

7 Alberis, De Grandis Cattani, Santarelli Buini und Manelli

Zentrale Sängerinnen und Sänger der frühen außeritalienischen Opera buffa

»Et je choisis pour mon Envoyé, Manelli mon serviteur, & je le retire de la boue & je lui donne des souliers & je lui dis : Quitte tes sabots & quand tu auras couru les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger & ton eau à boire, je t'enverrai là où la louange t'attend & où tu feras ma volonté«.
(Friedrich Melchior von Grimm, 1753)

Die Trägerinnen und Träger der Bühnenergebnisse standen bereits in den Kapiteln zu den Operisti und zu den personellen Netzwerken im Blickpunkt der Untersuchung. Galt es dort, auf Basis statistischer und netzwerkspezifischer Betrachtungen die zentralen Sängerinnen und Sänger zu ermitteln, wird in diesem Abschnitt die individuelle Prägung von Karrieren der frühen Verbreitungsphase der Opera buffa außerhalb Italiens im Vordergrund stehen. Die Auswahl der drei Sängerinnen und des Sängers ist dabei wie folgt zu begründen: Teresa Alberis und Pietro Manelli konnten innerhalb des Untersuchungszeitraums am häufigsten mit Aufführungsserien von Buffa-Werken auf außeritalienischen Bühnen assoziiert werden. Für die weiteren zwei Sängerinnen, Marianna de Grandis Cattani und Francesca Santarelli Buini, war weniger das Kriterium der Häufigkeit als das ihrer netzwerkspezifischen Position ausschlaggebend: Santarelli Buini nämlich war insgesamt am stärksten im Geflecht des außerhalb Italiens wirkenden Gesangspersonals verankert, de Grandis Cattani gilt – so zeigte es die Analyse im vorangegangenen Kapitel ab 1760 – als Gatekeeper des Zusammenarbeitsnetzwerks.

Für die Charakterisierung der Karrieren der genannten Personen wurden ihre Tätigkeiten inner- und außerhalb Italiens rekonstruiert.¹ Insgesamt waren sie an über 200 Aufführungsserien an 40 unterschiedlichen Spielstätten beteiligt. Der geographische Schwerpunkt ihrer Auftritte (siehe Abb. 1) lag dabei in Norditalien; bemerkenswert ist, dass lediglich zwei Städte, Venedig und Triest, von allen vier aufgesucht wurden. Sankt Petersburg, wo nur Santarelli Buini Auftritte absolvierte, war der am nordöstlichsten gelegene Spielort, der deutschsprachige Raum stellt das Zentrum mit den meisten außeritalienischen Aufführungsorten der vier Operisti dar. In Barcelona, dem Hauptort der frühen Opera buffa jenseits der Grenzen Italiens waren gleich drei tätig: Santarelli Buini (1750–1752) wirkte bei den frühesten dort nachweisbaren Aufführungen mit, De Grandis Cattanis Tätigkeiten (1753/54) schlossen sich direkt an die ihrer Sängerinnenkollegin an, Manelli war in den 1760er-Jahren in Barcelona tätig.

Abbildung 1: Aufführungsorte von Alberis, Manelli, Santarelli Buini und De Grandis Cattani



1 Die rekonstruierten Aufführungsserien beziehen sich auf alle Gattungen. Dabei wurden die erhobenen Projektdaten, sowie Einträge in *Corago* wie auch in *SARTORI, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indici 2 herangezogen.

Nach der allgemeinen geographischen Verortung der Aufführungsserien Alberis', Santarelli Buinis, De Grandis Cattanis und Manellis sollen im Folgenden die individuellen (Karriere-)Wege der einzelnen betrachtet werden. Dabei gilt es zu klären, mit welchen Impresari oder Impresarie die Sängerinnen und der Sänger zusammenarbeiteten, ob sie ausschließlich auf das Buffa-Repertoire konzentriert waren oder ob sie öfters zwischen den Genres wechselten. Zu welchem Zeitpunkt ihrer Karriere traten sie erstmals außerhalb Italiens auf? Gab es Phasen, in denen sie dort länger tätig waren, oder waren ihre Reisen von (raschen) Wechseln zwischen Italien und Resteuropa geprägt? Lassen sich Opern identifizieren, die ihr Auftrittsrepertoire besonders prägten, und gab es spezifische Rollen, die sie häufig verkörperten bzw. mit denen sie reüssierten?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen wird zunächst die Karriere des eingangs (im Friedrich Melchior von Grimm'schen *Le petit prophète de Boehmischbrod*) erwähnten Sängers Pietro Manelli behandelt. Manelli, ab 1749 Mitglied der Truppe Eustachio Bambinis, war mit dieser 1752 nach Paris gekommen. Obwohl er dort in den weitläufig erforschten Querelle des Bouffons involviert war und Grimm² ihn in dieser kulturellen Auseinandersetzung als Gewährsmann für die italienische Oper instrumentalisierte, ist bemerkenswert wenig über sein Leben bekannt.³ Das ist umso erstaunlicher, als er auch von Maurice Quentin de La Tour in einem Bühnenkostüm portraitiert wurde (siehe Abb. 2)⁴ und an den Sänger in der von Ambroise Thomas komponierten Opéra-comique *La Tonelli* (1853) erinnert wird.⁵

-
- 2 Vgl. zu Grimms Erwähnung von Manelli HEARTZ, Grimm's *Le petit prophète de Boehmischbroda*, S. 214–222.
 - 3 Schon in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* wurde dieser Umstand beklagt und noch in jüngerer Zeit wird bemerkt, dass kaum Einzelheiten der Karriere des Sängers bekannt seien. Vgl. o. A., Art. Manelli, Pietro, S. 514; KUTSCH und RIEMENS, Art. Manelli, Pietro, S. 2885.
 - 4 Vgl. zum Portrait jüngst FRIPP, *Portraiture and Friendship in Enlightenment France*, S. 47, 51 sowie CZERWENKA-PAPADOPOULOS, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik: Textband*, S. 114. Es handelt sich – den Angaben aus der genannten Literatur folgend – wohl um das Bühnenkostüm Colagiannis aus der zu *Il maestro di musica* umgearbeiteten Oper *l'Orazio*. David Charlton indes ordnet das Bühnenkostüm der Rolle Bacocos aus dem Intermezzo *Il Giocatore* zu. Vgl. CHARLTON, *Opera in the age of Rousseau*, S. 243. Bei dem Potrait handelt es sich um einen Ausnahmefall, weitere bildliche Darstellungen der anderen hier behandelten Sängerinnen konnten nicht aufgefunden werden.
 - 5 Das Libretto thematisiert eine Episode zwischen der Sängerin Anna Tonelli und Pietro Manelli vor ihrer Abreise nach Paris. Vgl. Thomas-Marie-François Sauvage (Libretto) und Ambroise Thomas (Musik), *La Tonelli, Opéra-comique, en deux actes*, Paris 1853.

Abbildung 2: Maurice Quentin de La Tour: Der Sänger Manelli in einem Bühnenkostüm

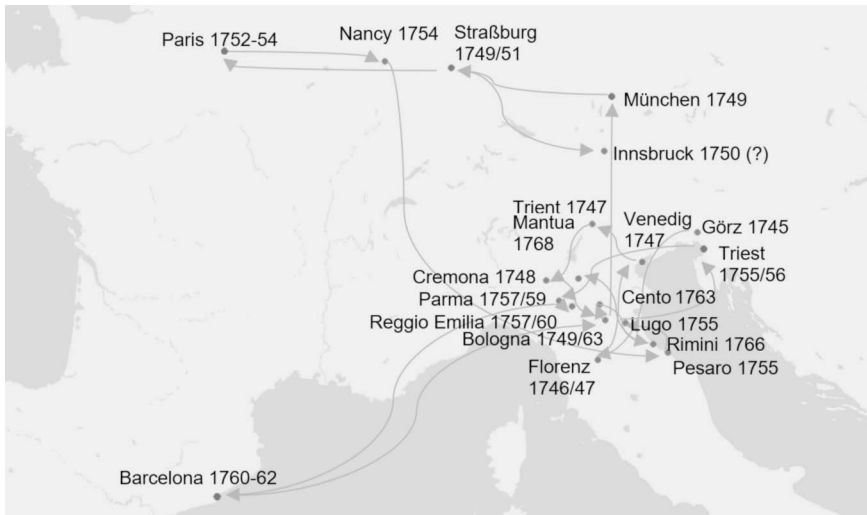


Schon der Karrierebeginn des Sängers lässt sich nicht exakt eruieren, da seine Lebensdaten unbekannt sind. Lediglich die Libretti verweisen auf seine Herkunft aus Bologna. Seine ersten Auftritte sind im Görzer Karneval von 1745 zu verzeichnen, wo er im Intermezzo *Il giocatore*, das zwischen den Akten von *Ambleto*⁶ gegeben wurde, auftrat. Obwohl Manellis Weg ihn im folgenden Jahr in die Toskana (siehe Abb. 3) führte, ist schon in Görz der erste Kontakt mit Anna Tonelli, der späteren Frau des Impresarios Bambini, festzustellen. Sie verkörperte Veremonda in *Ambleto* und sollte später an der Seite Manellis in Paris mit Giovanni Battista Pergolesis *La serva padrona* Erfolge verzeichnen.⁷

6 Vgl. *Ambleto*. *Dramma per musica da rappresentarsi in Gorizia nel carnovale dell'anno 1745* [...], Udine 1745.

7 Siehe zu den von Impresario Bambini organisierten Aufführungen die Ausführungen im Kapitel 11.

Abbildung 3: Manellis Aufführungsstationen



Bevor der Sänger aber mit der Truppe Bambinis länger ins Ausland ging, hatte er in *La serva padrona* 1747 in Trient Aufführungserfahrung gesammelt und sein Debüt im venezianischen Teatro Giustinian di S. Moisè in der Buffa-Oper *La finta pazza* begangen. Nach einem kurzen Aufenthalt im Karneval 1749 in seiner Heimatstadt, wurde er für mehrere Jahre Mitglied der Truppe Bambinis, die im genannten Jahr die Sommer-saison in München absolvierte; es folgten Auftritte in Innsbruck und Straßburg, bis der Impresario mit seiner Kompanie für drei Jahre in Paris spielte. Über Nancy ging es 1754 für Manelli wieder zurück nach Italien. In der Karnevalssaison 1754/55 trat die Truppe in Bambinis Heimatstadt Pesaro auf. Alle dort gespielten Werke – darunter *I viaggiatori* – waren zuvor von Bambinis Ensemble in Frankreich gegeben worden und verweisen auf den Titelblättern der Libretti auf die einschlägigen Pariser Aufführungen.⁸ Nach der Karnevalssaison trennten sich die Wege Bambinis und Manellis. Letzterer ging nach Lugo, wo er mit einem gänzlich neuen Ensemble wie schon in Paris als Pancrazio in *I viaggiatori* im August 1755 auf der Bühne stand. Die folgende Herbst- und Karnevalssaison wurde er von Prospero Olivieri ans Triestiner Teatro di San Pietro engagiert, es folgten in den Jahren zwischen 1757 und 1760 Auftritte in den einander benachbarten Städten Parma und Reggio Emilia. Mit der neuen Impresa José Lladós am Teatre de la Santa Creu⁹ findet sich Manelli ab spätestens Ostern 1760 in der westlichsten Aufführungsstadt seiner Karriere: in Barcelona. Wie das Engagement des Sängers nach Spanien erfolgte, ist bis dato nicht bekannt, auch lassen sich keine früheren Verbindungen zu Sängerinnen und Sängern herstellen, mit denen er in der katalanischen Hauptstadt in insgesamt 14 Ope-re buffe und in einem Intermezzo agierte. Zum Karneval 1763 kehrte Manelli wohl end-

8 Vgl. beispielsweise das Libretto *I Viaggiatori*. *Dramma giocoso per musica*. Da rappresentarsi in Pesaro nel Carnevale dell'anno 1755. Dopo essere stato fatto nel 1754 in Parigi [...], Pesaro 1755.

9 Vgl. zur ersten Opernsaison Lladò ALIER I AIXALÀ, *L'opera a Barcelona*, S. 168f.

gültig nach Italien zurück. Bologna, Cento und Rimini waren die Aufführungsstationen des Sängers, bis er 1768 das letzte Mal in Mantuaner Aufführungen von *Ifigenia in Tauride* nachweisbar ist.

In der Zusammenschau der hier skizzierten Aktivitäten lässt sich festhalten, dass der Sänger im Vergleich zu seinen drei Kolleginnen mit den meisten, nämlich 20 verschiedenen Aufführungsorten aufwartet und bei insgesamt vier namentlich bekannten Impresari¹⁰ tätig war. Der örtliche Akzent seiner Tätigkeiten lag in Nord- und Mittelitalien und ist von einem raschen Wechsel der Aufführungsstationen gekennzeichnet. Im Ausland war Manelli jeweils über längere Phasen hinweg engagiert, die offenbar von keinen Reisen nach Italien unterbrochen worden sind. Die längste Zeit, genauer: fünf Jahre, verbrachte er als Mitglied von Bambinis Truppe jenseits der Grenzen Italiens.

Überblickt man Manellis Bühnenaktivitäten, so zeichnet sich ein klares Bild von dessen Ausrichtung auf das Buffa-Repertoire ab: Von seinen ersten nachweisbaren Engagements im Intermezzo *Il giocatore* (Görz 1745) an trat er im Laufe seiner Karriere in mindestens 47 verschiedenen Opere buffe bzw. Intermezzi und deren Bearbeitungen auf.¹¹ Lediglich in Straßburg, als Bambini 1750 zwei Seria-Opern aufführen hatte lassen, übernahm er ausnahmsweise Rollen in ernsten Werken: Er trat als Siffrido in *Ambleto* und Manfredi in *La pravità castigata* auf. Bei drei weiteren Beteiligungen in Seria-Opern, darunter seine letzte nachweisbare Aufführungsserie 1768 in Mantua, war er als Chorist tätig. Manellis Repertoire umfasste die parti buffe in frühen, ins Ausland transferierten komischen Opern neapolitanisch-römischer Prägung ebenso wie solche in Werken Galuppi und Piccinnis, an deren Aufführungen er zeitnah nach deren jeweiligen Premieren beteiligt war; so etwa an *Il filosofo di campagna* 1755 in Triest oder an *La buona figliuola* in Barcelona 1761.

Der Sänger weist ein breitgefächertes Repertoire auf; kein Werk, mit dem er auf der Bühne stand, dominiert klar. Am häufigsten lassen sich Auftritte in Bearbeitungen der 1737 uraufgeführten Commedia per musica *L'Orazio* nachweisen. Insgesamt vier Mal sang er die Rolle des Colagianni, in Barcelona verkörperte er 1761 den Gesangslehrer Lamberto. Manellis Bühnendarbietungen werden von der zeitgenössischen Kritik als abwechslungsreich (»de variété«) gelobt, in der Rolle des Colagianni wird seine Natürlichkeit hervorgehoben.¹² Die gemeinsamen Auftritte mit Anna Tonelli während Bambinis Impresa fanden in den Zeitungsberichten besondere Erwähnung, so war man beispielsweise mit der Darbietung der *Serva padrona* »trés content de la maniere dont il sont exécuté les duo«, darüber hinaus habe Manelli »chanté fort plaisamment l'Ariette, Ah! che risa.«¹³

Bevor Manelli mit Bambini nach Paris reiste, war – um zum zweiten Fallbeispiel überzuleiten – seine Bühnenkollegin Teresa Alberis noch Teil der Truppe, doch sollte sie diese mit deren Wechsel nach Paris verlassen. Alberis, aus Vercelli stammend, lässt sich

10 Neben Bambini, Lladò und Olivieri war er 1766 noch für Francesco Bresciani tätig.

11 In Paris trat Manelli auch in einer für ihn ungewohnten Bühnensprache auf: Er übernahm die Rolle des Orgon in der französischsprachigen Opera bouffon *Le jaloux corrigé*. Siehe hierzu das Kapitel 11.

12 Vgl. *Mercure de France*, November 1752, S. 169

13 *Mercure de France*, Oktober 1752, S. 166.

vergleichbar häufig wie Manelli bei Aufführungsserien von Buffa-Opern außerhalb Italiens nachweisen, ihre bis 1766 verfolgbare, bis dato nicht erforschte Karriere¹⁴ verläuft aber nicht nur in diesem speziellen Fall, sondern grundsätzlich in andersgelagerten Bahnen wie jene ihres Bühnenkollegen.

Abbildung 4: Alberis' Aufführungsstationen



Alberis' Karrierebeginn steht in direkter Verbindung mit den ersten außeritalienischen Aktivitäten Bambinis in München. Dort trat sie mit Manelli gemeinsam im Sommer 1749 auf die Bühne und wirkte in *L'impresario abbandonato*, *La commedia in commedia*

14 Die Sängerin ist immerhin mit einem kurzen Eintrag in dem Band *Le grandi donne del Piemonte* bedacht. Vgl. FLORIO, *Le grandi donne del Piemonte*, S. 238. Dort ist ihr Geburtsjahr mit »verso il 1727« angegeben.

und *Madama Ciana* vor allem in Rollen mit ernstem Charakter mit. Nach dem Aufenthalt von Bambinis Truppe in Straßburg (1750) verließ Alberis das Ensemble – womit sich auch die Wege Manellis und der Sängerin trennten. Das Ausscheiden aus der Kompanie kann von mehreren Faktoren beeinflusst worden sein: Neben geographischen – möglicherweise wollte Alberis das nähere Umfeld Italiens nicht verlassen – mag auch Bambinis Repertoireauswahl für Paris damit zusammenhängen. In Frankreichs Hauptstadt setzte der Impresario auf eine andere Werkauswahl als noch in Straßburg. Seria-Opern fehlten gänzlich, aber auch parti serie in Buffa-Werken spielten für die Aufführungen in Paris keine besondere Rolle. Möglicherweise sah Bambini daher schlichtweg keine Engagementmöglichkeit für die Sängerin während seiner Pariser Impresa. Ein weiterer Grund für das Verlassen der Kompanie mag in einem Angebot aus Venedig liegen: Alberis wurde nämlich von Antonio Codognato 1752 an das Teatro di San Samuele u.a. für die Premiere von Scarlattis *I portentosi effetti della madre natura* engagiert. Als Intermezzo-Sängerin war sie dann 1753 in Prag gemeinsam mit Anastasio Massa tätig. Beide wurden in diesem zeitlichen Umfeld Mitglieder der Truppe Giovanni Battista Locatellis. Prag, Dresden, Leipzig und Hamburg waren die damaligen Spielstätten des Impresarios, der bis 1757 sein Hauptstandbein am Prager Kotzentheater hatte.¹⁵ Als Locatelli mit seiner Truppe nach Russland engagiert wurde, wechselte Alberis nach Triest, um dort 1757/58 in *La mascherata* und *Le statue* aufzutreten. Das Veneto und die Lombardei waren im Anschluss bis 1765 die Zielgebiete ihrer Tätigkeiten. Lediglich einmal, 1763, ist sie in der Nähe ihrer Heimatstadt zu finden; sie trat in *Amor contadino* in Novara auf. Die letzte nachweisbare Station ihrer Karriere ist 1766 Laibach, wo sie in Galuppi's *L'amante di tutte* die Clarice sang.

Resümiert man den Karriereweg Alberis', so kann dieser in zwei größere Phasen eingeteilt werden. Die erste ist von Tätigkeiten gekennzeichnet, die sie bis 1758 überwiegend ins Ausland führten. Ihr venezianisches Engagement unter Codognato unterbrach dabei die jeweils dreijährigen außeritalienischen Engagements bei den Impresari Bambini (1749–1751) und Locatelli (1753–1756). Bei weiteren vier Opernunternehmern¹⁶ war Alberis ausschließlich in Italien – jeweils aber kürzer als bei den beiden genannten Impresari – tätig. Mit Locatelli führte sie der Weg zu ihrer nördlichsten Aufführungsstation Hamburg, darüber hinaus waren die Auftritte mit diesem Impresario von häufigen Ortswechseln zwischen Leipzig, Dresden und Prag gekennzeichnet. In der zweiten Karrierephase, ab den Aufführungen 1759 in Bergamo¹⁷, lag der Schwerpunkt ihrer Tätigkeiten in Norditalien, lediglich Venedig zog sie mehrmals an. In allen weiteren Städten scheint sie – soweit bis dato bekannt – nur in jeweils einer Saison aufgetreten zu sein. In sieben Jahren agierte sie auf Bühnen von acht Städten, den Abschluss der rekonstruierbaren Auf-

15 Vgl. JONÁŠOVÁ, Art. Giovanni Battista Locatelli., S. 396.

16 Es waren dies der bereits erwähnte Codognato, Prospero Olivieri, Francesco Piccoli und Francesco Puttini.

17 Vgl. zu diesen mit knapper Erwähnung von Alberis FANTAPPIÈ, »Per teatri non è Bergamo sito«, S. 75f., 347. Nur im Zusammenhang mit der Aufführung in Bergamo wird Alberis als »Virtuosa« des polnischen Königs bezeichnet, ein Titel, den sie ev. im Zuge der Aufführungen mit Locatelli erworben hat. Vgl. I due vecchi rivali. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro della magnifica città di Bergamo [...], Bergamo 1759.

führungsserien bildeten die Laibacher Aufführungen von 1766. Anfang (München) und Ende (Laibach) ihrer Karriere lassen sich damit jeweils außerhalb Italiens verorten.

Die Mitwirkung der Sängerin an Aufführungen von 37 verschiedenen Werken und deren Bearbeitungen kann nachgewiesen werden, wobei Alberis am häufigsten Rollen in Galuppi's Opern buffe übernahm. Gleich fünf Mal stand sie als Cintia in Galuppi's *Il mondo alla roversa* auf der Bühne, drei Beteiligungen an ernstesten Opern (alle unter Bambini in Straßburg aufgeführt) sind eruierbar. War sie am Beginn ihrer Karriere noch mehr mit ernstesten (Neben-)Rollen befasst und lassen sich immerhin drei Opern serie in ihrem Repertoire nachweisen, so verlagerte sich ihr Wirken ab den Prager Intermezzi-Aufführungen stärker auf parti buffe. Dennoch ist sie keineswegs vergleichbar stark wie Manelli auf komische Rollen festgelegt, im Gegenteil: ihre Stärke schien in ihrer Rollenflexibilität zu liegen. Um lediglich ein Beispiel herauszugreifen: Alberis trat bei der venezianischen Premiere von *I bagni d'Abano* im Karneval 1753 in der parte seria Monsieur la Flour auf, im selben Jahr war sie als ausgewiesene Intermezzo-Sängerin in Prag tätig und übernahm dort die Rollen Ruspolina (*Amor mascherato*) und Lisetta (*Li due semplici innamorati*). Die Konventionen von parti serie und buffe beherrschend, war Alberis nachgerade ideal für die Besetzung von Rollen, die hochsensible Damen karikieren.¹⁸ Solche übernahm sie bspw. als Madama Lindora in *L'Arcadia in Brenta* und als Clarice in *L'amante di tutte*.¹⁹

Francesca Santarelli Buini's Weg durch Europa zeigt sich als am raumgreifsten, vor allem, wenn die West-Ost-Erstreckung in den Blick rückt (siehe Abb. 5). Die aus Rom stammende Sängerin, deren Biographie noch weitgehend im Dunkeln liegt,²⁰ war erstmals als Fiametta im Intermezzo *Li dispetti amorosi* auf der Bühne zu sehen. Die Aufführung fand im Karneval 1749 im Teatro Marsigli Rossi in Bologna statt und war gleichzeitig die Premiere des Werkes. Santarelli Buini's Bühnenpartner war Pietro Manelli, mit dem sie im Laufe ihrer Karriere erneut zusammentreffen sollte. Während es Manelli nach den Bologneser Aufführungen mit Impresario Bambini in den Norden zog, war ein anderer Bühnenpartner wohl ausschlaggebend dafür, dass die Sängerin nach Aufführungen in Mantua Italien für einige Zeit verließ.²¹ Sie war in Lugo neben Matteo Buini – ihrem künftigen Ehemann²² – mit Nicola Setaro aufgetreten, der dort auch als Impresario firmierte. In den Jahren von 1750 bis 1752 war die Sängerin dann für ihn in Barcelona am Teatre de la Santa Creu tätig.²³

18 Vgl. zu den Ähnlichkeiten beider Rollen KNAUS, Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa, S. 245.

19 Die Sängerin war an den Aufführungen von *L'Arcadia in Brenta* in Leipzig und Hamburg 1755 sowie von *Amante di tutte* in Brescia (1761), Vicenza (1764) und Laibach (1766) beteiligt.

20 Wiederum sind es die Libretti, die über ihre römische Herkunft Auskunft geben. So beispielsweise das Libretto *Li dispetti amorosi*. Intermezzo per musica di Pasquale Valerio Napolitano da Rappresentarsi in Bologna Nel Teatro Marsigli Rossi Il Carnevale dell'Anno 1749, o. A. 1749.

21 Ob dies zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Karriere erfolgte, ist unklar, da die Lebensdaten der Sängerin nicht bekannt sind.

22 Diesen heiratete sie wohl nach den gemeinsamen Auftritten in Barcelona und Parma, da ab den Aufführungen in Mailand 1753 ihr Name erweitert mit Santarelli Buini verzeichnet ist. Vgl. das Libretto *L'opera in prova alla moda*. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel regio-ducal teatro di Milano, nella primavera dell'anno 1753 [...] Mailand 1753.

23 Vgl. zu den Tätigkeiten Setaro's ALIER I AIXALÀ, L'opera a Barcelona, S. 89–112.

Abbildung 5: Santarelli Buinis Aufführungsstationen



Von Barcelona ging es gemeinsam mit Setaro zurück auf den Apennin: Nach Aufführungen von *Il paese della Cuccagna* und *Arcifanfano re de' matti*, die im Herbst 1752 in Parma erfolgt waren, wechselte sie zu Francesco Baglioni nach Mailand, der dort Buffa-Opern im Regio ducal Teatro auf die Bühne brachte. Über Bologna (1754) führte sie der Weg – gemeinsam mit ihrem Mann – nach Padua. Bemerkenswert ist, dass die gut vernetzte Sängerin²⁴ bei ihrer nächsten Station, Triest (1755/56), unter Impresario Prospero Olivieri wieder mit ihrem frühen Bühnenpartner Manelli zusammentraf. Nach Triest war sie erneut in Mailand tätig, wo sie wieder mit Antonia Fascitelli auf der Bühne agierte, mit der sie nicht nur in der Hauptstadt der Lombardei, sondern bereits zuvor auch in Lugo und Parma Bühnenerfahrung gesammelt hatte. Die Rolle der Lena verknüpft Aufführungen von *La cascina* 1756 in Mailand mit Sankt Petersburg (1759), der nordöstlichsten Station der Sängerin. Nach Russland wurde sie 1758 gemeinsam mit ihrem Mann von Impresario Locatelli engagiert. Das Gesangsensemble dort war ihr – vergleichbar

24 Siehe hierzu die Ergebnisse der Netzwerkanalyse im Kapitel 6.

mit Mailand – ebenfalls nicht gänzlich neu, sie traf Angiola Candi wieder, mit der sie bereits in *Il mondo della luna* 1755 in Padua aufgetreten war. Nach der Aufführung des *Componimento drammatico Le Cinesi*, das zum Jubiläum der Thronbesteigung Elisabeth I. am 7. oder 8. Februar 1761 gegeben wurde,²⁵ verlieren sich die Spuren der Sängerin, bis sie 1763 u.a. in Galuppi's *Il filosofo di campagna* in Wien nachweisbar ist. Giacomo Maso hatte sie für Aufführungen in diesem Jahr ans Wiener Burgtheater engagiert. Bereits für den darauffolgenden Karneval 1764 streckte Santarelli Buini ihre Fühler wieder Richtung Italien aus. An den venezianischen Theatern San Benedetto sowie San Samuele wirkte sie in den folgenden Jahren (Aufführungen sind bis 1766 nachweisbar) u.a. auch in *Seria-Opern* wie *Didone abbandonata* mit, die lediglich zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Karriere in Barcelona verstärkt in den Fokus ihrer Tätigkeit gerückt waren. Die Hauptstadt Katalonien ist es auch, für die die meisten Auftritte Santarelli Buinis in unterschiedlichen Werken belegt werden konnten. Sie zählt damit neben Mailand, Venedig und Triest zu den Hauptstationen des Karrierewegs der Sängerin.

Ihr Repertoire weist knapp 40 unterschiedliche Werke sowie deren Bearbeitungen auf, wobei die Beteiligung an Aufführungsserien, die der Gattung der *Opera buffa* – vor allem aus der Feder Galuppi's – zuzurechnen sind, im Laufe der Karriere weitaus überwogen. Nur gelegentlich übernahm sie auch Rollen in ernstesten Opern.²⁶ Unverkennbar ist damit, dass Santarelli Buini im komischen Fach beheimatet war und häufig auch die zentralen *Buffa*-Rollen eingenommen hat. Bei keinem der Werke lassen sich aber Auftritte in mehr als drei Aufführungsserien nachweisen. Ihr Repertoire im Bereich der *Opera buffa* ist damit als vielfältig zu charakterisieren, ein Fokus auf eine spezifische Rolle ist nur in Ansätzen bei *Il filosofo di campagna* feststellbar: Drei Mal verkörperte sie die Rolle der *prima buffa* Lesbina, erstmals in Triest 1755, später 1758 in Sankt Petersburg und noch 1763 in Wien.

Da sich die Sängerin als besonders gut vernetzt zeigt, sei nun auf die personelle Konstellation in ihrem Umfeld eingegangen. Schon der Blick auf ihre Kontakte mit den *Impresari* kann als Beleg für ihre guten personellen Verbindungen gewertet werden: Santarelli Buini war für neun namentlich bekannte *Impresari*²⁷ aktiv, was schon im Vergleich zu Manelli und Alberis eine Verdoppelung an Kontakten zu den *Entrepreneurs* darstellt. Setaro und Locatelli sind als jene Unternehmer in ihrem Umfeld zu identifizieren, mit denen sie am längsten außerhalb Italiens zusammenarbeitete. Bei allen weiteren *Impresari* war sie – auch in Italien – im Regelfall nur für eine Saison tätig. Mit dem ebenfalls gut vernetzten Nicola Setaro,²⁸ und das stellt eine Ausnahme dar, war sie bereits vor ihrem nachweislich ersten außeritalienischen Engagement in Kontakt gewesen und kehrte mit ihm nach den Tätigkeiten in Spanien auch wieder nach Italien zurück. Aus den über 45 Aufführungsserien, an denen ihre Beteiligung belegt werden kann, lässt sich ein Korps an 84 Sängerinnen und Sängern rekonstruieren. Am häufigsten und damit auch inner- wie außerhalb Italiens stand sie mit ihrem Mann, dem Tenor Matteo Buini, auf

25 Vgl. MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au 18e siècle*, S. 302.

26 37 Aufführungsserien sind der *Opera buffa*, sieben der *Opera seria* zuzurechnen.

27 Es waren dies: Francesco Baglioni, Onofrio D'Aquino, Filippo Dessales, Giacomo Guaeta, Giovanni Battista Locatelli, Giacomo Maso, Propero Olivieri, Venenzio Pengo und Nicola Setaro.

28 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 6.

der Bühne; es folgen – zählt man die Häufigkeit – gemeinsame Auftritte mit Geltruda Giorgi und Nicola Setaro. Mit einigen Sängerinnen und Sängern traf sie im Laufe ihrer Karriere immer wieder zusammen. Eine langanhaltende Verbindung lässt sich mit dem Bühnenkollegen Giovanni Lovatini nachweisen. Die frühesten gemeinsamen Auftritte sind in Padua 1755 zu verorten. Weitere Stationen der beiden waren Brescia (1756), Mailand (1756) sowie Venedig (1766). Je drei Aufführungsorte teilte die Sängerin mit Antonia Fascitelli (Lugo 1749, Parma 1752, Mailand 1753/1756), Francesco Baglioni (Parma 1752, Mailand 1753, Bologna 1754) sowie Francesco Carattoli (Parma 1752, Mailand 1753, Bologna 1754).

Als weit ausgeprägter als bei Santarelli Buini entpuppt sich die Festlegung der letzten hier zu betrachtenden Sängerin, Marianna de Grandis Cattani, im Seria-Fach. Die Römerin, deren Biographie auch noch nicht eingehend untersucht ist,²⁹ lässt sich erstmals in der Rolle von Mitrane in Vincenzo Pallavicinis *Il Demetrio* auf der Bühne nachweisen. Die Aufführung – gleichzeitig Premiere dieses Werks – fand im Karneval 1751 im Teatro dell'Accademia degli Erranti in Brescia statt.

29 Wiederum sind es die Libretti, die auf ihre römische Herkunft verweisen. So beispielsweise das Libretto *Il mercato di malmantile. Drame giocoso per musica da rappresentarsi in Vienna nel Teatro privilegiato la primavera del 1763*, Wien 1763.

Abbildung 6: De Grandis Cattanis Aufführungsstationen



Nach Brescia war de Grandis Cattani im Veneto tätig: Auf Aufführungen in Verona folgten solche in Venedig, wo die Sängerin bspw. an der Uraufführung von Giuseppe Scolaris *Chi tutto abbraccia nulla stringe* (1753) mitwirkte. Im selben Jahr führte sie der Weg zu ihrem ersten längeren Auslandsaufenthalt nach Spanien.³⁰ Der neue Opernunternehmer am Teatre de la Santa Creu, Giuseppe Ambrosini – selbst Buffa-Sänger –, übernahm von seinem ehemaligen Impresario Nicola Setaro die Tätigkeit in Barcelona. Er setzte auf ein Ensemble, das sowohl dort bereits etablierte wie neue Sängerinnen und Sängern umfasste, sowie hinsichtlich der Stücke auf ein Repertoire aus Seria- und Buffa-Opern. Wie das Engagement de Grandis Cattanis nach Barcelona zustande kam, lässt sich bis dato nicht klären. Die besonders ab 1760 gut vernetzte Sängerin³¹ hatte bis Barcelona lediglich mit Caterina Masi gemeinsame Bühnenerfahrung gesammelt und zwar in Verona (1752) und Venedig (1753/54). Damit traf sie in der Hauptstadt Kataloniens auf ein für sie

30 Ob dies zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Karriere erfolgte, ist unklar, da die Lebensdaten der Sängerin nicht bekannt sind.

31 Siehe hierzu die Ergebnisse der Netzwerkanalyse im Kapitel 6.

wohl gänzlich neues Gesangsensemble. Von Spanien kehrte sie recht rasch wieder nach Venedig zurück, nach Aufführungen 1754 in der Lagunenstadt führte sie ihr Weg von Cremona über Faenza und (erneut) Brescia nach Triest (1759). Es folgten im Anschluss Jahre, die die Sängerin überwiegend außerhalb Italiens verbrachte. 1760 von Angelo Mingotti nach Prag engagiert, trat sie wiederum in ernsten und komischen Opern auf, nach den Aufführungen von *La buona figliuola* unter Francesco Puttini in Brixen im September 1760 ist der Verbleib der Sängerin für ein paar Jahre allerdings unklar. Erst 1763 ist sie wieder nachweisbar: Giacomo Maso hatte sie für die Aufführungen u.a. von Galuppi's *Il filosofo di campagna* nach Wien geholt. Ihre nördlichsten Aufführungsstationen, Bonn und Münster, erreichte sie im Folgejahr mit Angelo Mingotti, als der Impresario an den beiden Residenzen von Kurfürst-Erzbischof Maximilian Friedrich Graf von Königsegg-Rothenfels für Opernaufführungen sorgte, die sich bis ins Jahr 1765 datieren lassen. Bereits im Frühjahr desselben Jahres hatte de Grandis Cattani ihre Fühler wieder Richtung Italien ausgestreckt. Sie unterzeichnete einen auf den 20. April 1765 datierten Vertrag mit den »Cavalieri Direttori delle Opere« am Regio Teatro von Turin, der sie verpflichtete – wohlgemerkt auf ihre eigenen Reise- und Unterhaltskosten –, spätestens Mitte November 1765 am Theater ihren Aufgaben nachzukommen. Sie wurde als *seconda donna* für 160 *gigliati*³² und der Ausstattung des »piccolo Vestiario secondo lo stile di d.º Reg.^{io} Teatro« für Auftritte in *Seria*-Opern engagiert.³³ Am Turiner Theater lassen sich bis dato die letzten Auftritte ihrer Bühnentätigkeit nachweisen. Die Lücken in ihrer Karriere erschweren einen abschließenden Befund über de Grandis Cattanis Wechsel zwischen außer- und inneritalienischen Theaterhäusern. Lediglich für die frühe Karriere lässt sich festhalten, dass sie hauptsächlich in Norditalien tätig war. Venedig zählte darunter zu ihren Hauptstationen, und ihr erstes Auslandsengagement in Barcelona war von Auftritten in der Lagunenstadt umsäumt.

30 unterschiedliche Werke sowie deren Bearbeitungen umfasste das Repertoire der Sängerin, wobei die Beteiligung an Aufführungsserien von Galuppi-Opern überwogen.³⁴ Unverkennbar ist aber, dass de Grandis Cattani im *Seria*-Fach beheimatet war. Hierzu passt, dass sie von den vier dargestellten Fallbeispielen mit den meisten Beteiligungen an *Seria*-Produktionen aufwartet. Besetzungstechnisch entspricht sie hierbei ganz dem Typus einer grundsätzlich im *Buffa*-Genre verankerten Sängerin, ist sie doch in den *Opere serie* im Regelfall als *seconda donna* oder in einer für hohe Stimme vorgesehene männlichen Rolle eingesetzt worden³⁵. Überblickt man ihre Rollenausrichtung in *Buffa*-Opern, so zeigt sich, dass sie durchgehend auch *Seria*-Partien übernommen hatte, so beispielsweise in Wien die Eugenia in *Il filosofo di campagna*. Bei keinem der Werke lassen sich Auftritte in mehr als zwei Aufführungsserien nachweisen. Ihr Repertoire ist damit als breit zu charakterisieren, ein Fokus auf eine spezifische Rolle ist nicht feststellbar.

Die gute Verankerung der Sängerin im Zusammenarbeitsnetzwerk lässt sich – wie bei Santarelli Buini – an ihren Kontakten mit den Opernunternehmern ablesen: De

32 Vgl. BUTLER, Operatic reform at Turin's Teatro Regio, S. 293.

33 Ebd., S. 319.

34 22 Aufführungsserien sind der *Opera buffa*, 13 der *Opera seria* zuzurechnen.

35 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel 10.

Grandis Cattani war bei sieben namentlich bekannten Impresari³⁶ tätig, wobei Angelo Mingotti als zentraler Entrepreneur zu nennen ist, bei dem sie mit einer längeren Unterbrechung insgesamt zwei Mal engagiert war; zunächst in Prag (1760) und später in Bonn und Münster (1764/65). Bei den 35 Aufführungsserien, an denen sie beteiligt war, stand sie mit über 80 Sängerinnen und Sängern auf der Bühne. Am häufigsten und damit auch inner- wie außerhalb Italiens war sie im Verbund mit Francesco Maria de Grandis³⁷ zu sehen, wobei die frühesten gemeinsamen Auftritte in Barcelona 1753 zu verorten sind. Weitere Stationen der beiden waren Cremona (1755), Brescia (1758), Triest (1759) sowie Bonn und Münster (1764/65). Ebenfalls regional übergreifend, aber ausschließlich außerhalb Italiens war sie mit Giuseppe Buffelli verbunden. Buffelli und die Sängerin waren 1760 bei Mingotti in Prag tätig und dann erneut unter dem venezianischen Impresario in Münster und Bonn engagiert. Eine vergleichbar gelagerte Verbindung bestand zwischen de Grandis Cattani und Rosa Dei bzw. Anna Zanini. Die beiden Erstgenannten sind durch Aufführungen 1759 in Triest und 1760 in Brixen verbunden. Zanini war ebenfalls in Triest tätig, stand im Anschluss aber mit de Grandis Cattani nicht in Brixen, sondern in Prag (1760) auf der Bühne. Ausschließlich in Seria-Opern trat die Sängerin gemeinsam mit Francesca Dondini auf: In Cremona 1755 waren sie an Niccolò Jommellis *Caio Mario romano* beteiligt, 1757 am Teatro dell'Accademia dei Remoti in Faenza in Aufführungen von Galuppi's *Artaserse* und von Davide Perez' *Didone abbandonata*.

Schon anhand des ersten Fallbeispiels, der Karriere Manellis, wird ein Merkmal sichtbar, das für das Buffa-Gesangspersonal der frühen Verbreitungsphase bedeutsam war: War der Sänger bis in die frühen 1750er-Jahre noch stärker an eine Rolle (hier: Colagianni) und neben Beteiligungen an wenigen Operen buffe auf Auftritte in Intermezzi gebunden, verbreiterte sich sein Buffa-Repertoire ab 1753 erheblich.³⁸ Auch bei seinen Kolleginnen, die ihre Karrieren ein paar Jahre später starteten, lässt sich ab den 1750er-Jahren keine besonders ausgeprägte Fokussierung mehr auf bestimmte Werke feststellen. Weder Alberis noch Santarelli-Buini oder de Grandis Cattani tourten über einen längeren Zeitraum mit nur einer geringen Anzahl an Operen buffe im Gepäck durch Europa oder waren auf nur ein oder zwei Rollen festgelegt. Werkspezifische Flexibilität war somit eine wichtige Zutat, die die Karrieren kennzeichnen.

Aber auch die geographische Beweglichkeit entpuppte sich als entscheidendes Kriterium für die Laufbahnen. Beruflicher Erfolg und Verbreitung des Genres interagieren hierbei aufs Engste. Den vier Karrieren ist ein breiter geographischer Aktionsraum eigen, der noch dazu eine Gemeinsamkeit aufweist: Der Schwerpunkt der Tätigkeiten ist mit 18 Aufführungsstationen in Norditalien verankert. Von dort aus starteten die vier

36 Es waren dies: Giuseppe Ambrosini, Giacomo Maso, Angelo Mingotti, Francesco Puttini, Angelo Tamiazzo, Giovanni Battista Franchi sowie Antonio Triulzi.

37 Das wohl verwandtschaftliche Verhältnis konnte nicht eindeutig geklärt werden.

38 Auch bei anderen Sängerinnen und Sängern war dies der Fall, vgl. zum Gesangspersonal das die frühe Verbreitung von *L'Orazio* thematisierende Kapitel 9.

Operisti zum einen ihre Auslandstätigkeit, kehrten aber zum anderen zwischenzeitlich immer wieder für Auftritte zurück, was – das Beispiel Alberis zeigt dies in idealer Weise – das Kennenlernen von neuen Werken, aber auch neue personelle Kontakte beförderte. Dass einzig in Venedig Aufführungen auf italienischem Terrain von allen vier Personen nachweisbar sind, verwundert indes nicht, war doch die Lagunenstadt innerhalb des Untersuchungszeitraums nicht nur die zentrale Produktionsstätte der Opera buffa geworden, sondern ein Engagement auf venezianischen Bühnen galt auch als wichtiger Meilenstein innerhalb von Gesangskarrieren. Außerhalb Italiens bespielten die vier Operisti mit 18 die nicht geringe Zahl von über 30 % der insgesamt erhobenen Aufführungsorte. Im Unterschied zu den beiden zentral vernetzten Sängerinnen mit 13 bzw. 12, zeigte sich, dass es Manelli (20) und Alberis (17) waren, die an insgesamt mehr Orten Auftritte zu verzeichnen hatten. Santarelli Buinis Bühnenaktivität, die Aufführungen in Sankt Petersburg genauso umfasste wie in Barcelona, führte die Sängerin hingegen am weitesten durch Europa. Die Karrieren der vier Operisti sind damit insgesamt von einem hohen Grad an geographischer Flexibilität gekennzeichnet.³⁹

Obwohl auch Alberis und Manelli besonders in den 1750er-Jahren als gut vernetzt gelten,⁴⁰ ist schon mit Blick auf die Anzahl der Kontakte zu den Imprese feststellbar, dass Santarelli Buini und De Grandis Cattani zu den zentralen Säulen des Netzwerks zählen. Sie hatten zum einen zu mehr Impresari Kontakt und hielten diese Verbindungen zum anderen über längere Zeiträume aufrecht, wie etwa De Grandis Cattani mit Angelo Mingotti. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass keine der vier Personen auf einen Impresario oder eine Impresaria fixiert war. Darüber hinaus zählte es genauso zur Karriere, sich auf neue Gesangspartnerinnen und -partner einzustellen, wie auch intensive Kontaktpflege zu betreiben, die in großen Teilen über europaweit verlaufender Korrespondenz aufrechterhalten werden musste.⁴¹

39 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel 4 im Abschnitt zu den Sängerinnen und Sängern.

40 Siehe hierzu die Entwicklung der Zentralitäten des Zusammenarbeitsnetzwerks in Kapitel 6.

41 Die Identifizierung und Auswertung von Selbstzeugnissen von Sängerinnen und Sängern zählt noch zum Desiderat der Opernforschung. Wie wichtig die briefliche Kommunikation zwischen den Operisti war, wird besonders am Fallbeispiel der Pirkers sichtbar: vgl. BRANDENBURG (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 1; DERS. (Hg.), *Die Operisti als kulturelles Netzwerk*, Bd. 2.