

9 Aufführungsversionen von Operntruppen

Zur Transformation der Commedia per musica *L'Orazio*

»Unter den Männern trägt der Perticci den Ruhm davon, er macht den Maestro Lamberto. Sie sing[en] das Duetto tippi tappi, und 2 sehr schöne terzett[en]. Laschi macht den Napolit[anischen] Impress[ario] Colaggiani, und gefällt sehr wohl, aber gedenke die famose Aria ch'a Napoli venga lauretta con me. macht nicht einmahl einen Handklatscher.«
(Franz an Marianne Pirker, 17. Dezember 1748, London, Hervorhebung im Original).

Die im Karneval 1737 in Neapel uraufgeführte Commedia per musica *L'Orazio* von Pietro Auletta und Antonio Palomba zählt zu den frühesten Werken des komischen Genres, das auf außeritalienischen Bühnen reüssierte¹ und sich über Jahre hinweg dort halten konnte.² Dabei gilt es zu bedenken, dass das Werk, sobald es den Uraufführungsort verlassen hatte, einem umfänglichen Transformationsprozess unterlag. Rollen, Arien oder ganze Szenen wurden für weitere Aufführungen gestrichen, ersetzt oder ergänzt, ja selbst der Schluss der Oper wurde nicht überall in der ursprünglichen Form dargeboten. Welche Fassung des Werkes auf die Bühne kam, entschieden in der Regel der Impresario, der es auf den Spielplan setzte, und seine Operntruppe. Um ein Beispiel herauszugreifen: Während die Zuschauer im Jahr 1764 in Bonn mit der Truppe Angelo Mingottis jenen Opernabschluss zu sehen bekamen, der erstmals in Venedig 1743 realisiert worden war, brachte im selben Jahr in Prag das Ensemble Gaetano Molinaris die in Bologna 1747 aufgekommene, adaptierte Fassung des lieto fine von *L'Orazio* auf die Bühne.

1 Franco Piperno unterstreicht, dass das Werk »uno dei primi grandi successi della commedia per musica su scala nazionale« gewesen sei, PIPERNO, Il sistema produttivo, fino al 1780, S. 62. Auch HUCKE schreibt *Orazio* »die weiteste Verbreitung aller neapolitanischen Komödien« zu, vgl. HUCKE, Die Entstehung der Opera buffa, S. 83.

2 Vgl. zur außeritalienischen Verbreitung von *L'Orazio* die Ausführungen in Kapitel 3.

Da das Werk über den gesamten Zeitraum der vorliegenden Untersuchung hinweg gespielt und von den für die Verbreitung der Opera buffa zentralen Truppen aufgegriffen wurde sowie schon zeitgenössisch als Paradebeispiel des komischen Genres galt³, widmet sich das folgende Kapitel⁴ diesem Werk im Speziellen. Dabei gilt es, einen mehrfachen Transformationsprozess, dem es im Laufe seiner Aufführungsgeschichte unterlag, pars pro toto für Adaptionenprozesse im komischen Genre insgesamt offenzulegen.

Die Analyse folgt einem Dreischritt: Zunächst werden die inner- und außeritalienischen Aufführungsversionen systematisch untersucht, um diese, sofern möglich, spezifischen Operntruppen zuzuschreiben. Dabei wird die bereits in Kapitel 3 vorgenommene geographische Verortung der Aufführungen erweitert, indem geklärt wird, wo das Werk nach der Premiere auch in Italien gespielt wurde und welche Wechselbeziehungen zwischen den Aufführungen im In- und Ausland bestanden. Neben der geographischen Zuschreibung der Aufführungsserien werden die dargebotenen Fassungen in eine Aufführungsschronologie gebracht. In einem zweiten Schritt wird zu klären sein, ob sich truppenspezifische Aufführungsversionen des Werkes ausgeprägt haben, wie die Ensembles das Werk für sich transformierten, ob sich hieraus eine Art Aufführungstradition entwickelte und, wenn ja, welche Vorbilder dafür rezipiert wurden. Anhand zweier Fallbeispiele wird die Adaptionenpraxis der Operntruppen genauer in den Blick genommen. Als Grundlage für diese Fragestellungen dienen Textquellen, genauer: die erhaltenen und den Truppen zuordenbaren Libretti sowie – die nur im geringeren Umfang erhaltenen – Musikalien.⁵ In einem dritten, das Kapitel abschließenden Schritt wird auf den Transformationsaspekt am Beispiel zweier Partituren eingegangen, um die Veränderungen am konkreten musikalischen Material sichtbar zu machen.

Chronologie und personelle Vernetzung der Aufführungsserien von *L'Orazio*

Für den Zeitraum von 1737 (Uraufführung) bis 1765 sind insgesamt 44 Aufführungsserien nachweisbar, bei denen *L'Orazio*, oder zumindest große Teile des Werks,⁶ auf den Bühnen Europas gespielt wurde. Sie lassen sich wie folgt verorten (siehe Abb. 1):

- 3 Vgl. o. A., Repertoire des Theatres de la ville de Vienne depuis l'Année 1752. jusqu'à l'Année 1757, o.S.
- 4 Das Kapitel basiert auch auf Ergebnissen folgender innerhalb des Projekts entstandener Artikel: ZEDLER, Der bankrotte Impresario; DIES., Orazio oder der verlassene Impresario, die hier ergänzt und erweitert werden.
- 5 Lediglich für sechs von 44 Aufführungsserien lassen sich Musikalien nachweisen. Drei davon stellen Partituren dar, die die jeweilige Aufführungsversion dokumentieren.
- 6 Die Chronologie bezieht erstmals auch die auf *L'Orazio* basierenden Intermezzi-Fassungen mit ein.

Abbildung 1: Aufführungsorte von *L'Orazio* (1737–1764)



Die Aufführungsstationen decken – das verdeutlicht der Blick auf die Karte – alle wichtigen Zentren der frühen Opera Buffa-Rezeption in Europa ab und erreichen 1762 mit Cádiz den westlichen Rand Europas. Bereits früh, 1749, wurde das Werk an seinem nördlichsten Aufführungsort, Kopenhagen, gespielt. In der Zusammenschau aller Spielstätten konzentrieren sich die Aufführungen vor allem auf Norditalien und den deutschen Sprachraum. Gliedert man die Aufführungen in ihren zeitlichen Ablauf ein, so entsteht folgende Aufführungschronologie:⁷

7 Die Tabelle liefert neben der Aufführungschronologie Informationen zur Rollenanzahl (R), zur Textgestalt des Werkes (Anzahl der geschlossenen Nummern, Nummern aus Uraufführungslibretto, Anzahl neuer Nummern, Anzahl neuer wiederverwendeter Nummern) und zur Operntruppe bzw. Impresa. An ihnen lassen sich Adaptionen im Bereich der Textgrundlage ablesen, auf die im Zuge dieses Abschnitts, aber vor allem bei den Fallbeispielen eingegangen wird. In der ersten Spalte finden sich folgende Abkürzungen, die sich auf die jeweilige Aufführungssaison beziehen: Hinter dem Aufführungsjahr ist K für die Karnevals-, F für Frühjahrs-, S für Sommer- und H für Herbstsaison ausgewiesen. Aufführungsserien, bei denen die Saison nicht eruiert werden konnte, werden am jeweiligen Jahresende aufgeführt. Bei den mit * gekennzeichneten Aufführungsserien, konnte kein Libretto aufgefunden werden.

Tabelle 1: Aufführungschronologie von *L'Orazio* (1737–1764)

Aufführungs- ort (Jahr, Saison) Titel	R	Geschlosse- ne Nummern	Num- mern aus UA- Libretto	Neue Num- mern	Neue, wiederver- wendete Nummern	Impresario
Uraufführung						
Neapel (1737, K): <i>L'Orazio</i>	8	35				
Aufführungsserien 1740–1744						
Florenz (1740, H) <i>Orazio</i>	8	30	21	5	4	
Florenz (1742, H) <i>Orazio</i>	8	30	16	5	7	
Venedig (1743, H) <i>Orazio</i>	6	26	10	7	3	Angelo Mingotti (?)
Genua (1744, K) <i>Orazio</i>	8	32	13	11	2	
Aufführungsserien 1745–1749						
Graz/Prag */Leipzig (1745, K-F) <i>Orazio</i>	6	25	9	2	7	Angelo Mingotti/ Pietro Mingotti
Hamburg (1745, F-S) <i>Orazio</i>	6	25	9	0	2	Pietro Mingotti
Florenz (1745) ⁸						
Mailand (1746, S) <i>Orazio</i>	7	29	11	6	6	Giovanni Francesco Crosa
Bologna (1747, S) <i>Orazio</i>	7	29	7	0	15	
Brescia (1748, S) <i>Orazio</i>	8	28	8	0	2	

8 Das Libretto konnte nicht eingesehen werden.

Cremona (1748, K) Orazio	8	29	9	4	1	
Reggio (1748, K) Orazio	6	23	7	7	1	
Verona (1748, K) L'impressario	7	27	7	2	12	
Turin (1748, F) L'impresaro	7	28	7	2	1	
Venedig (1748, F) Orazio	7	27	8	0	0	
Wien (1748, S-H) Orazio	6	27	8	0	0	Rocco Lo Presti
London (1748/49, H-F) Orazio	7	28	7	4	5	Giovanni Francesco Crosa
Kopenhagen (1749, F ?) Orazio	6	25	9	0	0	Pietro Mingotti
Brüssel (1749, S) Orazio	7	25	6	3	2	Giovanni Francesco Crosa
Pesaro (1749, K) Orazio	6	24	8	6	0	
Parma (1749, H) Orazio	7	26	6	9	0	
München (1749) L'Orazio	7	23	7	6	0	Eustachio Bambini
Aufführungsserien 1750–1754						
Barcelona (1750, F) Il maestro di cappella	6	24	7	5	2	Nicola Setaro
Amsterdam (1750, S-H)*						Giovanni Francesco Crosa

Braunschweig ⁹ (1750?) Orazio	6	26	7	3	0	
Lucca (1752, K) L'Orazio	8	27	9	14	0	
Leiden (1752, H)*						Santo Lapis
Paris (1752/53, H-F) Il maestro di musica (Intermezzo)	3	12	5	2	0	Eustachio Bambini
Haarlem (1753 F)*						Santo Lapis
Amsterdam (1753/54 K-K)*						Santo Lapis
Ravenna (1754, K) Orazio	7	22	7	9	0	
Barcelona (1754, K) Il maestro di cappella	6	26	7	5	2	Giuseppe Ambrosini
Lüttich (1754) Orazio	7	25	5	9	0	Giovanni Francesco Crosa
Aufführungsserien 1755–1759						
Potsdam (1756, F) Il maestro di cappella (Intermezzo)	4	17	3	13	0	
Triest (1756) L'Orazio	7	27	8	13	0	Prospero Olivieri
München (1758) L'Orazio	7	19	7	0	0	
Aufführungsserien 1760–1765						
Florenz (1760, K) La scolara alla moda (Intermezzo)	3	8	3	0	0	

9 Für die Braunschweiger Aufführungen ist kein Libretto ermittelbar, es sind aber die Musikalien erhalten. Der mit der Partitur überlieferte Text wurde hier für die statistische Erhebung herangezogen. Vgl. D-Wa 476–478.

Barcelona (1761) Il maestro di cappella	6	24	7	5	0	José Lladó
Cádiz (1762, H) Il maestro di cappella	5	19	5	6	0	
Prag (1764, K) L'impresario abbandonato	7	27	7	8	0	Gaetano Molinari
Bonn (1764) Orazio	5	21	10	4	0	Angelo Mingotti

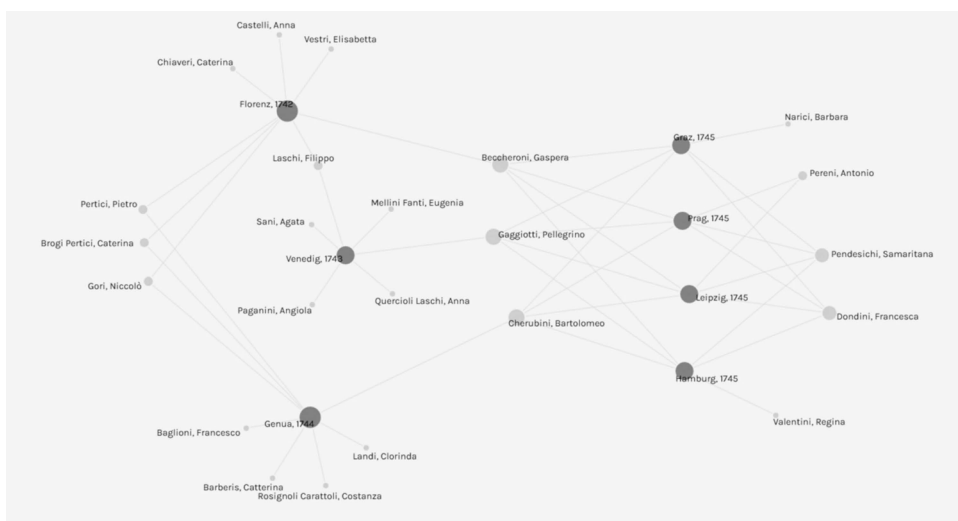
Zwischen der Uraufführung in Neapel (1737) und der frühesten nachweisbaren Aufführungsserie jenseits der italienischen Grenzen in Graz (1745) lagen lediglich drei Stationen: Florenz (1740 und 1742), Venedig (1743) und Genua (1744).¹⁰ Bereits vor dem außeritalienischen Transfer, genauer: mit den Florentiner Vorführungen vom Herbst 1740, präsentiert sich das Libretto nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt.¹¹ Darüber hinaus wurde die Oper zwischen den Akten erstmals mit Bühnentanz verknüpft, für den Giuseppe Valenti die Choreographien lieferte.¹² Unklar ist, welches Gesangspersonal an diesen Aufführungen beteiligt war und wer für die ersten großflächigen Werkadaptationen verantwortlich zeichnete. Die Besetzung der *Interlocutori* ist im Libretto nicht angegeben und ob diese mit jener von 1742 am Teatro Cocomero übereinstimmte, wie es Trolese angibt, ist auf Basis der Quellen nicht belegbar.¹³ Offen bleiben muss daher, ob sich eventuell über das Gesangspersonal eine direkte Verbindung zur Uraufführung herstellen ließe und wie stark die beiden in chronologischer Folge stehenden Aufführungsserien in Florenz tatsächlich personell verzahnt waren. Lediglich eine personelle Verquickung lässt sich verifizieren: Ermanno Compostof ist in den Libretti von 1740 und 1742 als Kostümbildner verzeichnet. 1742 finden sich mit Pietro Pertici, Caterina Brogi (die nachmalige Ehefrau Perticis) und Anna Castelli gleich drei zentrale Operisti, die die frühe Aufführungsphase von *L'Orazio* inner- wie außerhalb Italiens prägen sollten.¹⁴ Zwischen Florenz und der nachfolgenden Station Venedig (1743) lässt sich über Filippo Laschi ein

-
- 10 Vgl. zur Verbreitung von *L'Orazio* HUCKE, Die Entstehung der Opera buffa; WALKER, Orazio; MACKENZIE, The creation of a genre, S. 55. Alessandra Trolese legte den jüngsten Rekonstruktionsversuch vor, ohne dabei die hier genannte Literatur wahrzunehmen TROLESE, Orazio de Naples à Paris.
- 11 Siehe hierzu die Ausführungen im Abschnitt die frühe Adaptionsphase.
- 12 Vgl. Orazio. Commedia per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero nell'autunno dell'anno 1740, Florenz 1740, S. 3.
- 13 Vgl. WEAVER, A chronology of music in the Florentine theater 1590–1750, S. 286, 296; TROLESE, Orazio de Naples à Paris, S. 110.
- 14 Caterina Brogi Pertici war an insgesamt neun Aufführungsserien von *L'Orazio* beteiligt, Pietro Pertici und Anna Castelli an acht. Die These von Trolese, wonach die genannten bereits 1740 an den Aufführungen in Florenz beteiligt gewesen seien, wurde bei dieser Zählung berücksichtigt.

direkter Konnex herstellen: Der Sänger hatte in der Stadt am Arno die Rolle des Cola-gianni verkörpert, die er im Jahr darauf am Teatro di San Moisè ebenfalls übernehmen sollte. Für die Aufführung in Genua 1744 rekrutierten sich aus dem Florentiner Ensemble gleich zwei Sänger und eine Sängerin, die in exakt denselben Rollen wieder gemeinsam auf der Bühne standen: Pertici als Lamberto, Brogi als Lauretta und Gori als Leandro. Es zeigt sich mithin, dass die Florentiner Aufführungsserie von 1742 personell wie auch – zusammen mit ihrer Vorgängerin – textlich eine solide Ausgangsbasis für *L'Orazio* bildete, auf die künftige Libretti aufbauten.

Keine drei Jahre später, 1745, waren an der ersten außeritalienischen Aufführung ebenfalls Operisti mit Bühnenerfahrung aus vorhergehenden *L'Orazio*-Aufführungen beteiligt (siehe Abb. 2): Bartolomeo Cherubini hatte zuvor in Genua (1744), Gaspera Beccheroni in Florenz (1742) und Pellegrino Gaggiotti in Venedig (1743) gesungen. Sie wurden von Angelo Mingotti als Mitglieder seiner Operntruppe angeworben und traten im Karneval 1745 in einer Bearbeitung von *L'Orazio* auf, die auf der venezianischen Fassung von 1743 basierte.¹⁵ Mit dem Werk im Repertoire zog Mingotti samt seiner Sängerinnen und Sänger dann im selben Jahr weiter nach Prag¹⁶ und Leipzig; noch in Hamburg standen – diesmal unter der Impresa von Angelos Bruder Pietro – die drei gemeinsam auf der Bühne.

Abbildung 2: Netzwerk der Sängerinnen und Sänger von *Orazio*-Aufführungsserien (1742–1745)



15 Die in Venedig gezeigte Version stand wohl auch bereits unter dem Einfluss Angelo Mingottis. SELFRIEDGE-FIELD, A new chronology of Venetian opera and related genres, S. 485f.

16 Es gilt als wahrscheinlich, dass auch *Orazio* zu den in Prag aufgeführten Opern zählte. Vgl. TEUBER, Geschichte des Prager Theaters, S. 186.

Schon für die Frühphase der Verbreitung des Werkes lässt sich also feststellen, dass das Gesangsensemble durch vorhergehende Aufführungen verbunden war (siehe Abb. 2). Die Visualisierung des Netzwerkes macht darüber hinaus deutlich, dass Mitglieder der Mingottischen Operntruppe, nämlich jene, die die zentralen Buffa-Partien verkörperten, die inner- wie außeritalienischen Aufführungen verquickten. Beccheroni trat 1742 in der Rolle der Bettina auf und übernahm ab den Grazer Aufführungen den Part der Lauretta. Der renommierte Buffa-Tenor Pellegrino Gaggiotti, der in Graz mit einer über dreißigjährigen Bühnenerfahrung aufwarten konnte,¹⁷ war in Venedig 1743 als Lamber-to aufgetreten und sollte diese Rolle gleich an allen vier Stationen im deutschen Sprachraum verkörpern. Die Partie des Colagianni übernahm in der Mingotti-Truppe Bartolomeo Cherubini, der in Genua 1744 in der Nebenrolle des Mariuccio aufgetreten war. Lediglich die Rolle des Leandro wurde 1745 auf dem Weg nach Norden umbesetzt, zwei Mal wurde sie von einer Sängerin interpretiert, in Graz von Barbara Narici, in Hamburg von Regina Valentini, der späteren Frau Pietro Mingotti. An den Stationen dazwischen trat Antonio Pereni auf, der als Übersetzer des von Pietro Mingotti in Hamburg zum Druck gegebenen *Orazio*-Librettos verantwortlich zeichnete.¹⁸ Die ersten außeritalienischen Aufführungen führten – es wurde bereits angedeutet – auch zu Veränderungen der Werkgestalt. Es entstand eine truppenspezifische Aufführungsversion von *Orazio*, die ihre Wurzeln in Venedig hatte und die für die Grazer Aufführungen von 1745 angepasst wurde. Die Grazer Variante kam dann im genannten Jahr wie, nur punktuell verändert, nochmals 1749 in Kopenhagen unter Pietro Mingotti zum Zug. Noch die Aufführungsserie von 1764, als Angelo Mingotti die Oper in Bonn erneut auf den Spielplan setzte, lässt sich der Mingottischen »Aufführungstradition« von *Orazio* zuordnen.

Mit dem Einsetzen der ersten außeritalienischen Rezeption im Jahr 1745, ist eine Intensivierung des Aufführungsgeschehens von *L'Orazio* zu konstatieren, die zu einem Höhepunkt mit acht nachweisbaren Aufführungsserien im Jahr 1748 führte (siehe Diagramm 1). Neben den von den Operntruppen der Mingotti-Brüder aufgeführten Varianten prägten sich weitere Versionen des Stücks aus, deren Wurzeln sich erneut in Italien finden lassen.

17 Vgl. VILLANI, Art. Gaggiotti, Pellegrino.

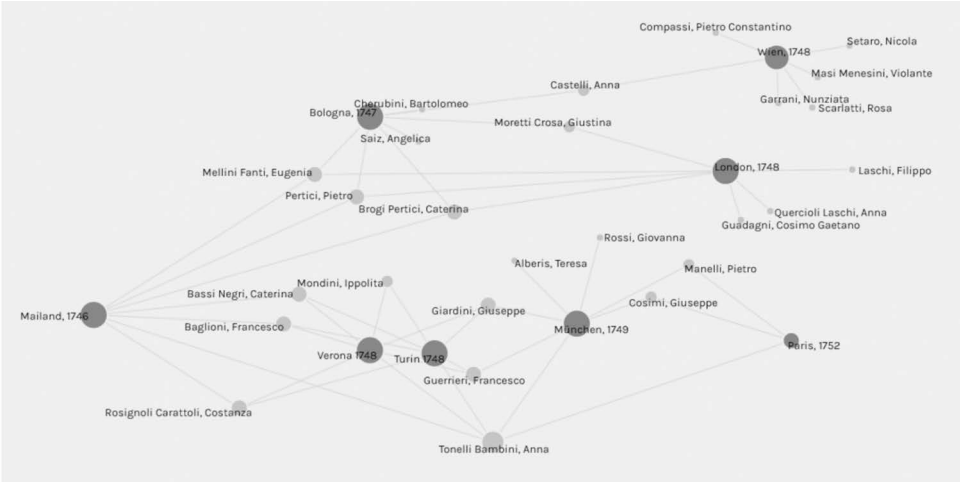
18 Vgl. *Orazio. Opera bernesa in musica da rappresentarsi*, Hamburg 1745.

Diagramm 1: Anzahl der Aufführungsserien von *L'Orazio* (1737–1764)



In den Zeitraum zwischen 1746 bis 1748 fallen drei, wiederum personell verzahnte, italienische Aufführungsserien, die ihrerseits die nachfolgenden Serien prägen sollten – insbesondere jene außerhalb Italiens.¹⁹ Bei ersteren handelt es sich um diejenigen in Mailand (1746), Bologna (1747) und Verona (1748). Blickt man auf die personelle Verquickung, so wird deutlich, dass die Mailänder Aufführungen unter Crosa jene von Bologna und Verona beeinflussten. Aus Sicht der Aufführungschronologie bildeten sich zwei Stränge aus (siehe Abb. 3):

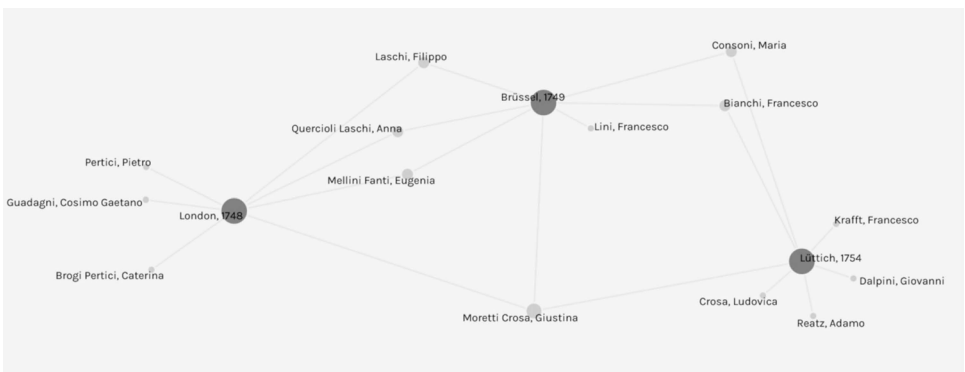
Abbildung 3: Personelle Verquickung der Aufführungsserien zwischen 1746 und 1752



19 Vgl. zu den Werkadaptionen die Ausführungen weiter unten.

Der erste führt über Bologna zu den Darbietungen im Herbst 1748 in Wien unter Lo Presti und in London, wo Crosa in der Zwischenzeit mit der Impresa beauftragt worden war.²⁰ Der zweite Strang lässt sich über Verona und Turin zu den Aufführungen unter Bambini nach München (1749) und Paris (1752) weiterverfolgen.²¹ Der zuvor für Mingotti getroffene Befund, wonach ausgewählte italienische Aufführungsserien besonderen Einfluss auf außeritalienische Versionen hatten, trifft hier besonders auf Crosa zu. Er brachte in London ein maßgeblich von der Mailänder und Bologneser Serie beeinflusstes Werk auf die Bühne, das sich mit neun geänderten Nummern dennoch recht neu eingekleidet zeigt. Diese Version gelangte mit seiner Truppe von London nach Brüssel (1749), Amsterdam (1750)²² und Lüttich (1754), wo sie wiederum jeweils adaptiert für den Spielort bzw. für das sich verändert präsentierende Truppengefüge gespielt wurde. An allen Aufführungsstationen formierte sich Crosas Gesangsensemble um; einzig Giustina Moretti Crosa verbindet alle Stationen, wechselte aber die Rollen: In London und Brüssel verkörperte sie Mariuccio, in Lüttich sang sie in der Buffa-Hauptpartie die Lauretta. Gerade der Rollenwechsel brachte häufig Adaptionen in der Textgestalt der Oper mit sich, auf die noch näher einzugehen sein wird.

Abbildung 4: Personelle Besetzung von *L'Orazio*-Aufführungen unter Crosa in London, Brüssel und Lüttich (1748–1754)



Bambinis Münchner Aufführungsserie ist ebenfalls direkt über das Gesangspersonal mit früheren Versionen verquickt (siehe Abb. 3). Anna Tonelli ragt hier besonders heraus, verbindet sie doch von Mailand ausgehend den gesamten Strang der Aufführungen und ist noch an der Intermezzo-Fassung des Werkes von 1752 in Paris beteiligt. Schon für die ersten außeritalienischen Aufführungen unter Bambini ist eine erhebliche Werkkürzung festzustellen, gleichwohl weist das Münchner Libretto noch eine profilierte textliche Verbindung zu Verona (1748) auf. Die auf zwei Akte reduzierte Pariser Intermezzo-Adaption präsentiert im Kern den komischen Handlungsablauf, wie er sich in einer

20 Vgl. zu Crosas Engagement in London Kapitel 5.

21 Vgl. zu Bambinis Impresa in Paris Kapitel 11.

22 Das Libretto für die Amsterdamer Aufführungsserie ist nicht erhalten.

bis zur Mailänder Aufführungsserie von 1746 ausgeformt hatte. Für Bambini lässt sich damit festhalten, dass er das erste Intermezzo innerhalb der Aufführungschronologie verantwortete, es aber zu keiner vergleichbar ausgeprägten und weiter tradierten Aufführungsversion des Werkes seiner Truppe kam, wie sie für Mingotti oder auch Crosa feststellbar ist.

In den frühen 1750er-Jahren findet sich eine Operntruppe, die das Libretto noch einmal spezifisch für sich adaptieren und darüber hinaus in einer Region verankern sollte: Es handelt sich um Nicola Setaros Ensemble, das in Barcelona (1750) das Werk in einer Variante auf die Bühne brachte, die weniger auf personeller als auf Basis des Libretto-texts mit den Aufführungsserien von Mailand (1746) und Bologna (1747) in Verbindung steht. Da Setaro als Sänger bei den Wiener Aufführungen von 1748 beteiligt war und dort eine auf der Bologneser Fassung basierende Variante aufgeführt wurde, kann über seine Person zumindest eine indirekte personelle Verknüpfung hergestellt werden. Für die Aufführungen wurde *L'Orazio* mit *Il maestro di cappella* neu betitelt – ein Titel, der ausschließlich auf spanischem Terrain zu finden ist und alle drei weiteren Aufführungsserien mit der ersten verknüpft. Doch nicht nur der Titel, auch textlich sind alle vier Serien stark verwoben: Als Giuseppe Ambrosini, Sänger der Truppe Setaros, dessen Impresa fortführte, griff er 1754 auf die Version von 1750 zurück, ließ sie aber mit einer neuen Besetzung spielen; es kam dementsprechend zu Adaptionen für das neue Gesangspersonal. Lladó tat es 1761 Ambrosini gleich: Mit neuen Sängerinnen und Sänger brachte er das Werk am Teatro de la Santa Creu auf die Bühne. Auch dieses Mal wurde es adaptiert, beide Vorgänger-Libretti berücksichtigend. Pietro Canovai und Faustina Tedeschi, die bei José Lladó engagiert gewesen waren, führte der Weg im Folgejahr nach Cádiz. Dort wurde *Il maestro di cappella* mit ihrer Beteiligung das letzte Mal innerhalb des Untersuchungszeitraums aufgeführt, wiederum in einer veränderten, aber auf den vorherigen Aufführungsserien basierenden Form. Überblickt man die Aufführungsserien auf der iberischen Halbinsel, so kristallisierte sich somit keine Aufführungstradition einer bestimmten Truppe heraus, sondern eine truppenübergreifende Variante von *L'Orazio* auf spanischem Terrain.

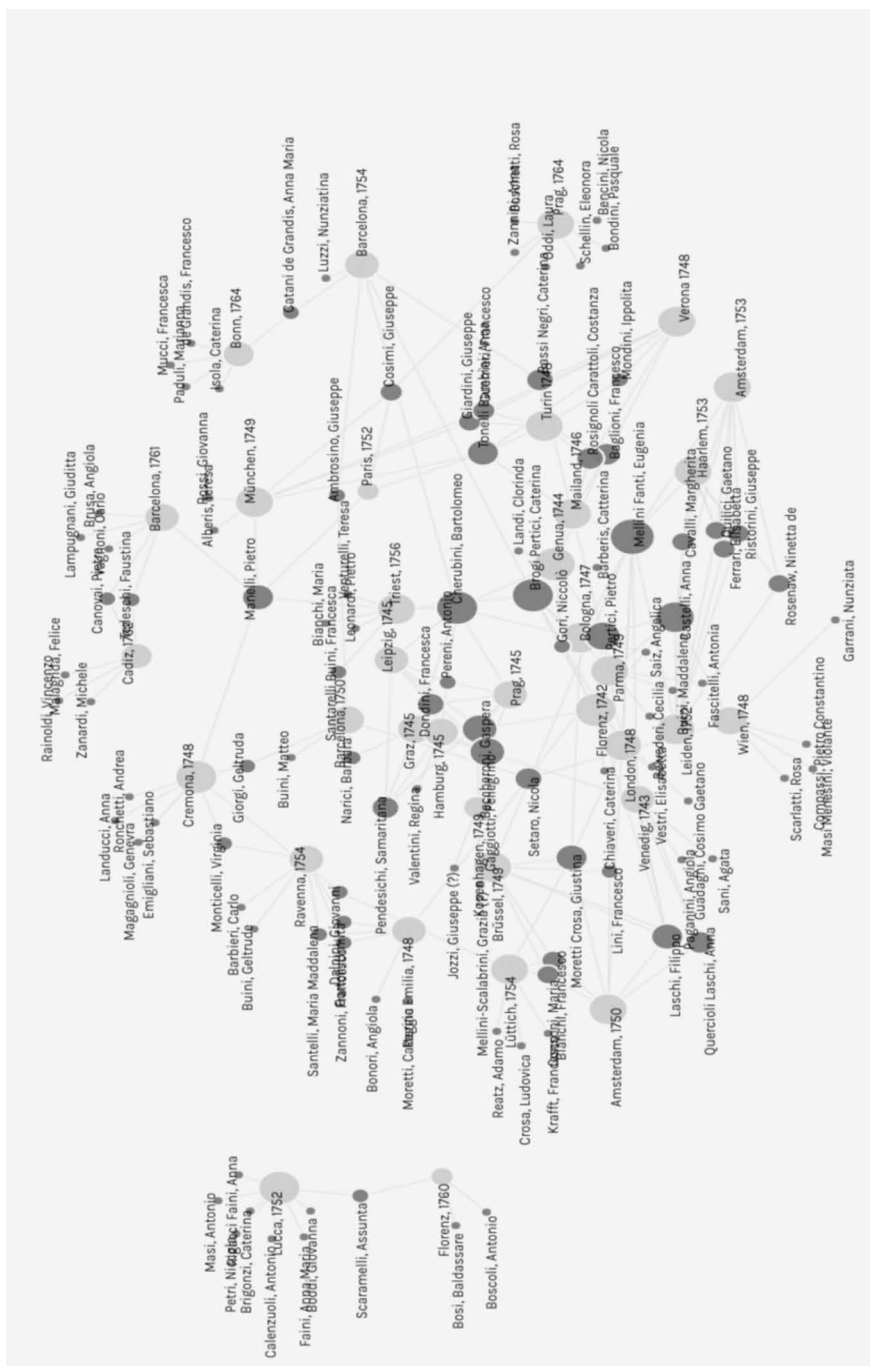
Ab Mitte der 1750er-Jahre nehmen die Aufführungsserien von *L'Orazio* ab (siehe Diagramm 1). Mit Ausnahme von Angelo Mingotti, der 1764 noch einmal auf die Oper zurückgriff, dominierte keine Truppe mehr das Aufführungsgeschehen des Werkes, es wurde lediglich punktuell von einzelnen Imprese auf den Spielplan gesetzt. Darunter findet sich jene von Triest 1756 unter Prospero Olivieri, bei der gleich drei für die Verbreitung des Werkes zentrale Personen aus dem Buffa-Fach engagiert waren: Für Caterina Brogi Pertici war es mittlerweile die achte Mitwirkung²³ in der Rolle der Lauretta. Sie war nicht nur an den frühen Aufführungen der 1740er-Jahre beteiligt, sondern auch in London (1748) und Barcelona (1754). Mit Bartolomeo Cherubini, der von Olivieri in der Rolle des Lamberto besetzt wurde und für den es ebenfalls die achte Aufführungsserie war, stand Brogi Pertici 1756 in Triest bereits zum vierten Mal in dieser Oper auf der Bühne.

23 Möglicherweise war es schon ihre neunte Beteiligung; bis dato konnten die Ausführenden für Florenz 1740 noch nicht rekonstruiert werden. Eine Beteiligung von Brogi nimmt – wie bereits erwähnt – Trolese an. Vgl. TROLESE, Orazio de Naples à Paris, S. 110.

Beide hatten an der für die Aufführungschronologie zentralen Aufführung 1747 in Bologna mitgewirkt. Pietro Manelli, der dritte Buffa-Sänger im Bunde, kam im Anschluss an seine Tätigkeit bei Bambini nach Triest und sollte als einziger des Ensembles *L'Orazio* noch einmal später aufführen, genauer: in Barcelona 1761. An den genannten Sängerinnen und Sängern zeigt sich, dass sich nicht nur die frühen, sondern auch die späteren Aufführungsserien problemlos in das personelle Netzwerk einpassen lassen, so dass sich nach der Uraufführung mit Ausnahme der beiden verwickelten Aufführungsserien von Lucca (1752) und Florenz (Intermezzo, 1760) weitere 33 Aufführungsserien über das Gesangspersonal²⁴ verbunden zeigen (siehe Abb. 5).

24 35 der erhobenen 44 Aufführungsserien sind direkt über das Gesangspersonal verquickt.

Abbildung 5: Das Netzwerk der Sängerinnen und Sänger von L'Orazio (1737–1764)



Es lässt sich somit resümieren, dass nicht nur die Frühphase der Verbreitung stark verwoben, sondern ganz generell die Aufführungschronologie der Oper von einer intensiven personellen Vernetzung geprägt war. Diese wurde im Zeitraum von 1745 bis 1755 besonders von den Impresari Mingotti und Crosa bestimmt. Betrachtet man die personelle Verflechtung dieses Zeitraums näher, so stechen jene Sängerinnen und Sänger heraus, die einerseits mit den drei Impresari in Verbindung gestanden waren und andererseits vor allem Buffa-Partien²⁵ verkörpert hatten. Es waren mithin gerade die Buffisti, die ein Netzwerk über die nicht geringe Anzahl von 28 *L'Orazio*-Aufführungsserien spannten. Caterina Brogi Pertici (8), Bartolomeo Cherubini (8), Pietro Pertici (6) und Pellegrino Gaggiotti (6) waren hierbei am intensivsten in das Aufführungsgeschehen eingebunden.

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es im Bereich der Seria-Partien häufiger zu Umbesetzungen kam. Welche Veränderungen diese am Werk auslösten, wird in der Folge ein Aspekt sein, der hinsichtlich des Transformationsgeschehens in den Blickpunkt rückt. Als Fallbeispiele für die Untersuchung der Aufführungsversionen werden diejenigen der Truppen von Crosa und der Mingotti-Brüder dienen. Für ihre jeweils frühesten außeritalienischen Aufführungen von *L'Orazio* konnten innerhalb der Chronologie norditalienische Aufführungsserien identifiziert werden, die als Modell für den außeritalienischen Transfer dienten. Im Konkreten handelt es sich um Venedig (1743), Mailand (1746) und Bologna (1747), die nicht nur für Crosa und die Mingotti-Brüder bedeutsam waren, sondern ganz generell maßgeblich für weitere Spielfassungen von *L'Orazio* wurden. Um die spezifischen Truppenadaptionen für außeritalienische Aufführungen nachvollziehbar zu machen, wird im Folgenden zunächst der Inhalt der Oper aus dem Uraufführungslibretto dargestellt. Danach werden knapp die Adaptionenprozesse bis zu den drei genannten italienischen Aufführungsserien freigelegt, die für jene im Ausland vorbildgebend werden sollten.

25 Gezählt wurden hier die drei Hauptrollen Colagianni, Lauretta und Lamberto.

Aufführungsversionen von *L'Orazio*

Das Uraufführungslibretto und sein Handlungsgerüst

Antonio Palomba legte 1737 mit *L'Orazio* ein dreiaktiges Libretto vor,²⁶ das sämtliche, die Commedia per musica konstituierenden Elemente beinhaltet: Liebesrivalitäten, ein Verwirrspiel, einen Betrug und schließlich ein lieto fine. Die Handlung setzt zeitlich vor dem eigentlichen Bühnengeschehen an: Die familiär unerwünschte Liebe zwischen Ginevra, der Tochter Gianvincenzo Floris, und Orazio, dem Sohn der angesehenen genuesischen Adelsfamilie Brignole, zwingt die beiden zur Flucht. Ihre Familien hatten sich gegen die Verbindung ausgesprochen, so dass ihnen nichts Anderes übrigbleibt, als ihre Heimatstadt Genua zu verlassen. Doch zunächst ist dem Paar keine glückliche Zukunft beschieden: Das von ihnen bestiegene Schiff wird von Piraten gekapert, Ginevra gelingt es, sich auf eine venezianische Galeere und damit in die Lagunenstadt zu retten. Unter dem Namen Giacomina setzt sie auf eines ihrer Talente und wird vom venezianischen Gesangslehrer Lamberto als Schülerin aufgenommen. Orazios Schicksal bleibt vorerst ungewiss.

Die eigentliche Bühnenaktion setzt sieben Jahre nach der Flucht ein. Lamberto ist gerade bemüht, seine junge und ausgesprochen kecke Gesangsschülerin Lauretta zu unterrichten, die seinen Anweisungen, die Noten sauber vorzutragen, nicht nachkommt. Als Reaktion darauf lässt er Giacomina rufen und kündigt an, dass seine Paradeschülerin noch im selben Jahr nach Neapel gehen werde, um dort auf der Bühne Karriere zu machen. Die ehrgeizige, aber noch zu wenig ausgebildete Lauretta ist entsetzt und muss mitansehen, wie sich Lambertos Prophezeiung alsbald zu erfüllen scheint. Ihr Lehrer erwartet nämlich Gäste: zum einen Colagianni, einen neapolitanischen Impresario, der gerade auf der Suche nach Sängerinnen für die kommende Opernsaison ist, zum zweiten einen jungen Edelmann, Leandro, der vorgeblich an Musikunterricht interessiert ist, und zum dritten Elisa und Mariuccio, zwei Gesangsvirtuosen.

Zunächst zu Gast eins: Colagianni werden auf Anweisung Lambertos sogleich Giacominas Gesangkünste zu Gehör gebracht. Er ist von ihrem Können begeistert und setzt ohne Zögern mit dem Gesangslehrer einen Vertrag auf, um sie nach Neapel zu engagieren. Opernsängerin zu werden, ist zwar nicht nach Giacominas Wünschen, doch fühlt

26 Vgl. *L'Orazio*. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nel carnevale di quest'anno 1737 [...], Neapel 1737. Die von Walker erstmals vorgenommene Inhaltszusammenfassung fußt nicht, wie von ihm angegeben, auf dem Textbuch der Uraufführung, sondern vermutlich auf jenem von London (1748), das zweisprachig (ital./engl.) vorliegt. Dass er nicht auf das ursprüngliche Libretto zurückgreift, zeigt sich besonders an der Darstellung des Opernschlusses, die in dieser Version eine Hochzeit Lambertos mit Lauretta (!) vorsieht. Vgl. WALKER, *Orazio*, S. 373. Walkers Inhaltsangabe ist wortgleich übernommen von MACKENZIE, *The creation of a genre*, S. 122f. und findet sich noch im Lexikonartikel von MARTIN, *Art. Orazio*. Der auf eine Hochzeit Lambertos mit Lauretta abgeänderte Opernschluss ist keineswegs ein Irrtum von Seiten Walkers, er wurde erstmals 1747 in Bologna auf die Bühne gebracht und bei einigen der folgenden *Orazio*-Aufführungsversionen aufgegriffen; typisch, geschweige denn ursprünglich oder der einzig realisierte Schluss ist er freilich nicht. Vgl. zur Problematik des Opernschlusses die Ausführungen weiter unten.

sie sich Lamberto gegenüber verpflichtet, der sie in ihrer Not wie eine Tochter aufgenommen hatte. Nach Giacominas baldiger Abreise will Lamberto sich fortan mehr um die Ausbildung seiner zweiten Schülerin, der Neapolitanerin Lauretta kümmern, der er, wie er zugibt, ganz verfallen sei. Doch seine Träume von der künftigen Zweisamkeit zerbrechen sich schnell. Lauretta steht gar nicht der Sinn danach, bei Lamberto zu bleiben. Sie will, im Gegensatz zu Giacomina, auf der Opernbühne stehen, und da kommt ihr Colagianni sehr gelegen. Dieser hält auch gar nicht mit seinem Interesse für die hübsche Neapolitanerin hinterm Berg, und sie sonnt sich bereits in der Hoffnung auf ein baldiges Engagement.

Der zweite Gast Lambertos, der unter dem Namen Leandro verdeckte Orazio, trifft ein und sieht zum ersten Mal nach sieben Jahren seine geliebte Ginevra alias Giacomina wieder. Sie ist sofort davon überzeugt, mit Leandro Orazio vor sich zu haben, der nach längerem hin und her seine Identität aber nicht Preis gibt. Trotzdem zieht Giacomina ihn ins Vertrauen und berichtet, dass sie alsbald nach Neapel gehen müsse. Mit Leandros Versprechen, ihr zu helfen, kommt es zum Betrug. Leandro gelingt es, Colagianni unter Androhung von Waffengewalt davon zu überzeugen, den Vertrag mit Lamberto zu brechen. Überzeugend wirkt er vor allem mit seiner Finte, wonach Giacomina schon an den Hof von Lissabon engagiert worden sei und der Vertrag mit Lamberto daher keine Gültigkeit habe. Der Impresario ist hiervon, noch mehr freilich von Leandros gezückerter Waffe, derart eingeschüchtert, dass er dessen Wunsch nach Vertragsbruch entspricht. Er ignoriert die Abmachung mit Lamberto und fordert gleichzeitig als Ersatz Lauretta. Der Gesangslehrer ist über das Vorgehen Colagiannis außerordentlich erbost und erklärt Lauretta als noch nicht reif genug für die Opernbühne. Das ist wiederum Colagianni gänzlich gleichgültig, denn, so seine Worte, wenn eine Sängerin so ausgesprochen reizend ist, sei das schon der halbe Bühnenerfolg. Die Intentionen der Herren liegen damit auf dem Tisch: Leandro möchte Giacomina wieder für sich haben, beabsichtigt aber, mit Hilfe seines Inkognitos die Beständigkeit ihrer Liebe zu prüfen. Colagianni und Lamberto haben es beide auf Lauretta abgesehen, die sich der Zuneigung beider Herren bewusst ist; anders als Giacomina fühlt sie sich Lamberto gegenüber nicht verpflichtet, sondern ist auf ihren eigenen Vorteil aus. Als Giacomina erfährt, dass sie nicht nach Neapel, sondern – für sie, die nicht in Leandros Betrugsspiel eingeweiht ist, noch erschreckender – nach Portugal muss, ist sie endgültig deprimiert.

Eine weiterer Besuch Lambertos, Elisa, ist es, die schließlich Leandro entlarvt, denn ihr Leben als Sängerin war ursprünglich nicht vorgezeichnet. Aus der Genueser Familie Brignole stammend, musste sie früh den Verlust ihres Vaters, Bruders und dann noch ihres Mannes hinnehmen. Als Fremde in Padua lebend, nahm sie Musikunterricht, und es gelang ihr, fern der Heimat eine Gesangskarriere zu starten. Nachdem sie ihr Schicksal Leandro offenbart hat, gibt der sich als ihr verloren geglaubter Bruder zu erkennen. Als dann endlich auch Giacomina von der Wandlung Leandros zu Orazio und von seiner List erfährt, steht das glückliche Ende bevor: Die nun wieder zu Ginevra gewandelte Genueserin schlägt Orazio eine sofortige Hochzeit vor, damit sie nicht mehr von einem Impresario verpflichtet werden könne; das Paar schwelgt im künftigen Eheglück. Lauretta wiederum entscheidet sich auch für einen Ehemann, nämlich Colagianni, der nun zwar ein privates Glück gefunden hat, aber als Impresario vom Glück, eine Virtuosa gefunden zu haben, verlassen ist. Seine Suche nach einer Sängerin vom Format Giacominas

beginnt von neuem. Selbst Lamberto, der noch kurz vor dem *lieto fine* über Laurettas Entscheidung erstaunt ist und sich betrübt zeigt, bleibt am Ende nicht alleine. Er erwählt, zugegebenermaßen etwas überraschend, Bettina als Braut. Die junge Sängerin – im ersten Akt lose in die Geschichte eingeführt – war gerade auf der Suche nach einem Mann und stand am Ende für die glückliche Wendung von Lambertos Schicksal parat. Damit fügen sich alle Hauptprotagonistinnen und -protagonisten in das *lieto fine* ein.

Das Libretto weist erkennbar zwei Handlungsstränge auf, die – den beiden Ebenen des Erzählverlaufs entsprechend – von sehr unterschiedlich gezeichneten Liebeskonstellationen bestimmt sind. Die ernste Liebesverstrickung ist mit Orazio und Ginevra alias Leandro und Giacomina assoziiert. Beide Protagonisten sind den sogenannten *Seria*-Rollen zuzuordnen, die eine essenzielle Ingredienz von frühen Buffa-Opern darstellen.²⁷ Auch aus musikalischem Blickwinkel grenzen sie sich von ihren heiteren Pendants ab, da der Librettist für sie inhaltlich wie textstrukturell spezifische Arien, im Regelfall *Da-Capo*-Arien, vorsieht, wie er sie auch für gleichartige Rollen des ernstesten Operngeneres vorlegen würde.²⁸ Giacomina und Leandro sind dabei an das von Palomba adressierte neapolitanische adelige Publikum anschlussfähig charakterisiert.²⁹ Dem Tugendkanon des Adels entsprechend präsentiert der Librettist Giacomina als treue Liebende, selbst dann noch, als Leandro sie geradezu ungebührlich lange auf die Probe stellt, um die Beständigkeit ihrer Liebe und Treue zu prüfen. Diese Tugendhaftigkeit ist Palomba ein Keim für die innere Zerrissenheit der Figur von Giacomina, die sich aus Neigung zu Leandro/Orazio und der Pflicht gegenüber ihrem väterlichen Lehrer Lamberto ergibt. Das Spannungsverhältnis von Pflicht und Neigung ist dann auch als äußere Klammer der beiden Erzählebenen eingesetzt, wobei, der Konzeption einer komischen Oper geschuldet, die Neigung die Oberhand behält. Elegant bindet der Librettist an die Pflicht – also an das Engagement Giacominas nach Neapel – den zweiten Liebeskomplex des Librettos. Die Liebessituation und damit die Neigungen der Protagonisten ist gänzlich anders gezeichnet als die der beiden ernstesten Rollen und entspricht ganz den Konventionen des Buffa-Bereichs. Hier ist nicht die Rede von Treue und Beständigkeit, im Gegenteil, die Liebe auf den ersten Blick (hier: von Colagianni) ist ein gängiges Element des Buffa-Personals, ebenso das Liebespiel, das Lauretta mit den beiden Rivalen um ihre Gunst treibt. Die buffoneske Anlage der musikalischen Umsetzung wird vom Text her begünstigt: zahlreiche Passagen zeichnen sich durch raschen Sprecherwechsel oder ein Ins-Wort-fallen aus bzw. weisen Wortwiederholungen auf. Die Arien haben handlungstragenden Charakter, d.h. sie sind im Gegensatz zu den Arien der *parti serie* situationsgebunden und haben nicht die Darstellung von Affekten mit einer metaphernreichen Sprache oder mit Hilfe von Gleichnissen zum Ziel, sondern sie treiben das Geschehen voran.

27 Der hier skizzierte Handlungsstrang steht dem *Dramma per musica* nahe. Vgl. die ähnliche Anlage der Oper *Il trionfo dell'onore* bei KNAUS, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber, S. 158. Zur Figurenkonstellation (*parti serie* und *parti buffe*) vgl. DEGRADA, Musik in Neapel während des österreichischen Vizekönigtums, S. 128; PIRROTTA, *Divagazioni su Goldoni e il dramma giocoso*; KNAUS, Über die Variabilität von *Seria*-Elementen in der Opera buffa, S. 240f.

28 Vgl. SCHRAFFL, Opera buffa und Spielkultur, S. 121f.

29 Vgl. zu dem Aspekt der Verbindung von den *parti serie* zum Adel am Beispiel von Goldonis Libretti die Ausführungen von KNAUS, Über die Variabilität von *Seria*-Elementen in der Opera buffa, S. 259.

Neben das Liebestriangel, das die komödiantischen Situationen der drei Figuren zum Klingen bringt, tritt die Persiflage. Sie zielt auf die zeitgenössische Opernmaschinerie ab, genauer auf ihre Hauptverantwortlichen und deren jeweilige Eitelkeiten – die *Impresari*, die mit ihrem Gesangspersonal reüssieren und mit vollen Theatern Geld machen wollen; die Gesangslehrer, die neben Geld auch Ruhm für ihre Ausbildungsleistung ernten möchten; die Sängerinnen und Sänger, die sich neben dem monetären Erfolg auch Bewunderung und den Applaus des Publikums wünschen. In Colagiannis Arie »Na Cantarina« kommt die Parodie prägnant zum Ausdruck, wenn er darüber räsoniert, dass eine Sängerin nicht besonders gut singen, aber unbedingt hübsch sein müsse, um einen *Impresario* reich zu machen. Darüber hinaus steht die Arie als Beispiel für die sprachliche Charakterisierung der *Buffa*-Rollen in *L'Orazio*: Gleich zwei Personen, Lauretta und Colagianni nämlich, sind im neapolitanischen Dialekt gehalten, Lamberto singt phasenweise auf Venezianisch. Für alle drei Rollen hat der Dialekt die Funktion, den gesellschaftlichen Rang in Abgrenzung zu Giacomina und Leandro, vor allem aber die regionale Herkunft zu verdeutlichen sowie die Situationskomik zu befördern. Als Beispiel sei Colaggiannis erste Arie herangezogen:

Na cantarina,
 Quann' è matina
 Allegrolella,
 Graziosella,
 Si ben n'hà vvoce, si ben no ntona,
 È ssempre bona pe li treate.
 E L'Impressarj po fà arrechi.
 Ch'ammorra ammorra li nnāmorate,
 P'avè vigliette, p'avè barchette,
 Sulo pe cchella vide venì.

Pointiert präsentiert Palomba hier das Wissen um die Konventionen der zeitgenössischen Opernszene,³⁰ er nutzt zudem – und das ist für die *Buffa*-Opern sehr gängig – das ernste Genre als Bezugspunkt der Parodie. Lambertos Arie »Come scoglio in mezzo all'onde« persifliert Gleichnisse der großen dramatischen *Seria*-Arien, indem er einschlägige Arientext-Incipits zitiert und mit Hilfe des anaphorischen Parallelismus zuspitzt.

Come scoglio in mezzo all'onde:
 Come l'onda in mezzo a venti:
 Come vento in sulle sponde:
 Come sponda in su i Torrenti:
 Come fuma in sulla via;
 Come, come, come, come
 Il malan, che il Ciel gli dia.

30 Am pointiertesten zeigt sich dies in den Szenen, in denen Lamberto Colagiannis falsch ausgesprochene und nicht passend eingesetzte Theaterterminologie korrigiert. Vgl. den Dialog der beiden in Akt I/4.

Obwohl auch die ernsten Rollen in die Persiflage einbezogen werden (Leandros Betrug und Giacominas Engagement gegen ihren Willen) und die unverhältnismäßig lange Prüfung von Giacominas Treue durchaus ironische Züge aufweist, sind sie im Gegensatz zu Colagianni und Lamberto nicht federführend an der Parodie beteiligt. Damit gelingt es Palomba, die beiden Erzählebenen von *L'Orazio* trotz ihrer Verquickung in sich geschlossen und ausgewogen darzustellen.³¹ Diese Konzeption war wiederum ein idealer Nährboden für die Modifikationen des Werkes, bei denen die Stärkung des buffonesken Anteils im Laufe der Aufführungsschronologie an Bedeutung gewann, wie nachfolgend zu zeigen sein wird.

Die frühe Adaptionphase

Bis zu den ersten außeritalienischen Aufführungen von *L'Orazio* im Jahr 1745, die unter Angelo Mingotti auf die Bühne gebracht wurden (bzw. jene von Crosa in London 1748) hatte die Oper bereits einen großflächigen Adaptionprozess durchlaufen: Schon bei den Florentiner Vorführungen von 1740 präsentierte sich das Libretto nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt. Die offenkundigsten Änderungen betreffen die Dialektpassagen: Neapolitanisches und Venezianisches wurden weitgehend eliminiert, indem die Passagen ins Toskanische übertragen wurden, um die Oper für eine überregionale Rezeption anschlussfähig zu machen.³² Als Beispiel für diese sprachlichen Anpassungen soll erneut Colagiannis Arie bemüht werden. Sie findet sich in der adaptierten Florentiner Textfassung noch in den Libretti Crosas und der Mingotti-Brüder.

31 Die hier gewählte Figurenkonstellation entsprach ebenfalls Goldonis Vorstellungen. Vgl. GOLDONI, *De gustibus non est disputandum*, S. 151–153.

32 Die Untersuchung der sprachlichen Anpassung der in Neapel uraufgeführten Opern für den neuen Aufführungskontext wie beispielsweise für das Teatro Cocomero in Florenz sind noch ein Desiderat. Vgl. zum frühen, aus Neapel nach Florenz importierten Commedia-Repertoire (*Orazio* legte hier 1740 den Grundstein für die florentinische Rezeption, 1741 wurde *L'impresario di teatro* unter dem Titel *L'impresario* gegeben) TOCCHINI, *Libretti napoletani, libretti toscano-romani*, S. 385.

Arie Colagiannis**Neapel 1737**

Na cantarina,
 Quann' è matina
 Allegrolella,
 Craziosella,
 Si ben n'hà vvoce, si ben no ntona,
 È ssempre bona pe li treata.
 E L'Impressarj po fà arrechi.

Ch'ammorra ammorra li nnāmorate,
 P'avè vigliette, p'avè barchette,
 Sulo pe cchella vide venì.

Florenz 1740

Na cantarina,
 Quando è vezzosa,
 Spiritosina,
 E graziosa
 Se non ha voce,
 Se non intona
 E sempre bona
 Per li teatri
 E gl'impresari
 Può arricchir.

Che a precipizio
 L'innamorati,
 Solo per quella
 Sono appaltati,
 E li palchetti
 Corrono a empir.

Des Weiteren wurde das Stück gekürzt. Von den ursprünglich 35 geschlossenen Nummern, d.h. Arien, Duetten, Ensemblestücken und Chören, wurde eine Reduktion auf 30 vorgenommen. Davon weisen nur noch 21 einen mit dem Uraufführungslibretto in Beziehung stehenden Text auf. Von den textlichen Adaptionen waren am weitläufigsten die Seria-Rollen betroffen. Alle Arien von Giacomina zeigen sich neu textiert, d.h. die ursprünglichen Arien wurden für die Aufführungen im Teatro del Cocomero ersetzt; bei Leandro sind es vier von fünf. Die eingelegten Arien wurden zunächst noch mit Augenmaß gewählt, trotzdem kam es bereits bei den frühen Adaptionen zu inhaltlichen Modifikationen. Leandros »Contro i venti mai non cede« wurde 1740 beispielsweise mit Farnaspes Arie aus Pietro Metastasio's Libretto *Adriano in Siria* ersetzt. Der neue Text will sich inhaltlich nicht so recht einpassen: Wird in »Contro i venti mai non cede« verklausuliert Leandros Standhaftigkeit und Treue gegenüber Giacomina beleuchtet, so ist in der übernommenen Arie »Son sventurato« die Aufmerksamkeit auf die schönen Augen der Geliebten gelenkt, die den Grund für Liebesschmerz darstellen – der hier etwas unmotiviert erscheint. Sind Treue und Beständigkeit im ursprünglichen Libretto von *L'Orazio* die leitenden Themen der parti serie, so spielt ein Liebesschmerz wie er in Metastasio's Arie für Farnaspe gezeichnet ist, für Leandro nach dem Wiedersehen mit Giacomina freilich keine vergleichbar große Rolle. Spätere Eingriffe in den Librettotext führten zu noch stärkeren Abweichungen, so dass die Adaptionenspraxis nicht von Kritik verschont blieb. Francisco Bernardo de Lima setzt sich in seiner 1762 erschienenen *Gazeta literária* mit der Problematik von gedruckten und aufgeführten Texten der Opere buffe auseinander und empfiehlt, dem Publikum den Originaltext an die Hand zu geben, damit das Stück verstanden werde, während die Aufführung (zumindest nach der Pre-

miere) durchaus abweichen könne.³³ Derartige Vorschläge wurden jedoch nicht in die Realität umgesetzt; aus diesem Grund lässt sich heute die Adaptionsexpraxis anhand der Textgrundlage anschaulich nachzeichnen.

»Son sventurato« findet sich nach der Florentiner Aufführungsserie von 1742 nicht mehr im Textkorpus der Libretti.³⁴ Eine Arie Giacominas hingegen, »Alla selva al prato al rio«, ist in knapp dreißig Textbüchern nachweisbar und etablierte sich als einzige Neueinfügung von 1740 auch darüber hinaus als neueingelegte Arie einer *Seria*-Partie als fester Bestandteil von *L'Orazio*-Aufführungen.³⁵ Mit dem Chor »Splenda fra noi« und Colagiannis Arie »Mentre l'erbetta«³⁶ lieferte die zweite Aufführungsserie am Teatro del Cocomero, 1742, ebenfalls zwei neue Nummern, die zu den tragenden Säulen der Oper werden sollten. Mit »Che dolce piacere« wurde darüber hinaus ein Chor eingefügt, der in insgesamt neun Libretti zu finden ist und nach 1744 ausschließlich bei Aufführungen der Mingottischen Operntruppe zum Zug kam. Der Chor findet sich dementsprechend auch im Libretto der Aufführungsserie von Venedig, dem Modell für Aufführungsvarianten der Mingotti-Brüder.

Betrachtet man das venezianische Libretto näher, so fallen gleich mehrere signifikante Änderungen ins Auge: Zunächst die Rollenreduktion. Die beiden Rollen Bettina und Mariuccio finden sich hier nicht mehr. Das Fehlen von Bettina hat einen neuen, durchaus problematischen Schluss zur Folge: Nach Laurettas Zusage, Colagianni zu heiraten, bleibt Lamberto ohne Braut und wird als verblüfft und enttäuscht über den Verlust seiner geliebten Lauretta gezeichnet. Seine Frage, warum ausgerechnet er bei all dem Glück, das ihn nun umgibt, alleine bleiben soll, wird am Ende nicht beantwortet.³⁷ Dass er darüber hinaus zum abschließenden Ball lädt, um die Ehebündnisse der Paare zu feiern, lässt das *lieto fine* nicht mehr plausibel erscheinen. Des Weiteren ist die Anzahl geschlossener Nummern auf 26 reduziert, zehn davon entstammen noch dem Uraufführungslibretto, die zum Großteil dem ersten Akt zugeordnet werden können. Die nicht geringe Zahl von zehn neu hinzugekommenen Nummern gibt dem Werk einen frischen Anstrich, noch aber ist der Anteil an geschlossenen Nummern der *parti buffe* (13) und *parti serie* (10) recht ausgeglichen.

Auch das venezianische Libretto weist einen neuen Arientext auf, der fester Bestandteil der Oper werden sollte: Die Arie »Procuri la prego«, die erstmals von Filippo Laschi in der Rolle des Colagianni gesungen wurde, findet sich in insgesamt 17 Libretti. U.a. gelangte sie neben einer weiteren Arie Colagiannis, »Bel volto credimi«, als Beitrag aus der venezianischen Aufführungsversion über den Sänger in diejenige der Truppe Crosas in London (1748), die sich ansonsten stärker an den in Mailand (1746) und Bologna

33 Francisco de Limas *Extracto desta opera com reflexones sobre os Dramas em musica* ist abgedruckt in: DE BRITO, Opera in Portugal in the eighteenth century, S. 184–191.

34 Der untersuchte Textkorpus umfasst über 970 Nummern aus 37 Libretti.

35 Das früheste datierbare Notenmaterial zu dieser Arie ist für die venezianische Aufführung von 1743 erhalten. Vgl. Gb-Lbl R.M.24.g.12.(3.).

36 »Splenda fra noi« ist in 37, »Mentre l'erbetta« in 31 Libretti verankert.

37 Lamberto: »Ed io fra tanto gaudio/Debbo restar deluso?«, in: Orazio. Opera bernesca in musica da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1743, Venedig 1743, Akt III, Scena ultima.

(1747) aufgeführten Varianten orientierte. Möglicherweise steht auch der früheste musikalische Beleg³⁸ der Oper in direkter Verbindung mit Laschi. Es handelt sich um eine in der British Library erhaltenen Sammlung von Arien und Duetten, die 1743/44 im Teatro San Moisè aufgeführt wurden. Die Verbindung des musikalischen Konvoluts zum Sänger zeigt sich vor allem darin, dass vier der sieben Nummern aus der venezianischen Aufführungsversion von *L'Orazio* seiner Partie zuzuordnen sind.

Tabelle 2: Arien aus der Sammlung Gb-Lbl R.M.24.g.12

Nummer	Rolle(n)	Komponist
Alla selva al prato al rio	Giacomina	Michele Fini
Na canterina	Colagianni	Pietro Auletta
Mentre l'erbetta	Colagianni	
Bel volto credimi	Colagianni	Alessandro Maccari (?)
Deliro notte e giorno	Lauretta/Lamberto	Pietro Auletta
Quando vengo a recitare	Lauretta	Pietro Auletta
Procuri la prego	Colagianni	Alessandro Maccari

Die Sammlung wirft erstmals ein Schlaglicht auf die musikalische Textur der Oper und lässt erahnen, dass das Werk sechs Jahre nach seiner Uraufführung bereits einiges von seiner Originalsubstanz verloren hatte. Es sind dementsprechend Musiknummern verankert, die nicht mehr Auletta, sondern Komponisten wie Michele Fini und Alessandro Maccari zugeschrieben sind. Welchen Anteil die im venezianischen Libretto als verantwortlich für die Musik genannten »Gaetano Latilla, e Signor Pergolesi«³⁹, hatten, kann auf Basis der Quellenlage nicht ermessen werden. Selbst »Mentre l'erbetta«, ein Arientext aus der Feder Gennaro Antonio Federicos, der erstmals für die Commedia per musica *Il Flaminio* (Neapel, 1735) von Giovanni Battista Pergolesi in Musik gesetzt wurde und seit Florenz 1742 Teil von *L'Orazio* ist, weist in den venezianischen Musikalien eine von Pergolesi abweichende Vertonung auf.⁴⁰

Das Libretto der Mailänder Aufführungsserie (1746) lässt einen Hinweis auf den Komponisten von *L'Orazio* lieber gleich missen.⁴¹ Sie legte – wie erwähnt – den Grundstein für die Londoner Version von *Crosa*, die darüber hinaus weite Teile der Bologneser

38 Vgl. Gb-Lbl R.M.24.g.12.

39 Orazio. Opera bernesa in musica da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Moisè nell'autunno dell'anno 1743, Venedig 1743, S. 5.

40 Der direkte Arienvergleich zeigt, dass die venezianische Vertonung von jener Pergolesis abweicht. Vgl. die Partitur zu *Il Flaminio* in: I-Nc Rari 7.5.25-26(A-G). Walkers Zuordnung zu Pergolesi kann daher nicht gefolgt werden. Vgl. WALKER, Orazio, S. 380.

41 Vgl. Orazio. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nell'estate dell'anno 1746, Mailand 1746.

Aufführungsserie (1747) übernommen hat.⁴² Die norditalienischen Aufführungsserien verbindet eine insgesamt höhere Anzahl an geschlossenen Nummern (Mailand: 29, Bologna: 28) und an Rollen (sieben) als ihr venezianisches Pendant. Bettinas Partie fehlt aber auch hier, was den Operschluss noch immer auf sandigen Boden stellt: Im Mailänder Libretto findet sich für Lamberto daher noch kein zufriedenstellendes *lieto fine*, immerhin ist aber seine Verwunderung über die Verbindung Laurettas mit Colagianni gestrichen. Auch dieser Schluss schien nicht zu überzeugen, denn schon im Jahr darauf wurde für die Aufführungen im Bologneser Teatro Formagliari eine andere Lösung gefunden: Lauretta lässt sich doch noch für den um ihr Können bemühten Gesangslehrer erweichen. Mit dieser Entscheidung ist ein Operschluss gefunden, der für Lamberto trotz Rollenreduktion ein glückliches Ende herbeiführt. Der ursprüngliche Librettotext wurde – das deuten schon die Veränderungen des *lieto fine* an – für beide Aufführungsstationen stark modifiziert, lediglich der Auftakt der Oper mit der Lehrstunde Lambertos blieb davon unberührt. In Mailand wurden zwölf neue Nummern eingewoben, von denen sechs auch nachfolgend Verwendung fanden. Stechen hier besonders das Terzett »Facciam la prova a noi« (21 Libretti) und das Ensemblestück »Fra plausi e giubili« (19 Libretti) heraus, so sind es aus dem Kreis der 15 Einfügungen der Bologneser Version die beiden Arien »Vuò dirlo basso, basso« (21 Libretti) und »Giovinnotti d'oggi« (20 Libretti).

Mit Bologna ist innerhalb der Aufführungschronologie von *L'Orazio* die höchste Anzahl von Neueinfügungen erreicht. Sie betreffen in einem größeren Umfang die Seria als die Buffa-Partien: Drei von vier Arien Giacominas und vier von fünf Arien Leandros weisen neue Texte auf, die Arien Elisias sind komplett neu textiert. Insgesamt zeigt sich bei den geschlossenen Nummern der Anteil zwischen den *parti buffe* (14) und *serie* (12) aber noch immer recht ausgewogen.

Eine weitere Besonderheit weist die Aufführungsserie von Bologna auf: Erstmals in der Aufführungschronologie ist eine erhaltene Partitur zuordenbar, die die gesamte Oper umfasst.⁴³ Bei dieser dreibändigen Überlieferung handelt es sich aber nicht um Aufführungsmaterial, sondern um eine wohl im Vorfeld der Bologneser Aufführungen entstandene Musikalienkopie in Reinschrift.⁴⁴ Derartige Reinschriften wurden zum Verkauf u. a. an Impresari, Sängerinnen oder Sänger erstellt.⁴⁵

Der Vergleich zwischen dem Bologneser Librettotext mit den Partiturbänden zeigt nur geringe Abweichungen: Zweimal ist der Arientext geändert. Im Fall von »L'augellin, che in lacci stretto« beispielsweise zielen die textlichen Anpassungen auf eine inhaltliche wie grammatikalische Einbettung der neu eingefügten Arie für die Rolle Elisias. Einmal

42 Vgl. Orazio. *Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Formagliari l'anno MDC-CXLVII*, Bologna 1747.

43 Vgl. I-Fc Coll. Accademia. D.I. 58–60.

44 Es finden sich keine der üblichen Eintragungen oder Streichungen, die auf eine Aufführung hinweisen würden. Vgl. zum Zweck dieser Partituren KNAUS, *Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende*, S. 244.

45 Für die Prager Aufführungen von *L'Orazio* im Jahr 1764 diente – so zeigte es der Vergleich der Schreiberhände – eine dieser Reinschriften als Grundlage für die dortige Bearbeitung. Vgl. ZEDLER, *Der bankrotte Impresario*.

fehlt schlicht der B-Teil einer Arie, genauer: bei Laurettas Arie »Giovinotti d'oggi«⁴⁶. Derartige Kürzungen sind zu diesem Zeitpunkt für *L'Orazio* noch selten, sollten aber häufiger werden. Die Umschläge der drei Partiturbände sind mit dem Originaltitel der Oper versehen und verweisen jeweils explizit auf Auletta als Komponisten des Werkes. Überblickt man aber das Tableau⁴⁶ der geschlossenen Nummern, so lassen sich ihm nur mehr ca. ein Viertel der Nummern zuschreiben. Für mehr als die Hälfte der Vertonungen verbleibt die Autorschaft anonym.⁴⁷

Tabelle 3: Die geschlossenen Nummern aus der Partitur I-Fc Coll. Accademia. D.I. 58–60

Akt/ Szene	Nummer	Rolle(n)	Komponist, Quelle
I/1	Oh che sproposito!	Lamberto	Pietro Auletta
I/1	Fra gli scogli e la procella	Lauretta	Pietro Auletta
I/1	Ha un gusto da stordire	Lauretta	Pietro Auletta
I/3	Benché frema avverso il fato	Leandro	
I/5	Alla selva al prato al rio	Giacomina	Michele Fini ⁴⁸
I/6	Vuò dirlo basso, basso	Colagianni	
I/7	Se non canto con bravura	Mariuccio	
I/9	Io non sò dove mi stò	Lamberto	Leonardo Leo, aus: <i>Amor vuol sofferenza</i> (1739), I/12
I/10	Rasserena i mesti rai	Giacomina	Giovanni Battista Pescetti, aus: <i>Ezio</i> (1747), I/3
I/11	Trova pace il mio dolore	Leandro	
I/12	Sento, che balza in petto	Elisa	
I/15	Come chi gioca alle palle	Lauretta, Colagianni Lamberto	Pietro Auletta
II/1	Mentre l'erbetta	Colagianni	
II/4	Quando sciolto avrò il contratto	Lamberto	Pietro Auletta
II/4	Non paventa il pastorello	Leandro	

46 Grau hinterlegt sind jene Nummern, die in Bologna neu hinzugekommen waren.

47 Walkers Zuordnung der Nummern zu einzelnen Komponisten wurde hier berücksichtigt vgl. WALKER, Orazio, S. 379f.

48 Die Arie ist Teil der Sammlung: *The Favourite Songs in the Opera call'd Orazio*, London [1748], S. 8–11.

II/6	Troppo cara, oh Dio! Mi sei	Mariuccio	
II/7	L'augellin, che in lacci stretto	Elisa	Domingo Terradellas, aus: <i>Merope</i> (1743), II/12
II/8	Farò crudel vendetta	Giacomina	
II/9	Venga per me la morte	Leandro	Domingo Terradellas; I-MGmi HA IV 144
II/10	Deliro notte, e zorno	Lauretta, Lamberto	Pietro Auletta
II/11	Giovanetti d'oggi di	Lauretta	
II/13	Splenda fra noi seren	Coro	
II/13	Facciam la prova a noi	Lauretta, Colagianni Lamberto	
III/2	Son restato come resta	Lauretta, Colagianni Lamberto	
III/3	Sprezza la cruda sorte	Elisa	
III/4	Se vuoi donar riposo	Giacomina	
III/5	Mentre gioconde	Leandro	Pietro Pulli ⁴⁹
III/6	Fra plausi e giubili	Coro	
III/6	Goda ciascuno	Coro	Pietro Auletta

Die Opernpartitur ist ohne Ouvertüre überliefert; die Besetzung sieht für den Vokalbereich⁵⁰ vier Sopran- (Giacomina, Elisa, Leandro, Mariuccio) und jeweils eine Alt- (Lauretta), Tenor- (Colagianni), und Bassstimme (Lamberto) vor. Die übliche Streicherbesetzung wird bei einzelnen Arien mit Hörnern, Trompeten und Oboen klanglich erweitert. Da diese in erster Linie die neueingefügten Nummern betreffen, ist es denkbar, dass Cro-sas erste außeritalienische Aufführungsversion nicht nur einen anderen Opernschluss, sondern auch ein von Mingotti abweichendes instrumentales Klangbild präsentierte.

Im Folgenden gilt es, aufbauend auf den beiden »Modellen« von Venedig (1743) und Bologna (1747), den truppenspezifischen Aufführungsversionen nachzuspüren und zu klären, wie sich ihre jeweiligen Aufführungsserien im Detail ausprägten.

49 Die Pulli zugeschriebene Arie ist Teil folgender Ariensammlung: *The Favourite Songs in the Opera Call'd La comedia in comedia*, London [1748], S. 18–21.

50 Die stimmliche Disposition ist jeweils am Beginn der Bände im »Indice delle Arie del presente Volume« angegeben. Vgl. I-Fc Coll. Accademia.D.I. 58–60.

Fallbeispiel 1: Die Aufführungsversionen der Operntruppen Angelo und Pietro Mingottis

Für Angelo und Pietro Mingottis Operntruppe war *L'Orazio* eine wichtige Säule im Spielplan, als die Impresari versuchten, die noch junge Gattung Opera buffa außerhalb Italiens bekannt zu machen und damit zu reüssieren. Dementsprechend wurde die Oper im ersten Jahr des Transfers gleich an allen Spielorten der Mingotti-Brüder gegeben, und sie griffen auch noch später auf das Werk zurück. Bereits für Graz, der ersten außeritalienischen Station von *L'Orazio* innerhalb der Aufführungschronologie des Werkes, wurden Adaptionen vorgenommen, wie der Textvergleich zwischen Venedig (1743) und Graz (1745)⁵¹ augenscheinlich macht.

Ganz generell lässt sich feststellen, dass das Szenentableau sowie die Anzahl der noch aus dem Uraufführungslibretto stammenden Nummern nach dem Transfer stabil bleiben. Am Ende des zweiten Akts ist in der Grazer Aufführungsversion lediglich eine Soloszene Leandros gestrichen, die gesamte sechste Szene des dritten Akts mit Lamberto und Colagianni fehlt ebenso. Übernommen wurden der veränderte Handlungsort Mailand,⁵² der für Lamberto widersprüchliche Schluss mit der Verbindung Laurettas mit Colagianni, die Rollenreduktion auf sechs Akteure (drei Seria- stehen nun drei Buffa-Rollen gegenüber) sowie sämtliche Rezitativpassagen. Für Graz wurden diese lediglich um drei Zeilen erweitert, als es bei der letzten Szene des zweiten Aktes galt, die neueingefügte Arie Colagiannis »Signor Lamberto caro« mit dem vorangegangenen Rezitativ zu verbinden. Die Arie stammt aus keiner Vorgängerversion von *L'Orazio*, sondern aus *La gara per la gloria*⁵³, einem Divertimento teatrale, das 1744 in Venedig gegeben worden war. Es handelt sich um ein Pasticcio aus *L'Orazio*, *La finta cameriera* sowie *La Fiammetta* und stellt einen Wettstreit der drei komischen Werke dar, bei dem *L'Orazio* als Gewinner hervorgeht. Für die Autorschaft, so der zeitgenössische handschriftliche Eintrag auf dem Umschlag des Librettodrucks, sollen Bartolomeo Vitturi (Text) und Gaetano Latilla (Musik) verantwortlich zeichnen.⁵⁴ Beide waren möglicherweise für die, die drei Werke verbindenden, Rezitativtexte und -vertonungen sowie die neuen Nummern zuständig. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die in Graz aus dem Pasticcio übernommene Arie von Latilla stammt. Unwahrscheinlich wird die Zuschreibung aber dadurch, dass die be-

51 Für die Grazer Aufführungen liegen zwei Librettodrucke vor, ein italienischsprachiger mit Übersetzungen der Arien ins Deutsche und ein rein deutschsprachiger. Jener in italienischer Sprache übernimmt aus dem Venezianischen Libretto bemerkenswerterweise den Hinweis auf Pergolesi und Latilla als Verantwortliche für die Komposition, während der deutschsprachige Druck weitaus ehrlicher ist, wenn er angibt, dass die Musik von »unterschiedlichen berühmten Welschen Compositoren« stamme. Vgl. *Orazio. Opera bernesca in musica*, Graz 1745, S. 4; Horatius, Ein Musicalisch-lustiges Schau-Spiel, Welches auf dem neuen Theater, auf dem Tummel-Platz vorgestellt [...]. Zur Faschings-Zeit/im Jahr 1745, S. [2], Graz 1745.

52 Als Venedig der reale Spielort der Oper geworden war, wurde die Handlung nach Mailand verlegt.

53 Das Pasticcio wurde in der Aufführungschronologie nicht berücksichtigt, da es lediglich einen kleinen Ausschnitt von *L'Orazio* präsentiert.

54 *La gara per la gloria. Divertimento teatrale per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di S. Moisè gl'ultimi giorni del carnovale 1744*, Venedig 1744.

reits erwähnte Ariensammlung der British Library genau diese Arie mit »Del Sig.^r D. Alessandro Maccari« übertitelt.⁵⁵

Alle in Venedig für die parti buffe neu eingefügten Nummern finden sich auch im Grazer Libretto, textliche Abweichungen lassen sich damit besonders bei den ernstesten Rollen feststellen: Von den ursprünglich zwölf Arien Giacominas, Leandros und Elisas sind in Venedig zehn, in Graz und den weiter nördlich gelegenen Aufführungsstationen des Jahres 1745 lediglich sieben übrig, sechs davon sind neu eingefügt. Bei einer handelt es sich nicht mehr um eine Arie, sondern um ein Liebesduett (»Prendi o cara«) des wiedervereinten Paares vor der scena ultima. Es betont konziser als zuvor die Eheabsichten und ersetzt Giacominas vormalige Arie »Per lui tutta amore«, in der sie ihre Liebe zu Orazio beschwört. Mit Ausnahme von »Signor Lamberto caro« fanden die folgenden Einfügungen bis einschließlich Kopenhagen (1749) Wiederverwendung:

Tabelle 4: Neu eingefügte Arien für die Grazer Aufführungsversion (1745)

Akt/Szene	Nummer	Rolle(n)	Komponist
I/10	Finché non trova un fonte	Elisa	
II/6	Che bella speme	Giacomina	Pietro Chiarini (?)/Baldassare Galuppi (?), aus: <i>L'amor tirannico</i> , Bologna (1744), II, 10
II/8	Sono innocente	Elisa	
II/15	Signor Lamberto caro	Colagianni	Alessandro Maccari (?), aus: <i>La gara per la gloria</i> , Venedig (1744), Parte II
III/4	Ti sente quest'alma	Elisa	Andrea Bernasconi, <i>Il Baiazet</i> , Venedig (1742), III, 12
III/5	Prendi o cara	Leandro/ Giacomina	

Insgesamt hatte der Anteil der Handlung der parti serie bereits bei der venezianischen Version zu Gunsten von Parodie und Liebestriangel um Lauretta abgenommen. Mit der weiteren Reduktion der geschlossenen Nummern von Giacomina, Leandro und Elisa wird dieser Transformationsprozess auch außerhalb Italiens fortgesetzt und der komische Erzählstrang immer mehr zum Kernstück der Oper.⁵⁶

55 »Signor Lamberto caro« ist Teil der Ariensammlung der British Library, vgl. GB-Lbl R.M.24.g.12.(1.)

56 Orazio stellt hierbei keineswegs eine Ausnahme dar, ganz generell wurden ab den 1740er-Jahren die Seria-Elemente in den Buffa-Opern zurückgedrängt oder bei neuen Opern auch in die Buffa-Partien integriert. Vgl. KNAUS, Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa, S. 260.

Tabelle 5: Verteilung der geschlossenen Nummern auf die parti buffe und serie

Libretto	geschlossene Nummern parti buffe	geschlossene Nummern parti serie
Neapel (1737)	14	13
Venedig (1743)	13	10
Graz/Prag/Leipzig (1745) ⁵⁷	14	8
Hamburg (1745)	14	8
Kopenhagen (1749)	14	8
Bonn (1764)	13	5

Aus der tabellarischen Übersicht der Aufführungschronologie (siehe Tab. 1) lässt sich ablesen, dass die Aufführungsversionen zwischen Graz und Kopenhagen trotz eines Impresariowechsels von Angelo auf Pietro Mingotti einigermaßen stabil blieben. Befördert wurde diese Stabilität mit Sicherheit von der sich kaum verändernden Besetzung: 16 geschlossene Nummern finden sich in allen Libretti und bilden somit den Kern der Mingottischen Aufführungsversionen. Die Libretti von Graz und Leipzig stehen auf textlicher Basis in Übereinstimmung, was auch auf jene von Hamburg und Kopenhagen zutrifft. Von der frühesten Grazer Aufführungsversion nicht nach Hamburg – und somit auch nicht nach Kopenhagen – übernommen wurden drei Nummern. Zwei betreffen jene Rolle, die als einzige 1745 auf dem Weg nach Norden umbesetzt wurde: War sie in Graz mit Barbara Narici besetzt gewesen, so trat in Hamburg Regina Valentini als Leandro auf. Ihre erste Auftrittsarie – möglicherweise von Andrea Bernasconi stammend – »Il mio caro, e dolce amore«⁵⁸ ist neu eingefügt, bei der zweiten Soloarie wurde nicht die in Graz eingefügte beibehalten, sondern auf »Dunque oh dei sprezzato io sono« zurückgegriffen, die im venezianischen Libretto von 1743 zu finden ist und erstmals in Florenz 1740 Teil von *L’Orazio* war. Eine kleine inhaltliche Aktenverschiebung bringt die Neueinfügung im Bereich des zweiten Aktschlusses mit sich: Statt Colagiannis Arie »Signor Lamberto caro«, die Lambertos Fähigkeiten parodiert, findet sich nun ein Streitgespräch (»Ser Colagianni«) zwischen Lamberto und dem Impresario. Es spitzt den Aktschluss stärker als zuvor auf die Konkurrenz der beiden Protagonisten zu.

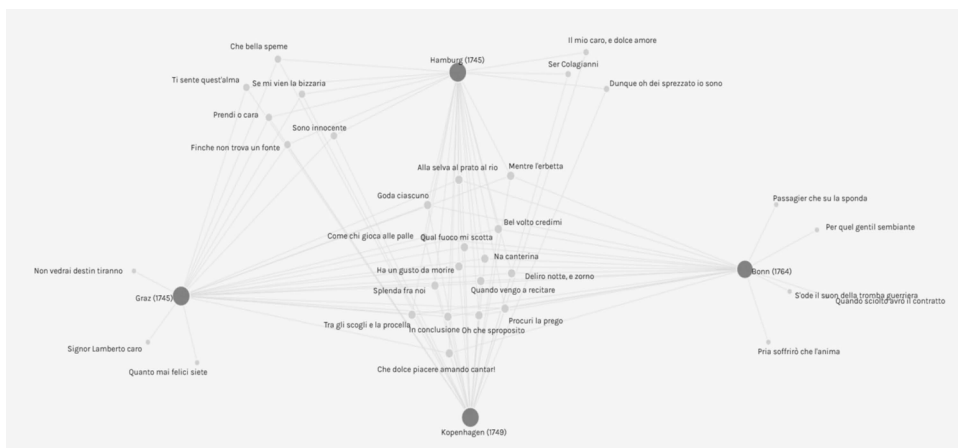
Knapp 20 Jahre nach der Grazer Aufführung griff Angelo Mingotti noch einmal auf die Oper zurück. Die Visualisierung der textlichen Verbindung (siehe Abb. 6) macht deutlich, dass er dabei seinen Aufführungsversionen von 1745 treu blieb, so dass sich damit en gros auch die Bonner Variante in die Aufführungstradition der Truppe, wie sie sie zwischen Graz und Leipzig aufgeführt hatte, eingliedert. 16 geschlossene Nummern sind in Übereinstimmung mit der Grazer Aufführungsversion, auch der problematische Opernabschluss ist übernommen. Die vier neueingefügten Nummern sind wiederum den Seria-Partien zuzuordnen. Lediglich eine kleine Änderung betrifft den Buffa-Bereich: Anstatt

57 Das Grazer und das Leipziger Libretto stehen textlich in Übereinstimmung, deswegen werden sie hier zusammengefasst. In Prag wurde wohl ebenfalls die Grazer Version gegeben.

58 Vgl. F-Pn D-14461.

Lambertos Nummer »Se mi vien la bizzaria« kam wieder »Quando sciolto avrò il contratto« zum Zug, wie sie im Uraufführungslibretto verankert war, lediglich in einer auf den A-Teil verkürzten Form.

Abbildung 6: Verbindungen der geschlossenen Nummern zwischen Graz/Prag/Leipzig (1745), Hamburg (1745), Kopenhagen (1749) und Bonn (1764)



Für die Aufführungsserie im Auftrag von Kurfürst-Erbischof Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels am Bonner Hof wurde die Oper in einer komprimierten Form mit nur mehr 21 geschlossenen Nummern präsentiert. Im zweiten wie im dritten Akt sind Szenen gestrichen, längere Rezitativpassagen, wie sie beispielsweise in Akt I, Szene 2 vorkommen, wurden radikal gekürzt – in diesem Fall von 17 auf vier Zeilen. Inhaltlich verknüpft ist der Erzählstrang um Giacomina und Leandro: Ihnen verbleiben nur mehr fünf Nummern, besonders die noch in Graz akzentuierte Vorgeschichte mit Flucht und Trennung des Liebespaares ist mit Hilfe der Streichungen im Bereich der Rezitative auf das Unabdingbare minimiert. Überdies fehlt die Rolle der Elisa, die Schlüsselfigur für die Demaskierung Leandros, was aber keineswegs zu größeren Problemen führt: Giacomina ist bereits in Palombas Originaltext mit der Vorahnung gezeichnet, mit Leandro Oratio wiedergefunden zu haben. In der Bonner Aufführungsversion kommt sie ihm daher auch ohne Hilfe Elisass mühelos auf die Schliche. Elisass Verse entfallen dabei aber nicht gänzlich. In der Szenenanweisung zu Akt II, Szene 12 des Librettos wird sie sogar fälschlicherweise genannt, ihre Zeilen übernimmt dann aber im Szenenverlauf Colaggianni.

Bemerkenswert, aber für den höfischen Aufführungskontext noch ganz zeittypisch ist, dass nur eine mehrteilige Arie gekürzt wurde. Ein Blick in die Prager Version von Impresario Gaetano Molinari aus demselben Aufführungsjahr zeigt in Bezug auf das Arientableau⁵⁹ ein gänzlich anderes Bild: Für die Aufführungsserie im städtischen Kotzen-

59 Für die Aufführungsserie von Molinari ist nicht nur das Libretto, sondern auch das Notenmaterial erhalten. Dadurch können die Adaptionen im Arienbereich ideal nachvollzogen werden. Vgl. zu dieser Aufführungsserie ZEDLER, Der bankrotte Impresario.

theater wurde 1764 bei dem Großteil der ursprünglichen Da-Capo-Arien der B-Teil weggelassen, was einen gestrafften Handlungsablauf herbeiführte. Derartige Anpassungen entsprachen den zeittypischen Entwicklungen, als ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb der Gattung Opera buffa Ensembles und einstrophige Arien die vorherrschenden mehrteiligen Arien (u. a. Da-Capo-Arien) immer mehr verdrängten. Mingotti blieb mit seiner Bonner Aufführungsversion dem für den höfischen Aufführungskontext etablierten Arienmodell treu, folgte aber gleichzeitig dem Trend der Zeit, das Stück stärker auf den komischen Handlungsstrang zu konzentrieren.

Fallbeispiel 2: Die Aufführungsversionen der Operntruppe Giovanni Francesco Crosas

Als Crosa mit seiner Truppe 1748 von Earl Middlesex nach London verpflichtet wurde, sah die Abmachung auch Aufführungen von *L'Orazio* im King's Theatre vor. Schriftlich fixiert wurde im Vertrag zwischen den beiden, dass der Impresario »all the Necessary Spartiti (or Musick in Score in all \the/Parts) belonging to the said Operas«⁶⁰ aus Italien mitzubringen habe. Möglicherweise hatte Crosa also auch eine der in Bologna kopierten Partituren als Grundlage für die Einrichtung der Londoner Aufführungsserie im Gepäck. Vergleicht man den Szenenaufbau der Aufführungsversionen von Bologna (1747) und London (1748), so lässt sich eine hohe Übereinstimmung feststellen. Lediglich Szene 8 aus dem ersten Akt, die einen Dialog Lambertos und Giacominas über ihr projektiertes Engagement in Neapel beinhaltet, fehlt, deswegen weist das Londoner Libretto lediglich 14 Szenen im ersten Akt auf. Die Anzahl der Rollen sowie der überwiegende Großteil der Rezitativpassagen gleichen dem Bologneser Libretto. Kleine Anpassungen im Bereich des Rezitatifs wie im ersten Akt (neue Szene 8) geben nun bereits früh einen Hinweis auf Lambertos Heiratspläne mit Lauretta. An weiteren zwei Stellen ist eine Kürzung des ersten Akts vorgenommen worden, indem der Rezitativtext in Szene 2 um 14 und Szene 11 um 30 Verszeilen gestrafft wurde. Der Opernschluss ist insofern verändert, als der sonst übliche Schlusschor »Goda ciascuno« entfällt und stattdessen der seit Mailand (1746) in der scena ultima verankerte Chor »Fra plausi e giubili« ans Ende gezogen ist, was eine kürzere Schlusszene mit sich bringt. Mehr als die Hälfte, genauer: 15 Nummern, die im Bologneser Libretto verankert sind, waren auch Teil der Londoner Aufführungen, insgesamt sieben stammen noch aus dem Uraufführungslibretto. Wie bereits festgestellt, gehen drei Nummern der Londoner Version auf die Mailänder Aufführungsserie (1746) zurück und die Arie Colagiannis »Procuri la prego« kam wohl durch die Vermittlung Filippo Laschis aus der venezianischen Aufführungsversion von 1743 in die Londoner; Laschi gab hier wie dort den Colagianni.

Die Einfügungen betreffen diesmal nicht allein den Seria-, sondern auch den Buffa-Bereich: Gleich zwei davon erwähnt Franz Pirker in seinem Brief an seine Frau, als er ihr von den Aufführungen aus London berichtete. Unter dem – im Eingangszitat des Kapitels genannten – »Duetto tippi tappi«⁶¹ verbirgt sich das Duett »Per te ho io nel core«, das ursprünglich aus Pergolesis Oper *Il Flaminio* stammt. Aus der »famose[n] Aria« zitiert

60 Zit. nach DUNCAN, Giovanni Francesco Crosa and opera in London 1748–50, S. 4.

61 BRANDENBURG (Hg.), Die Operisti als kulturelles Netzwerk, Bd. 1, S. 356.

Pirker den zentralen Wunsch Colagiannis, wonach Lauretta mit ihm nach Neapel gehen solle. Die Zeile ist der Arie Maccaris »Procuri la prego« entnommen. Obwohl die Arie Pirker zufolge keinen »Handklatscher« erzielt habe, blieb sie Teil der Aufführungsversionen Crosas, darüber hinaus wurde sie in London bei Walsh gedruckt.⁶²

Mit Hilfe dieses und eines weiteren Walsh-Drucks,⁶³ die im Umfeld der Londoner Aufführungen entstanden sind und im Titel der Arien auch die Namen der Sänger und Sängerinnen aus Crosas Truppe aufführen, lassen sich neben den bereits identifizierten weitere Komponisten benennen, deren Arien in *L'Orazio* verankert wurden:

Tabelle 6: Arien aus den bei Walsh gedruckten *Favourite Songs* (1748)

Akt/Szene	Nummer	Rolle	Komponist
I/5	Alla selva al prato al rio	Giacomina	Michele Fini
I/9	Mentre gioconde	Giacomina	Pietro Pulli
I/10	Pupille amabili	Leandro	Niccolò Jommelli
II/7	Se non sai che cosa è amore	Elisa	Pietro Domenico Paradies
III/2	Procuri la prego	Colagianni	Alessandro Maccari
III/5	Quanto è dolce quanto è caro	Leandro	Natale Resta

Verwundert Natale Restas Beitrag zu *L'Orazio* nicht allzu sehr, da er als Instrumentalist Mitglied der Crosa-Truppe war, selbst eine komische Oper für das Repertoire der Kompanie geliefert hat und wohl auch für die musikalische Einrichtung der anderen Werke zuständig war, so sticht doch der Name von Pietro Domenico Paradies ins Auge. Resta war bemerkenswerterweise während des Londoner Aufenthalts bei Paradies untergebracht.⁶⁴ Derartige personelle Verquickungen konnten – so zeigt es das Fallbeispiel – offensichtlich direkte Auswirkungen auf Aufführungsversionen von Truppen zeitigen.

Die Drucke von Walsh sind aber noch aus einem anderen Blickwinkel heraus interessant: Sie repräsentieren nämlich nur zum Teil die aus Italien exportierte Oper. Bemerkenswerterweise ist keine Nummer dem Uraufführungslibretto zuzuordnen, drei davon zählen zu jenen, die sich seit 1740 zum tragenden textlichen, wie wohl auch musikalischen Gerüst der Oper entwickelt hatten. Drei weitere, und damit die Hälfte der Arien, waren für Crosas Truppe in London neu eingefügt worden. Damit stehen die Walsh-Drucke im besonderen Maß nicht für den Opernexport aus Italien, sondern für jene Aufführungsversion, die für das King's Theatre und für das Gesangsensemble modelliert worden war. Von den neun eingefügten Nummern entfallen sieben auf die *parti serie*, vier sind keinem Komponisten zuordenbar:

62 Vgl. *The Favourite Songs in the Opera call'd Orazio*, London [1748], S. 12–14.

63 Vgl. ebd. und *The Favourite Songs in the Opera Call'd La comedia in comedia*, London [1748], S. 18–21.

64 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kapitel 5.

Tabelle 7: Neu eingefügte Nummern in das Londoner Libretto (1748)

Akt/Szene	Nummer	Rolle	Komponist
I/10	Pupille amabili	Leandro	Niccolò Jommelli
I/11	Se vi dicessi	Giacomina	
II/6	L'alma gelar mi sento	Mariuccio	
II/7	Se non sai che cosa è amore	Elisa	Pietro Domenico Paradies
II/8	Non ti lagnar d'amore	Giacomina	
II/9	A pensier così funesto	Leandro	
III/2	Per te ho io nel core	Lauretta/Lamberto	Giovanni Battista Pergolesi
III/3	Lasciar l'amato bene	Elisa	Gioacchino Cocchi (?)
III/5	Quanto è dolce quanto è caro	Leandro	Natale Resta

Insgesamt kann die Londoner Aufführungsversion nun als Pasticcio mit Anteilen von mindestens neun Komponisten eingeordnet werden, obwohl der Librettodruck ausschließlich Pietro Auletta als Urheber ausweist.⁶⁵ Buffa- zu Seria-Anteile sind mit dreizehn zu elf Nummern ausgewogen, sie zeigen sich auch noch in Brüssel als stabil, erst die Aufführungsserie in Lüttich verschiebt den Schwerpunkt stärker in den komischen Erzählstrang.

Tabelle 8: Verteilung der geschlossenen Nummern auf die parti buffe und serie

Libretto	geschlossene Nummern parti buffe	geschlossene Nummern parti serie
Bologna (1747)	13	12
London (1748)	13	11
Brüssel (1749)	12	10
Lüttich (1754)	12	8

Die Brüsseler Aufführungen der Crosa-Truppe waren – das wurde bereits in Kapitel 5 ausgeführt – vor allem von personellen Veränderungen geprägt. Das Ehepaar Pertici hatte Crosa verlassen, auch Guadagni, der die Rolle Leandros übernommen hatte, war in London verblieben, Francesco Lini und Maria Consoni ergänzten von nun an das Ensemble. Mit dem Abgang der Perticis, die die zentralen Buffa-Partien Lamberto und Lauretta verkörpert hatten, trat nun das Ehepaar Laschi an ihre Stelle. Einzig die Rollen Giacominas und Mariuccios waren seit London von denselben Sängerinnen besetzt.

65 Orazio. Drama giocoso per musica. Per il Teatro di S.M.B., London 1748, S. 3.

Die personellen Verschiebungen brachten Änderungen bei den geschlossenen Nummern mit sich, wenngleich sie lediglich eine Rolle im besonderen Maße betrafen:⁶⁶ Leandros Arien – in London finden sich noch vier – sind auf drei reduziert und komplett ersetzt, was wohl direkt auf die Umbesetzung von Guadagni auf Lini zurückzuführen ist. Darüber hinaus finden sich noch zwei neue Arien Giacominas, »Pupillette, vezzosette« und »Vidi il nocchier nel mar«, die von Crosas Truppe auch in Lüttich weiterverwendet wurden.⁶⁷ Ansonsten stimmen die Rollenanzahl, der Szenenaufbau wie der Rezitativtext mit der Londoner Aufführungsversion überein. An einigen Stellen kehrte man aber zu Altbewährtem zurück: Colagiannis in Bologna (1747) hinzugekommene Arie »Vuò dirlo basso basso« wird wieder aufgegriffen, auch findet sich in der scena ultima die in Mailand (1746) eingefügte Nummer »Fra plausi e giubili« wieder an ihrer ursprünglichen Stelle am Szenenbeginn, bemerkenswerterweise wird sie am Ende der Szene wiederholt, so dass die Oper wie in London mit diesem Ensemblestück endet. Insgesamt zeigen sich die beiden Aufführungsversionen – mit Ausnahme der besetzungsbedingten Anpassungen – noch als sehr verzahnt.

L'Orazio reiste in der Folge mit der Truppe weiter nach Amsterdam und wurde möglicherweise noch an anderen Orten gespielt,⁶⁸ bevor die Oper 1754 in Lüttich wieder auf die Bühne kam. Die personellen Würfel von Crosas Ensemble waren in der Zwischenzeit neu gefallen und brachten eine andere Besetzungskonstellation mit sich: Die mit der Truppe schon länger Verbundenen wechselten die Rollen nun wie folgt: Giustina Moretti Crosa gab statt Mariuccio die Lauretta, Maria Consoni statt der Elisa die Giacomina und Francesco Bianchi nicht mehr den Colagianni, sondern den Lamberto. Die weiteren vier Rollen waren neu besetzt. Aber nicht nur personell wurde umdisponiert, es wurden zudem erhebliche Adaptionen am Libretto vorgenommen. Dies geschah zum einen durch das gewohnte Einsetzen neuer Nummern (9), zum anderen wurde durch Kürzungen von Szenen, Arien oder Rezitativen, mittels Texttausch zwischen den Rollen sowie infolge neu eingefügter Rezitativ-Passagen ein Stück mit gänzlich neuem Ausgang kreiert.

Auffällig ist zunächst, dass Leandro gleich direkt als Orazio auftritt und sein Betrug gegenüber Colagianni und Lamberto, der Giacomina vor dem Engagement nach Neapel retten soll, auf Lauretta übertragen ist. Giacomina und vor allem Lauretta wie Elisa kommen häufiger zu Wort, da die Texte der anderen Rollen entweder gekürzt wurden oder sie deren Passagen übernehmen. So erzählt Giacomina ihre Leidensgeschichte im ersten Akt nicht mehr Leandro, sondern Szene 11 ist nun als Monolog gesetzt, der sich direkt an das Publikum richtet. Die Rolle ist überdies viel stärker als in früheren Versionen in den komischen Erzählstrang eingeflochten. Exemplarisch sei auf Giacomina verwiesen, wie sie in der letzten Szene des zweiten Akts nicht nur Colagiannis Partie übernimmt, sondern überdies den Akt mit dem Duett »Parto da te ben mio« ausklingen lässt, das sie gemeinsam mit Lauretta bestreitet. Genauer gesagt wird Giacomina von

66 Vgl. Orazio. *Drama giocoso per musica*. Per il Gran Teatro di Brussella, Den Haag [1749].

67 Alle fünf Einlagen können bis dato nicht zugeschrieben werden.

68 Es konnten bis dato keine Libretti oder Musikalien aufgefunden werden, die die Aufführungsserien dokumentieren.

Lauretta aufgefordert, jenes Duett zu singen, das »fece tanto strepito«. ⁶⁹ Der dann folgende, neu in *L'Orazio* eingefügte Text erinnert in großen Zügen an das Liebesduett aus Carl Heinrich Grauns Oper *Rodelinda* (1741). ⁷⁰ Möglicherweise wurde genau dieses Duett herangezogen und sollte in der spezifischen Besetzungskonstellation mit zum Teil neuer Textierung einen ins Komische gezogenen Schlusspunkt setzen. ⁷¹ Ist schon das Ende des zweiten Akts abgewandelt, so wartet auch der Opernschluss mit einer überraschenden Wendung auf: Es steht nicht etwa die Hochzeit von Lamberto mit Lauretta an, sondern der Gesangslehrer nimmt Elisa zur Frau. Schon der ganze dritte Akt, der in der ersten Szene zunächst noch in Übereinstimmung mit der Brüsseler Version startet, ist in späterer Folge auf Elisa fokussiert. Als eifersüchtiger Gegenpart wird Mariuccio gezeichnet, der damit stärker in den ernsten Handlungsstrang einbezogen ist. In seiner Soloszene 3 im dritten Akt singt er dementsprechend eine vom Liebeslamento bestimmte Arie in Dacapo-Form. Giacomina und Orazio kommen im dritten Akt gleich gar nicht mehr zu Wort. Ob sie tatsächlich wieder ein Paar werden, bleibt offen. Erst im Schlusschor der Oper ist ihre Beteiligung wohl noch vorgesehen.

Alles in allem stellt die Lütticher Version in der Aufführungschronologie von *L'Orazio* eine Ausnahme dar: Sie steht für eine starke Aufweichung der Grenzen zwischen parti buffe und serie. Der ernste Erzählstrang ist zwar noch vorhanden, wird aber in sehr reduzierter Form dargeboten bzw. so abgeändert, dass Passagen der ernsten ganz ungehindert in jene der komischen Rollen einfließen können und vice versa. Die originale Librettoanlage scheint zwar noch durch, die Textgrundlage ist aber erheblich ummodelliert, und dementsprechend muss diese Aufführungsversion wohl auch musikalisch mit einem neuen Anstrich versehen worden sein. Bei den ersetzten Nummern – das erwähnte Duett zeigt es exemplarisch – handelt es sich vor allem um Texte aus *Seria*-Libretti, die in mehrfacher Vertonung vorliegen und sich daher einer Zuordnung zu einem Komponisten entziehen.

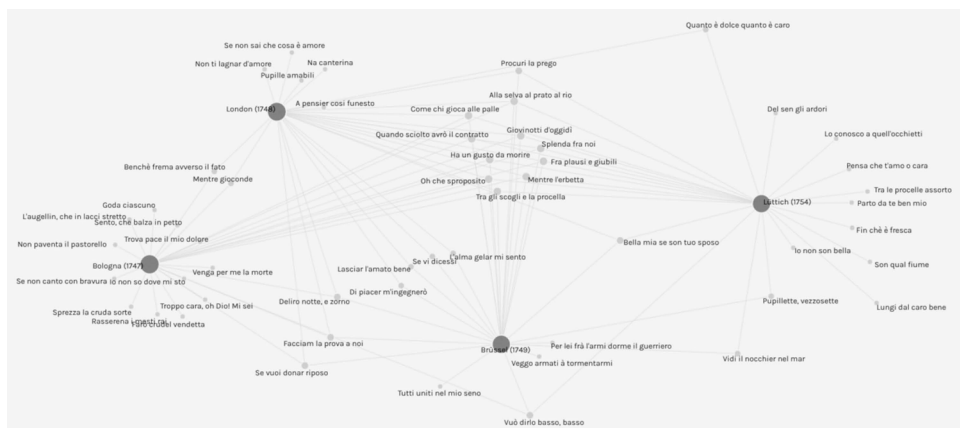
Überblickt man die Aufführungsversionen von Crosas Truppe in ihrer chronologischen Folge, so wird augenscheinlich, dass sich die Lütticher Variante trotz der stark ausgeprägten Adaption an ihrer direkten Vorgängerin orientiert (siehe Abb. 7): 15 Nummern stehen in Übereinstimmung, zwei davon waren erst in Brüssel hinzugekommen und wurden für Lüttich übernommen.

69 Vgl. I-VEc Ms. 535 VIII; das Libretto ist nicht gedruckt, sondern handschriftlich überliefert: *Drama giocoso per musica per il Teatro di Liegi*, II.11.

70 Vgl. *Duetto dell'Opera a Rodelinda*, in: *Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti, ed alcuni Chori delle Opere del Signore Carlo Enrico Graun*, [...], Bd. 1, Berlin und Königsberg 1773, S. 1–6.

71 Vgl. zur Figurenkonstellation der *Opera buffa* KNAUS, *Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa*.

Abbildung 7: Verbindungen der geschlossenen Nummern zwischen Bologna (1747), London (1748), Brüssel (1749) und Lüttich (1754)



Im direkten Vergleich mit den Aufführungsversionen des ersten Fallbeispiels ist aber festzustellen, dass Crosas Varianten insgesamt einen stärkeren Adaptionsprozess durchliefen. Nur elf Nummern sind in allen Libretti seit Bologna (1747) verankert, fünf davon entstammen noch Palombas Uraufführungslibretto und sind vor allem dem ersten Akt zuzuordnen. Daraus lässt sich ablesen, dass die personelle bzw. die Rollenstabilität innerhalb der Mingottischen Truppen in besonderem Maße auch diejenige der Aufführungsversionen beförderten. Der Blick auf das personelle Netzwerk ist daher unabdingbar, um die Adaptionspraxis einer spezifischen Truppe besser nachvollziehen zu können. Dass bei Croa die Versionen so unterschiedlich ausfielen, war en gros von den erwähnten Umbesetzungen bedingt und wurde wohl auch davon befördert, dass seine Truppe mit Resta als musikalischem Leiter und Komponisten einen Experten für derartige An- und Einpassungen an den Aufführungskontext und an das Gesangsensemble aufwies. Dies zeigt sich im besonderen Maße an der Londoner Aufführungsserie: Waren dort Arien spezifisch für Guadagni eingelegt worden, wurden diese in Brüssel, als Lini die Rolle übernahm, gänzlich ersetzt. Der Blick darf sich, obwohl es die Quellen nur bedingt erlauben, dabei nicht ausschließlich auf die Sängerinnen und Sänger richten; auch personelle Verquickungen, wie sie sich bspw. ergaben, als Resta in London bei Paradies zur Untermiete wohnte, konnten Änderungen an Aufführungsserien evozieren.

Transformation am Beispiel von Molinaris Prager Aufführungsversion von 1764

Zum Abschluss dieses Kapitels gilt es die schon mehrfach erwähnte Aufführungsversion von Gaetano Molinari als Fallbeispiel heranzuziehen, um Bearbeitungen des Werkes direkt am Notenmaterial erkennbar zu machen. Bei Molinaris unter dem Titel *L'impressario abbandonato* gegebener Version von *L'Orazio* handelt es sich um die vorletzte Aufführungsserie, die innerhalb des Untersuchungszeitraums liegt. Sie wurde 27 Jahre nach

der Uraufführung am Prager Kotzentheater präsentiert, wobei auch für Molinari nicht etwa das Material der Premiere von zentraler Bedeutung war: Wie Crosa griff der Prager Impresario auf die modellgebende Aufführungsversion von Bologna zurück. Schon die Textanalyse lässt die Vorbildfunktion unmittelbar sichtbar werden, sind doch 70 % des Textmaterials identisch.⁷² Vor allem aber die erhaltene Opernpartitur,⁷³ die Molinaris Prager Aufführungen dokumentiert, bestätigt die direkte Verbindung mit Bologna: Die älteste Schicht der Prager Partitur lässt im Vergleich mit den Bologneser Musikalien exakt dieselbe Kopistenhand erkennen. Offensichtlich waren in Bologna mehrere Kopien der Oper entstanden, eine davon gelangte wohl über die Vermittlung des Bologneser Sängers Giuseppe Cosimi nach Prag, der am Kotzentheater die Rolle des Colagiani übernommen hatte. Die aus Italien stammende Partitur stellte somit die Grundlage für die Umarbeitungen der Prager Fassung dar und veranschaulicht sehr präzise die musikalischen und textlichen Adaptionen der Oper für die Aufführungen von Molinaris Ensemble.

Von der Prager Quelle ausgehend zeigt sich auf Basis der Schreiberhände, die im ursprünglichen Material nicht zu finden waren, die Einpassung an die Aufführungssituation, besonders gut. Die acht Nummern, die für Prag neu eingefügt wurden und in Teilen die ursprünglichen ersetzten, kamen u.a. aus Manuskripten (u.a. aus Arien-sammlungen), die gerne auch im Gepäck von Opernunternehmern oder Sängerinnen und Sängern zu neuen Spielorten transportiert wurden. Verbindungen der neu eingefügten Nummern zu Molinaris Gesangspersonal lassen sich wie folgt systematisieren: Erstens finden sich solche, die gezielt für ein Mitglied ausgesucht wurden. Als Beispiel sei hier eine Arie Laura Oddis herausgegriffen, die die Rolle der Elisa verkörperte.

72 Vgl. ZEDLER, Orazio oder der verlassene Impresario, S. 40–46 sowie das Libretto *L'impressario abbandonato. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Nuovo Regio Teatro di Praga il carnevale dell'anno 1764*, Prag 1764.

73 Vgl. D-DI Mus. 2713-F-400.

Abbildung 8: Elisas Arie »Se vedeste dentro il mio core«



Auf der ersten Seite des für die Sängerin ausgewählten Stückes »Se vedeste dentro il mio core« findet sich nicht nur der Hinweis »Oddi nell'atto primo«, der darüber informiert, wo die Arie in die Prager Aufführungsversion eingelegt werden sollte; zeitgleich wird darüber informiert, dass sie von Giuseppe Scarlatti stamme. Die Arie kam aus seiner Oper *L'isola disabitata*⁷⁴, die in der Herbstsaison 1757 im Theater San Samuele in Venedig uraufgeführt worden war. Man hatte diese aber keineswegs eins zu eins übernommen, wie es häufig vorkam und bereits bei Zeitgenossen auf Ablehnung stieß.⁷⁵ Textlich wurden die Verse für Elisas Rolle wie folgt eingepasst:

74 Vgl. das Libretto *L'isola disabitata*. Drama giocoso per musica di Polisseno Fegejo pastor arcade da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel l'autunno dell'anno 1757, Venedig 1757.

75 Siehe Limas kritische Bemerkungen in seiner *Gazeta literária* weiter oben.

L'isola disabitata (Venedig, 1757), II/7

Carolina:

Se vedeste dentro il mio core,
Vi sarebbe di gioja crear.
Io mi sento per voi liquesar.
Oh che pena, che tenero amor!
(Bel piacere, che il cor mi diletta
La speranza di pronta vendetta!)
Bel sposino mio caro carino.
Dell'amore non posso più star.
(Che la testa ti possa cascar).

L'impressario abbandonato (Prag, 1764), I/10

Elisa:

Se vedeste dentro il mio core,
Vi sarebbe di gioja crear.
Io mi sento per voi liquesar.
Oh che pena, che tenero amor!
Bel piacere, che il cor mi diletta
Io son stanca di stare soletta.
Ah voi siete il mio caro carino.
Dell'amore non posso più star.
(Tutto si crede, e tutto non sà).
Si caro son cotta per tanta beltà.

Der Hoffnung auf schnelle Rache (La speranza di pronta vendetta), die in der Arie Carolinas aus *L'isola disabitata* der zentrale Aspekt ist, ist in Elisas Worten auf die Problematik ihrer Einsamkeit (Io son stanca di stare soletta) gelenkt. Elisa ist im ersten Akt der Oper auf der Suche nach einem neuen Protektor und wendet sich mit der für *L'impressario abbandonato* angepassten Arie nicht wie Carolina an ihren Geliebten, sondern an Colagianni, der neues Gesangspersonal für die nächste Opernsaison engagieren möchte. Scarlattis Arie ist somit textlich in idealer Weise für Elisas Charakterisierung adaptiert worden.

Zweitens wurden, wohl auf Anregungen ausgewählter Ensemblemitglieder Molinaris, einzelne Nummern ausgetauscht. Auch hier ist ein Beispiel besonders augenfällig: Es handelt sich um das Schlussquartett des zweiten Aktes »Sia benedetto«, das – so ist anzunehmen – über die Vermittlung Pasquale Bondinis in die Oper kam und das ursprüngliche Terzett »Facciam la prova« ersetzt. Für Bondini als Vermittler des Stückes spricht, dass er bei einer Aufführung des Quartetts 1757 in Bologna nachweisbar ist, wo es als Schlussstück innerhalb der Gioacchino Cocchi zugeschriebenen *Farsetta in musica*⁷⁶ präsentiert worden war.

Die Verteilung der neueingefügten Nummern lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Tabelle 9: Neu eingefügte Nummern in die Prager Aufführungsversion (1764)

Akt/Szene	Nummer	Rolle	Komponist
I/8	Vi spiace un pocolino	Lamberto	Baldassare Galuppi
I/9	In queste allegrezze	Lauretta	
I/10	Se vedeste dentro il mio core	Elisa	Giuseppe Scarlatti

76 Vgl. das Libretto *Farsetta in musica*. Da rappresentarsi nel Teatro Marsigli Rossi nel carnevale dell'anno 1757. Dedicata al nobil'uomo ed eccelso sig. marchese e senatore Francesco Albergati Capacelli, Bologna 1757.

II/4	Mi pizzica, mi stuzzica	Elisa	Baldassare Galuppi
II/5	Sento che in petto amor	Lauretta	
II/7	E una stella la mia bella	Lamberto	Nicola Calandro
II/10	Sia benedetto	Elisa/Lamberto/ Lauretta/Colagianni	Gioacchino Cocchi
III/8	Eccomi al vostro piede	Lamberto/Lauretta	Baldassare Galuppi

Bei der musikalischen »Aktualisierung« von *L'Orazio* mit Nummern jüngerer Datums schenkte man bei der Prager Fassung bemerkenswerterweise den Seria-Partien weniger Aufmerksamkeit, als diese zuvor bei anderen Aufführungsstationen erfahren hatten. Von den acht Nummern, die auf die ernsten Rollen entfallen, ist lediglich Elisa mit neuem musikalischem Material versehen, die Arien Giacominas und Leandros stimmen mit der Aufführungsversion von Bologna überein, sind aber u.a. stark gekürzt. Sechs der 16 Nummern, die auf die komischen Rollen entfallen, sind neu eingefügt bzw. ersetzen ursprüngliche Teile. Schon an der Verteilung der Arien und Ensemblenummern auf die Protagonistinnen und Protagonisten lässt sich ablesen, dass auch die Prager Fassung stärker auf die Präsentation des komischen Handlungsstrangs setzt. Insbesondere Lamberto und Lauretta sind in den Mittelpunkt der Erzählung gerückt.

Weitere Werkänderungen betreffen nicht nur die vollständigen Nummern an sich, sondern auch Teile davon. Sie zeitigten vor allem Auswirkungen auf die Aufführungsdauer und lassen sich als Einpassungen an lokale Gegebenheiten identifizieren. Gleich bei acht Arien wurden die zweite Strophe und/oder das Da-Capo der ersten Strophe gestrichen, was zu einer Straffung des Werkes ebenso führte wie zu einer Angleichung der Arien der parti buffe und serie bei Form und Länge. Kürzungen betrafen bei den ernsten Rollen vor allem die Koloraturen, so sind beide Arien Leandros nicht nur der zweiten Strophe und des Da-Capo beraubt, sondern auch zahlreicher Takte im Bereich der ausgedehnten Verzierungspassagen.

Anpassungen, die auf den konkreten Aufführungskontext referenzieren, sind in den Opern nicht immer nachweisbar, zählen sie doch in der Regel zu jenen, die – wie Verzierungen – im Zuge des performativen Akts realisiert und nicht dokumentiert wurden. Laurettas in Prag neu eingefügte Arie unbekannter Herkunft »In queste allegrezze« ist in dieser Hinsicht ein quellenteknischer Glücksfall, weicht der Arientext in der Partitur doch erheblich vom gedruckten Libretto ab. Eingebettet ist die Arie in eine Szene, die in der Bologneser Aufführungsversion ursprünglich nicht verankert war. Analog zur Londoner Aufführungsversion ist die davorliegende Szene 8 neu gestaltet. Lamberto spricht hier bereits von seinen Heiratsplänen mit Lauretta. Es folgt die neu eingefügte Szene 9 mit Laurettas Arie »In queste allegrezze«. Bemerkenswert ist nun, dass der im Prager Libretto an die »Veneziani« adressierte Text sich in der Partitur an die »nostri Tedeschi«

bzw. »cari Boemi« wendet, die Lauretta – so ihr Wunsch – mit Wohlwollen begegnen mögen. Der Arientext zielt also direkt auf die Ansprache des Publikums im Kotzentheater:

L'impressario abbandonato, I/9, Libretto

In tante disgrazie
Io bramo, che ancora
I miei Veneziani
I miei Barcaroli
Mi vogliono ben
Sangue di Diana
Cosa diseu
Via rispodeme
Me ne voleu
Sì, o nò, sì, sì
Ed io v'assicuro
Miei cari paroni
Che tutto io possesso
Auè del mio cor.

L'impressario abbandonato, I/9, Partitur

In queste allegrezze
Io bramo, che ancora
I nostri Tedeschi
Li cari Boemi
Mi voglino ben
Ah benedetti
Via cosa dite
Me ne volete!
Via rispondete!
Sì, o nò, sì, sì
Ed io v'assicuro
Miei cari signori
Che tutt'il possesso
Avete al mio cor.

Die Adaptionspraxis, die am Beispiel von Molinaris Aufführungsversion dank der erhaltenen Partitur ideal nachvollziehbar ist, lässt verschiedene Aspekte der Transformation von *L'Orazio* am Ende des Untersuchungszeitraums sichtbar werden. Der personelle Aspekt – das Beispiel von Oddis Arie ist hier zu nennen – ist stärker mit einer situativen Transformation der Aufführungen in Verbindung zu bringen. Überdies unterlag das Werk einer längerfristigen und damit aufführungsübergreifenden Transformation: Inhaltlich wurde *L'Orazio* einem Veränderungsprozess unterzogen, der die komische Handlung immer stärker hervortreten ließ. Auch hier reiht sich die Prager Aufführungsfassung ideal ein und erreichte dies über zwei Arten der musikalischen Anpassung: Zum einen brachten die erwähnten Arienkürzungen in den ernsten Rollen in Form und Länge eine Angleichung an jene der komischen mit sich. Den parti serie wurde damit nicht mehr so viel musikalisches Gewicht verliehen, was noch dazu trotz der hohen Anzahl von 27 geschlossenen Nummern zu einer maßgeblichen Straffung der Aufführungsdauer führte. Zum anderen wurden die komischen Rollen mit neuen Nummern versehen. Die musikalische »Auffrischung« ihrer Partien mit Arien und Ensembles von zeitgenössisch für das Repertoire angesagten Komponisten wie Galuppi stach im Kontext der in Teilen noch aus der Uraufführungsversion stammenden und über 25 Jahre alten Nummern klanglich mit Sicherheit hervor.

Überblickt man die Chronologie der Aufführungen wird augenscheinlich, dass *L'Orazio* im Verlauf seiner Bühnenpräsenz einer erheblichen Transformation unterlag und besonders ab Mitte der 1740er-Jahre im Bereich der geschlossenen Nummern immer mehr von seiner ursprünglichen Substanz verloren hat. In der Detailanalyse zeigt sich, dass

der erste Akt weniger stark von Veränderungen betroffen war als die beiden anderen; es finden sich dort aller Regel nach auch die meisten Nummern aus dem Uraufführungslibretto. Besonders der von Girolamo Gigli beeinflusste Auftakt der Oper mit der Unterrichtszone Laurettas bei Lamberto ist über den kompletten Zeitraum hinweg ikonisch mit *L'Orazio* verbunden,⁷⁷ egal ob die Oper dreiaktig, unter anderem Titel oder gekürzt als Intermezzo aufgeführt wurde. Es sind die beiden anderen Akte, die stärkeren Adaptionen unterlagen und – wenn man alle Libretti überblickt – mancherorts mit überraschenden Wendungen aufwarteten.

Die Fallbeispiele lassen sichtbar werden, an welchen Aufführungen sich die außerhalb Italiens agierenden Operntruppen und Gesangsensembles orientierten. Dabei zeigte sich, dass das ursprüngliche Material nur mehr in geringen Teilen ausschlaggebend war. Die Aufführungsversionen Norditaliens und hier besonders Bolognas wurden modellgebend. Bei beiden Truppen bestanden personelle Verflechtungen zwischen den Sängerinnen und Sängern des Modells und den außeritalienischen Aufführungsreihen. Noch im Fall Molinaris ist davon auszugehen, dass mit Cosimi ein Sänger die Verbindung nach Bologna herstellte. Vermutlich war er es, der die Bologneser Partitur, die in Prag für die Aufführungen eingerichtet wurde, vermittelte.

Vergleicht man die Aufführungsversionen auf Basis des Texts und – sofern möglich – der Musik, so werden alle Aspekte der Transformation von *L'Orazio* sichtbar: Die Veränderungen können situativen, längerfristigen sowie aufführungsübergreifenden Transformationen zugeordnet werden. Der personelle Aspekt ist dabei eher als situatives Moment einzustufen. Hierunter sind Einpassungen an das am jeweiligen Spielort verfügbare Gesangspersonal zu verstehen. In diesem Zusammenhang sind auch Besetzungswechsel innerhalb von Operntruppen zu sehen, die zu Veränderungen der Werkgestaltung führten, wobei im Regelfall die Seria-Partien stärker davon betroffen waren. Die situative Transformation konnte aber auch Veränderungen nach sich ziehen, die längerfristig rezipiert wurden: Einige der neueingefügten Nummern zogen mit den Truppen weiter an andere Aufführungsorte und wurden somit Teil einer truppenspezifischen Aufführungstradition, wie beispielsweise die Arie »Bel volto credimi«, die im Truppenverband der Mingottis von Venedig (1743) aus bis nach Bonn (1764) zog. Unter der situativen Transformation sind schließlich auch von einem spezifischen Aufführungskontext ausgelöste Anpassungen zu rubrizieren: Als beispielsweise Venedig (1743) der Spielort der Oper wurde, wurde der ursprünglich venezianische Handlungsort nach Mailand verlegt, wie er dann von den Mingottischen Operntruppen übernommen und ins Ausland transferiert wurde.

Unter die längerfristige und damit aufführungsübergreifende Transformation fallen insbesondere Aspekte der Spielpraxis: Die Operntruppen, aber auch Molinaris Ensemble, umfassten sechs oder sieben Sänger und Sängerinnen, was per se eine rollenspezifische Anpassung der Oper auslöste: Nebenrollen wurden – das liegt ganz in der Natur der Sache – hierfür gestrichen. Die Rolle der Bettina findet sich zwar noch bis 1752 bei inneritalienischen Aufführungsreihen, ist aber bei keiner außerhalb des Landes verankert. Ein (weiteres) Markenzeichen der Mingottischen Aufführungsversionen ist der Wegfall von Mariuccio, so dass *L'Orazio* mit jeweils sechs Personen realisiert wurde, in Bonn (1764)

77 Vgl. zu den Wurzeln von Palombas Libretto vgl. ZEDLER, *Orazio* oder der verlassene Impresario.

fällt darüber hinaus die Rolle der Elisa weg. Auch ohne die Beteiligung der drei Nebenrollen, das Bonner Beispiel lässt dies erkennen, lassen sich die beiden Hauptstränge der Oper erzählen. Wenn aber gerade Elisa wie in Lüttich (1754) zur Hauptrolle erhoben wird, gerät die inhaltliche Tektonik der Oper ins Wanken. Eine großflächige Veränderung des Plots, wie sie hier vorgenommen wurde, muss nicht nur innerhalb der Versionen Crosas, sondern auch innerhalb der Aufführungschronologie von *L'Orazio* als Ausnahme gelten.

Die Oper unterlag schließlich auch Adaptionen, die von zeittypischen Entwicklungen bedingt waren. Zentral ist hierbei der Aspekt der Kürzung: Je weiter sich das Werk von seiner Uraufführung entfernte, desto stärker verdichtet wurde es. Gerne wurden hierfür längere Rezitativpassagen gekürzt, aber selbst ganze Szenen entfielen bzw. ist bei den Aufführungsserien ab 1750 häufiger festzustellen, dass vormalige Da-Capo-Arien-Texte auf den ersten Arienteil verkürzt abgedruckt sind. Die verschiedenen Aspekte der Transformation setzten ein Uraufführungslibretto voraus, das weitreichende Verschiebungen zwischen den Handlungsebenen erlaubte. Palomba gelang es mit *L'Orazio* – ohne dies intendiert zu haben – einen textlichen Grundstein zu legen, der nach dem Verlassen Neapels immer wieder neu eingekleidet vor allem mit dem komischen Handlungsstrang dem *far ridere* des Publikums dienen sollte und konnte.

