, da es kaum überlieferte Partituren gibt. Ein Spielplan dieses traditionsreichen Theaters läßt sich in erster Linie über die durchaus zahlreich erhaltenen Textbücher erstellen, außerdem geben Zeitungsannoncen, Tagebucheintragungen und Briefe Auskunft über so manches Werk.

Neben den *Intermezzi Musicali* spielte das Kärntnertheater auch weiterhin deutschsprachige improvisierte Komödie im Geiste Anton Stranitzkys, die ebenfalls mit Musiknummern aufwartete.³³

Einen Teil der erhaltenen Informationen zum Kärntnertheater verdanken wir dem Interesse Graf Questenbergs am Wiener Opern- und Theaterleben. Sein Sekretär Hoffmann hatte ihm regelmäßig über die neuen Produktionen zu berichten und Libretti und Partituren nach Jaromeřice zu schicken.³⁴

³⁰ Offizielles Argument war die Tatsache, dass immer noch der pensionierte Hofmusiker Francesco Ballerini sein einst noch von Kaiser Joseph I. verliehenes Opernprivileg innehatte und dieses, obwohl nie in Anspruch genommen, vehement verteidigte.

³¹ Vgl. dazu: Weilen. *Das Theater 1529–1740*, S. 109ff.

³² Der Kaiser hatte am 11. Dezember 1728 endgültig resolviert „dass, indem allerhöchst Deroselben Intention nicht gewesen, Opern zu erlauben, es also bey dem Franz Borosini und Joseph Selliers ertheilten allergnädigsten Privilegio sein Verbleiben haben, und Kraft dessen denenselben, Comödien mit einigen untermischt gesungenen Intermedien, und nichts anders, zu präsentiren erlaubet seyn, dabey auch genaue Obsicht getragen werden solle, damit alles Scandalose und Vnsaubere verhütet und gehindert werde.[...]“. Zit nach: Hadamowsky. *Wien Theatergeschichte*, 195f.

³³ Eine handschriftliche Sammlung von Arien, die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird, zeugt von dem großen Musikanteil dieser Komödien. In einer kommentierten Edition von Pirker, Max. *Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich=privilegirten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden*. Cod.ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Max Pirker. Band 1–2. Wien, Prag, Leipzig 1927–1929.

³⁴ Siehe dazu: Helfert, Wladimir. Zur Geschichte des Wiener Singspiels. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 1922, N. 1, S. 194–209.

Pro Spielzeit wurden zwischen sechs und acht verschiedene Opern gezeigt. Das *Wienerische Diarium*³⁵ veröffentlichte regelmäßig Ankündigungen über die neuen Opernproduktionen. Eine typische Anzeige zum Kärntnertheater lautete folgendermaßen:

NB. *Samstag / den 26. December / wird in dem Kaiserl., Privilegirten Theatro bey dem Kärntner=Thor / ein ganz neues Musicalisches Zwischen=Spielem / betitult: TITUS MANLIUS, mit einer fürtreflich = und von denen besten Meistern entliehenen Musik / vielen Veränderungen und properen Auszierungem des Theatri, nicht minder raren und Sehens=würdigen Balletten aufgeführt werden. Die Büchel davon seynd in dem privilegirten Theatro Welsch und Teutsch zu bekommen.*³⁶

In Ausnahmefällen wurde sogar der Komponist namentlich erwähnt, vor allem dann, wenn man sich dadurch besonderes Publikumsinteresse erhoffte.

NB. *Es wird kund und zu wissen gemacht / daß auf künftigen Samstag als den 14. Augusti in dem Kaiserl. privilegirten Theatro bey dem Kärntner=thor wird aufgeführt werden ein ganz neues Italiänisches musicalisches Zwischen=Spiel / betitult Tarconte Principe de Volsci. Tarconte, Fürst deren Volsciern / mit unterschiedlichen neuen Theatralischen veränderungen und sehens=würdigen Balletten: die büchel seynd deswegen aber verfertiget und zu bekommen in dem Comoedien=haus / damit ein gewisser Liebhaber die Poesie kan vorhero überlesen / damit sie mit besserer attention auf die music können achtung haben / indeme die music von dem berühmten Compositor Hasse ditto il Sassone ist / ausser zwey Arien.*³⁷

Die beiden Direktoren schienen sich in manchen Dingen uneinig zu sein, daher wurde vereinbart, die Leitung des Hauses getrennt weiterzuführen. So war Borosini in den Spielzeiten 1735–37 und 1738–39 alleine für den Theaterbetrieb verantwortlich, dazwischen übernahm Selliers. Schließlich zog sich Borosini 1741/42 offiziell gänzlich zurück. Dies hatte auch finanzielle Gründe, denn das Unternehmen war trotz des großen Erfolges beim Publikum hoch verschuldet und die Hofpensionen Borosinis und Selliers musste schließlich zum Teil gepfändet werden.³⁸

Im Jahr 1744 kehrte er noch einmal auf die Bühne der Hofoper zurück, um in der Festproduktion der *Ipermestra* (Metastasio / Hasse, Predieri) die Partie des Pleisthenes zu verkörpern. Zwar geben weder die beiden erhaltenen Partituren,³⁹ noch das Libretto die Sängerbesetzung an, doch erwähnt eine Beschreibung der

³⁵ Diese vom Wiener Hof beeinflusste Zeitung erschien mehrmals wöchentlich und beinhaltete neben der Hofberichterstattung und Notizen über politische und gesellschaftliche Ereignisse auch Kleinanzeigen.

³⁶ Wienerisches Diarium vom 23. Dezember 1733.

³⁷ Wienerisches Diarium vom 11. August 1734.

³⁸ Siehe die entsprechenden Einträge in: Wien, Hofkammerarchiv, Kameralzahlamtsbücher 36 A und folgende.

³⁹ Partituren in: A- Wn Mus.Hs. 17285 und Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (= A-Wgm), Q 1463, IV 1974. Libretto in A-Wgm, 9017.

Hochzeitsfeierlichkeiten explicit, dass Borosini sich zu diesem Anlass nach 17 Jahren erstmals wieder auf der Bühne gezeigt habe.⁴⁰ Dies war zugleich auch die letzte Opernproduktion im Hoftheater, das in der Folge zum Ballsaal umfunktionierte wurde.

Für die nächsten Jahre fehlt jede Spur des Sängers, nur in den Kameralzahlamtsbüchern des Staatsarchives findet man regelmäßig den Eintrag über die Auszahlung seiner Hofpension (die nach wie vor anteilig direkt an seine Gläubiger ausgezahlt wurde). Erst 1746 (oder 1747, das Erscheinungsjahr ist nicht geklärt) taucht der Name Borosini wieder in London⁴¹ auf, als Herausgeber der Kanonsammlung *One Hundred Cantici in Italian after the manner of English Canons and Catches collected by Sigr. Borosini*⁴² und als Sänger in zwei Opernproduktionen: *Bellerofonte* von Terradellas und *Merope* von Paradisi.

Obwohl er bis an sein Lebensende den Schulden nicht entkam, bot er sich im Jahr 1749 noch einmal als Experte für das Wiener Opernhaus an. Inzwischen war zu dem traditionsreichen, eher bürgerlich geprägten Kärntnertortheater eine weitere öffentliche Spielstätte hinzugekommen. Maria Theresia hatte nach dem Tod ihres Vaters Karl VI. im Jahr 1740 entschieden, dass Selliers zusätzlich zu dem Theater nächst dem Kärntnertor in dem ehemaligen Ballhaus am Michaelerplatz bei der Hofburg Opern produzieren durfte, und zwar sowohl gegen Eintritt als auch für den Hof. Diese Unternehmung ging jedoch bald in Konkurs und Baron Rochus de LoPresti übernahm die Leitung. Hilfreich zur Seite stand ihm der Wiener Adel, der das Opernhaus mit einer großzügigen Geldsumme unterstützte, wohl in der Hoffnung, durch die Einnahmen bald Gewinn zu machen. Natürlich endete auch dieser Plan mit einem finanziellen Desaster.

Jedenfalls bot Borosini dem Direktorium seine Fachkompetenz an, indem er ein mehrseitiges Konvolut⁴³ verfasste, das Ratschläge zur Führung eines Opernhauses beinhaltete: *Memoria del Sig.r Borosini, Sù l'Impresa delle Opera in Vienna. 1749*. Darin stellte er zunächst fest, dass er sich offiziell aus der *Theaterleitung* zurückgezogen habe, um sich nicht in weitere finanzielle Verluste zu stürzen und die bereits gemachten zurückzahlen zu können. Der Fokus seiner Ausführungen liegt bei der Balance von Kosten und Qualität. Dabei ließ er seine umfangreiche

⁴⁰ Wien, Haus- Hof- und Staatsarchiv, Hausarchiv, Kart. 41: „Relation succincte de tout ce qui c'est passé de plus remarquable à l'occasion des Nôces de S.A.S. allégr. Le Prince Charles de Lorraine avec la Ser.me Archiduchesse Marianne d'Autriche Soeur unique de S.M. la Reine d'Hongrie et de Boheme; Vienne ce 14. Janvier 1744“. Für diesen Hinweis bin ich Frau Dr. Andrea Sommer-Mathis zu großem Dank verpflichtet.

⁴¹ Burney ist der Auftritt des Sängers nur eine kurze abfällige Erwähnung wert: „[...] having never possessed of the powers of pleasing [...]“ Burney, Charles. *A general History of Music, from the earliest ages to the present period*. London 1776, S. 455.

⁴² Es handelt sich dabei größtenteils um Kompositionen Antonio Caldaras. Vgl. Ward, Glen-nys. Caldara, Borosini and the One Hundred Cantici, or some Viennese canons abroad. In: Pritchard, Brian (Hg.). *Antonio Caldara, essays on his life and times*. Aldershot 1987, S. 301–342.

⁴³ Wien, Haus- Hof- und Staatsarchiv, *Staatskanzlei Interiora* 86-2. Akten die Hoftheater betreffend.

Kenntnis der damaligen Opernlandschaft einfließen, gab Tipps zur preiswerten Beschaffung von Kostümen, machte Vorschläge zur Preisgestaltung der Eintrittskarten, erklärte, wie man die Mitglieder des Orchesters zur Disziplin anhält und einiges mehr. Abschließend stellte er fest, dass das Theater- und Opernwesen nur auf diese Weise Bestand habe und gleichzeitig den hohen Ansprüchen des Kaiserlichen Hofes gerecht werden könne: [...] *che solo in questo modo possa avere susistenza l'Impresa de Teatri, e possono le Opere e le Comedie riuscir degne dall'Approvazione della M. V.*

Nach diesem Datum sind gesicherte Aussagen zur Biographie schwer möglich. In Wien gibt es nur noch spärliche Hinweise. Ein Eintrag in den Hofkanzleiakten aus dem Jahr 1754 und einen Vermerk zu „Borosini d'Ambreville, Rosa, jubil. Sängerin“, die im Jahr 1755 ansuchte, ihre Pension in Modena genießen zu dürfen⁴⁴ sind vage Spuren. Der Annahme, die Sängerin habe nach dem Tod Francescos Wien verlassen, widerspricht ein Totenschauprotokoll aus dem Jahr 1761, das eine „Frau Rosina Borosinin, Hof-Musicus Witwe“, gestorben am 24. II. im „Streckerhaus am Alten Bauernmarkt“, anführt.⁴⁵

Es gibt keine Sterbeurkunde des Sängers, kein Testament, kein Totenbeschauprotokoll. Auch in den Todesanzeigen des *Wienerischen Diariums* scheint der Name Francesco Borosini nicht auf, woraus auf einen Todesort außerhalb Wiens zu schließen ist. Einziger Anhaltspunkt über seine Lebenszeit sind die Eintragungen über Gehalts- und Pensionszahlungen in den Kameralzahlamtsbüchern des Haus- Hof- und Staatsarchivs in Wien, die bis in das Jahr 1755 reichen. Der letzte Eintrag erfolgte im Jahr 1756:⁴⁶

Dem Hof Musico franz Borosini an jährl. 800 G 200

Eine Randnotiz besagt: *vermög der letzten Quartalsrechnung 755 sub Nr 54 zu liegen. Verordnung gegen des Caspar Kriedermanns quittung zu verabfolgen*

So schließt sich der Kreis. Zwischen dem nicht eindeutig zu ermittelnden Geburtsjahr und dem ebensowenig bekannten Sterbedatum lag ein abwechslungsreiches Künstlerleben, das den Sängern über die Grenzen seiner Wahlheimat Wien hinaus bekannt machte. Francesco Borosini war einer der wenigen Tenöre, die sich im barocken Haifischbecken der Kastraten und Primadonnen behaupten konnten und mit Fug und Recht durfte er als Don Chisciotte behaupten:

*Egli naturalmente al parer mio voce aveva di tenore: E grazie al ciel, l'ho di tenore anch'io.*⁴⁷

⁴⁴ Wiener Stadt- und Landesarchiv, Kartei Hofkanzlei Personen: „Borosini d'Ambreville, Rosa“ und „Borosini, Francesco, Hofmusiker“.

⁴⁵ Wiener Stadt- und Landesarchiv, Totenschauprotokolle Band 55, 1. 1. 1761 – 31. 12. 1761.

⁴⁶ Wien, Hofkammerarchiv: *Universal Cameral Zahl Amts Pensions Haupt Cassa Quartals Rechnung über Empfang und Ausgab und ausländischen Pensionen vor das erste Quartal 1756*, fol. 11r. (= Kameralzahlamtsbuch 113)

⁴⁷ Don Chisciotte in Sierra Morena, II/3. A Wn Mus. Hs. 17207.

Die folgende Tabelle beinhaltet eine chronologische Aufstellung der Opern- und Oratorien, in denen Francesco Borosini auftrat. Sofern nicht anders angegeben, ist der Aufführungsort der Wiener Hof.

- 1708 *Il Vincitor generoso* (Briani / Lotti), Venedig
- 1712 Engagement am Wiener Hof
- 1713 *Circe fatta saggia*, Serenata à cinque voci (Conti)
- 1714 Lentulo in *Alba Cornelia*, (Stampiglia / Conti)
Damone in *I Satiri in Arcadia* (Pariati / Conti)
- 1715 Sibari in *Il Ciro* (Pariati / Conti)
Tauride in *Teseo in Creta* (Pariati / Conti)
Aristeo in *Orfeo ed Euridice* (Pariati / Fux)
Marte in *La più bella* (Pariati / Reinhardt)
- 1716 Il peccatore ostinato in *Il fonte della Salute* (Pariati / Fux)
Turbone in *Il finto Policare* (Pariati / Fux)
Ruggiero in *Angelica Vincitrice d'Alcina* (Pariati / Fux)
Leone in *Costantino* (Pariati / Lotti)
- 1717 Amasi in *Sesostri* (Zeno, Pariati / Conti)
Sicinio in *Cajo Marzio Coriolano* (Pariati / Caldara)
Nicomede in *La verità nell'Inganno* (Silvani / Caldara)
Calcante in *Diana placata* (Pariati / Fux)
- 1718 Agenore in *Astarto* (Zeno / Conti)
Ulisses in *Ifigenia in Aulide* (Zeno / Caldara)
Erocle in *Alceste* (Pariati / Porsile)
- 1719 Don Chisciotte in *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Zeno, Pariati / Conti)
Dio, difensore degli Irraditi in *La caduta di Gerico* (Gargieria / Caldara)
Bajazete in *Il Bajazete* (Piovene / Gasparini), Reggio nell'Emilia
Sivaldo in *Sirita* (Zeno / Caldara)
Enea in *Elisa* (Pariati / Fux)
Fato in *L'oracolo del fato* (Pariati / Gasparini)
Ulisse in *Galatea vendicata* (Pariati / Conti)
- 1720 Atalo in *Nino* (Zanelli / Capello, Gasparini, Bononcini), Reggio nell'Emilia
Arrenione in *Aquilio in Siracusa* (Malatesta / Vignati) Mailand
- 1721 Crate in *Alessandro in Sidone* (Pariati, Zeno / Conti)
Erocle in *La Via del Saggio* (Pariati / Conti)
Ormisda in *Ormisda* (Zeno / Caldara)
- 1722 Archelao in *Archelao, Re di Cappadocia* (Pariati / Conti)
Giove in *Le Nozze di Aurora* (Pariati / Fux)
Marte in *Pallade trionfante* (Conti)
L. Marzio in *Scipione nelle Spagne* (Zeno / Caldara)
Ratese in *Nitocri* (Zeno / Caldara)
- 1723 Esopo in *Creso* (Pariati / Conti)

- 1724 Orazio in *Costanza e Fortezza* (Pariati / Fux), Prag
 Ulisse in *Penelope* (Pariati / Conti)
 Saul in *David* (Zeno / Conti)
 Bajazete in *Tamerlano* (Haym nach Piovene, Zanelli / Händel), London
- 1725 Artaserse in *Artaserse* (Haym nach Zeno, Pariati / Ariosti), London
 Sesto in *Giulio Cesare* (Haym / Handel), London
 Grimoaldo in *Rodelinda* (Händel), London
 Siderme in *Il Dario* (nach Silvani / Ariosti), London
 Vitige in *Elpidia* (Zeno / Vinci, Orlandini), London
 Ernando in *Venceslao* (Zeno / Caldara)
- 1726 Spartaco in *Spartaco* (Pasquini / Porsile)
 Azaria in *Joaz* (Zeno / Caldara)
 Assalonne in *Assalonne* (Lepori? / Porsile)
 Asterio in *La Corona d'Arianna* (Pariati / Fux)
- 1727 Don Chisciotte in *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (Pasquini / Caldara)
 Erode Antipas in *Il Batista* (Zeno / Caldara)
 Abiata in *L'Esaltazione di Salomone* (Maddali / Porsile)
 Arcesilao in *Imeneo* (Zeno / Caldara)
- 1728 Elia Profeta in *Elia* (Villati / Reutter)
 Saul in *Gionata* (Zeno / Caldara)
 Toante in *La Forza dell'Amicizia, ovvero Pilade ed Oreste* (Pasquini / Reutter, Caldara), Graz
 Aristeo in *Orfeo ed Euridice* (Pariati / Fux), Graz
- 1729 Alceste in *I Disingannati* (Pasquini / Caldara)
 Cajo Fabbricio in *Cajo Fabbricio* (Zeno / Caldara)
 Lucio Papirio in *Lucio Papirio Dittatore* (Zeno / Giacomelli), Parma
- 1730 Nicomede in *La Verità nell'Inganno* (Zeno / Caldara)
 Cajo Fabbricio in *Cajo Fabbricio* (Zeno / Caldara)
- 1744 Pleisthenes in *Ipermestra* (Metastasio / Hasse, Predieri)
- 1747 Giobate in *Bellerofonte* (Terradellas), London
 Fetonte in *Merope* (Paradisi), London

FRANCESCO BOROSINI – TENORISTA A IMPRESÁRIO

Francesco Borosini byl klíčovou pěveckou osobností, která silně ovlivnila vídeňský typ karnevalových oper. Tragicko-komické pasáže ve smyslu podstatné charakteristiky masopustních oper jsou připisovány právě jemu.

Borosini se narodil kolem roku 1690 v Modeně a od roku 1712 působil jako člen dvorské kapely ve Vídni, k níž příslušel také jeho otec Antonio. Jeho manželkou byla taktéž ve Vídni působící zpěvačka Rosa d'Ambreville. Do roku 1731 vystoupil jako tenorista v řadě oper a oratorií, jeho hlasový rozsah však odpovídal spíše barytonovému oboru. Jeho part je psán střídavě v basovém či tenorovém klíči v přibližném rozsahu G až a'. Zvláštní úspěch si získal v opeře *Don Chisciotte*

in *Sierra Morena*. Jednalo se o nejznamější dílo vídeňského dvorského skladatele Francesca Bartolomea Contiho (na libreto Apostola Zena a Pietra Pariatiho). Borosini se takto etabloval jako specialista na charakterní role, které od zpěváka vyžadovaly silné charisma.

Také Georg Friedrich Händel uznal Borosiniho mimořádný potenciál a angažoval jej do svých operních produkcí v Londýně, kde mu svěřoval velmi náročné úlohy. Takto Borosini vytvořil roli Bajazeta v *Tamerlanovi* (1724), přičemž v téže roli vystoupil už v Gaspariniho opeře *Il Bajazet*, uvedené roku 1719 v Reggio nell'Emilia. Händel Borosinimu upravil některé části opery na míru, o čemž svědčí vložení dramatické scény umírání.

Své vídeňské pěvecké působení u dvora Borosini ukončil v roce 1730: v listopadu téhož roku požádal s odvoláním na dlouholeté služby a nynější hlasovou indispozici o penzionování. Přesto zůstal divadlu věrný. Poté, co Divadlo u Korutanské brány provozovala jeden rok sama vdova po legendárním hanswurstovi Antonu Stranitzkém (zemřel 19. 5. 1726), převzal Borosini spolu s Josephem Selliersem v roce 1728 vedení divadla na dvacet let. Je také pravděpodobné, že zde Borosini sám vystupoval. Zákaz uvádění velké italské opery v Divadle u Korutanské brány se obcházel uváděním italských hudebnědramatických děl jakožto hudebních meziher. Zpravidla se jednalo o přepracování oper, uvedených u vídeňského dvora.

V roce 1747 pobýval Borosini podruhé v Londýně, kde vystupuje jako vydavatel díla *One Hundred Cantici in Italian after the manner of English Canons and Catches*. Po návratu do Vídně se stal poradcem barona Loprestiho (impresária vídeňského dvorního divadla a jakožto následovníka Sellierova také Divadla u Korutanské brány) a v roce 1749 sepsal paměti s názvem *Memoria del Sigr. Borosini, da l'Impresa delle Opere in Vienna*. Z pozdější doby chybějí jakékoli přesnější životopisné údaje. Borosini byl v kontaktu s hrabětem Questenbergem, jehož sídlo v Jaroměřicích proslulo početnými operními produkcemi, a který se také sám velice zajímal o repertoár Divadla u Korutanské brány.

Borosiniho stopa se ztrácí koncem roku 1755, tedy v pravděpodobném roce úmrtí, protože tehdy také končí vyplácení dvorské penze.