

11 Bambinis Truppe in Paris

»Try and error« mit der dreiaktigen Opera buffa

Das Phänomen des »try and error«, das im letzten Kapitel in Bezug auf die Entscheidung für oder gegen einen Opera buffa-Spielplan mit einem entsprechend spezialisierten Ensemble angesprochen wurde, zeigt sich nicht nur bei der Spielplangestaltung im Allgemeinen, sondern setzt sich auf verschiedenen weiteren Ebenen fort. Dies betrifft etwa die Frage, in welcher Kombination man Opera buffa aufführte (bspw. mit oder ohne Ballette) oder wie die Werkgestalt für bestimmte Aufführungsorte transformiert wurde. Ein besonders interessantes Fallbeispiel stellt in dieser Hinsicht – auch aufgrund der günstigen Quellenlage¹ – der Aufenthalt von Eustachio Bambinis Truppe in Paris dar.

Dass sich die Opera buffa in Paris im vorliegenden Untersuchungszeitraum so gut wie gar nicht etablieren konnte, überrascht kaum angesichts der Tatsache, dass die italienische Oper in Frankreich insgesamt in dieser Zeit einen schwierigen Stand hatte. Zu wichtig und vom Hof getragen war eine genuin französische Operntradition, die auch im 18. Jahrhundert noch immer stark von der Tragédie en musique Jean-Baptiste Lullys geprägt war und sich nur langsam vom Repertoire der kanonischen Werke löste. Polarisierungen zwischen konservativen und reformatorischen Kräften wurden in Paris zu verschiedenen Zeiten immer wieder über die »Bande« der Ablehnung oder Befürwortung italienischer Oper oder italienischer Musik gespielt. Involviert in eine Entwicklung, die als Querelle des Bouffons in die Operngeschichte einging, war die italienische Operntruppe Eustachio Bambinis, die 1752 bis 1754 in der Pariser Opéra mit einem Repertoire aus Intermezzi und Opere buffe auftrat. Diese in der Forschung bereits gut aufgearbeitete Episode² soll im Folgenden insbesondere in Bezug auf die spezifische Position der dreiaktigen Opera buffa neu akzentuiert werden. Es sind – mit Ausnahme einiger Bear-

1 Paris ist mithin der einzige Ort, an dem die Opera buffa zur Jahrhundertmitte auch eine gewisse mediale Aufmerksamkeit durch Besprechungen im *Mercur de France* erfuhr.

2 Vgl. grundlegend FABIANO, I »buffoni« alla conquista di Parigi; DERS. (Hg.), La »Querelle des Bouffons« dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle; CHARLTON, New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754). Über sechzig erschienene Pamphlete sind als Faksimileedition verfügbar: LAUNAY, La querelle des bouffons.

beitungen an der Comédie-Italienne – die einzigen Opera buffa-Aufführungen im Untersuchungszeitraum in Paris.³

Eustachio Bambini war bereits vor seinem Parisaufenthalt als Impresario einer Operntruppe tätig, die vorwiegend Opera buffa aufführte. 1745 produzierte er in Mailand erstmals drei Opere buffe. Nach weiteren Stationen in Norditalien reiste er 1749 nach München und weiter nach Straßburg, wo er bis 1751 sowohl Opera buffa als auch Opera seria aufführte. Die einzige Konstante in der Zusammensetzung von Bambinis Operntruppe seit 1745 war seine Frau Anna Tonelli, die vielfältig zum Einsatz kam: Sie sang sowohl Buffa-Partien als auch parti serie in der Opera buffa und verschiedene Rollen in der Opera seria. Ein Großteil der anderen Sängerinnen und Sänger, mit denen Bambini 1752 nach Paris kam, war ebenfalls schon einige Jahre in seiner Truppe – spätestens seit 1749, als die Truppe in München ihre ersten außeritalienischen Aufführungen bestritt. Francesco Guerrieri, Giovanna Rossi, Pietro Manelli und Giuseppe Cosimi bildeten damit gemeinsam mit Anna Tonelli jenen Kern der reisenden Bambini-Truppe, der von 1749 bis 1754 konstant blieb.⁴

Das Opera buffa-Repertoire von Bambini speiste sich bis zu seinem Parisaufenthalt 1752 fast ausschließlich aus dem neapolitanisch-römischen Repertoire, das die Frühzeit der außeritalienischen Rezeption der Opera buffa generell bestimmte: die in Neapel erst-aufgeführten Werke *L'Orazio* und *Il Gismondo* sowie die aus Rom stammenden Opern *La commedia in commedia*, *La libertà nociva* und *Madama Ciana*.⁵ Erst um 1750 kam mit *Il giramondo* in Innsbruck eine Opera buffa hinzu, die ihre erste Aufführung 1743 in Florenz erlebt hatte; 1751 folgte eine Adaption der 1749 in Venedig entstandenen Oper *Bertoldo*, *Bertoldino* und *Cacasenno* unter dem Titel *Bertoldo* in Straßburg. Eine Verbindung lässt sich hier jedoch wiederum über Bambinis Frau Anna Tonelli herstellen, die in *Il giramondo* bereits 1746 in Mailand unter Impresario Giovanni Francesco Crosa als Sängerin mitwirkte und in der Karnevalssaison 1749, in der *Bertoldo*, *Bertoldino* und *Cacasenno* in Venedig im Teatro S. Moisè produziert wurde, in derselben Stadt am Teatro S. Cassiano engagiert war. Mit Ausnahme weniger Opera seria-Produktionen (vor allem in Straßburg), hatte sich Bambinis Truppe klar auf die dreiaktige Opera buffa neapolitanisch-römischer Prägung spezialisiert und führte dieselben Opern teils auch an mehreren Orten auf:

3 Vgl. dazu ausführlich FABIANO, I ›buffoni‹ alla conquista di Parigi, S. 49–74. Die Opern wurden für die Aufführungen mit gesprochenen Dialogen stark bearbeitet. So produzierte man etwa *La buona figliuola* im Juni 1761 in einer einaktigen Fassung mit Arien aus Egidio Dunis Vertonung von 1756, vgl. auch *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne* (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra, transkribiert von Silvia Spanu, mit einer Einleitung von Andrea Fabiano, S. 34, online verfügbar unter: <https://www.yumpu.com/it/document/view/15651472/la-memoire-des-comediens-italiens-du-roi-irpmf>, abgerufen am 23.12.2021.

4 Zu Bambinis Sängerinnen und Sängern vgl. Di PROFIO, Projet pour une recherche.

5 Unter teils anderen Titeln: *Il Gismondo* als *La finta cameriera*, *La commedia in commedia* als *L'ambizione delusa*, *Orazio* als *L'impresario abbandonato*, *Madama Ciana* als *Ciana* (nur in München).

<i>La commedia in commedia</i>	Mailand 1745, Ferrara 1747, Mantua 1747, München 1749
<i>Il Gismondo</i>	Mailand 1745, Verona 1747
<i>Madama Ciana</i>	Mailand 1745, München 1749
<i>La libertà nociva</i>	Straßburg 1749
<i>Orazio</i>	München 1749
<i>Il giramondo</i>	Innsbruck 1750 (?)
<i>Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno</i>	Straßburg 1751

Bambinis Weg nach Paris führte – wie in der Literatur bereits verschiedentlich dargestellt⁶ – zunächst über ein geplantes Engagement in Rouen, das am 1. November 1752 starten sollte. Der Parisaufenthalt war wohl zunächst als kurzzeitiges Zwischenengagement geplant, denn vom Juli 1752 ist nur die Annahme eines Angebots Bambinis für zwölf Aufführungen an der Pariser Opéra überliefert. Dies zeugt bereits von einer gewissen Vorsicht beim Engagement der italienischen Truppe. Aus den Quellen geht hervor, dass es sich dabei um die Aufführung italienischer Intermezzi handelte.⁷ Die Opéra war in Paris der Ort des französischen Musikdramas und Balletts. Die Aufführung abendfüllender komischer Opern einer reisenden italienischen Truppe an diesem prestigeträchtigen Ort wäre 1752 ein enormer Bruch mit dieser Tradition gewesen. So wurde italienische Oper zunächst nur in Kombination mit einem oder mehreren französischen Werken gespielt.⁸ Bambinis bislang gepflegtes Repertoire war damit sämtlich unbrauchbar für das Engagement an der Pariser Opéra. Er startete daher am 1. August 1752 mit Pergolesis *La serva padrona*, gefolgt am 22. August von Orlandinis *Serpilla e Bacocco* (unter dem Titel *Il giocatore*). Bei beiden handelte es sich um Werke jener italienischen Intermezzi-Tradition (zwei- bis dreiteilig, drei Handlungspersonen, weniger als zehn geschlossene Nummern), die in Italien die Funktion einer Zwischenakteinlage hatte und in Paris keineswegs unbekannt war. *La serva padrona* war wenige Jahre zuvor, im Oktober 1746, an der Comédie-Italienne mit gesprochenen Dialogen aufgeführt worden.⁹ Bereits im September 1752 kehrte Bambini allerdings zu seinem Stammrepertoire der Opera buffa zurück und führte *L'Orazio* unter dem Titel *Il maestro di musica* in einer Bearbeitung auf, die sich an den Konventionen der Intermezzi orientierte (zweiteilig, drei Handlungspersonen). Die Anzahl geschlossener Nummern wurde dabei auf elf reduziert.¹⁰ Im *Mercure de France* stieß diese Bearbeitung auf wenig Begeisterung, da es nun ein Stück sei,

6 Vgl. im Detail CHARLTON, New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754), S. 41–45.

7 Im von Charlton ausgewerteten *Inventaire* (F-Po, Opéra Arch. 18 [25], S. 29) heißt es: »Soumission du Sr Bambini de représenter douze foi sur le Teatre de l'Opera des intermedes italiens [...]«, zit.n. ebd., S. 44.

8 Jean-Baptiste Lullys *Acis et Galatée*, Campras Ballett *Arethuse*, Antoine Dauvergnés Ballett *Les amours de Tempé* oder Rousseaus *Le devin du village* wurden mit den Aufführungen der italienischen Truppe kombiniert, vgl. LAZAREVICH, Pergolesi and the »Guerre des Bouffons«.

9 Vgl. CHARLTON, Opera in the age of Rousseau, S. 243–245. Das Privileg zur Aufführung durchgängig in Musik gesetzter Opern hatte nur die Opéra.

10 Zur Transformation von *L'Orazio* vgl. Kapitel 9.

dans laquelle il n'y a proprement ni nœud, ni intrigue, ni dénouement, & d'ailleurs d'assez mauvaises choses de détail de la part du Poète. Le Poème est d'ailleurs d'autant plus imparfait, qu'il est fait originairement pour plusieurs Actes, & qu'on a été obligé de la mutiler pour le réduire à trois. Aussi cet intermède autoit-il eu moins de succès que les deux précédens sans la supériorité de la Musique & du jeu des Acteurs.¹¹

Bambini wechselte seine Strategie insofern, als er nun zwar dreiaktige Opere buffe erneut auf zwei Akte reduzierte, dabei jedoch die Personenanzahl nur geringfügig reduzierte. Im November und Dezember 1752 brachte er so je ein Werk aus seinem Stammrepertoire heraus: zunächst *Il Gismondo* unter dem bereits in Italien gängigeren Titel *La finta cameriera*, dann *La commedia in commedia* als *La donna superba*. Der Umfang der dargebotenen Werke stieg nun gegenüber den Intermezzi-Aufführungen im August und September. Dennoch waren sie im Vergleich zu Bambinis vorhergehenden Produktionen in München, Innsbruck oder Straßburg deutlich kleiner dimensioniert. So umfasste Bambinis Pariser Version von *La commedia in commedia* (*La donna superba*) anstatt der drei Jahre zuvor in München dargebotenen Fassung nur noch elf statt achtzehn Arien, wobei wiederum bei acht der elf Arien die Anzahl der Verszeilen reduziert wurde.¹² Drastisch fiel die Bearbeitung des Rezitativtexts aus: Von den über 1.110 Verszeilen des Münchner Librettos blieb in Paris nur noch ein Fünftel übrig, wobei der Text nicht nur gekürzt, sondern auch stark bearbeitet wurde. Leicht erhöht wurde hingegen die Anzahl der Ensembles, womit den Konventionen der französischen Oper Rechnung getragen wurde, die in dieser Zeit deutlich stärker von Ensembles geprägt war als die italienische Oper, in der Arien klar dominierten. Das kurze Duett am Ende des ersten Aktes wurde durch ein längeres Terzett ersetzt und im zweiten Akt ein zusätzliches Duett zwischen Dorina und Marchionne eingeschoben. Der Schlusschor am Ende der Oper wich einem neuen Vaudeville-Finale, in dem Marchionne, Pandolfo, Dorina und Celindo jeweils eine Strophe zu singen hatten. Auch wenn sich die Personenanzahl in Bambinis Pariser Bearbeitungen ab November 1752 auf sechs erhöhte, zeigt dieser Vergleich im Detail, dass die Opern in ihrer Dimension so stark reduziert und in verschiedener Hinsicht bearbeitet wurden, dass sie mit den abendfüllenden dreiaktigen Opere buffe, die in dieser Zeit andernorts in Europa zur Aufführung gelangten, nur noch wenig gemeinsam hatten.

La scaltra governatrice, eine Bearbeitung von Gioacchino Cocchis *La maestra*,¹³ war dann das erste Werk, das im Januar 1753 in dreiaktiger Form mit insgesamt 16 Arien und einigen Ensemblenummern dargeboten wurde. Die Strategien der Bearbeitung sind dabei durchaus ähnlich wie bei vorhergehenden Produktionen (drastische Kürzung und Bearbeitung der Rezitative; Streichung, Kürzung und Austausch von Arien), allerdings

11 Mercure de France, November 1752, S. 166.

12 Mit Ausnahme von Nobilias »Come veloce il rio« wurden dabei alle Arien aus der Münchner Aufführungsserie übernommen. Vgl. die Libretti *La commedia in commedia*. *Dramma giocoso per musica*, München 1749 und *La donna superba*. *Intermezzo per musica/La femme Orgueilleuse*. *Intermede en musique*, Paris 1752.

13 Diese Oper hatte Bambinis Truppe zwar vor dem Parisaufenthalt nicht im Repertoire, Anna Tonelli hatte jedoch bereits 1748 in Turin in einer Produktion der 1747 in Neapel uraufgeführten Oper mitgewirkt.

erfolgte keine Ausweitung der Ensemblenummern. Am Ende jedes Aktes wurde ein Ballett dargeboten, das in einem losen Zusammenhang zur Haupthandlung der komischen Oper stand. Erstmals war damit eine italienische Musikkomödie an der Opéra nicht gemeinsam mit einem anderen, eigenständigen französischen Musiktheaterwerk zu hören, sondern bildete das Zentrum des Opernabends.

Dass Bambinis Truppe damit die dreiaktige komische italienische Oper in Paris dauerhaft etablieren konnte, war allerdings nicht der Fall. Überblickt man die bei David Charlton differenziert dargestellten Aufführungszahlen,¹⁴ so zeigt sich, dass *La finta cameriera* (10 Aufführungen), *La donna superba* (13 Aufführungen) und *La scaltra governatrice* (6 Aufführungen) gegenüber den vorhergehenden Intermezzi-Produktionen, die bis zu 36 Aufführungen erlebten, deutlich abfallen. Die dreiaktige *La scaltra governatrice* weist gemeinsam mit der einzigen weiteren in Paris dreiaktig aufgeführten Opera buffa (*I viaggiatori*, Februar–März 1754, 4–5 Aufführungen) die insgesamt niedrigsten Aufführungszahlen des gesamten Bambini-Gastspiels in Paris auf. Auch die mediale Rezeption fiel deutlich geringer aus: Zogen die Aufführungen der kürzeren Intermezzi im *Mercure de France* eine Aufmerksamkeit auf sich, die in mehrseitige Besprechungen mündete,¹⁵ so wird *La finta cameriera* das erste Mal im Januar 1753 mit der kurzen Nachricht bedacht, dass die Oper abgesetzt und durch *La donna superba* ersetzt wurde, die immerhin auf einer halben Seite positiv besprochen wird.¹⁶ Die dreiaktige *La scaltra governatrice* findet überhaupt keine Erwähnung im *Mercure de France*.

Relativ zügig kehrte man an der Opéra wieder zu den bewährten kurzen Intermezzi zurück. Im März 1753 wurden *La serva padrona* und *Il maestro di musica* erneut in italienischer Fassung aufgeführt und dabei mit Rousseaus *Le devin du village* an einem Abend kombiniert. Es kam in diesem Monat aber auch zu einer Annäherung der italienischen Truppe an die französische Oper. Anna Tonelli und Pietro Manelli wirkten in der französischen einaktigen Opera bouffon *Le jaloux corrigé* mit,¹⁷ in der Arien aus *La serva padrona*, *Il giocatore* und *Il maestro di musica* parodiert wurden. Im *Mercure de France* ist darüber zu lesen:

Le Public a été allez juste pour ne pas trouver mauvais que M. Manelli & Mlle Tonelli, qui jouoient, l'un le rôle de M. Orgon, & l'autre celui de Suzon, & qui chantoient du François pour la premiere fois de leur vie, eussent une prononciation singuliere: leur jeu a été d'ailleurs assez vif.¹⁸

Auch wenn die Mitwirkung des italienischen Personals in einer französischsprachigen komischen Oper durchaus Anklang fand, blieb dies eine singuläre Angelegenheit. Im Mai

14 Vgl. CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 50. Es wurden die aus Primärquellen stammenden Zahlen herangezogen.

15 Vgl. *Mercure de France*, September 1752, S. 166–170 (über *La serva padrona*), *Mercure de France*, Oktober 1752, S. 163–166 (über *Il giocatore*) und *Mercure de France*, November 1752, S. 166–169 (über *Il maestro di musica*).

16 Vgl. *Mercure de France*, Januar 1753, S. 145.

17 Das Stück basiert lose auf dem italienischen Intermezzo *Il geloso schernito*, das 1746 in Venedig erstmals aufgeführt wurde.

18 *Mercure de France*, April 1753, S. 173.

und Juni 1753 produzierte Bambini erneut italienische Intermezzi mit nur drei Handlungspersonen und kehrte erst im Herbst wieder zu etwas größeren zweiaktigen Produktionen mit vier bis fünf Handlungspersonen zurück, von denen *Bertoldo in corte* im November 1753 die erfolgreichste darstellte.¹⁹ Erst mit der letzten Opernproduktion des Parisaufenthalts der Truppe im Februar 1754 kam abermals eine dreiaktige Opera buffa zur Aufführung. *I viaggiatori* stellt eine auf sechs Personen reduzierte Fassung von *Il giramondo* dar, eine Oper, die Bambini bereits in Innsbruck mit seiner Truppe vermutlich im Jahr 1750 auf die Bühne gebracht hatte. Die Pariser Fassung umfasste insgesamt 15 Arien, vier Arietten, zwei Ensembles und mehrere Chorpassagen. Im Unterschied zur dreiaktigen *La scaltra governatrice* wurde die Oper nicht mit integrierten Balletten aufgeführt. Die Produktion wurde im *Mercure de France* durchaus positiv besprochen und als Erfolg gewertet,²⁰ dennoch endete das Engagement Bambinis kurz darauf. Maßgeblich dafür waren nicht finanzielle oder künstlerische Erwägungen, sondern die Entscheidung des Hofes, auf die politische Zuspitzung der Querelle des Bouffons nach der Veröffentlichung von Rousseaus *Lettre sur la musique française* im November 1753 mit einer Absetzung der Opern der italienischen Truppe zu reagieren.²¹

Die Querelle des Bouffons, in der den Aufführungen der Intermezzi und Opere buffe der Bambini-Truppe eine solch prominente Rolle zugewiesen wurde, war eine vielschichtige Debatte, in der sich musikalische, ästhetische, politische und religiöse Auseinandersetzungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts kanalisiert.²² Auch wenn Rousseau in der *Lettre sur la musique française* argumentierte, dass die französische Sprache zur Musikalisierung nicht geeignet sei, kreiste die Querelle des Bouffons um die Frage der Ästhetik und Zukunft von französischer Oper und (höfisch geprägter) französischer Kulturtradition.²³ Dass die italienische Oper an der Pariser Opéra längerfristig etabliert werden sollte, war für niemanden ein ernsthaftes Anliegen.²⁴ Dies zeigt sich nicht zuletzt an der spezifischen Position der dreiaktigen Opera buffa. Zu einem überwiegenden Anteil wurden die 1752 bis 1754 gespielten komischen Opern deutlich gekürzt, stark bearbeitet und großteils mit französischen Werken an einem Abend kombiniert. Bezeichnend ist, dass die letzte von Bambini in Paris produzierte Oper *I viaggiatori* zwar dreiaktig war, aber im Libretto als »Intermezzo« bzw. »Intermède« geführt wurde und im *Mercu-*

19 Vgl. *Mercure de France*, Dezember 1753, S. 173–174. Mit 17 Arien, einem Duett und einem Quartett entspricht *Bertoldo in corte* in etwa dem Umfang der Pariser Produktionen der vorhergehenden Winters und stellt im Vergleich zur venezianischen Uraufführungsproduktion mit 26 Arien eine deutliche Straffung dar.

20 Vgl. *Mercure de France*, März 1754, S. 180.

21 Vgl. CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 41. Wie Charlton auf S. 47 weiter ausführt, war das Engagement vorzeitig abgebrochen worden und die Truppe sollte für den Entfall von zugesagten Gagenzahlungen der geplanten weiteren Vorstellungen finanziell entschädigt werden.

22 Vgl. COOK, *Challenging the Ancien Régime*, S. 141–160.

23 Vgl. ISHERWOOD, *Nationalism and the Querelle des Bouffons*.

24 Letztlich hatte die französische Oper mit der Opéra-comique längst ein eigenes Genre komischer Oper etabliert – wenn auch institutionell von der Opéra getrennt. Die Opéra-comique wurde ab den 1750er-Jahren vermehrt auch außerhalb Frankreichs gespielt und war dann vor allem in den 1770er und 1780er-Jahren europaweit erfolgreich, vgl. MARKOVITS, *Civiliser l'Europe*.

re de France auch als Intermède, also »Zwischenspiel«, besprochen wurde.²⁵ Die einzigen beiden dreiaktigen Produktionen waren insgesamt die mit den geringsten Aufführungszahlen. Und so ist wohl Charles Collé rechtzugeben, wenn er in seinen Erinnerungen über *I viaggiatori* schrieb: »je crois avec raison, que Paris n'est point fait pour soutenir un spectacle entier tout italien pendant trois heures«.²⁶ Das Bambini-Gastspiel zeigt, wie vorsichtig man sich an die Aufführung dieser »dreistündigen« Opern buffe herantastete, wie sehr bei der Gestaltung des Opernabends durch die Kombination mit oder die Integration von Balletten und einschneidende Kürzungen der Werke auf die Geschmacksvorstellungen vor Ort Rücksicht genommen wurde, und wie schnell man das Genre dann schließlich auch wieder fallen ließ. Die italienische Truppe Bambinis konnte dennoch auf ihr Pariser Engagement mit einigem Stolz zurückblicken, was sich nicht zuletzt auf dem Titelblatt einer Aufführung von *Bertoldo in corte* in Pesaro 1755 widerspiegelt, auf dem zu lesen ist: »Dopo essere stato fatto nel 1753. in Parigi.«²⁷

-
- 25 Vgl. *Mercure de France*, März 1754, S. 180. Die dreiaktige *La scaltra governatrice* wurde hingegen im Pariser Libretto als »Dramma giocoso per musica« bzw. »Opéra burlesque« bezeichnet.
- 26 COLLÉ, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, S. 396. Collé bezeichnet hier ebenfalls die Oper *I viaggiatori* als Intermède. Vgl. auch CHARLTON, *New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)*, S. 51.
- 27 *Bertoldo in corte*. *Dramma giocoso per musica*, Pesaro 1755. An der Aufführungsserie wirkten Sängerinnen und Sänger der Bambini-Truppe mit. Ob Eustachio Bambini sie als Impresario verantwortete, geht aus dem Libretto nicht hervor.

