

10 Transformationen von Repertoire und Ensemble

Am 3. Februar 1768 schrieb Leopold Mozart an den Salzburger Freund Lorenz Hagenauer über einen möglichen Opernauftrag für Wolfgang A. Mozart in Wien:

Es ist aber keine opera seria, den es wird keine opera seria mehr Itzt; und man liebt sie auch nicht, sondern eine opera buffa. nicht aber eine kleine opera buffa, sondern zu 2 $\frac{1}{2}$ Stund bis 3 Stunden lang. zu Seriosen opern sind keine Sänger hier, selbst die trauerige opera die *Alceste* vom gluck ist von lauter opera Buffa sängern aufgeführt worden. itzt macht er auch eine opera buffa: den für eine opera buffa sind excellente leute da: Sgr Caribaldi. Sgr: caratoli. Sgr: Poggi. Sgr: Laschi. Sgr: Polini. Die Sga: Bernasconi. Sgra. Eberhardi. Sigra. Baglioni. Was sagen sie dazu, ist der Ruhm eine opera für das Wiener Theater geschrieben zu haben nicht der beste weg nicht nur einen Credit in Teutschland sondern in Italien zu erhalten.¹

Der Briefauszug verdeutlicht die weitreichenden Veränderungen des gespielten Repertoires und des dafür engagierten Gesangspersonals, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts durch die sukzessive Etablierung der Opera buffa nicht nur in Wien, sondern in ganz Europa bemerkbar sind.² Eindrücklich beschreibt Leopold Mozart dabei die komplexe Wechselwirkung zwischen Spielplangestaltung und Opernensemble, die in diesem Fall so weit geht, dass ein Opera buffa-Ensemble die »tragedia per musica«³ *Alceste* aufführt und das vorhandene Personal die Wahl des Genres letztlich bestimmt.

Das folgende Kapitel gibt einen Einblick in diese Umwälzungen und die damit einhergehenden organisatorischen, finanziellen und künstlerischen Strategien einzelner Opernunternehmungen. Inwiefern unterschieden sich Organisationsformen und Produktionsweisen von Opera seria und Opera buffa, und gab es dabei Wechselwirkungen zwischen den Genres? Wann und wie wurde Opera seria tatsächlich von der Opera buffa abgelöst? Welche Probleme ergaben sich dabei in Bezug auf die Besetzung der Oper und

1 KONRAD (Hg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, S. 258. Es handelt sich um Mozarts Oper *La finta semplice*, für die eine Aufführung in Wien allerdings letztlich nicht zustande kam.

2 Vgl. dazu auch RIEPE, Essential to the reputation and magnificence of such a high-ranking prince; STROHM, Repertoirebildung und Geschmackswandel in der zentraleuropäischen Opernpflege um 1740–1780.

3 So die Bezeichnung im Libretto: *Alceste. Tragedia per musica*, Wien 1767.

das engagierte Gesangspersonal? Gab es Sängerinnen und Sänger, die in beiden Genres am selben Ort auftraten? Diese und andere Fragen werden anhand einiger signifikanter Beispiele dargestellt, die als repräsentativ für bestimmte Phänomene im untersuchten Zeitraum gelten können.

Ausgangspunkt für die europäische Verbreitung der Opera buffa in den 1740er-Jahren war zunächst der Erfolg des Genres in Norditalien und die damit verbundene Entscheidung von Opernunternehmern und -unternehmerinnen, das Repertoire auch an anderen Spielorten außerhalb Italiens aufzuführen. Organisatorische, finanzielle und künstlerische Entscheidungen mussten dabei jedoch bereits im Vorfeld getroffen werden. Dies betrifft insbesondere die Zusammensetzung der Truppe, die mit der Frage verbunden war, was alles aufgeführt werden konnte und wie flexibel auf Erfolg oder Misserfolg durch Änderungen des Spielplans reagiert werden konnte. Die zentralen italienischen Genres Opera seria, Opera buffa oder Intermezzi benötigten jeweils bestimmtes Personal. Je flexibler Sängerinnen und Sänger vokal aber auch darstellerisch einsetzbar waren, desto vielfältiger konnte das Repertoire einer Truppe aussehen. Die Grenzen waren aber durch die Konventionen der Genres auch klar bestimmt. Dies betraf insbesondere die tiefen und weniger virtuoson Partien in der Opera buffa, die in der Opera seria kein Pendant hatten und umgekehrt die große Anzahl von hohen Partien in der Opera seria, für die auch Kastratensänger zum Einsatz kamen, die in der Opera buffa nur den männlichen Seria-Part übernehmen konnten.

Repertoire und Personal mobiler Truppen

Die frühen Jahre der Opera buffa in Europa, in denen reisende Truppen maßgeblich für deren Verbreitung sorgten, zeigen, dass hier bereits unterschiedliche Strategien sowohl in Bezug auf das gespielte Repertoire als auch die dafür vorgesehene Besetzung zum Einsatz kamen. Beispielgebend dafür sind etwa die Opernunternehmungen von Angelo und Pietro Mingotti. Bereits seit den 1730er-Jahren bespielten sie verschiedene Orte einer Süd-Nord-Achse (Laibach, Graz, Linz, Pressburg, Brünn, Prag, Leipzig, Hamburg) mit Opere serie und Intermezzi.⁴ Als Angelo Mingotti sich 1745 dazu entschied, nach seinen Erfahrungen am Teatro S. Angelo in Venedig nun auch außerhalb Italiens Opera buffa zu spielen, engagierte er hierfür ein spezifisches Ensemble. Die Opere buffe *Orazio*, *La finta cameriera* und *Fiammetta* wurden in Graz von Gaspara Beccheroni, Bartolomeo Cherubini, Francesca Dondini, Pellegrino Gaggiotti, Barbara Narici und Samaritana Pendesichi dargeboten.⁵

4 Zur Chronologie der Aufführungen vgl. MÜLLER VON ASOW, Angelo und Pietro Mingotti, und aktualisiert THEOBALD, Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766. Wo nicht anders erwähnt beziehen sich die folgenden Daten auf diese beiden Publikationen.

5 Im separat gedruckten deutschsprachigen Libretto zu *L'Orazio* (Horatius. Ein musicalisch-lustiges Schau-Spiel [...], Graz 1745) ist Agata Sani gelistet, während Gaspara Beccheroni fehlt. Die Opera seria *Argenide* wurde in Graz erst 1746 aufgeführt, auch wenn der Librettodruck auf 1745 datiert ist (s. dazu die weiter unten zitierte Spielerlaubnis für 1746).

Angelo Mingottis Opera Buffa-Truppe reiste anschließend nach Prag,⁶ Leipzig und Hamburg, wo sie ab Juni 1745 unter der Leitung von Pietro Mingotti ebenfalls mit *Orazio* und *Fiammetta* zu hören war. Bereits hier fehlte Barbara Narici im Ensemble, die in Graz den männlichen seria-Part in diesen Opern übernommen hatte. Sie wurde in Hamburg durch Regina Valentini (der späteren Ehefrau Pietro Mingottis) ersetzt, die bereits in den Jahren zuvor in der Seria-Truppe Pietro Mingottis engagiert war. Er führte im Sommer 1745 nicht nur komische Oper in Hamburg auf, sondern produzierte mit Paolo Scalabrinis *Diomeda* auch eine ernste Oper zuzüglich Intermezzi. Dafür engagierte er jedoch kein separates Ensemble, sondern arbeitete mit dem vorhandenen Personal. Gaspara Beccheroni und Pellegrino Gaggiotti wurden in den Intermezzi eingesetzt, die anderen fünf Sängerinnen und Sänger in der Opera seria, wobei Regina Valentini als prima donna *Diomeda* und Samaritana Pendesichi als primo uomo *Oristeo* auftraten.⁷ Die Besetzung einer kompletten Opera seria aus einem Buffa-Ensemble heraus war in diesem Fall deshalb möglich, weil die Oper mit nur fünf Handlungspersonen auskam und in der Neuvertonung Scalabrinis (mit Einlagearien anderer Komponisten) flexibel auf die stimmlichen Profile der Sängerinnen und Sänger reagiert werden konnte. Eine solche Besetzung blieb bei Mingotti aber ein Einzelfall. Nach einem Aufenthalt in Frankfurt zu den Krönungsfeierlichkeiten von Franz I. kehrte Pietro Mingotti im Herbst wieder nach Hamburg zurück und führte erneut ein Repertoire aus Opere serie, Opere buffe und Intermezzi auf. Das Personal der Opera buffa blieb im Vergleich zum Sommer unverändert,⁸ für die Opera seria wurden allerdings Filippo Finazzi, Cecilia Belvederi und Rosalba Buini engagiert, wobei der Kastrat Finazzi bereits zuvor in Pietro Mingottis Seria-Truppe mitgewirkt hatte. Vier Sängerinnen und Sänger kamen wiederum sowohl in der Opera buffa als auch in der Opera seria zum Einsatz.⁹ Der Aufenthalt in Hamburg 1745/46 stellte wohl den einzigen Zeitraum dar, in dem Pietro oder Angelo Mingotti Opera buffa und Opera seria gleichzeitig im Repertoire hatten. Beide kehrten danach auf ihren Reisen wieder zur bewährten Kombination von Opere serie und Intermezzi zurück.¹⁰

In Angelo Mingottis Antrag auf eine Spielgenehmigung für die Karnevalssaison 1746 in Graz ist genauer zu erfahren, was die Gründe für diese Entscheidung waren. Es heißt darin:

-
- 6 Ein undatiertes, in Prag gedrucktes Libretto zur Oper *Il Demofonte* ordnet THEOBALD, Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766, S. 38, dem Aufenthalt Angelo Mingottis im Frühjahr 1745 in Prag zu. Die Besetzung ist nicht bekannt. Teuber spricht mit Bezug auf eine Widmung Mingottis im Libretto zu *La finta schiava* (Prag 1746) davon, dass dieser 1745 lediglich mit einer Truppe für komische Opern in Prag gewesen sei. Dies scheint deutlich wahrscheinlicher, da Mingotti auch in den anderen Städten in dieser Saison nur mit seiner Buffa-Truppe auftrat. Vgl. TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 186 und 188.
 - 7 Vgl. *Diomeda*. *Dramma per musica*. Ein musikalisches Schau-Spiel, Hamburg 1745.
 - 8 Vgl. bspw. die Besetzungsliste im Libretto *Giramondo*. *Opera bernesa per musica*, Hamburg 1745.
 - 9 Das waren Regina Valentini, Francesca Dondini, Samaritana Pendesichi und Bartolomeo Cherubini, vgl. bspw. die Besetzungsliste im Libretto *Temistocle*. *Dramma per musica*, Hamburg 1746.
 - 10 Angelo Mingotti gestaltete in Venedig ab 1747 am Teatro di San Moisè auch mehrere stagioni mit überwiegend Opera buffa-Aufführungen. Erst ab 1757 produzierte er auch außerhalb Italiens wieder Opera buffa (u.a. in Bonn und Wien). Für ein in Kopenhagen 1749 gedrucktes Libretto von *Orazio* ist keine Besetzung überliefert. Pietro Mingotti spielte in dieser Saison in Kopenhagen ansonsten nur Opere serie und Intermezzi.

Ob ich zwar verfloßenes Jahr die hohe gnad gehabt einer oper Bernesca unterth. aufzuführen, und geglaubt mit solcher allseiths ein g[nä]d[i]ges Contento zu schafffen, so hat es doch geschunen, als ob eine Serieuse Vorstellung ein zahlreicheres Auditorium werben könnte, wesßentwegen ich mich dan bestrebet zu meinem Vorhaben eine Compagnie deren in der Kunst dergestalt perfectionirten Personagen zusammen zu bringen, welche ich in voraus nicht loben darff, weillen ich desßen nach g[nä]d[i]g ertheilten gehör schon versichert bin, und unterfange mich hochdersoelben abermahl ein wohlausgearbeithete opera, betitult Argenide, in unterthänigkeit zu dediciren. Da es aber solche aufführen zu dārffen jederzeit von hochdersoselben g[nä]d[i]gen Consens abhanget.¹¹

Klar geht aus diesem Schreiben hervor, dass Mingotti sich am Publikumsgeschmack orientierte und er sich von der Aufführung von Operen serie, nach seiner Erfahrung mit Opera buffa in der Saison zuvor, mehr Erfolg versprach. Außerdem warb er mit der besonderen Qualität des dafür neu zusammengestellten Ensembles. In Galuppis *Dramma per musica Argenide* sangen Settimio Canini, Anna Mazzoni, Margherita Giacomazzi, Adelaide Segalini, Pasquale Negri und Giuseppe Perini,¹² wobei Mingotti die Aufführung nicht wie zuvor mit Intermezzi an einem Abend kombinierte, sondern mit Balletten.

Dieser knappe Überblick über die frühen Opera buffa-Besetzungen der Mingotti-Brüder zeigt, dass hier zunächst sehr unterschiedliche Konstellationen erprobt wurden: von der Aufführung komischer Opern mit einem spezifischen Buffa-Ensemble über die Aufführung von Opera buffa und Opera seria mit einem einzigen Ensemble, das beide Genres bediente, bis hin zur Zusammenstellung von Sängerinnen und Sängern, die teils in beiden Genres auftraten, teils auch nicht. Dabei ist eine gewisse Durchlässigkeit von der Opera buffa in Richtung Opera seria festzustellen. Das in Graz engagierte Buffa-Ensemble findet sich später auch in der Opera seria wieder. Mit Ausnahme von Regina Valentini (die den männlichen Seria-Part in der Opera buffa übernahm) traten aber keine der Seria-Sängerinnen und -Sänger, die zuvor, zeitgleich oder danach in Angelo oder Pietro Mingottis Truppen tätig waren, je in deren Opera buffa-Produktionen auf.

Eine ähnliche Situation findet sich in der Truppe von Eustachio Bambini. Er reiste mit einem Opera buffa-Ensemble ab 1749 durch verschiedene Stationen Mittel- und Westeuropas. 1749 bis 1751 ist er in Straßburg jedoch nicht nur mit seinem Buffa-Repertoire zu finden, sondern führt dort mit *Ambeto*, *La pravità castigata* und *Cesare in Egitto* auch drei teils bereits ältere Operen serie auf.¹³ Es ist davon auszugehen, dass dies auf

11 Antrag vom 24. Dezember 1745, genehmigt am 3. Januar 1746, A-Gla Regierung expedita 1745 XII 76.

12 *Argenide*. Drama per musica, Graz 1745 (aufgeführt erst in der Karnevalssaison 1746). Angelo Mingotti hatte Galuppis Oper bereits 1734 in Brünn produziert.

13 Bambini hatte bereits 1734 bei Angelo Mingottis Produktion von *La pravità castigata* in Brünn als Komponist mitgewirkt. Seine Frau Anna Tonelli hatte 1745 in einer Produktion von Giuseppe Carcanis *Ambeto* in Görz gesungen. Über Niccolò Jommellis *Cesare in Egitto* ist abgesehen von dem in US-Wc erhaltenen Straßburger Libretto nichts weiter bekannt. Dass in der Literatur (u.a. in der MGG online) die Auskunft zu finden ist, die Oper hätte 1751 in Rom ihre Premiere erlebt ist vermutlich auf eine Verwechslung zwischen dem Teatro Argentina in Rom und der italienischen Bezeichnung Argentina für Straßburg zurückzuführen. Eine Aufführung von *Cesare in Egitto* kann 1751 in Rom jedenfalls nicht nachgewiesen werden.

Wunsch des königlichen Prätors in Straßburg François-Joseph de Klinglin geschah, der einen fünfzehnmonatigen Kontrakt mit Bambini abschloss und sein Opernunternehmen mit 33.000 livres subventionierte.¹⁴ Im Unterschied zu den in Straßburg aufgeführten Opere buffe, weisen Widmungen und Hinweise auf den Titelblättern der Libretti der Opere serie auf Klinglin hin.¹⁵

Wie die musikalischen Veränderungen aussahen, die in diesen Opern vorgenommen wurden, um sie dem vorhandenen Gesangspersonal anzupassen, kann aufgrund mangelnder musikalischer Quellen nicht festgestellt werden. Auffällig ist jedoch, dass – wie bereits bei Mingotti – die Sängerinnen des Ensembles zentrale männliche Figuren darstellten (Anna Tonelli die Titelfigur Ambleto und den Tolomeo in *Cesare in Egitto*, Teresa Alberis den Don Ottavio in *La pravità castigata*), da die dafür in der Regel eingesetzten Kastratensänger nicht vorhanden waren.

Das ist auch für einige Truppen zu beobachten, die ab 1752 verschiedene Städte in den Niederlanden bereisten.¹⁶ Hatte Giovanni Francesco Crosa 1750 Amsterdam lediglich mit Opera buffa bespielt, so entschied sich der Impresario Giuseppe Giordani 1752 erstmals zu seinem Opera buffa-Repertoire auch die Oper *Artaserse* hinzuzunehmen.¹⁷ Dies wurde von Santo Lapis, der von 1752 bis 1754 in den Niederlanden als Impresario tätig war, weitergeführt. Neben einem breiten Opera buffa-Repertoire produzierte er in dem Zeitraum auch vier Opere serie (*Minosse ossia Arianna e Teseo*, *Tigrane*, *Demofonte* und *Artaserse*). Die Besetzungslisten in überlieferten Libretti zeigen ähnliche Strategien, die bereits andernorts beobachtet werden konnten. Die von Santo Lapis selbst neu in Musik gesetzte Oper *Tigrane* etwa weist gegenüber anderen Vertonungen des Stoffes eine auf fünf Personen reduzierte Besetzung auf:¹⁸

Tigrane	Eugenia Mellini
Mitridate	Christiano Tedeschini
Cleopatra	Elisabetta Ferrari
Apamia	Margherita Barberini
Oronte	Ninetta Rosennaw

Von den drei männlichen Handlungsfiguren übernahmen die Titelfigur Tigrane und den Oronte wieder Sängerinnen, da keine zusätzlichen Kastratensänger engagiert wurden. Bis auf Christiano Tedeschini und Margherita Barberini war das Gesangspersonal

-
- 14 Bambini musste dafür aber seine Einnahmen an den Prätor abliefern, vgl. VALENTIN, *Le théâtre à Strasbourg de S. Brant à Voltaire*, S. 448.
- 15 Auf dem Titelblatt von *Cesare in Egitto* (Straßburg 1751) heißt es: »sotto la protezione di sua eccellenza il signor prettore reale«. Das Libretto von *Ambleto* (Straßburg 1750) weist eine Widmung »a sua eccellenza monsignor de Klinglin« auf.
- 16 Die folgenden Informationen zum aufgeführten Repertoire sind entnommen aus: RASCH, *Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756*. Die Truppen traten nicht nur in Amsterdam, sondern auch in Den Haag, Leiden oder Haarlem auf.
- 17 Ein Libretto ist nicht überliefert.
- 18 Vgl. Tigrane. Tragedia in musica, Amsterdam 1753. Eine Partitur ist nicht überliefert.

zuvor in der Buffa-Truppe von Lapis tätig. Wie Rudolf Rasch anhand von überlieferten Notariatsakten darlegen konnte, kam es im Zuge der Repertoireerweiterung in der Truppe allerdings zu einer Auseinandersetzung zwischen Lapis und seinem Personal. Gaetano Quilici und Anna Castelli, die seit 1752 in Lapis' Buffa-Truppe engagiert waren, weigerten sich, in der Opera seria die ihnen zugewiesenen zweitrangigen Rollen zu singen.¹⁹ Dies ist vermutlich der Grund, weshalb sie in den Opera seria-Besetzungen fehlen und zwei neue Personen engagiert werden mussten.²⁰ Francesco Ferrari, der die Impresa 1754 von Lapis übernahm, produzierte mit *Alessandro nelle Indie* 1755 noch eine Opera seria, ehe Giuseppe Giordani in seiner letzten Saison 1756 wieder ausschließlich Opera buffa aufführte.

Das zeitgleiche Spielen von Opera seria und Opera buffa stellte reisende Truppen also vor bestimmte Herausforderungen. Zwar konnte damit ein abwechslungsreiches Programm an abendfüllenden Opern geboten werden, das Personal war jedoch genreübergreifend nur bedingt kompatibel. Insbesondere da, wo für Opera buffa und Opera seria keine separaten Ensembles engagiert wurden, wirken die Besetzungen der Opera seria wie Verlegenheitslösungen und zeugen von einem sehr pragmatischen Umgang mit dem gespielten Repertoire. Die genannten Beispiele legen dabei nahe, dass die Impresari relativ spontan versuchten, auf Nachfrage, Erfolg, bestimmte Bedingungen vor Ort und Wünsche der lokalen Entscheidungsträger bei ihrer Zusammenstellung des Spielplans zu reagieren.²¹

Dies lässt sich auch an weniger mobilen Truppen beobachten, wie etwa derjenigen unter Impresario Nicola Setaro in Barcelona 1750–1752. 1750 produzierte Setaro sechs Opere buffe. Anlässlich des Geburtstags von Maria Barbara de Bragança, der Königin von Spanien, am 4. Dezember 1750 brachte er jedoch erstmals auch eine Opera seria (*Alessandro nell'Indie*) zur Aufführung. Die Zusammensetzung der Truppe änderte Setaro dafür aber nicht, weshalb zwei Männerrollen von Sängerinnen und die primo uomo-Rolle des Poro, die üblicherweise für eine hohe Stimme vorgesehen war, von dem Tenor Matteo Buini übernommen wurden. Die Aufführung wird aber in der Gaceta de Barcelona als besonders prachtvoll geschildert.²² In den beiden darauffolgenden Saisonen spielte Setaro nun Opera buffa und Opera seria in ausgewogenem Verhältnis²³ und stellte dafür

19 Vgl. RASCH, Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756, S. 129.

20 Rasch konnte zeigen, dass für die Oper *Minosse* ursprünglich Quilici und Castelli vorgesehen waren, dann aber durch Giacomo Grimaldi und Margherita Barberini ersetzt wurden. Vgl. ebd.

21 Giovanni Francesco Crosas Entscheidung in seiner letzten Saison in London (1749/50) auch Opera seria in das Programm aufzunehmen, deuten Richard G. King und Saskia Willaert als »a desperate reply to thin houses«, was auch damit zusammenhängt, dass mit dem Verlassen der Truppe Pietro Perticis und Caterina Brogis wichtige »Zugpferde« der Londoner Buffa-Aufführungen fehlten, vgl. KING und WILLAERT, Giovanni Francesco Crosa and the first Italian comic operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750, S. 257–259.

22 Vgl. ALIER I AIXALÀ, L'opera a Barcelona, S. 99–101.

23 Die drei Opere serie *Demofonte*, *Siroe re di Persia* und *Merope* wurden wiederum zu königlichen Festtagen (Namenstag des Königs, Geburtstage des Königs und der Königin) aufgeführt, vgl. ebd., S. 108–110. Die Zusammenstellung eines Spielplans, der sowohl aus Opere seria als auch Opere buffe bestand, wurde in Barcelona im gesamten Untersuchungszeitraum fortgesetzt, vgl. dazu die chronologische Liste bei ebd., S. 599–601. Zu anlassbezogenen Aufführungen vgl. auch Kapitel 12.

sein Ensemble so um, dass er beide Genres besser bedienen konnte. Unter anderem engagierte er den Kastratensänger Antonio Catena, der sowohl in der Opera seria auftrat als auch die parti serie in der Opera buffa übernahm.

Scheinen mobile Buffa-Truppen gerade im ersten Jahrzehnt der Verbreitung der Opera buffa aus verschiedenen Gründen auch immer wieder auf die Opera seria zurückgegriffen zu haben, so ist dies für die im Untersuchungszeitraum später aktiven reisenden Truppen weniger festzustellen. Der für die Verbreitung der Opera buffa in den 1750er-Jahren enorm einflussreiche Impresario Giovanni Battista Locatelli wechselte abrupt von Opera seria zu Opera buffa, wobei hier der Zeitpunkt des Repertoirewechsels interessant erscheint. Locatelli begann 1748 Opern im Prager Kotzentheater zu produzieren und konnte sich 1749 ein Privileg zur Aufführung von Oper und Sprechtheater in Prag sichern.²⁴ Obwohl er zuvor mit den Mingottis zusammengearbeitet hatte und deren Opera buffa-Repertoire kannte, spielte er jedoch bis 1754 nur Opera seria. Dann stellte er sein Ensemble um und reiste bis 1757 ausschließlich mit einem Opera buffa-Repertoire (insbesondere den neuen venezianischen Opern Galuppis) auf der bereits von den Mingotti-Brüdern etablierten Route Prag, Dresden, Leipzig und Hamburg. Aus seinem Seria-Ensemble übernahm Locatelli Agata Sani und Nicola Peretti, die er nun für die parti serie in der Opera buffa einsetzte, sowie den bereits Opera buffa-erfahrenen Anastasio Massa. Für die anderen komischen Partien wurden neue Sängerinnen und Sänger engagiert.

Auch Giuseppe Bustelli, der ab 1764 das Prager Kotzentheater von Johann Joseph von Kurtz übernahm, bediente in den folgenden Jahren verschiedene Spielstätten der weiteren Umgebung. Obwohl in Prag sowohl Opera seria als auch Opera buffa mit großteils separaten Ensembles gegeben wurde, bereiste er Dresden und Karlsbad lediglich mit dem Buffa-Ensemble und führte dort das entsprechende Repertoire auf.

Der Umbau von Repertoire und Opernensembles

Mit verschiedenen Formen der Integration der Opera buffa in ihr Repertoire experimentierten ab den 1740er-Jahren nicht nur mobile Truppen, vielerorts wurde das neue Genre auch an Theatern verankert, die nicht von reisenden Truppen bespielt wurden. Hier zeigen sich in Bezug auf Repertoire und Ensemble verschiedene Transformationsprozesse, die teils ähnlich gelagert sind, wie für die mobilen Truppen, gerade in Bezug auf die Höfe jedoch auch neue Herausforderungen mit sich brachten. Im Folgenden werden diese Prozesse anhand von Beispielen aus Wien, London und Mannheim erläutert, die jeweils in unterschiedlichen institutionellen Kontexten zu verorten sind.

Im Wiener Burgtheater produzierte Baron Rocco Lo Presti, der das Theater 1748 übernommen hatte, in seiner ersten Saison sowohl Opera seria als auch Opera buffa. Das Burgtheater, in dem zuvor auch deutsches Schauspiel gegeben wurde, sollte nun zum

24 Zu Locatelli vgl. ARMELLINI, Art. LOCATELLI, Giovanni Battista und TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 194–218.

exklusiven Ort italienischer Oper avancieren.²⁵ Lo Presti engagierte dafür zwei separate Ensembles. Die erhaltenen Informationen zu Gehältern dieser Spielzeit zeigen dabei auch klare Hierarchien:²⁶

Opera seria		Opera buffa	
Vittoria Tesi-Tramontini	[1400 Dukaten] ²⁷	Anna Castelli	330 Dukaten
Angelo Monticelli	1200 Dukaten	Pietro C. Compassi	325 Dukaten
Ventura Rochetti	900 Dukaten	Rosa Scarlatti	200 Dukaten
Marianna Galeotti	800 Dukaten	Felice Novelli	200 Dukaten
Angelo Amorevoli	700 Dukaten	Nicola Setaro	165 Dukaten
Geronima Giacometti	600 Dukaten	Violante Masi	120 Dukaten
Domenico Panzacchi	220 Dukaten	Caterina Brigonzi	100 Dukaten
		Nunziata Garrani	75 Dukaten

Zwar war die Opera buffa im Vergleich zur Opera seria in der Produktion weitaus günstiger, sie war jedoch auch deutlich weniger erfolgreich und verhalf Lo Presti zu weniger Einnahmen.²⁸ Im November 1748 fanden die letzten Opera buffa-Vorstellungen unter seiner Leitung am Burgtheater statt. Interessanterweise kam es in dieser Zeit zu einer die Sängerin Rosa Scarlatti betreffenden Veränderung des Ensembles. Die eigentlich für die Opera buffa engagierte Sängerin wirkte als *seconda donna* ab Oktober in der Produktion von Galuppi's *Demetrio* und im Dezember in Georg Christoph Wagenseils *Siroe* mit. Bezeichnenderweise fehlt sie in der Besetzungsliste von *Il filosofo, chimico, poeta*, der letzten Buffa-Neuproduktion Lo Prestis, die im November ihre Premiere feierte. Hier

25 In Lo Prestis Vertrag finden sich auch Passagen zum Umbau des Theaterproszeniums »auf daß die Stimmen deren singenden Persohnen sowohl, als die Instrumental-music, umb so mercklicher in des Gehör fallen mögen«. Ebenso wie im Vertrag seines Vorgängers Joseph Carl Selliers war bei Lo Presti festgehalten, dass ihm mit Ausnahme der Bespielung des Hauses zu höfischen Festanlässen in Bezug auf die Wahl des Repertoires »allerfreye Hand und Wahl gelassen« sei. Vgl. den Vertrag Lo Prestis in A-Wös FHKA SUS KuR C-1660 sowie den Vertrag Selliers' in A-Wös FHKA SUS KuR C-1397.

26 Die Zahlen sind entnommen der »Berechnung über die bey der Kayßerl: Königlichen Privilegirten Opren Societæts Impressa von 28 February bis ultima 9bris 1748 eingegangenen und wieder verwendeten Geldern« in A-Wös HHStA StK Interiora Allgemein 86, fol. 79–80.

27 Tesis Gehalt ist in der Ausgabenliste (im Unterschied zu allen anderen) nur mit dem für sieben Monate ausgezahlten Betrag von 3250 Gulden vermerkt. Bei der Umrechnung in ein Jahresgehalt und der üblichen Währungsumrechnung (1 Dukat entspr. 4 Gulden) ergäbe sich ein Gehalt von 1400 Dukaten. Zum Gesangspersonal und der Bezahlung in bestimmten Währungen vgl. WALTER, Oper, S. 13–36.

28 Die Aufführungszahlen ebenso wie die Einnahmen der Opere buffe liegen deutlich unter jenen der Opere serie dieser Saison. So erzielte Lo Presti mit der am häufigsten gespielten Opera seria der Saison (*Semiramide riconosciuta*, 27 Aufführungen) pro Abend durchschnittlich etwas mehr als 240 Gulden an Einnahmen, während die am häufigsten aufgeführte Opera buffa (*Orazio*, 20 Aufführungen) durchschnittlich nur etwas mehr als 100 Gulden pro Aufführung abwarf. Vgl. dazu die Aufführungs- und Einnahmenliste in A-Wös HHStA StK Interiora Allgemein 86, fol. 65–66.

hat also offensichtlich ein Wechsel der Sängerin von der Opera buffa zur Opera seria stattgefunden und sie wurde im Buffa-Ensemble durch Francesca Korenthollin ersetzt.

Ein Gastspiel Angelo Mingottis im Karneval 1758/59 mit einer Truppe, die Opere buffe und Intermezzi spielte, blieb in den 1750er-Jahren die einzige Gelegenheit, an einem der Wiener Theater Opera buffa zu erleben.²⁹ Im Mai 1763 startete mit der Aufführung von *Il mercato di malmantile* unter der Direktion von Giacomo Maso eine neue Ära der italienischen Opera buffa in Wien, in der nun jährlich mehrere Werke produziert wurden.³⁰ Wie schon unter Lo Presti wurde ein separates Buffa-Ensemble engagiert, dennoch gab es einzelne Sängerinnen, die zwischen den Genres wechselten. So wirkte die bereits aus Lo Prestis Buffa-Ensemble bekannte Violante Masi im Karneval 1763 in Giuseppe Scarlattis *Artaserse* mit, im Sommer verkörperte sie dann die Lena in *Il filosofo di campagna* und sang später auch in Fischietti's *Il mercato di malmantile*.³¹ Umgekehrt war die Sängerin Anna Maria Cataldi ab 1763 im Wiener Buffa-Ensemble engagiert und sang hier in den nächsten Jahren in jeder Produktion mit. 1764 trat sie jedoch zudem in Glucks *Ezio* und in Gassmanns *Olimpiade* auf. Für beide Sängerinnen ist festzustellen, dass sie in der Opera seria am unteren Ende der Besetzungshierarchie (als männlicher parte ultimo)³² zu finden sind, während sie in der Opera buffa gewichtigere Rollen übernahmen. Cataldi sang hier meist parti serie – die musikalische Affinität zwischen Opera seria und Seria-Partien in der Opera buffa wurde in Besetzungsentscheidungen also – ähnlich wie bereits bei Regina Valentini in Pietro Mingottis Truppe – durchaus genutzt.

Eine deutliche Neuausrichtung der Besetzungsstrategie erfolgte in Wien erst unmittelbar bevor der eingangs zitierte Brief Leopold Mozarts geschrieben wurde. Noch im Herbst 1767 trat in Hasses Festa teatrale *Partenope* und in Gassmanns *Lamore e psiche* ein fünfköpfiges Ensemble auf, das auch zwei Kastratensänger inkludierte (Giacomo Veroli und Venanzio Rauzzini). Lediglich die Sängerin Clementina Baglioni wirkte zu diesem Zeitpunkt sowohl in diesen Produktionen als auch in der Opera buffa mit. Erst bei der Ur-aufführung von Glucks *Alceste* am 26. Dezember 1767 traten mit Ausnahme des langjährig in Wien in der Opera seria tätigen Tenors Giuseppe Tibaldi (als Admeto) ausschließlich Sängerinnen und Sänger des Wiener Buffa-Ensembles auf: Antonia Bernasconi als Alceste, Antonio Pulini als Evandro, Teresa Eberardi als Ismene, Domenico Poggi als Bandidore/Oracolo/Nume infernale und Filippo Laschi als Gran Sacerdote/Apollo. Dass ein solcher Austausch zwischen heiteren und ernsten Genres möglich war, lag in diesem Fall freilich auch darin begründet, dass Gluck in der *Alceste* deutlich von den Besetzungs- und Gestaltungskonventionen der italienischen Opera seria abwich – männliche Rollen für

29 Mutmaßlich hatte auch Gian Domenico Zamperini Aufführungsserien in Wien organisiert. Ein Nachweis konnte aber nicht erbracht werden.

30 Vgl. dazu das FWF-Forschungsprojekt *Die italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1782)*, online verfügbar unter: <https://muwiddb.univie.ac.at/operabuffa/projekt.htm>, abgerufen am 21.12.2021.

31 An der Erstaufführung im Frühjahr hat sie nicht mitgewirkt; ein weiterer, nicht datierter Wiener Libretto-Druck von *Il mercato di malmantile* führt sie in der Rolle der Lena. Da die anderen Mitwirkenden aber mit der Erstaufführung übereinstimmen, ist von einer späteren Umbesetzung auszugehen.

32 Zur generellen Konvention den parte ultimo des Öfteren mit einer Sängerin zu besetzen vgl. KNAUS, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber, S. 102.

hohe Stimmen oder besonders virtuose Gesangkunst fehlten.³³ Der Einsatz des Buffa-Ensembles in den ernsten Operngenres setzte sich in Wien auch 1768 zumindest für Antonia Bernasconi, Teresa Eberardi und Filippo Laschi fort, die in Glucks Festa teatrale *La vestale* oder im Drama pastorale *Il trionfo della fedeltà* mitwirkten. Mit Emanuele Cornacchini wurde für diese Produktionen aber auch ein neuer Kastratensänger engagiert. Insgesamt lässt sich für diese Umbruchszeit in Wien feststellen, dass der Vormarsch der Opera buffa mit einer sukzessiven Veränderung des Spielplans für die ernsten Genres einherging. Die Opera seria metastasianischer Prägung verschwand völlig, stattdessen wurde zu feierlichen Anlässen die Festa teatrale gepflegt; allegorische Stücke oder Pastordramen in kleinerer Besetzung ergänzten das Repertoire. Das engagierte Stammpersonal am Burgtheater war ein Buffa-Ensemble, das in den sechs oder mehr Buffa-Produktionen pro Jahr auftrat, darüber hinaus aber auch in den an Bedeutung verlierenden und numerisch abnehmenden Produktionen ernster Opern tätig war. Dies war auch deshalb möglich, weil dort vermehrt tiefere Stimmen zum Einsatz kamen und somit auch mehr Synergieeffekte in den Besetzungen erzielt werden konnten.

Von vornherein auf derartige Synergieeffekte setzte Colomba Mattei, die ab 1760 mit ihrer Operntruppe das King's Theatre in the Haymarket in London mit Opera seria und erstmals seit den Auftritten der Crosa-Truppe 1748–1750 auch mit Opera buffa bespielte. Sie gab am 25. August 1760 in ihrer Ankündigung der neuen Saison auch ihr Gesangspersonal bekannt:

For Serious Operas: herself, Philippo Elisi (the first singer in Italy), Gaetano Quilice (tenor), Angiola Calori (second woman), Giovanni Sorbelloni (second man), and a new singer for the lowest character. *For the Burlettas:* Sga Paganini (the first female character and the foremost in Italy), Gaetano Quilice (the first man), Sga Eleardi³⁴ (second woman), Paganini (second man), Signor N.N. (third man), Angiola Calori and Sorbelloni (to perform the serious parts in the Burlettas).³⁵

Der Spielplan der Saison 1760/61 zeigt, dass Mattei im Schnitt jeden Monat eine neue Produktion herausbrachte, wobei sie Opera buffa und Opera seria nicht nur in Bezug auf die Neuproduktionen, sondern auch im Spielbetrieb selbst meist abwechselte.³⁶ Insgesamt überwiegen zahlenmäßig Opera buffa-Aufführungen.

Auf den ersten Blick erkennbar ist bereits in ihrer Ankündigung vom August 1760, dass mehrere Sängerinnen und Sänger sowohl in der Opera buffa als auch in der Opera seria mitwirkten und dies entlang der jeweiligen Rollenhierarchie auch von vornherein festgelegt war. Das zweite Paar in der Opera seria übernahm dabei die parti serie in der Opera buffa und auch der Tenor kam in beiden Genres zum Einsatz. Der Vergleich der ersten beiden im Jahr 1760 gespielten Opern lässt die Zusammenhänge zwischen Rollenhierarchie und genreadäquater Besetzung noch deutlicher hervortreten:

33 Zur Anlage der Oper und zur Wiener Besetzung vgl. CROLL (Hg.), Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, S. XIII–XXIII.

34 Gemeint ist die Sängerin Teresa Eberardi, die bereits in Zusammenhang mit ihrem späteren Wiener Engagement erwähnt wurde.

35 STONE (Hg.), *The London stage, 1660–1800*. Vol. 4, 2 (1747–1776), S. 805.

36 Im Detail nachzulesen bei ebd., S. 807–879.

<i>Il mondo della luna</i>		<i>Arianna e Teseo</i>	
Ernesto	Pietro Sorbelloni	Minosse	Gaetano Quilici
Flaminia	Angiola Calori	Arianna	Colomba Mattei
Buonafede	Carlo Paganini	Teseo	Filippo Elisi
Lisetta	Maria A. Paganini	Tauride	Pietro Sorbelloni
Cecco	Christiano Tedeschini	Laodice	Angiola Calori
Eclittico	Gaetano Quilici	Alceste	Teresa Eberardi
Clarice	Teresa Eberardi		

Sowohl in der Opera seria als auch in der Opera buffa wurden die in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht gewichtigsten Partien exklusiv mit den jeweils dafür engagierten Sängerinnen und Sängern besetzt: das Ehepaar Paganini für die komische Oper und der Kastrat Filippo Elisi sowie Colomba Mattei selbst für die ernste Oper. Es kam also nicht in Frage, dass primo uomo und prima donna der Opera seria die parte serie in der Opera buffa übernahmen. Dies wurde vielmehr dem secondo uomo und der seconda donna überlassen. Umgekehrt hätte sich auch die Möglichkeit geboten, Maria Angiola Paganini in der Opera seria einzusetzen, da sie entsprechende Erfahrung mit sich brachte. Dies wurde während ihres Engagements in London aber nicht umgesetzt. Colomba Mattei konnte über die von ihr im August bereits angekündigten Besetzungen von Sorbelloni, Calori und Quilici in beiden Genres hinaus auch die Sängerin Teresa Eberardi nicht nur in der Opera buffa, sondern auch als parte ultimo in der Opera seria einsetzen und musste hierfür keinen eigenen Sänger engagieren. Neben den Paganinis sang nur Christiano Tedeschini ausschließlich in der Opera buffa, da die üblicherweise für eine tiefe Stimme geschriebenen Dienerfiguren der Opera buffa in der Opera seria kein adäquates stimmliches Pendant hatten.³⁷ Mit dem Engagement von nur neun Sängerinnen und Sängern in dieser Saison hatte Colomba Mattei dabei im Rahmen der Strategie, für die wichtigsten Rollen des jeweiligen Genres eigene und spezialisierte Kräfte heranzuziehen, das Maximum an möglichen Synergien zwischen Opera seria und Opera buffa in der Zusammenstellung der Besetzung erzielt. Ähnlich verfuhr Mattei auch in den folgenden, von ihr verantworteten Spielzeiten am King's Theatre.³⁸

Konnte Colomba Mattei für ihr kommerzielles Opernunternehmen in London das gespielte Repertoire und das engagierte Gesangspersonal optimal aufeinander abstimmen, so gestaltete sich der Umgang mit dem neuen Genre Opera buffa an Höfen, an denen über Jahre hinweg dieselben Hofsängerinnen und -sänger engagiert waren, ungleich

37 Tedeschini hatte bereits in den Opera buffa-Produktionen von 1754 am Covent Garden Theatre mitgewirkt.

38 Auch andere Impresari verfolgten die Strategie, Sängerinnen und Sänger in den weniger gewichtigen Rollen in Opera seria und Opera buffa einzusetzen, für die Hauptpartien aber spezialisierte Kräfte heranzuziehen. Dies ist bspw. für die Prager Operaufführungen im Jahr 1765 unter Impresario Giuseppe Bustelli festzustellen. Hier wurden Domenico Guardasoni und Michele Patrassi nicht nur in der Opera buffa, sondern auch in weniger exponierten Rollen der Opera seria eingesetzt.

schwieriger. Dies lässt sich etwa am Hof von Mannheim sehr gut illustrieren. Dabei zeigt sich auch, dass nicht jede Opera buffa in Bezug auf das Erzielen von besetzungstechnischen Synergieeffekten dieselben Möglichkeiten bot.

Mannheims Opernleben war in den 1750er-Jahren geprägt von regelmäßigen Aufführungen im Bereich der Opera seria, Festa teatrale und Pastorale.³⁹ Aus den Jahren 1756 und 1757 sind erstmals Libretti zweier Opere buffe Galuppi überliefert (*Il filosofo di campagna* und *Le nozze*), die »per comando del serenissimo elettore«⁴⁰ am Hof aufgeführt wurden. Weitere Informationen zum Aufführungsanlass oder zur Besetzung sind allerdings nicht bekannt.⁴¹ Erst 1769 bildete die Aufführung von Piccinnis *La buona figliuola* den Auftakt für regelmäßige Opera buffa-Produktionen am Mannheimer Hof. Komische Opern verdrängten dabei in kürzester Zeit fast zur Gänze das bislang gespielte Repertoire. Im Unterschied zu anderen Städten, in denen ein solcher Repertoireumbbruch erfolgte, wurde in Mannheim allerdings kein neues Personal engagiert. Die Hofsängerinnen und -sänger, die in den Jahren zuvor ausschließlich in den ernstesten Genres aufgetreten waren, sangen nun regelmäßig in der komischen Oper. In den Jahren von 1769 bis 1771 stellte sich die Besetzung wie folgt dar:⁴²

Sänger/Sängerin	<i>La buona figliuola</i>	<i>L'amante di tutte</i>	<i>Il filosofo di campagna</i>
Dorotea Wendelin	March. Lucinda	Clarice	Eugenia
Elisabetta Wendelin	Sandrina	Lucinda	Lesbina
Madalena Heroux	Paoluccia	Dorina	Lena
Augusta Wendelin	Cecchina	-	-
Silvio Giorgetti	March. della Conchiglia	Conte Eugenio	Rinaldo
Giuseppe Benedetti	Cav. Armidoro	-	-
Giovanni B. Coraucci	-	March. Canoppio	Capocchio
Pietro P. Carnoli	Mengotto	Mingone	D. Tritemio
Giuseppe Giardini	Tagliaferro	Don Orazio	Nardo

39 Vgl. dazu den Überblick über die Opernproduktionen von 1742 bis 1777 bei BAKER, Italian Opera at the Court of Mannheim, 1758–1770, S. 74f. Zu den Aufführungen in der Sommerresidenz Schwetzingen vgl. LEOPOLD und PELKER (Hg.), Hofoper in Schwetzingen.

40 So die Formulierung auf dem jeweiligen Titelblatt: *Il filosofo di campagna*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1756 und *Le nozze*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1757.

41 *Il filosofo di campagna* wurde am 22. August 1756 in der Sommerresidenz in Schwetzingen gegeben, Details zur Aufführung von *Le nozze* sind nicht bekannt, vgl. LEOPOLD, Opernrepertoire des Schwetzinger Schloßtheaters, S. 98 und 104.

42 Die Liste folgt den Besetzungsangaben in den Libretti: *La buona figliuola zittella*, *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1769; *L'amante di tutte*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim 1770; *Il filosofo di campagna*. *Dramma giocoso per musica*, Mannheim [1771].

Die Hälfte dieses Ensembles war bereits seit den frühen 1750er-Jahren am Mannheimer Hof engagiert:⁴³ Der Alt-Kastrat Giovanni Battista Coraucci sang seit 1751 am Mannheimer Hof und war regelmäßig in Opera seria-Produktionen zu hören. Der Tenor Pietro Paolo Carnoli startete seine Karriere als Hofsänger 1752 und sang bis 1769 ausschließlich in der Opera seria. Die Sopranistin Dorotea Wendelin war seit 1752 am Hof und sang fast ausnahmslos die prima donna in der Opera seria. Auch der Bassist Giuseppe Giardini war bereits seit 1752 am Mannheimer Hof engagiert, wo er in der Opera seria und in komischen Intermezzi auftrat. Ein Jahrzehnt später kamen hinzu: die Sopranistin Elisabetta Wendelin, die seit 1761 regelmäßig als seconda donna anzutreffen war, sowie 1766 die Sopran-Kastraten Silvio Giorgetti und Giuseppe Benedetti. Lediglich Madalena Heroux, die Tochter des Hofgeigers Jean Nicolas Heroux, ist 1769 das erste Mal als Hofsängerin bekannt. Die in der Rolle der Cecchina eingesetzte Augusta Wendelin, die Tochter Dorotea Wendelins, war nicht als Hofsängerin engagiert und trat nur in dieser Produktion auf.⁴⁴

Abgesehen von der Tatsache, dass bis auf den Bassisten Giuseppe Giardini niemand im Ensemble Erfahrung im Bereich der komischen Oper mit sich brachte, stellten die erforderlichen Stimm- und Figurentypen der Opera buffa für das am Mannheimer Hof engagierte Gesangspersonal eine große Herausforderung dar. Am unproblematischsten war die Besetzung der parti serie, wie sich bereits andernorts an verschiedenen Synergien gezeigt hatte. Dorotea Wendelin konnte so die Marchesa Lucinda in *La buona figliuola* und die Eugenia in *Il filosofo di campagna* übernehmen, ebenso wie der Kastrat Giuseppe Benedetti den Cavaliere Armidoro und Silvio Giorgetti den Rinaldo. Die seconda donna Elisabetta Wendelin und die neu engagierte Madalena Heroux übernahmen die weiblichen parti buffe. Der Tenor Pietro Paolo Carnoli und der Bass Giuseppe Giardini wurden für Dienerfiguren oder die auch komisch geprägten Personen des Bürgertums besetzt. Die übrigen männlichen Figuren in Tenor- oder Basslage übernahmen Kastratensänger, die damit sehr unterschiedliche Rollenprofile bedienen mussten. Bei dem von Silvio Giorgetti gesungenen Marchese della Conchiglia in *La buona figliuola* handelt es sich zwar auch um eine adelige Figur, sie hat aber weder textlich noch musikalisch die Stilhöhe einer Seria-Figur, was bereits in seiner ersten Arie ersichtlich ist.

È pur bella la Cecchina!
Mi fa tutto giubilar.
Quando parla modestina
Mi fa proprio innamorar.
Quel bocchino piccinino
Quegli occhietti sì furbetti....
Ah, di più non si può far.
Ma tant' altre vanarelle,
Che vuon far le pazzarelle,
Non le posso sopportar.

43 Die Daten über die Engagements am Mannheimer Hof sind entnommen aus: PELKER, Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778), S. 308–310.

44 *La buona figliuola* war die einzige dieser Opern, die vier statt drei weibliche Figuren zu besetzen hatte, weshalb also eine zusätzliche Sängerin benötigt wurde.

Via le belle, via le brutte
 Vadan tutte,
 Sol Cecchina voglio amar.⁴⁵

Mit dem »bocchino piccino«, den »ochietti furbetti«, den »vantarelle« und »pazzarelle« verwendet der Marchese mehrere, für komische Figuren typischen Formulierungen und auch der koloraturlose und von syllabischem Duktus geprägte Gesang weist in diese Richtung.⁴⁶ Dennoch bedient Marchese della Conchiglia keine übermäßig buffonesken oder lächerlichen Elemente und kann als Liebhaberfigur im Bereich des mezzo carattere angesiedelt werden. In *L'amante di tutte* übernahm Giorgetti abermals eine Liebhaberfigur, die eigentlich für einen Tenor (Filippo Laschi) geschrieben wurde. Conte Eugenio ist der titelgebende *L'amante di tutte*, der alle Frauen liebt und sich nicht dazu entscheiden kann, nur einer den Hof zu machen. Obwohl die Figur ein komisches Profil hat, wird Conte Eugenio insbesondere durch die musikalische Gestaltung Galuppi's auch als gefühlvoller Liebhaber gezeigt. Seine Kavatine »Eccomi a' piedi tuoi« im ersten Akt ist ein Largo im Dreivierteltakt von getragenen Charakter.⁴⁷ Seine Liebeslyrik ist dabei deutlich gehobener als diejenige von Marchese della Conchiglia.

Eccomi a' piedi tuoi,
 Un traditor son io;
 Mira, bell' idol mio,
 Un reo dinanzi a te.⁴⁸

Die vier Verszeilen werden zweimal wiederholt, wobei die Orchesterbegleitung sich von Achtelnoten, zu Sechzehntelnoten und dann zum lombardischen Rhythmus steigert. Zweimal ist in der Partitur die Vortragsanweisung »dolce« für die Textstelle »bell'idol mio« vermerkt; mehrere Fermaten sowie einige melismatische Passagen am Ende geben dem Sänger die Gelegenheit, ein gewisses Maß an Verzierungskunst zu zeigen. Auch Conte Eugenio's ausgedehnte Szene im zweiten Akt (Accompagnato-Rezitativ, Largo, Secco-Rezitativ, Arie) präsentiert die Figur zunächst als einfühlsamen Liebhaber, schlägt jedoch in der Arie »Se sapeste, o giovinotti« auch buffoneske Töne an.⁴⁹ Charakterlich ist der Liebhaber Conte Eugenio wesentlich von seiner unsteten Hingezogenheit zu mehreren Frauen geprägt, sodass er nicht als ernste oder ernstzunehmende Figur wahrgenommen werden kann, auch wenn er musikalisch teils das Lyrisch-Pathetische bedient. Der Kastrat Silvio Giorgetti hatte also für die drei von ihm interpretierten Rollen sehr unterschiedliche charakterliche und vokale Profile zu bedienen. Wie dabei insbesondere die beiden Tenorrollen bearbeitet wurden, ist aufgrund fehlender musikalischer Quellen zu den Mannheimer Aufführungen derzeit nicht zu klären.

45 La buona figliuola zittella, Mannheim 1769, S. 9–10. Druckfehler (bspw. fehlende Akzente) wurden korrigiert.

46 Russo (Hg.), Niccolò Piccinni. La buona figliuola, S. 111–122.

47 Diese und die folgenden Bemerkungen zu den Arien in *L'amante di tutte* beziehen sich auf die Partitur in F-Pc D 4264 und D 4265 (hier D 4264, S. 83–86), die im Wesentlichen der Uraufführungsfassung entspricht.

48 *L'amante di tutte*, Mannheim 1770, S. 15.

49 F-Pc D 4265, S. 61–76.

Die Besetzung der Oper *L'amante di tutte* mit Gesangspersonal, das eigentlich auf die Opera seria spezialisiert war, stellte sich auch deshalb als besonders schwierig dar, da hier – im Unterschied zu den anderen beiden Opern – keine parti serie existierten.⁵⁰ Mit Clarice und Marchese Canoppio finden sich stattdessen zwei adelige Figuren im Libretto, die explizit als Karikaturen angelegt sind. Die kapriziöse Madama Clarice meint an üblen Gerüchen zu sterben und benötigt eine Sänfte, da sie nicht mehr als vier Schritte gehen kann. Marchese Canoppio ist ein verarmter Adeliger, der nur an der nächsten gratis verfügbaren Mahlzeit interessiert ist. Diese Personenkonstellation führte nun in Mannheim dazu, dass die prima donna Dorotea Wendelin nicht die parte seria, sondern mit Clarice die Karikatur einer solchen zu singen hatte. Zumindest aber hatte sie die passende Stimmlage dafür; im Gegensatz zu dem Kastratensänger Giovanni Battista Coraucci, der nun die für einen Bass-Buffer geschriebene Rolle des Marchese Canoppio zugewiesen bekam.

Die Besetzung der Rolle mit Coraucci ist deshalb besonders bemerkenswert, weil der Marchese Canoppio beharrlich auf seinen höheren Sozialstatus bedacht ist – etwas, das Coraucci in seinen Kastratenrollen der opera seria von jeher verkörpert hatte. In seiner ersten Arie weist der Marchese Mingone zurecht, wie er mit einem Adeligen umzugehen habe, in seiner zweiten Arie erläutert er seine Abkunft von einem »Re Pipino« und in der dritten Arie teilt er seine Empörung darüber mit, dass Don Orazio ihn – einen Marchese – des Hauses verweisen will. Die Arientexte zeigen im Detail die übertriebene Art, die den Marchese im Endeffekt äußerst lächerlich erscheinen lassen.

Aria Marchese

1. Akt

Con chi credi di trattare,
Co villani pari tuoi?
Se non sai, chi siamo noi
Tel farem saper un dì.
Siamo nobili, e marchesi,
Siamo conti, e titolati,
I diplomati son stampati,
Più non dico di così.

Aria Marchese

2. Akt

Figlio del re Pipino
(*con gravità*)
Fù il padre del fratello,
Del padre del cugino,
Del nono di mio zio,
Fratel del padre mio.
Ed io per conseguenza
Figlio di sua eccellenza
Son cavalier, che conta,
L'origine da un re.
Voi ringraziar potete
La vostra amica sorte,
Che dentro a queste porte
In oggi contarete
Un cavalier, di cui
Più nobile non v'è.

Aria Marchese

3. Akt

Cosa direbbe – la Spagna, la Francia?
Cosa direbbe – l'Ollanda, l'Italia?
Cosa direbbero – l'Indie Orientali?
Cosa direbbero – l'Occidentali?
Cosa direbbe – l'Europa, e l'Africa?
Cosa direbbe – l'Asia, l'America?
Se d'un marchese – le braccia nobili
Anche per ridere – provar dovessero
Li oscuri colpi – d'un vil baston?
Ammutirebbero – si guarderebbero,
Si stupirebbero – tramortirebbero,
Non crederebbero – si nera azion.

50 Das von Antonio Galuppi 1760 für Venedig geschriebene Libretto weicht damit deutlich vom Librettotypus Carlo Goldonis ab, der die 1750er-Jahre geprägt hatte.

Die Vertonung Galuppis weist für diese zweiteiligen Arien typische Merkmale einer Bass-*Buffo* Figur auf, wie etwa kurze Phrasen, schneller syllabischer Gesang, viele Tonrepetitionen oder sich wiederholende Phrasen mit teils sequenzierenden Steigerungen.⁵¹ In der zweiten Arie werden Oktavsprünge nach unten und Punktierungen prominent eingesetzt, um die »gravità« des majestätischen Anspruchs des Marchese zu untermauern. Dies wird auch in der dritten Arie nochmals aufgenommen. Innerhalb der Konventionen der komischen Oper des 18. Jahrhunderts war die Figur also denkbar ungeeignet für einen höfischen Kastratensänger, da die entsprechende Distanz zwischen dem Selbstbild des Marchese und dem, was er durch sein Stimmprofil tatsächlich verkörperte, fehlte. Gerade diese Distanz machte aber ganz wesentlich die Komik der Rolle aus. Wie die Rolle des Marchese Canoppio für Giovanni Battista Coraucci musikalisch umgearbeitet wurde und ob es sich dabei um mehr als lediglich Transponierungen handelte, ist aufgrund fehlender musikalischer Quellen zur Mannheimer Aufführung nicht zu eruieren. Dem Mannheimer Libretto nach zu urteilen, weisen die Figuren der *Madama Clarice* und des Marchese Canoppio textlich keine wesentlichen Änderungen im Vergleich zur venezianischen Uraufführung auf.⁵²

Die Mannheimer Opera buffa-Aufführungen ab 1769 zeigen jedenfalls, dass die Besetzung der Opera buffa mit Hofsängerinnen und -sängern, die bislang überwiegend in ernsten Genres zum Einsatz gekommen waren, nur mit deutlichen Abweichungen von den üblichen Besetzungskonventionen vonstattengehen konnte. Eine besondere Herausforderung stellten hier wiederum Opern dar, in denen keine *parti serie* vorkamen und damit der besetzungstechnisch mögliche Überschneidungsbereich zwischen den Genres äußerst gering ausfiel. Die Mannheimer Praxis um 1770 kann dabei durchaus als Einzelfall gewertet werden. An anderen Höfen ging der Wechsel zur Opera buffa mit dem Engagement neuen Gesangspersonals Hand in Hand.

Repertoireveränderungen und Geschmackswandel

Insgesamt zeigt sich, dass die Entscheidung Opera buffa zu spielen mit spezifischen Anforderungen an ein Ensemble verbunden war. Auch wenn gewisse Synergieeffekte erzielt werden konnten und viele Sängerinnen und Sänger sowohl in ernsten als auch komischen Genres tätig waren, musste neues Personal engagiert werden, wenn man bestimmte künstlerische Abstriche nicht in Kauf nehmen wollte. Dies betrifft nicht nur die gesangliche Passfähigkeit, sondern auch die darstellerische, auf die in diesem Zusammenhang noch gar nicht eingegangen werden konnte. Zahlreiche Rezeptionszeugnisse

51 Vgl. F-Pc D 4264, S. 73–80 und D 4265, S. 7–14, 193–199.

52 In der deutschen Übersetzung wurden einige Passagen der Rezitative (wie etwa Flüche, Gewaltandrohungen etc.) abgemildert, die auch den Marchese Canoppio betreffen. Die Arien wurden im gesamten Libretto nicht ins Deutsche übersetzt, sondern lediglich zusammengefasst. Dadurch geht auch Einiges an Drastik und Komik für Marchese Canoppio verloren. So wird etwa die Arie »Figlio del re Pipino« lediglich übersetzt mit: »Mein Uhr-uhr-uhr-Grosvatter stammte vom König Pipin ab; folglich ich aus Königlichem Geblüt. Schätzen sie sich glücklich, einen so vernehmen Herrn bei ihnen zu sehen.« Der Liebhaber von allen, ein Singspiel, Mannheim 1770, S. 27.

bezeugen, wie wichtig Mimik, Gestik und Darstellungsweise insbesondere für die parti buffe waren.⁵³

Hinzu kamen die nicht zu unterschätzenden Hierarchien zwischen den Genres sowie im Opernbetrieb insgesamt. Für Spitzensängerinnen und -sänger der Opera seria kam es nicht Frage, in der Opera buffa aufzutreten, wie sich nicht nur an Colomba Matteis Londoner Operntruppe gezeigt hat, in der die parti serie in der Opera buffa von secondo uomo und seconda donna der Seria-Truppe übernommen wurden. Die Durchlässigkeit zwischen Opera seria und Opera buffa ging in vielen Fällen lediglich in eine Richtung: Sängerinnen und Sänger eines Buffa-Ensembles konnten auch Rollen in der Opera seria übernehmen, wobei die Sängerinnen des Öfteren in den für hohe Stimmen geschriebenen männlichen Rollen auftraten.⁵⁴ Umgekehrt war dies insbesondere in der Frühzeit der Opera buffa deutlich weniger der Fall und wurde auch dort erschwert, wo mehrere Kastratensänger engagiert waren, die in der Opera buffa kaum eingesetzt werden konnten.

Für alle Verantwortlichen von Opernunternehmungen – ob mobil oder stationär, sei es im kommerziell orientierten oder in dem von Höfen getragenen Betrieb – bedeutete dies, dass ein gleichzeitiges Spielen von ernsten und komischen Genres um die Jahrhundertmitte einen finanziellen Mehraufwand darstellte. Eine Investition, die – mit Ausnahme von jenen Städten, in denen dieses Repertoire an getrennten Theatern und mit je eigenem Personal durchgeführt werden konnte – in vielen Fällen nicht über einen längeren Zeitraum aufrechterhalten werden konnte.

Vielfach ist in Bezug auf die Repertoireveränderungen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Städte Europas ereilten und die das langsame Verschwinden der Opera seria sowie die Etablierung der Opera buffa, der Opéra-comique oder des Singspiels bedeuteten, von einem Geschmackswandel die Rede, wobei Reinhard Strohm einräumt: »Eindeutig-kausale Erklärungen geschichtlicher Umschwünge lassen sich besonders dort schwer finden, wo nicht zu wenige, sondern zu viele Erklärungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen.«⁵⁵ Die Aufklärung, die Diskurse über Natürlichkeit, der Aufstieg des Bürgertums, der Siebenjährige Krieg, die Rezeption der Querelle des bouffons oder opernästhetische Schriften wie Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* – dies alles sind Phänomene des 18. Jahrhunderts, die mit Repertoireveränderungen in Zusammenhang gebracht werden.

Dabei sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich von der neapolitanischen Commedia per musica der 1730er-Jahre über deren Rezeption in Norditalien in den 1740er-Jahren und der Entscheidung verschiedener italienischer Impresari, dieses

53 Sowohl Joseph von Sonnenfels als auch Charles Burney betonten diese Fähigkeiten etwa in ihrer Bewertung des Sängers Francesco Carattoli, vgl. SONNENFELS, Briefe über die wienerische Schaubühne, S. 69–70 und BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, S. 94. Burney bezeichnet in seiner *General History* außerdem Pietro Pertici und Filippo Laschi als »the two best buffo actors I ever saw«, vgl. DERS., *A general history of music*, Bd. 4, S. 458.

54 Dies war auch deshalb möglich, weil ein Opera buffa-Ensemble üblicherweise aus drei Sängerinnen bestand, in der Opera seria metastasianischer Prägung aber häufig nur zwei weibliche Rollen existierten.

55 STROHM, Repertoirebildung und Geschmackswandel in der zentraleuropäischen Opernpflege um 1740–1780, S. 273.

Repertoire auch außerhalb Italiens zu spielen, bis hin zur dauerhaften Etablierung der Opera buffa in vielen Spielorten Europas erst in den 1760er-Jahren um ein jahrzehntelanges »try and error« mit Erfolg oder Misserfolg handelte. Gerade weil die abendfüllende Opera buffa ein weitgehend spezialisiertes Ensemble benötigte, war jede Entscheidung einzelner Akteurinnen und Akteure, sie in den Mittelpunkt eines Opernunternehmens zu stellen, organisatorisch, künstlerisch und finanziell weitreichend.