

Arnold Jacobshagen (Hrsg.)

Opera buffa

Gestern und heute
Past and Present



MUSIK - KULTUR - GESCHICHTE

Königshausen & Neumann

Arnold Jacobshagen (Hrsg.)

Opera buffa

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 22 – 2025

Opera buffa

Gestern und heute
Past and Present

Herausgegeben von
Arnold Jacobshagen

Königshausen & Neumann



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Zukunft NRW



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025
Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Arnold Jacobshagen

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Kostümfigurine von Katharina Gault für *Le trame deluse* von Domenico Cimarosa in der Inszenierung von Thilo Reinhardt an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (2024)
Redaktionelle Mitarbeit: Johanna Blitsch

Druck: Sowa Sp. z o.o., Piaseczno, Polen
Printed in the EU

<https://doi.org/10.36202/9783826095481>
Print-ISBN 978-3-8260-9547-4
PDF-ISBN 978-3-8260-9548-1

www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| VERA GRUND Humor und Differenzkategorien. Von der Commedia dell'arte zur Operette: Running Gags in der Operngeschichte | 13 |
| KORDULA KNAUS A bumpy take-off. Opera buffa in Europe (1740–1765) | 27 |
| FRANCESCO COTTICELLI Commedia dell'arte und Opera comica zu Beginn des 18. Jahrhunderts | 37 |
| LIVIO MARCALETTI Francesco Antonio Pistocchis <i>Le pazzie d'amore e dell'interesse</i> Mehrsprachigkeit und Komik einer „dramatischen Idee“ (1699) | 51 |
| EMILIA PELLICCIA Pietro Paolo Pezzoni, „der am Hof einen besonderen gusto macht“: ein Buffo-Bass der Wiener Hofkapelle | 69 |
| SASKIA WILLAERT Singers of <i>Opere buffe</i> at the London King's Theatre in the 1760s: Their Profession | 89 |
| LUCIO TUFANO Continuity and transformation in Neapolitan <i>commedia</i> <i>per musica</i> : from Piccinni's <i>Gelosia per gelosia</i> (1770) to Paisiello and Palma's <i>Le vane gelosie</i> (1790) | 123 |
| ARNOLD JACOB SHAGEN <i>Le trame deluse</i> (1786) im Kontext der komischen Opern Domenico Cimarosas | 143 |
| TINA HARTMANN <i>Ist das komisch?</i> oder <i>ist das komisch!</i> Domenico Cimarosas <i>Le trame deluse</i> von Giuseppe Maria Diodati zu Johann Wolfgang von Goethe | 161 |

| | |
|--|-----|
| FLORIAN AMORT Von der Opera buffa zum deutschen Singspiel. Cimarosas <i>Il matrimonio segreto</i> im Spiegel der Bearbeitungspraxis | 179 |
| MATTHIEU CAILLIEZ Die Verbreitung und Rezeption von Cimarosas Opere buffe im Europa des 19. Jahrhunderts | 215 |
| FRANCESCO IZZO <i>Buffo</i> Voices: Singing, Acting, and Character in Carlo Cam- biaggio and Angelo Frondoni's <i>Un terno al lotto</i> (Milan 1835) | 253 |
| JOHANNES STREICHER Ermanno Wolf-Ferrari und die Opera buffa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts | 267 |
| HELMUT KRAUSSER Das Projekt <i>Don Buonaparte</i> . Die Wiederentdeckung einer Opera buffa von Alberto Franchetti | 339 |
| BENEDETTA ZUCCONI Back to laughter. Opera Buffa at the Piccola Scala in Milan after the Second World War | 347 |
| MARIAM KAMUSHADZE Die Opera buffa auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums (1960–2010) | 369 |
| ALEXANDER GEORG SOJKA Cimarosa im 21. Jahrhundert. Eine globale Spielplanauswertung | 385 |
| HEIKE SAUER Opera buffa heute <i>Le trame deluse</i> an der Hochschule für Musik und Tanz Köln | 395 |
| KATHARINA GAULT / ANDREA GRAFF „Man braucht einiges an Menschenverstand, viel Geduld und eine gute Dosis Durchhalte- und Durchsetzungsvermögen“ | 399 |
| TIMO HANDSCHUH / STEPHAN WEHR Cimarosas Farben – eine Hommage an die leisen Töne | 403 |
| Personenregister | 407 |

Vorwort

Die Opera buffa war im 18. und 19. Jahrhundert eine der am weitesten verbreiteten Theaterformen weltweit. Der außerordentliche Erfolg der komischen italienischen Oper beruhte nicht zuletzt darauf, dass sie in ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen aufgeführt werden konnte und sowohl an populären Bühnen wie auch an fürstlichen Residenzen heimisch war. Noch heute zählen einzelne Hauptwerke dieser Gattung zu den Säulen des internationalen Opernrepertoires: Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) und *Così fan tutte* (1790), Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (1816), *La Cenerentola* (1817) und *Il viaggio a Reims* (1825) sowie Gaetano Donizettis *L'Elisir d'amore* (1832) und *Don Pasquale* (1843) stehen regelmäßig auf den Spielplänen der großen Bühnen weltweit. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sich jedoch nur noch wenige komische italienische Opern bis in die Gegenwart behauptet: Giuseppe Verdis *Falstaff* (1893) und Giacomo Puccinis *Gianni Schicchi* (1918) werden oftmals als letzte Repräsentanten einer Gattung benannt, deren große Zeit der Vergangenheit anzugehören scheint. Diese Stücke sind jedoch nur teilweise repräsentativ für eine Theaterform, deren immense Vielfalt und jahrhundertelange Traditionen für ein heutiges Publikum neu erschlossen werden können.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes dokumentieren die internationale wissenschaftliche Konferenz „Opera buffa Past and Present | Opera buffa gestern und heute“, die vom 19. bis 21. April 2024 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln als Teil des von der Stiftung Zukunft NRW geförderten wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsprojekts „Die Opera buffa und ihre internationale Rezeption“ stattfand. Ziel dieses von Stephan Wehr, Arnold Jacobshagen und Heike Sauer geleiteten Projektes war es, die Opera buffa und ihre internationale Rezeption bis in die Gegenwart zu untersuchen und durch exemplarische Aufführungen einzelner Werke zu vergegenwärtigen. Die drei ausgewählten und in den Jahren 2023 bis 2025 in der Hochschule für Musik und Tanz Köln szenisch aufgeführten Opern präsentieren unterschiedliche Epochen dieses Wandlungs- und Rezeptionsprozesses: Neben einem in Vergessenheit geratenen und im Rahmen dieses Projekts eigens wissenschaftlich edierten Originalwerk des späten 18. Jahrhunderts (*Le trame deluse* von Domenico Cimarosa) wurden eine Oper des frühen 20. Jahrhunderts (*Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss) sowie eine moderne Bearbeitung aus dem späten 20. Jahrhundert (*Il Re Teodoro a Venezia* von Giovanni Paisiello in der Fassung von Hans Werner Henze) zur Aufführung gebracht. So wurde den beteiligten jungen Künstlerinnen und Künstlern die Gelegenheit geboten, unterschiedliche Stilikonen und Darstellungsweisen zu erproben.

Diese dreijährige künstlerisch-praktische Arbeit wurde von umfassenden musikwissenschaftlichen Untersuchungen getragen, welche neben der quellenkritischen Edition von *Le trame deluse* in die Veröffentlichung des vorliegenden Buches münden. Die Neuproduktion von Cimarosas *Le trame deluse* bildete somit das Zentrum des Projekts und wird in diesem Band neben einzelnen Textbeiträgen auch durch Szenenfotos der Kölner Aufführungen im April 2024 dokumentiert.

Die Beiträge des vorliegenden Buches vereint das Bestreben, die diversen Entwicklungen der Opera buffa in Geschichte und Gegenwart aus multiplen Perspektiven zu betrachten und dabei neue Sichtweisen zu eröffnen. Aus diesem Grund wurden die viel gespielten Opern von Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi und Puccini bewusst ausgeklammert, um das Augen- und Ohrenmerk auf weniger bekannte Aspekte und weithin vergessene Werke des komischen Genres zu richten.

Am Beginn des Buches stehen drei Aufsätze, die sich auf übergreifende Themen des komischen Musiktheaters fokussieren. Zunächst beschäftigt sich Vera Grund mit Running Gags von der Commedia dell'arte bis zur Operette und richtet dabei ihr besonderes Interesse auf Humor und Differenzkategorien. Zugleich zeigt sie auf, wie sehr die frühe Opera buffa mit der Commedia dell'arte in Verbindung stand und auf deren Figurenmuster und Szenentypen aufbaute. Sie begreift die Opera buffa als frühes Genre der Massenunterhaltung und verfolgt die Traditionen ihrer komischen Figuren und der mit ihnen verbundenen Klischees in der weiteren Musiktheatergeschichte.

Sodann untersucht Kordula Knaus die europäische Ausbreitung der Gattung Opera buffa um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Aufbauend auf einem grundlegenden, an der Universität Bayreuth durchgeführten Forschungsprojekt („Opera buffa as a European Phenomenon – Migration, Mapping and Transformation of a New Genre“) zeichnet sie die Verbreitungswege des Genres in dieser frühen Phase nach. Abgerundet wird dieses einleitende Panorama durch den Beitrag von Francesco Cotticelli, der die Beziehungen zwischen Commedia dell'arte und Opera comica im selben Zeitraum in den Blick nimmt und dabei die vielfältigen Berührungspunkte der unterschiedlichen europäischen Bühnenkulturen zur Sprache bringt.

Hieran schließen sich Detailuntersuchungen zu einzelnen musikalischen Bühnenwerken und Entwicklungen vom 17. bis ins 21. Jahrhundert in weitgehend chronologischer Reihenfolge an. Den Anfang machen hierbei zwei Aufsätze zum komischen italienischen Musiktheater an Höfen des deutschsprachigen Raumes in der frühen Neuzeit. Livio Marcaletti thematisiert das Verhältnis von Mehrsprachigkeit und Komik einer „dramatischen Idee“ am Beispiel von Francesco Antonio Pistocchis *Le pazzie d'amore e dell'interesse*, während Emilia Pelliccia den Buffosänger Pietro Paolo Pezzoni an der Wiener Hofkapelle behandelt.

Von hier aus richtet sich sodann der Blick in die Metropolen London und Neapel: Saskia Willaert untersucht die Sängerinnen und Sänger des King's Theatre in den 1760er Jahren in ihren professionellen Kontexten, und Lucio Tufano behandelt Kontinuitäten und Transformationen in der neapolitanischen Oper anhand besonders aussagekräftiger Beispiele.

Mehrere der nachfolgenden Beiträge sind dem Komponisten Domenico Cimarosa gewidmet, dessen Oper *Le trame deluse* (1786) im Rahmen des genannten Forschungsprojekts im April 2024 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln unter der künstlerischen Leitung von Timo Handschuh, Thilo Reinhardt und Stephan Wehr dreimal zur Aufführung kam. Im Beitrag von Arnold Jacobshagen wird dieses Werk zunächst im Kontext der komischen Opern Cimarosas und ihrer Aufführungen im 18. Jahrhundert untersucht, ehe sich Tina Hartmann speziell mit den Weimarer Aufführungen von *Le trame deluse* unter der Leitung von Johann Wolfgang von Goethe auseinandersetzt und dabei auch eine neue Sichtweise auf Goethes Vorstellungen von der Opera buffa entwickelt. Florian Amort analysiert in seinem Beitrag die Bearbeitungen von Cimarosas *Il matrimonio segreto* als deutsches Singspiel und zeigt dabei auf, wie sich die unterschiedlichen Produktionen dieser Oper auf einem Spektrum zwischen respektvoller Texttreue zum Original und pragmatischer Adaption an lokale Gegebenheiten bewegten. Dabei spielten institutionelle Rahmenbedingungen, die jeweiligen Sängerbesetzungen sowie ästhetische Erwägungen eine wichtige Rolle für die weitere Rezeption des Werks.

Die folgenden Texte des Buches haben die italienische komische Oper im 19., 20. und 21. Jahrhundert zum Gegenstand. Zunächst widmet sich Matthieu Cailliez der Verbreitung und Rezeption von Cimarosas Operen im Europa des 19. Jahrhunderts, wobei er vor allem Enzyklopädien, Musiklexika, Musikzeitschriften und biographische Werke systematisch auswertet. Dabei zeigt sich, dass die Cimarosa-Rezeption zwischen dem Ende des Ancien Régime und dem Sturz Napoleons ihren Höhepunkt fand und sich später vor allem auf die Wiederaufführungen von *Il matrimonio segreto* beschränkte. Francesco Izzo fragt sodann am Beispiel der komischen Oper *Un terno al lotto* (1835) von Carlo Cambiaggio und Angelo Frondoni nach den Dimensionen von Gesang, Schauspiel und Charakter im Buffogesang.

Das komische Musiktheater Ermanno Wolf-Ferraris bildet den Schwerpunkt im Beitrag von Johannes Streicher, der darüber hinaus einen umfassenden Katalog komischer italienischer Opern im 20. Jahrhundert einschließlich einer detaillierten Dokumentation ihrer Rezeptions- und Aufführungsgeschichte präsentiert. Diese eindrucksvolle Zusammenstellung belegt die langanhaltende Vitalität des Genres und lässt deutlich werden, in welchem Maße Wolf-Ferrari das komische italienische Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dominierte.

Helmut Krausser ist die Wiederentdeckung und Neuedition der Opern buffa *Don Buonaparte* von Alberto Franchetti zu danken, über deren Ausgrabung und Uraufführung im Jahre 2023 – mithin 82 Jahre nach ihrer Entstehung – sein Beitrag berichtet. Kraussers Einschätzung zufolge bietet *Don Buonaparte* eine „Melodienfülle, wie sie nach 1920 nur noch die *Turandot* aufweist“ und könnte daher eines Tages eine besonders populäre Oper Franchettis werden. Zu Lebzeiten konnte *Don Buonaparte* im Italien Mussolinis nicht aufgeführt werden, weil der Komponist Jude war.

In den 1950er Jahren wurde die Piccola Scala in Mailand ein wichtiges Zentrum für die Wiederbelebung der komischen italienischen Oper, womit sich der Beitrag von Benedetta Zucconi beschäftigt. Wie die Verfasserin zeigen kann, repräsentiert La Piccola Scala den Versuch, nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue, zeitgemäße Sprache für das Musiktheater zu finden, die später von anderen Künstlern mit unterschiedlichen Zielen und Ergebnissen aufgegriffen wurde.

Zwei weitere Beiträge untersuchen die Rezeption des Genres seit 1960 bis in die Gegenwart. Mariam Kamushadze zeichnet die Präsenz der Opern buffa auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums während eines halben Jahrhunderts nach. Dabei zeigt sich, dass die komische italienische Oper weiterhin auf den Spielplänen vertreten ist, auch wenn die Vielfalt und Häufigkeit ihrer Aufführungen allmählich abgenommen hat. Abschließend unternimmt Alexander Georg Sojka eine globale Spielplanauswertung im Hinblick auf die Opern Domenico Cimarosas im 21. Jahrhundert. Bereits die Tatsache, dass in den beiden ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts weltweit zwölf verschiedene Opern Cimarosas insgesamt mehr als vierhundertmal aufgeführt wurden, belegt das anhaltende Interesse an der italienischen Musikkomödie.

Am Schluss des Bandes finden sich drei kurze Texte aus dem Programmheft der Kölner Aufführungen von *Le trame deluse*. Nach einer Einführung von Heike Sauer folgt ein Gespräch zwischen der Bühnen- und Kostümbildnerin Katharina Gault und Andrea Graff, ehe der Dirigent Timo Handschuh und der künstlerische Leiter der Opernabteilung Stephan Wehr eine Hommage an die leisen Töne in Cimarosas farbenreicher Partitur entwerfen.

Der Dank des Herausgebers gilt vor allem den Autorinnen und Autoren für ihre Vorträge und Beiträge sowie die auf allen Ebenen des Projekts überaus produktive, vertrauensvolle und angenehme Zusammenarbeit vor Ort in Köln und im redaktionellen Nachgang. Dieser Dank schließt auch ganz besonders Rachel Cowgill, Elenora Di Cintio und Adriano Morea für ihre wertvollen Beiträge zur Kölner Konferenz mit ein, die leider in diesem Buch nicht veröffentlicht werden konnten.

Darüber hinaus möchte ich allen an dem wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsprojekt beteiligten Studierenden, Kolleginnen und Kollegen an der Hochschule für Musik und Tanz Köln sehr herzlich danken. An erster Stelle sei hier der künstlerische Leiter der Rheinischen Opern-akademie Stephan Wehr genannt, dem auch die Initiative zu diesem Projekt zu verdanken ist. Ein besonders herzlicher Dank geht an die Leiterin der Öffentlichkeitsarbeit der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Heike Sauer für die Organisation und administrative Realisierung des Gesamtprojektes. Thilo Reinhardt, dem Regisseur von *Le trame deluse*, danke ich für den intensiven persönlichen Austausch zu diesem Werk, Michael Weiger für die überaus fruchtbare und nachhaltige Zusammenarbeit bei der Edition. Der Bühnen- und Kostümbildnerin Katharina Gault, die *Le trame deluse* für die Kölner Produktion ausgestattet hat, sei für die Genehmigung zum Abdruck der Kostümfigurine auf der Titelseite des Buches herzlich gedankt, ebenso Christian Nielinger für die Fotos zur selben Produktion. Von Herzen danken möchte ich auch Laura Steinle für die umsichtige Leitung des Konferenzbüros.

Besonders herzlich danke ich der Stiftung Zukunft NRW, ohne deren finanzielle Förderung dieses Projekt nicht hätte realisiert werden können. Ebenfalls herzlich gedankt sei der Hochschule für Musik und Tanz Köln und ihrem Rektor Prof. Tilmann Claus für die repräsentative Ausrichtung der Konferenz und aller weiterer Veranstaltungen dieses Projekts.

Für die sorgfältige redaktionelle Mitarbeit an diesem Buch danke ich Johanna Blitsch. Nicht zuletzt gilt mein Dank dem Verlag Königshausen und Neumann und hier insbesondere Daniel Seger, Heike Hanenberg, Caroline Pabst und Markus Heinlein.

Köln, im Juni 2025

Arnold Jacobshagen

Internationale Konferenz
19. bis 21. April 2024

GESTERN
UND HEUTE
OPERA BUFFA
PAST AND
PRESENT



LEITUNG Prof. Dr. Arnold Jacobshagen

:m Hochschule für
Musik und Tanz Köln

www.hfmt-koeln.de

Abbildung: Programm der Internationalen Konferenz „Opera buffa | Gestern und heute | Past and Present“, Hochschule für Musik und Tanz Köln, 19. bis 21.4.2024

Vera Grund

Humor und Differenzkategorien.
Von der Commedia dell'arte zur Operette:
Running Gags in der Operngeschichte

„Das Komische ist nicht per se heiter und harmlos [...]. Komische Kommunikation ist in ihrer lebensweltlichen und auch in der inszenierten Form ein Prozess mit einer Täter- und Opferseite, mit moralischen Gewinnern und Verlierern – auch wenn sich die Verhältnisse rasch durch Umkehrung, Perspektivwechsel und das Unterlaufen von Publikumserwartungen im Verlauf eines Werks oder einer Witzerzählung ändern können,“¹ so beschreibt Arne Kapitza die politische Seite von Komik und Humor, die Varianz der Ausrichtung betonend. Analog hat sich in der Komikforschung die Untersuchung von Stimuli gegen die Response-Forschung durchgesetzt, die in erster Linie auf die Wahrnehmung von Komik abhebt und diese als situationsabhängig, als zeitlich und kulturell situiert beschreibt. Umso bemerkenswerter ist es, dass sich für komische Musiktheaterwerke eine Tradition von gleichbleibenden auf die Differenzkategorien Class-, Nation- oder Gender abzielenden Witzen feststellen lässt. Diese lassen sich z.T. über sehr lange Zeiträume, vom 17. bis ins ausgehende 19. Jahrhundert beobachten wie im Folgenden anhand verschiedener als „Running Gags“² bezeichneter Beispiele gezeigt wird.

1. Commedia dell'arte, Opera buffa und Class:
Running Gags aus der Commedia dell'arte

Den Zusammenhang von Commedia dell'arte und den Scene buffe der Oper des 17. Jahrhunderts haben Paolo Fabbri³ und Emily Wilbourn herausgearbeitet.⁴ Deutlich zeigten sie auf, dass die Stereotypen der Commedia dell'arte, die in den Stehgreifkomödien den Handlungsraum abstecken,

1 Arne Kapitza, „Komik, Gesellschaft und Politik“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Komik Handbuch*, Weimar 2017, S. 143.

2 Laut Duden handelt es sich beim „Running Gag“ um einen Witz, der „sich immer wiederholt“ oder „der oft verwendet wird“. Siehe Artikel „Running Gag“, in Duden online https://www.duden.de/rechtschreibung/Running_Gag (12.3.2025)

3 Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.

4 Emily Wilbourn, *Seventeenth-Century Opera and the World of the Commedia dell'Arte*, Chicago 2016. Siehe den Artikel von Anne MacNeil, in: Christopher B.

auch als Modell für die Charaktere der komischen Opern(-szenen) dienen. Unterscheidungen zwischen den Vecchi und den Zanni zuzuordnenden Figuren, die entlang der sozialen Grenzen verlaufen, wurden dafür inklusive ihrer stereotypen Charakteristika übernommen: Dienerfiguren wie Arlecchino oder Brighella, charakterisiert als faul, gefräßig und gierig, oder ihre weiblichen Gegenparts Colombina oder Smeraldina als listig und berechnend. Figuren der Oberschicht, wie der ‚Dottore‘, als hochnäsig und rechtshaberisch, sprachlich ausgedrückt durch eine latinisierte lingua franca.



Abb. 1: Pieter Schenk, Dottore Baloardo, Kupferstich, ca. 1700 (Theatermuseum Wien, www.theatermuseum.at/de/object/989460)

Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello (Hrsg.), *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge 2018.



Abb. 2: Jacques Callot, Pantalon, Kupferstich, um 1600 (Theatermuseum Wien, <https://www.theatermuseum.at/de/object/953905>)

Bemerkenswert im Hinblick auf die Bedeutung der Kategorie Class ist die Figur des Pantalone, bei dem es sich um einen venezianischen Kaufmann bzw. Patrizier handelte, somit um eine Figur aus der venezianischen Oberschicht, der auf der Bühne lächerlich gemacht wurde. Dies beschrieb Carlo Goldoni dezidiert:

„Pantalone ist ein Kaufmann, weil in Venedig zu jenen alten Zeiten der reichste und ausgebreitetste Handel getrieben wurde.⁵ Pantalone hat immer die alte venezianische Tracht beibehalten; schwarze Robe und Wollmütze sind noch jetzt in Venedig üblich, rote Weste und lange Hosen, rote Strümpfe und Pantoffeln sind die Kleidung der ersten Bewohner der adriatischen Lagunen; und der Bart, in jenen verflossenen Zeiten der Schmuck des Mannes, wird heutzutage lächerlich gemacht.“⁶



Abb. 3: Darstellung der Gelosi-Truppe mit innamorata und Pantalone, Öl auf Leinwand, um 1580 (Musée Carnavalet, Paris)

Dass sich die venezianische Oberschicht, nicht nur die bürgerliche, sondern auch die adelige, in Komödien oder komischen Opern verlachen ließ, bemerkten bereits die Zeitgenossen im 18. Jahrhundert mit Erstaunen. Alexandre-Toussaint Limojon de Saint Didier schrieb in *La Ville et la République de Venise* verwundert:

„Mais il n'est pas étonnant qu'on n'y trouve rien à redire, puisque les Nobles mesmes se laissent jôuer sur le Theatre, dans le personnage du

5 Das Handelsprivileg war in der Republik Venedig den Patriziern vorbehalten. Siehe dazu Frederic C. Lane, *Storia di Venezia*, Turin 1978, S. 8–10.

6 Carlo Goldoni, *Meine Helden sind Menschen. Memoiren*, übersetzt v. Eva Schuman, Frankfurt a. M. 1987, S. 287.

pantalon, qui est une veritable copie en habit, en actions, & en paroles, de ce qu'ils font tous les jours.⁷

Analog kommentierte Edward Wright in *Some observations made in travelling through France, Italy, &c.* (1720–1722):

„However it passes in other parts of Italy, 'tis pretty odd that in Venice, where the Noblemen are so jealous of their Honour, they shou'd suffer Pantalone to be the Cully of the Play: for that is the Name the Noblemen themselves go by.“⁸

Dass den Stücken, trotz ihres auf den ersten Blick vor allem kalauernden derben Humors ein sozialkritischer Apell inhärent war bzw. Moral, häufig ausgedrückt durch ihre Abwesenheit, ein zentraler Aspekt der Komödien und Opern war, geht daraus deutlich hervor. Dabei ist auch in den frühen Opere buffe der farcenhafte Zuschnitt der Werke offensichtlich, die statt aristotelisch an das Mitgefühl der Zuseher zu appellieren, auf Situationskomik bzw. auf die Varianz von Bekanntem, auf „Running Gags“ setzten, die den immer gleichen Charaktereigenschaften ihrer Figuren entsprachen.

Dies lässt sich für einen Großteil des Opera-buffa-Repertoires des mittleren 18. Jahrhunderts feststellen. Beispielhaft wird es im Folgenden an Domenico Cimarosas und Angelo Anellis *Li due supposti conti* dargestellt,⁹ das sich nach ihrer erfolgreichen Erstaufführung im Jahr 1784 in Mailand zu einem Repertoirestück entwickelte, das auf zahlreichen Bühnen Norditaliens sowie in Wien, Dresden und Lissabon zur Aufführung kam.¹⁰

7 Alexandre-Toussaint Limojon de Saint Didier, *La Ville et la République de Venise*, S. 355. „Aber ist es nicht erstaunlich, dass man nichts dagegen einwendet, dass die Adeligen selbst sich auf dem Theater darstellen lassen in der Figur des Pantalon, der eine wahrhaftige Nachbildung der Kleidung, der Handlungen und Worte, dessen sie jeden Tag machen ist.“ Übers. wie die folgenden VG.

8 Edward Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, 2 Bde. London 1730, Bd. 1, S. 85. „Wie auch immer es in anderen Teilen Italiens zugeht, es ist ziemlich seltsam, dass in Venedig, wo die Adligen so eifersüchtig ihre Ehre verteidigen, sie es dulden sollten, dass Pantalone der Dummkopf des Stücks ist; denn das ist der Name, den die Adligen selbst benutzen.“

9 Das Libretto zur Aufführung erschien in Venedig bei Fenzo 1786. Vgl. Gordana Lazarevich, Artikel „Due supposti conti, I“, in: *Grove Music Online*, <https://ez-proxy.hfm-detmold.de:2130/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901366> (23.08.2024).

10 Erstmals 1784 in Mailand, 1785 auch in Padua, Parma mit Eusebio Luzzi und Caterina Anselmetti, und in Pisa, 1786 in Bologna, Lucca, Rom und Verona, 1787 in Dresden und Reggio, 1788 in Bergamo, 1789 in Crema, Neapel, Novara, Pavia, Piacenza, Vicenza und Wien, 1790 in Gorizia und Belluno, 1791 in Brescia und Lissabon, 1792 in Casal Monferrato, Cremona und Trento, 1794 in Genua und Cividale aufgeführt. Siehe Sartori, „I/Li due supposti conti“, in: ders., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 2, S. 438f., Nr. 8563–8590.

Die Handlung stellt einen stereotypen komischen Plot vor: Dass es sich bei der Hauptfigur um eine Variante von Pantalon handelt, drückt bereits der nur leicht abgewandelte Name Pantaleo aus. Entsprechend ist auch der Charakter gestaltet, was sich in der Opernhandlung dadurch ausdrückt, dass er seine Schwester Beatrice aus finanziellen Gründen mit dem reichen, aber alten und, wie ebenfalls durch den Namen angedeutet, dicken Bauern Marcotondo zu verheiraten gedenkt. Marcotondo wird bereits in der Eröffnungsszene durch die Arie „Ma che gelati pessimi, freddissimi all'eccesso!“¹¹ als ungelenk charakterisiert, in der er sich das zu kalte Sorbetto aufwärmen lässt. Beatrice, die ungewollte Verlobte, ist trotz ihres hohen Standes, keineswegs eine sentimentale, ihrem Schicksal ergebene Heldin wie sie es im 19. Jahrhundert wäre, sondern entspricht eher der trickreichen innamorata-Figur¹² der *Commedia dell'arte*, wenn auch zunächst ohne passenden Partner. Ihr widerspenstiger Charakter wird besonders deutlich, wenn sie in einer Szene ihren ungewollten Verlobten Marcotondo nicht nur lächerlich macht, sondern ihm auch noch die Uhr stiehlt.¹³ Auf ihrer Flucht vor der Verheiratung trifft sie in Caramella den passenden Heiratskandidaten. Dieser, jung, reich und von hohem Stand, lässt sich für das *lieto fine* auf die Ehe mit Beatrice ein, jedoch nicht aus romantischen Gründen, sondern um einer Haftstrafe zu entgehen: „Vi sposo tutte per liberarmi“ lautet der Arientext zur Verlobung.¹⁴ Es handelt sich bei der Szene dementsprechend auch nicht um die Finalszene, sondern es schließt eine Verkleidungsszene an, in der sich Caramella und Pantaleo als Ärzte ausgeben und Marcotondo mit ihren Diagnosen erschrecken. Es handelt sich dabei um einen weiteren Verweis auf die *Commedia dell'arte*, indem mit den *Dottori*¹⁵ eine weitere traditionelle Maske zum Einsatz kommt. Wie üblich für ärztliche Visitationsszenen gestaltete Angelo Anelli diese in lateinischem Kauderwelsch.¹⁶

Die musikalische Gestaltung von Domenico Cimarosa des Textes „Nacapantrosatos, sicuramitalapos, Anticantera, salisperà“ ist sylabisch auf Textverständlichkeit komponiert, mit der Betonung durch lange Notenwerte der Schlusssilben „lis-pera“, wodurch phonetisch die vorgebliche Dramatik der Situation vermutlich aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Wort „dispera“ hervorgehoben werden sollte.

11 Angelo Anelli, *Li due supposti conti*, S. 8.

12 Judith Chaffee und Oliver Crick, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London 2014, S. 92f.

13 Anelli, *Li due supposti conti*, S. 18f.

14 Ebd., S. 47.

15 Chaffee und Crick, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, S. 62–68.

16 Anelli, *Li due supposti conti*, S. 50f.



Abb. 4: Domenico Cimarosa und Angelo Anelli, *Li due supposti conti*, I-Nc 1.4.7-8, Bd. 2, S. 91.

Der Schlusswitz von *Li due supposti conti* ging somit textlich wie musikalische verstärkt auf Kosten des reichen, alten Bauern Marcotondo. Da sämtliche Figuren, die adelige Zwangsverlobte, ihr gieriger und geiziger Bruder sowie der unwillige Liebhaber komische Züge tragen, die den Charakteristika ihrer Vorbilder aus der Commedia dell'arte entsprechen, wird die Ridikülisierung in der Oper paritätisch auf alle Schichten und Geschlechter verteilt. Um einen Running Gag handelte es sich bei der für Oper buffe des ausgehenden 18. Jahrhunderts typischen Verkleidungsszene des Arztbesuchs, die sich in zahlreichen Werken feststellen lässt, nicht zuletzt in Mozarts und Da Pontes *Così fan tutte*.¹⁷ Als tradiert Witz dürfte die Varianz und kunstfertige Ausgestaltung wesentlich darüber entschieden haben, ob das Publikum lachte und somit, ob die Stücke Erfolg oder Misserfolg auf den Bühnen hatten.

17 Wolfgang Amadeus Mozart/Lorenzo Da Ponte, *Così fan tutte*, hrsg. von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm (=NMA NMA II/5/18/1-2), Kassel 1991, Akt 1, Szene 16, S. 256–265. Zur ärztlichen Visitationsszene als Topos in der bildenden Kunst siehe auch Einar Petterson, *Amans amantis medicus, Das Genremotiv „Der ärztliche Besuch“ in seinem kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2000.

2. Opera buffa, Opéra comique, Operette und Nation: Die Laster der anderen

Ein weiterer Running Gag waren die für exotisierende Stoffe typischen Szenen, in denen ebenso kalauernd wie in den ärztlichen Visitationsszenen Fremdsprachen phonetisch imitiert wurden, so beispielsweise in Baldassare Galuppi und Giovanni Bertatis 1771 im venezianischen Teatro San Samuele aufgeführtem *L'inimico delle donne*.¹⁸ Die Handlung spielt auf der als „chinesisch“ bezeichneten Insel Kibin-Kin-Ka. Der Herrscher Zon-Zon, der die Frauen hasst, soll sich verheiraten. Die Italienerin Agnesina, die ihrerseits nichts für die Männerwelt übrighat, strandet nach einem Schiffsbruch gemeinsam mit ihrem Onkel Geminiano auf der Insel. Das Aufeinandertreffen der Kulturen drückt die Finalszene des ersten Aktes aus:¹⁹ Zu Ehren der Neuankömmlinge wird ein Bankett gegeben, bei dem Geminiano vom Schiff geretteten Wein beisteuert. Der Wein wird gemäß dem imaginiert ‚chinesischen‘ Zeremoniell vor dem Essen und zwischen den Gängen gereicht. Komisch an der Szene sind einerseits Geminianos Nöte, ausgehungert vor dem vollen Teller sitzen zu müssen, wie erwähnt ein typischer mit der Arlecchino-Figur verbundener Witz in der Commedia dell'arte, und andererseits alkoholische Getränke als typisch europäische Errungenschaft, deren Wirkung dem ‚chinesischen‘ Inselbewohner nicht bekannt ist. Das Festessen artet so in ein Trinkgelage aus, bei dem der Witz hier noch paritätisch auf die europäischen Neuankömmlinge wie die Inselbewohner verteilt ist.

Jedoch handelte es sich bei Szenen, in denen fremde Kulturen aufgrund ihres Umgangs mit Alkohol verlacht wurden, um einen Running Gag, der je nach Ausgangslage auch deutlich schärfer auf die Fremdkultur abzielen konnte. Insbesondere in den sogenannten ‚Türkenopern‘ Wiener Provenienz lassen sich zahlreiche Beispiele finden wie die Opéra comique *Die Pilger von Mekka* von Christoph Willibald Gluck.²⁰ Beide Arien des Calenders „Unser dummer Pöbel meint“²¹ sowie „Mohamet dieser dumme Tropf“, die mit dem einschlägigen Text „war nicht richtig in dem Kopfe, denn der Narr verbot uns den Wein“²² fortsetzt, setzen auf den gleichen Running Gag. Auch Joseph Haydn verwendete diesen Text in der italienischen Version *L'incontro*

18 Libretto zur Aufführung Venedig: Fenzo [o.J.].

19 Bertati, *L'inimico delle donne*, S. 23-26.

20 Siehe dazu Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 274-284.

21 Christoph Willibald Gluck / Louis Hurtaut Dancourt, *Die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mecca, Ein Singspiel in drey Aufzügen*, Libretto, Wien 1780, S. 7.

22 Ebd., S. 50. In der Gluck-Gesamtausgabe wurde der Text als „Mohammed, unserm Groß-Propheten“ aufgenommen, Christoph Willibald Gluck, *La Rencontre imprévue/Die Pilger von Mekka*, hrsg. von Harald Heckmann (=Gluck-Gesamtausgabe IV/7), Kassel 1964, S. 187-191.

improvviso weiter.²³ Ebenso zielt das Duett „Vivat Bacchus“ in W. A. Mozarts *Entführung aus dem Serail* darauf ab.²⁴ Die Ausrichtung ist in diesen Fällen weitaus schärferer, indem die Pointe in allen drei Fällen allein auf Kosten des „Orientalen“, verkörpert durch die Figur des Serail-Wächters, geht.²⁵ Die diskriminierende Absicht wird in der Gluck'schen Vertonung durch den Einsatz von sogenanntem ‚türkischem‘ Instrumentarium, das zusätzlich exotisches musikalisches Kolorit verleiht deutlich. Dies übernimmt auch Mozart in der *Entführung aus dem Serail* und fügt einen weiteren Stachel hinzu, indem der kastrierte Haremswächter nicht nur dem Wein frönt, sondern sich auch für die Frauen im Harem interessiert.²⁶

Die Figur der trinksüchtigen und wollüstigen Haremswächter spannt sich als Running Gag in der Wiener Musiktheatertradition bis ins 20. Jahrhundert fort. So lässt er sich in Franz Lehárs *Das Land des Lächelns* von 1929 wiederfinden und das, obwohl die Operettenhandlung in China spielt, einem Land, in dem die Institution Serail oder polygame Ehemodelle nie existierten. Dennoch verwendete der Textdichter Victor Leon die Figur des Haremswächters als „Obereunuch“ um sie völlig ohne dramaturgische Notwendigkeit in die Handlung einzuführen. Den Running Gag spannt er fort, indem er eine Eunuchen-Tradition anlegt. So lautet der Arientext: „Papa war ein alter Eunuch und meine Mama war seine Lieblingsfrau!“²⁷ Es handelt sich dabei um eine eingelegte komische Szene in den eigentlich sentimental Stoff des *Das Land des Lächelns*, die tragisch endende Liebesgeschichte zwischen einer adeligen Wienerin und einem chinesischen Prinzen. Jedoch scheitert auch diese daran, dass der Prinz für das Staatswohl weitere Ehen eingehen soll. Dass die angebliche „Vielweiberei“ der sogenannten „chinesischen“ Kultur nicht nur als Ridikülisierung, sondern auch als ernstgemeinte Kulturkritik zu verstehen ist, geht aus der Dopplung hervor ebenso wie der Verweis auf den verbotenen Alkoholkonsum die Tradierung des Witzes deutlich macht.

23 Joseph Haydn, *L'incontro improvviso*, hg. Helmut Wirth (=Joseph Haydn, Werke, XXV/6/II), München 1962, von S. 273–277.

24 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, hrsg. von Gerhard Croll (=Neue Mozart-Ausgabe II/5/12), Kassel 1982, S. 255–264). Siehe dazu auch Ralph P. Locke, *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge 2015, S. 308–311.

25 Dass Alkoholkonsum als anti-islamistischer Witz sich auch in den orientalisierenden komischen Opern des 19. Jahrhunderts finden lässt, hat Matthieu Cailliez gezeigt. Matthieu Cailliez, „Les Milles et une nuit à l'opéra au XIXe siècle“, in: Camillo Faverezani (Hrsg.), *Dal Levante l'astro nascente. L'orient et l'opéra/L'orient e l'opera*, Luca 2021, S. 212f.

26 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, hrsg. von Gerhard Croll (Neue Mozart-Ausgabe II/5/12), Kassel 1982.

27 Victor Leon/Franz Lehár, Textbuch *Das Land des Lächelns*, Wien 1929/57, S. 51.

3. Opera buffa, Nation und Gender: Die eigenen Werte

Wie bereits angesprochen, handelt es sich bei widerspenstigen Frauengestalten um ein weiteres Stereotyp der Commedia dell'arte, das weibliche Figuren von hohem Stand wie die innamorate, aber auch Dienerinnenfiguren wie Colombina oder Smeraldina charakterisieren konnte. Die Hauptprotagonistin in Angelo Anellis Libretto *L'italiana in Algeri* verkörpert diese Rolle in einem exotisierenden Stoff, die nach der Vertonung von Luigi Mosca für das Teatro alla Scala in Mailand aus dem Jahr 1808 fünf Jahre später in der Version von Gioachino Rossini im Teatro Benedetto uraufgeführt worden war.²⁸ Zugrunde liegt die Handlung um den Bey von Algier, der der orientalischen Frauen überdrüssig ist, und sich stattdessen eine temperamentvolle Italienerin wünscht. So beklagt er in seinem ersten Auftritt, dass er unter seinen Sklavinnen keine findet, die ihn erfreuen könne, da „Liebkosungen“ und „Grimassen“ nicht nach seinem Geschmack seien.²⁹ Stattdessen möchte er eine Italienerin, die sich den „cicisbei“ widersetzen.³⁰ Diese findet er in Isabella, die auf der Suche nach ihrem verschleppten und versklavten Verlobten Lindoro nach Algier kommt, und dem Bey eine Lehre, nicht nur in Hinblick auf die Geschlechterverhältnisse, sondern im patriotischen Sinne erteilt, indem sie die Frauen Italiens als Vorbild für Furchtlosigkeit und Pflichtbewusstsein ausgibt.³¹ In diesem Sinne befreit sie nicht nur den Geliebten Lindoro und sich selbst aus der Gefangenschaft des Bey, sondern sämtliche von ihm verschleppten Italiener.³² Nebenbei bemerkt gelingt die Flucht und zugleich die Schlusspointe der Oper erneut alkoholbedingt, denn die Wachen und Eunuchen lassen den Bey im Stich, da sie betrunken sind.³³ Vorlage für den Stoff der Oper dürfte die Legende um Roxelane, die skytische Lieblings-

28 Azio Corghi, „Prefazione“, in: Gioachino Rossini, *L'italiana in Algeri*, hrsg. von Azio Corghi (=Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, 1/11/1, S. XXI–XXXIX, hier S. XXI.

29 Rossini, *L'italiana in Algeri*, hrsg. von Azio Corghi, S. 71. „Sentimi ancora/ Per passar bene un'ora io non ritrovo/Una fra le mie schiave/Che mi possa piacer. Tante carezze, / Tante smorfie non son di gusto mio.“

30 Ebd., S. 71 „Tu mi dovresti / Trovar un'Italiana. Ho una gran voglia / D'aver una di quelle Signorine, / Che dan martello a tanti cicisbei.“ S. 72.

31 Ebd., Bd. 2, S. 499–504: „Una donna t'insegni ad esser forte. / Pensa alla patria, e intrepido / Il tuo dover adempi: / Vedi per tutta Italia / Rinascere gli esempi / D'ardir e di valor.“

32 Zu den Hintergründen siehe auch Andrea Chegai, *Rossini*, Milano 2022, S. 107–116, sowie Ralph P. Locke, „Leaving Alla Turca behind“, in: Michael Christoforidis und Ramón Sobrino (Hrsg.), *Musical Exoticism. The Mediterranean and Beyond in the Long Nineteenth Century*, Brepols 2024, S. 3–23, hier S. 8.

33 Ebd., S. 606.

frau des osmanischen Herrschers Süleyman I., die machtbewusst ihre orientalischen Rivalinnen auszustechen wusste.³⁴ Als „Solimano“ kam der Stoff als Tragödie bereits im 17. Jahrhundert auf die Bühne.³⁵ Das neu geschaffene Libretto von Giovanni Ambrogio Migliavacca wurde jedoch auch im 18. Jahrhundert mehrfach prominent u.a. von Johann Adolph Hasse (Dresden 1753), Tommaso Traetta oder Baldassare Galuppi vertont.³⁶ Die Herkunft des Stoffs in der komischen Version dürfte jedoch auf die französische Vorlage *Soliman II* von Charles Simon de Favart von 1761 zurückgehen, der aus Roxelane erstmals eine Europäerin, in diesem Fall eine Französin machte.³⁷ Die komische Version war nicht weniger prominent als die ernste und wurde mehrfach als Opera buffa vertont.

| Jahr | Komponist/Librettist | Titel | Ort |
|------|---|---|-----------------------|
| 1768 | Nicolò Jommelli/Gaetano Martinelli | <i>La schiava liberata</i> | Stuttgart |
| 1769 | Carlo Defranchi/D'Orengo | <i>Il trionfo della costanza</i> | Turin |
| 1774 | Gennaro Asterita, Giovanni Bertati | <i>Il marito che non ha moglie</i> | Venedig |
| 1783 | Pasquale Anfossi/C.F. Badini | <i>Il trionfo della costanza</i> | London |
| 1785 | Giuseppe Gazzaniga/Giovanni Bertati | <i>Il serraglio di osmano</i> | Mailand ³⁸ |
| 1788 | Dalindo Stinfalico Accad. Filarm. di Bol. (= conte Luigi Cotti di Brusasco)/Filarco Lidio A. di R. (= Ferdinando Casorri, Accademico di Roma) | <i>Solimano Secondo ossia Le tre sultane</i> | Vercelli |
| 1790 | Giovanni Schwanberg/o.A. | <i>Il trionfo della costanza</i> | Braunschweig |
| 1794 | Valentino Fioravanti/o.A. | <i>L'audacia fortunata ed I matrimoni per magia</i> | Napoli, Messina |

Tabelle 1: Aufführungen von Opere buffe auf den Soliman-Stoff³⁹

34 Zur historischen Figur und den Versionen auf den Opernbühnen siehe Larry Wolff, *The Singing Turk. Ottoman Power and Operatic Emotions on the European Stage from the Siege of Vienna to the Age of Napoleon*, Stanford 2020, S. 86–107.

35 O.A., *Il Solimano*, Bologna: Carlo Manolessi, 1649.

36 Zur historischen Figur und den Versionen auf den Opernbühnen siehe Wolff, *The Singing Turk*, S. 86–107.

37 Siehe dazu Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 252–258.

38 Auch aufgeführt in Prag, Venedig, Padua, Vicenza, Dresden, Pavia, Udine, Lissabon.

39 Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990–1994, Nr. 21207, 23770, 14844, 23772, 21720, 22282, 23773, 23773.

Während Roxelane in den Opere serie als Orientalin, als Skythin oder Perserin charakterisiert durch ihre Grausamkeit und den Willen zur Macht dargestellt wurde, wandelte sich die Figur in der Bearbeitung für das komische Genre zum Positiven und sicherlich nicht zufällig auch zu einer Europäerin. Über die Sicht auf Europäerinnen und Orientalinnen im 18. Jahrhundert ist ein Brief von Mary Wortley Montague, die als Botschaftergattin einige Zeit in Konstantinopel verbrachte von Interesse. Mit Erstaunen berichtete sie von der Lebensart der Frauen: „... instead of the imprisonment in which I fancied all the ladies languished, I saw them running about in veils from morning to night.“⁴⁰

Von entscheidender Bedeutung an ihrer Bemerkung ist dabei weniger der Realitätsgehalt ihrer Aussage in Bezug auf die Lebensweise von Frauen in Konstantinopel, als die diskursive Einordnung. So geht daraus deutlich hervor, dass bereits im Europa des 18. Jahrhundert davon ausgegangen wurde, dass Orientalinnen in Unfreiheit leben, im Gegensatz zu Europäerinnen, wie die eigentlich wichtige damit verbundene Aussage lautete. Dementsprechend lieferte das Klischee den Nährboden für die Figur der temperamentvollen, emanzipierten Europäerin, die als Gegenbild zu unterwürfigen und unfreien Orientalinnen in den komischen Opern genutzt wurden. Dass die Ausrichtung dabei nicht unbedingt gegen das nicht-westliche, sondern auch innenpolitisch gewendet werden konnte, zeigt Rossinis/Anellis-Version, die bereits mit den Bestrebungen eines vereinigten Italiens in Verbindung stand. Wie zuvor am Beispiel der Beatrice in *Li due supposti conti* gezeigt, waren rebellische weibliche Figuren bereits in der Commedia dell'arte vorhanden, bevor sie über die Opera buffa dann fortgesponnen und somit ein eigenes Klischee europäischer, in diesem Fall italienischer Weiblichkeit entwickelten.

Fazit

Die frühe Opera buffa stand eng mit der Commedia dell'arte in Verbindung, d.h. baut auf die Figurenmuster und Szenentypen auf. Dabei handelt es sich zunächst um Satiren oder Farcen, in denen die Laster und komischen Charaktereigenschaften ihrer Protagonisten und Protagonistinnen im Vordergrund standen. Opera-buffa-Produktionen des ausgehenden 18. Jahrhunderts abstrahierten diese Eigenschaften oder brachten sie als Zitate, beispielsweise indem Figuren aus der Commedia dell'Arte wie der Dottore in Form von Verkleidungsszenen in die Opern eingelegt wurden.

40 Mary Wortley Montagu, Brief an Lady Pomfret, Februar 1740, in: *The complete letters of Lady Mary Wortley Montagu*, hrsg. von Robert Halsband, 3 Bde., Oxford 1965–1967, Bd. 3, S. 173.

Dass sich in der Musiktheatergeschichte eine starke Tradition ihrer komischen Figuren entwickelte, zeigt das Beispiel aus Victor Leons und Franz Lehárs *Das Land des Lächelns*. Aufgrund der Tradierung der Witze ist anzunehmen, dass das Publikum sie in den verschiedenen Zeiten und Aufführungskontexten unterschiedlich, auffasste. Dass die mit den Witzen verbundenen Klischees, die die Opera buffa, die als frühes Genre der Massenunterhaltung begriffen werden kann, vermittelte, über die Bühne hinaus Wirkung zeigten, ist anzunehmen.



Cimara, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

A bumpy take-off. Opera buffa in Europe (1740–1765)

To center stage an explicitly comic opera at an evening of theater became more common in Italy in the late 1730s and early 1740s. Influenced by the Neapolitan tradition of *commedia per musica* that already flourished in the decades before, the three-act comic opera (that later became known under the genre term *opera buffa*) reached North Italian cities via Rome and Florence.¹ Venice became the most important center of *opera buffa* production around 1750 and defended this position until the 1760s. But how was Italian *opera buffa* established outside of Italy? How was it received in a theatrical landscape that was much less dominated by the Italian *impresario* system but rather offered a strong tradition of representative court opera? What was the role of mobile opera troupes in this dissemination process and how was the genre adapted and modified in its new performing contexts? To answer these questions systematically was the aim of a project funded by the German Research Foundation, carried out at the University of Bayreuth from 2017 to 2020.² In the following article I want to present selected results of this project with a particular focus on the question of obstacles and hands-on problems that the central protagonists of this dissemination process had to deal with.³

The first verifiable performance of Italian *opera buffa* repertoire outside of Europe took place in the courtly palace in Lisbon in 1740.⁴ It was *Madama Ciana*, an opera by Gaetano Latilla that had premiered in Rome in 1738 and later found its way to numerous stages in- and outside of Italy

-
- 1 See Piero Weiss, “La diffusione del repertorio operistico nell’Italia del Settecento. Il caso dell’*opera buffa*”, in: *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, ed. by Susi Davoli, Bologna 1986, pp. 241–256; Barbara Dobbs Mackenzie, *The creation of a genre. Comic opera’s dissemination in Italy in the 1740s*, doctoral dissertation, University of Michigan, 1993; Francesco Cotticelli and Paologiovanni Maione, “‘Abilitarsi negli impieghi maggior’. Il viaggio dei comici fra teptori e piazza”, in: *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750)*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Gesa zur Nieden, Kassel 2015, pp. 326–346.
 - 2 „Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping and Transformation of a New Genre”, DFG-Projectnumber 362114878, Principal Investigator: Kordula Knaus, Collaborators: Andrea Zedler and Lena van der Hoven.
 - 3 I hereby draw on the published results of the project in the volume Andrea Zedler, Lena van der Hoven, Kordula Knaus, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*, Bielefeld 2023.
 - 4 All the following information about *opera buffa* performances is taken from the project database „Opera buffa outside of Italy (1740–1765)”: www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

(for example Malta 1742, Florence 1742, Venice 1744, Milan 1745, Munich 1749, Amsterdam 1754). Another opera by Latilla was received early in Vienna: *La finta cameriera*, that had premiered in Naples as *Il Gismondo* in 1737. It was performed at the Kärntnertortheater in 1744. In the same year Rinaldo di Capua's *La commedia in commedia* was likewise performed there. It is interesting to examine the performance context of these early examples. In Lisbon, Italian opera – exclusively opera seria – was performed regularly from 1737 onwards at the Academia da Trindade and then at the Teatro Novo da Rua dos Condes.⁵ However, the composer Francisco António de Almeida, a Portuguese composer educated in Rome who had returned to Portugal in 1726, composed two Italian operas with comic plots in the 1730s that were performed in the Real Palazzo during the Carnival season. In 1733, this was *La pazienza di Socrate*, and in 1739 *La Spinalba ovvero Il vecchio matto*. When *Madama Ciana* was transferred from Rome to Lisbon in 1740 (also performed in the Real Palazzo), this event could relate to a local tradition that was already informed by Almeida's knowledge of the Italian developments of the time. *La Spinalba*, however, Almeida's only surviving comic opera, shows a much stronger relation to serious operatic plots with some elements of parody than to the more down to earth Italian comic opera of the time. Arsenio's confusion of the servant Tongo with the ferryman Caronte, leading him to the underworld, for example, is a central part of the plot in Act II. The aria "Re di Cocito grave, e severo" uses both, a comic syllabic singing style and typical elements of underworld music in the orchestra to parody Arsenio's call for the powers of the underworld to prevent Tongo from running away.

In contrast, the Italian import, Latilla's *Madama Ciana*, is making fun of noble attitudes as it evolves around "Madama" Ciana and her borthor "Cavaliere" Sfrappa who both pretend to be of noble origin although they are the children of the scrap metal dealer Panicone. Almeida's opera seems to be more appropriate for the audience in the Real Palazzo in Lisbon than Latilla's, and against this background it seems hardly surprising that *Madama Ciana* remained the only opera buffa imported from Italy to Lisbon for a long time.

The situation in Vienna was also quite specific. The Kärntnertortheater was a city theatre that was directed since 1728 by Francesco Borosini and Joseph Karl Selliers, originally only equipped by emperor Charles VI. with the privilege to perform theatre plays, not operas. Borosini and Selliers, however, from the very beginning found several ways to avoid these restrictions and performed numerous operas disguised as "intermezzi musicali". They also established a tradition of opera parodies entitled

5 See Manuel Carlos De Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, pp. 131–134.

“Teutsche Musica Bernesca”.⁶ To perform opera buffa in this non-courtly context⁷ was only one of many possibilities in a historically very colorful and varied playing schedule.

That Italian three act opera buffa was a successful enterprise at the Kärntnertortheater is rather unlikely because except from the two mentioned operas in 1744 no opera buffa was performed there in the following years. In the Hofballhaus next to the Hofburg (later called Burgtheater) Empress Maria Theresia had granted Josef Karl Selliers in 1741 the privilege to play opera, comedy or ballet, with the aim to divert both the public and her majesty (as it was written in his contract).⁸ Because of internal scandals Selliers had to leave the Burgtheater and in October 1747 Baron Rocco Lo Presti became the new director with a privilege for 10 years and supported by the local aristocracy. Lo Presti reopened the newly renovated theatre in 1748 at the name day of the Empress with a performance of Christoph Willibald Gluck’s *Semiramide*. However, in his first season he also decided to engage an additional opera buffa ensemble consisting of 8 singers.⁹ Several of these singers had been engaged in Venice in the carnival of 1748, hence, Lo Presti secured a professional and promising buffa ensemble for his operatic enterprise starting in May in the Burgtheater. But again, the six opere buffe Lo Presti scheduled in 1748 did not seem to have been a huge success when one considers the moderate number of performances and their earnings.¹⁰ It was the first and only year in which Lo Presti scheduled opera

6 See Andrea Sommer-Mathis, „Die Operntexte des Kärntnertortheaters (1728–1748)“, in: *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748. Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, ed. by Andrea Sommer-Mathis und Reinhard Strohm, Vienna 2023 (Don Juan Archiv Wien. Specula Spectacula 14), pp. 92–95.

7 Khevenhüller-Metsch reports that the royal family visited a performance of *La commedia in opera* [recte: *La commedia in commedia*] in the Kärntnertortheater incognito. See Rudolf Khevenhüller-Metsch and Hanns Schlitter (eds.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–1776*, Vol. 1, 1742–1744, Vienna/Leipzig 1907, p. 204.

8 Sellier’s contract in A-Wös FHKA SUS KuR C-1397.

9 Another opera buffa was performed in the Burgtheater already in August and September 1747. This was *La zannina maga per amore* by Giuseppe Maria Buini, see Sommer-Mathis, “Die Operntexte des Kärntnertortheaters (1728–1749)”, pp. 387–390. Sommer-Mathis argues that in this time the operas of the Burgtheater were probably also revived in the Kärntnertortheater as the differences between court and public theater were more and more blurred, see Sommer-Mathis, „Die Operntexte des Kärntnertortheaters (1728–1748)“, pp. 118–119.

10 The surviving list with the number of performances of each work in this season and their earnings (A-Wös HHSta StK Interiora Allgemein 86, fol. 65–66) confirms that Lo Presti performed opera buffa less often than opera seria and gained less income with the opera buffa performances.

buffa. The genre vanished from the Viennese stages almost completely for 15 years.

So far so rather disappointing. But the mid-1740s also marked an important time for the broader dissemination of opera buffa in Europe by mobile opera troupes. This is thanks to the enterprise of Angelo Mingotti who performed several opera buffe in Graz, Prague, Leipzig and Hamburg (where his brother Pietro Mingotti took over) in 1745. Angelo chose works that he had successfully performed in the years before in Venice, among them also *La finta cameriera*. In the libretto for the performances in Graz he extensively argues his choice of genre in the preface:

Die allgemeine, und glückliche Guthaltung diser Poëtischen, obschon lächerlichen erfindungen, sowol in denen berühmtesten Städten in Welschland, als da seynd Rom, Neapel, und Venedig, wie auch in anderen Orten, alwo solche Schau-Spille seynd aufgeführt worden, und ein satsames Vergnügen wegen der neu-erfundenen Vorstellungs-Art, und meistentheis [sic!] aber wegen absonderlich auserlesenen Music deren berühmtesten Cappel-Meistern gefunden worden, hat mich ebenfals angetriben das Welschland zu verlassen, und mich in dise Hauptstadt zu verfügen, wol annoch ingedenck deren jenen Gnaden und Freygebigkeit, welche ich in denen ersten zweyen Jahren mit Einführung deren Musicalischen Heroischen Operen zur hohen Gnad empfangen habe.¹¹

Obviously Mingotti thought it necessary to justify or at least explain why he chose to perform a new genre. The quote makes clear, that he tried to balance an assumed lower status of the genre opera buffa by praising its success in the centers of opera in Italy and particularly its exquisite music by the most famous composers. To perform opera buffa needed explanation.

That Mingotti's 1745 opera buffa enterprise in Graz was not particularly successful can be deduced from a document in which he applies for a playing permission for the 1746 season. Here it reads:

Ob ich zwar verfloßenes Jahr die hohe gnad gehabt einer oper Bernesca unterth. aufzuführen, und geglaubt mit solcher allseiths ein g[nä]d[i]ges Contento zu schaffen, so hat es doch geschunen, als ob eine Serieuse Vorstellung ein zahlreicheres Auditorium werben könnte, wesßentwegen ich mich dan bestrebet zu meinem Vorhaben

11 "The general and positive appreciation of this poetic, although comical inventions in the most famous Italian cities, as there are Rome, Naples, and Venice, as well as other places where these spectacles were performed, and the satisfying pleasure because of this newly invented kind of performance, and mostly because of the peculiar chosen music of the most famous music masters – all this urged me to leave Italy and hurry to this city, still mindful of the favor and generosity that I experienced in the first two years with the introduction of the heroic opera." *La finta cameriera*, Graz 1745, p. [5].

eine Compagnie deren in der Kunst dergestalt perfectionirten Personagen zusammen zu bringen, welche ich in voraus nicht loben darff, weillen ich desßen nach g[nä]d[i]g ertheilten gehör schon versichert bin, und unterfange mich hochdersoelben abermahl ein wohlausgearbeithete opera, betitult Argenide, in unterthänigkeit zu dediciren. Da es aber solche aufführen zu dürffen jederzeit von hochdersoelben g[nä]d[i]gen Consens abhanget.¹²

Mingotti's application reveals that a commercial opera enterprise depended on audience numbers and that opera buffa – at least at this time in 1745/46 – was not the genre that could guarantee enough ticket sales. Both Mingotti brothers returned in large part to opera seria and intermezzi or ballet performances in the years to follow.

There is a detail in Mingotti's application that deserves further discussion: to perform a particular genre needed a specific company of singers. Particularly with regard to the male roles and singers, an opera buffa and an opera seria cast were not compatible. The former needed several lower male voices, the latter usually several castrato singers.

Engaging an opera buffa company and travelling to a place where the genre had never been performed before meant taking a risk for an impresario. There are several occasions in these early years where impresarios of mobile opera buffa troupes tried to change or diversify their repertoire, probably reacting to local demands when realizing that opera buffa alone did not prove to be the ultimate success.

One such case is just this same Mingotti troupe that performed in Graz in the carnival season of 1745. After playing in spring in Prague and Leipzig they arrived in Hamburg in June 1745. Here Pietro Mingotti took over and performed the opera buffa *Orazio* from June 17th onwards; *Fiammetta* premiered on July 5th. Both operas had already been in the repertoire of the troupe in Graz, Prague and Leipzig. The third opera, however, that was added on July 28th to the playing schedule was not the opera buffa *La finta cameriera* performed in the other cities, but the opera seria *Diomeda*, composed by the troupe's maestro di cappella Paolo Scalabrini, interspersed by intermezzi. Mingotti did not engage any different singers but

12 “Although I had the high grace to perform most humbly a comic opera in the past year, and believed that this would be satisfying for everybody, it seems as if a serious performance would find a larger audience. Therefore, I decided to put together a company specialized in this art that I will not praise in advance although I am certain about this after a graciously led ear; and carry on dedicating to you most submissively again a well-crafted opera with the title Argenide. But to perform such a work depends on your gracious consent.” Application from December 24, 1745, approved on January 3, 1746, A-Gla Regierung expedita 1745 XII 76.

tried to work with the available opera buffa cast.¹³ Gaspara Beccheroni and Pellegrino Gaggiotti performed in the intermezzi, the other five singers took over the serious parts.¹⁴ Samaritana Pendesichi had to perform the primo uomo Oristeo because no castrato singer was part of the cast. To perform a complete opera seria with an opera buffa cast was in this case possible because the cast was reduced to five singers instead of the seven or eight singers that usually formed an opera seria. And with Regina Valentini (his later wife) in the title role of Diomeda Mingotti had access to a virtuoso singer experienced in opera seria. As Diomeda she sang the most arias of the opera (4 in number), followed by Oristeo (3), Diotilde (3), Tramede (2) and Elvidio (0). In autumn Mingotti engaged three additional opera seria singers and performed a mixed repertoire of opera buffe, intermezzi and opera serie until spring 1746.¹⁵

Similar casting choices were made in Eustachio Bambini's opera troupe. From 1749, he traveled with an opera buffa ensemble through various parts of Central and Western Europe. From 1749 to 1751, however, when performing in Strasbourg, he added three serious operas to his repertoire: *Ambleto*, *La pravità castigata* and *Cesare in Egitto*. It can be assumed that this was done at the request of the royal praetor in Strasbourg, François-Joseph de Klinglin, who concluded a fifteen-month contract with Bambini and subsidized his opera company with 33,000 livres.¹⁶ In contrast to the opere buffe performed in Strasbourg, dedications and references on the title pages of the libretti of the opere serie point to Klinglin. Due to a lack of musical sources, it is not possible to determine the musical changes that were made in these operas in order to adapt them to the existing vocal personnel. However, it is noticeable that – similarly to Mingotti's troupe – the female singers of the ensemble portrayed central male characters (Anna Tonelli the title character *Ambleto* and Tolomeo in *Cesare in Egitto*, Teresa Alberis Don Ottavio in *La pravità castigata*). Castrato singers that were usually employed for these roles were obviously not available.

13 See for Mingotti's troupes Rainer Theobald, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti, 1730–1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Produktionen. Chronologie aus Quellen zur Verbreitung und Rezeption der venezianischen Oper nördlich der Alpen*, Vienna 2015.

14 The intermezzi are integrated as scenes into the opera seria. The surviving libretto in A-Wn interestingly speaks of the whole piece as a “Musikalisches Zwischen-spiel”. Although there are clearly distinguishable three parts (separated by *** in the libretto), there is no division into three acts and the opera (including the intermezzi) consist of only 16 arias, 2 duets and one final Coro.

15 The playing schedule is listed in Theobald, *Die Opern-Stationen*, p. 40.

16 See Jean-Marie Valentin, *Le théâtre à Strasbourg de S. Brant à Voltaire. 1512–1781. Études et documents pour une histoire culturelle de l'Alsace* (German-istische 15), Paris 2015, p. 448.

Similar playing schedule and casting strategies can be found for another troupe that travelled through the Netherlands in the early 1750s. The impresario Santo Lapis performed a broad selection of *opere buffe* between 1752 and 1754 but interspersed also *opere serie* with a reduced cast and female singers as male heroic protagonists.¹⁷

Two other early centers of opera buffa reception in Europe should not be unmentioned: The troupe of Giovanni Francesco Crosa travelled to London to perform *opere buffe* between 1748 and 1750, and Nicolo Setaro, who had already performed in the troupe of Lo Presti in Vienna in 1748, started a series of opera buffa performances in 1750 in Barcelona. The 1750s saw a continuous rise of opera buffa in Europe. In the first half of this decade it was performed in 24 different venues, in the second half in 29 venues. Now the new repertoire from Venice was widely received: 56 of the 94 works performed outside of Italy until 1765 had premiered in Venice. The most successful operas in these years were those of the librettist Carlo Goldoni and the composer Baldassare Galuppi. Their opera *Il filosofo di campagna* that had premiered in Venice in 1754 experienced 36 performance series outside of Italy until 1765. In the 1760s the process of establishing opera buffa in Europe can be considered complete. Between 1761 and 1765 it was performed in 37 different venues in Europe. It gradually pushed opera seria out of the playing schedules so that in 1768, for example, Leopold Mozart complained in a letter that Gluck's *Alceste* had to be performed with an opera buffa cast in Vienna because no opera seria singers were available.¹⁸

If opera buffa proved to be so successful in Europe in the second half of the 18th century, the question still remains why it had such a difficult start. Impresarios such as the Mingotti brothers could not secure enough audience interest for full-length comic opera and returned to performances of *opere serie* and *intermezzi* that could obviously fulfil the demand for both serious and comic entertainment in one evening. The combination of different genres was also a strategy that was used for the engagement of impresario Eustachio Bambini's mobile opera troupe in Paris at the Opéra. Bambini had a series of three-act *opere buffe* in his repertoire when he arrived in Paris in 1752. This repertoire consisted mostly of older Neapolitan and Roman three-act operas such as *Il Gismondo*, *Orazio*, *La commedia in commedia*, *La libertà nociva* or *Madama Ciana*, supplemented by the newer Venetian opera *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. In Paris however, he was

17 See Rudolf Rasch, "Italian Opera in Amsterdam, 1750–1756. The Troupes of Crosa, Giordani, Lapis and Ferrari", in: *Italian Opera in Central Europe, 1614–1780*, ed. by Melania Bucciarelli, Reinhard Strohm and Norbert Dubowy, Berlin 2006, pp. 115–146.

18 Ulrich Konrad (ed.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, erweiterte Ausgabe, Bd. 1 (1755–1776)*, Kassel 2005, p. 258.

initially only allowed to play twelve times “intermedes italiens”¹⁹ at the Opéra that were combined either with a French opera or a ballet. Bambini’s repertoire of three-act opere buffe was completely unusable for this purpose. He therefore started on August 1, 1752 with performances of Giovanni Battista Pergolesi’s intermezzo *La serva padrona*, followed on August 22 by performances of Giuseppe Maria Orlandini’s intermezzo *Serpilla e Bacocco* (under the title *Il giocatore*).

Bambini’s following performances in Paris can be seen as a continuous “try and error” with the adaptation of his core repertoire of three-act opere buffe for the demands and audience expectations in Paris. In September 1752, he tried to reduce one of the three-act operas of his repertoire, *Orazio*, to an intermezzo version with only three singers. The adaptation, performed under the title *Il maestro di musica*, however, did not get positive reception in the *Mercure de France*, where it reads: “Le Poème est d’ailleurs d’autant plus imparfait, qu’il est fait originairement pour plusieurs Actes, & qu’on a été obligé de le mutiler pour le réduire à trois.”²⁰

Bambini changed his strategy. In November and December, he reduced two of the three-act operas in his repertoire to be performed in two acts with four or five performers. These adapted works were longer than his first intermezzi performances but still considerably shorter than what he had performed elsewhere. This shows for example when the libretto of the *La commedia in commedia* performance in Paris is compared with the libretto of the same troupe’s performance of this work in Munich before. The number of arias is reduced from 18 to 11, and the number of verses in eight of these arias is reduced again. From the recitative only about one fifth of the Munich libretto made it into the Paris version. The number of the ensembles, however, was enlarged, presumably hereby paying tribute to a French operatic convention.

In two cases Bambini also performed more extensive three act opere buffe. That they were not very successful can be derived from their limited number of performances. But also a report of Charles Collé of the performance of *Il viaggiatori* in his Journal might catch the general atmosphere towards Italian opera buffa in Paris: “Je crois avec raison, que

19 See the Inventaire cited in David Charlton, “New Light on the Bouffons in Paris (1752–1754)”, in: *Eighteenth Century Music* 11/1 (2014), p. 44.

20 “The Poem is moreover all the more imperfect, as it was originally made of more Acts, and was obliged to be mutilated to reduce it to three [singers].” *Mercure de France*, November 1752, S. 166.

Paris n'est point fait pour soutenir un spectacle entier tout italien pendant trois heures".²¹

The Paris situation was certainly very specific. Shaped by a long and important tradition of French opera, the Italian opera enterprise had a difficult position and Bambini's troupe was moreover used as a plaything for political and religious debates that culminated in the Querelle des Bouffons and the forced departure of the Bambini troupe in 1754.

However, Bambini's Paris adventure is another characteristic example about how impresarios navigated between the demands of local institutions, audience expectations and economic factors by experimenting with casting, different repertoire combinations and adaptations of three-act *opere buffe*. The "bumpy take-off" of opera buffa in Europe is like a seismograph for broader operatic, and moreover social and political developments around 1750 in Europe. The comic genre seeks for its place between court opera and commercial enterprises, between representation and entertainment, between aristocracy and bourgeoisie. The bumpy take-off in the 1740s is followed by two decades flight with only minor turbulences. The comic operatic adventure finally in the 1760s secures a smooth landing as one of the central operatic genres in Europe for many decades to come.

21 "I rightly believe that Paris is not made to support an entire all-Italian show for three hours." Charles Collé, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV*, Vol. 1, Paris 1868, p. 396.



Cimara, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Francesco Cotticelli

Commedia dell'arte und Opera comica zu Beginn des 18. Jahrhunderts

Zum Thema der Beziehungen zwischen der Commedia dell'arte und der Opera comica möchte ich zunächst an die kritischen Bemerkungen Hugo von Hofmannsthal über seine Biografen erinnern: „Es ist zu vermuten, dass sie nicht erfasst haben, um was es sich handelt.“¹ Eine generelle Vorbemerkung scheint in der Tat unentbehrlich, denn außerhalb des Feldes der Theaterwissenschaft wird die Commedia dell'arte noch heute meistens mit jenen Theaterformen assoziiert, die als reine Possen bezeichnet werden oder eine starke Tendenz zur Kommunikation durch die Betonung der Gestik, der Mimik oder einer bewundernswerten Akrobatik präsentieren – mithin an etwas in der Art einer lustigen *slapstick comedy*.² Die Commedia dell'arte erweist sich dann als ein sehr umfangreicher Bereich der darstellenden Künste, in dem die Macht eines „theatralischen Theaters“ (um eine zeitgenössische italienische Formel zu benutzen)³ gegenüber der rhetorischen Struktur eines schriftlichen Textes überwiegt. Aus einer dezidiert theaterwissenschaftlichen Perspektive hingegen ist die Welt der Commedia dell'arte alles andere als ein „eintöniges“ Genre: Die Bezeichnung – entsprechend der Bedeutung des Worts „arte“ im Altitalienischen – bezieht sich auf die vielschichtige Tätigkeit der Berufsschauspieler, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts trotz aller Schwierigkeiten und verbreiteter Ablehnung eine neue Theaterkultur entwickelten und in ganz Europa durchgesetzt haben.⁴ Es handelt sich dabei um eine Definition, die erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Quellen in der Pluralform

-
- 1 Hugo von Hofmannsthal, [Einzelnotizen], 1. XI. 1926, in: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III*, Frankfurt 1980, S. 621.
 - 2 Siehe hierzu beispielsweise *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*, hrsg. von Judith Chaffee und Oliver Crick, London / New York 2015.
 - 3 Die Formel bezieht sich auf das berühmte Buch von Anton Giulio Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Rom 1929.
 - 4 In dieser Hinsicht sind die Forschungsentwicklung und die Diskussionen über die neue Interpretation der neuesten Bibliografie zu entnehmen. Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'arte* (1930), Firenze 1982; ders., „Prelezioni sulla Commedia dell'arte“, in: *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie Storia del Teatro*, Bd. I, Mailand 1968, S. 144–190; K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1560–1620, with Special Reference to the English Stage*, Oxford 1934; Benedetto Croce, *Intorno alla Commedia dell'arte*, in: ders., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (1933) Bari 1952, S. 503–514; Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles* (1931), New York 1963; Roberto Tessari, *La Commedia dell'arte nel Seicento. „Industria“*

„Commedie dell’arte“ erscheint⁵ und die nicht einen bestimmten Stil beschreibt, sondern die zahlreichen Repertoirestücke, die jeder Theatertruppe zur Verfügung standen. Zu diesem Repertoire zählten vor allem einzelne Haupttitel, die in der frühen Neuzeit auf dem ganzen Kontinent das Theaterangebot prägten, wie der *Convitato di pietra*, der *Basilisco*, der *Inavertito*, der *Cavadenti*, usw. Alle früheren Formulierungen zur Gattungsbeschreibung wie etwa „commedia mercenaria“ („käuferliche Komödie“) oder „commedia di istrioni“ (ein von „schlechten Komödianten“ gespieltes Theaterstück) klangen abwertend und spiegeln die problematische Rezeption dieses Phänomens in den unterschiedlichen Ländern wider. Mit „commedia all’italiana“ war eine Aufführungstradition gemeint, die aus dem Stegreif mithilfe von Canevas und tradierten „Redesequenzen“ vorgetragen wurde. Dies galt allem Anschein nach als eine italienische Spezialität, die überall große Resonanz erfuhr und hochgeschätzt wurde, auch wenn dies den Darstellern in der Regel keine besondere soziale Akzeptanz sicherte.

e „arte giocosa“ della società barocca, Firenze 1969; Ferdinando Taviani, *La Commedia dell’arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rom 1969; Luciano Mariti (Hrsg.), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell’arte*, Rom 1980; Roberto Tessari, *Commedia dell’arte: la Maschera e l’Ombra*, Mailand 1981; Cesare Molinari, *La Commedia dell’arte*, Mailand 1985; Siro Ferrone (Hrsg.), *Commedie dell’arte*, 2 Bde., Mailand 1985–86; Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell’arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florenz 1986²; Thomas F. Heck, *Commedia dell’arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York-London 1988, ²2000; Vito Pandolfi (Hrsg.), *La Commedia dell’arte*, 6 Bde., Florenz 1957–1961, ²1988; *Viaggi teatrali dall’Italia a Parigi tra Cinque e Seicento*, Genua 1989; Ferruccio Marotti und Giovanna Romei (Hrsg.), *La Commedia dell’arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rom 1991; Siro Ferrone, *Attori Mercanti Corsari. La Commedia dell’arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin 1993 (und 2010); *Comici dell’arte. Corrispondenze / G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, hrsg. von Claudia Burattelli, Domenico Landolfi, Anna Zinanni, 2 Bde., Florenz 1993; *Origini della Commedia Improvvisa o dell’arte*, hrsg. von Maria Chiabò und Federico Doglio, Rom 1996; *Commedia dell’arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, hrsg. von Alessandro Lattanzi und Paologiovanni Maione, Neapel 2003; *Fortuna europea della Commedia dell’arte*, hrsg. von Myriam Chiabò und Federico Doglio, Rom 2008; Roberto Tessari, *La Commedia dell’arte*, Rom 2013; *Commedia dell’arte in Context*, hrsg. von Christopher B. Balme, Piermario Vescovo und Daniele Vianello, Cambridge 2018; Siro Ferrone, *La Commedia dell’arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin 2014.

- 5 Auf die Wichtigkeit des Plurals anstatt des Singulars in Goldonis *Teatro comico* (1750) und die Relevanz im Rahmen einer historischen Interpretation des Ausdrucks (und dementsprechend des Phänomens) hat Piermario Vescovo hingewiesen: „La riforma nella tradizione“, in: *Carlo Goldoni 1793-1993, Atti del Convegno del Bicentenario*, Venedig 1995, S. 137–155.

In der 2014 erschienen Monografie von Siro Ferrone über diese entscheidende Erfahrung des westlichen Theaters kann man viel über die jahrhundertelangen Missverständnisse der traditionellen Kritik nachlesen. Sie basierten häufig auf dem Verlangen, dasjenige in der Vergangenheit zu verorten, was man in der Gegenwart nicht mehr finden konnte. Dies gilt ebenso für die romantische Sichtweise der französischen Kultur des 19. Jahrhunderts oder die Suche nach einer populären Originalität vonseiten zahlreicher Intellektueller der Bourgeoisie wie für die mythischen Ansichten zahlreicher Regisseure des 20. Jahrhunderts.⁶ Lapidar ist die dementisprechende Feststellung, die Commedia dell'arte sei „il teatro di professionisti organizzati in compagnie“⁷ [das Theater von in Kompanien organisierten Berufsschauspielern]. Vor etwa 30 Jahren hatte auch bereits Ludovico Zorzi vor fehlerhaften Identifizierungen gewarnt und die Commedia dell'arte als „una serie di fenomeni, molto spesso così diversi da apparire in contraddizione tra loro“⁸ [eine Reihe von Phänomenen, die sehr oft so unterschiedlich sind, dass sie scheinen, miteinander in Widerspruch zu stehen], bezeichnet und nannte sie folglich „una allegra mistificazione“⁹ [eine lustige Verfälschung], auf die man nur „per necessità di semantica spicciola“¹⁰ [aus Notwendigkeit der einfachen Erklärung] heraus käme.¹¹

Die langjährige wissenschaftliche Debatte um die Entstehung und die Natur der Commedia dell'arte hat dann allmählich alle „klassischen“ theoretischen Grundlagen zerstört: Aufgrund zahlreicher Archivforschungen und Quellenfunde hat sich schließlich herausgestellt, dass italienische Berufsschauspieler unterschiedslos editierte oder improvisierte Stücke vorführen konnten: Sie waren immer imstande, jede erforderliche Schauspieltechnik zu beherrschen. Das Rollensystem, auf das sich die Dramaturgie der Frühen Neuzeit bis zur Etablierung der Regie in Europa stützt (auch wenn es tatsächlich nicht völlig verschwunden ist), war nicht ausschließlich ein Produkt der Improvisation, denn die Typen und kanonischen Situationen sind nicht nur in den „Soggetti comici“, sondern auch in den sorgfältig ausformulierten Theatertexten zu finden. In Bezug auf die Frage, ob ein „comico“ im Altitalienischen ein veritabler „Schauspieler“ ist oder aber ein Akteur, der sich einem lustigen Repertoire widmet, sind keine Gattungsspezifizierungen in der Commedia dell'arte nachzuweisen: Tassos *Aminta*

6 Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte*, 2014, insbesondere S. 3–21.

7 Ebd., S. 3.

8 Ludovico Zorzi, „La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'arte“, in: *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'arte*, hrsg. von Luciano Mariti, Rom 1980, S. 104–115, hier S. 105.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Diesbezüglich siehe auch Francesco Cotticelli, „Le materie dell'arte fra teoria e pratica“, in: *La commedia italiana. Tradizione e storia*, hrsg. von Maria C. Figorilli und Daniele Vianello, Bari 2018, S. 143–154.

wurde von der Truppe des Stefanello Bottarga uraufgeführt,¹² der seinen *Gibaldone* mit verschiedenen Canevas nach Spanien mitbrachte;¹³ die Sammlung der Szenarien *Ciro Monarca* enthält fast alle *opere regie*, Tragödien, die mit den *topoi* der aufgehenden *opera in musica* sehr eng verbunden sind;¹⁴ und im neapolitanischen *Gibaldone* des Grafen Annibale Sersale aus dem Ende des 17. Jahrhunderts sticht die Gleichstellung von Pastoralen, Possen und Meisterwerken aus der Tradition des spanischen *Siglo de oro* sowie geistlich inspirierten Dramen hervor.¹⁵

Es konkurrieren in der Folge zwei unterschiedliche Forschungsansätze: Der eine basiert auf der Rezeptionsgeschichte sowie auf der Faszination der unbeschränkten Kreativität der Komiker, im Gegensatz zur „Disziplin“ der Dramatiker und Regisseure, der andere auf Fakten, Quellen und historischen Belegen. In Bezug auf die Diskussion über das Verhältnis zwischen Commedia dell’arte und Opera comica sind diese unterschiedlichen Denkvoraussetzungen sehr wichtig. Die aktuelle Forschung (aber auch die Inszenierungskultur) steht vor einem Dilemma: Abgesehen von der inneren Komplexität und der diachronischen Entwicklung der Opera comica auf dem gesamten Kontinent stellt sich die Frage, welche Vorstellung von Commedia dell’arte im Rahmen dieser theoretischen Problemstellung anzuwenden sei? Bevorzugt man die historisch begründete Rekonstruktion, wäre die Opera comica, insbesondere die neapolitanische „commedeja pe museca“ am Anfang des 18. Jahrhunderts, als eine reine Fortsetzung der beruflichen Schauspielkunst und ihres kontinuierlichen Experimentierens

-
- 12 Siehe Ferdinando Taviani, „Bella d’Asia. Torquato Tasso, gli attori e l’immortalità“, in: *Paragone. Letteratura*, XXXV (1984) Nr. 408–410, S. 3–76 und vor allem Franco Piperno, „Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell’*Aminta*“, in: *Il Castello di Elsinore*, XIII (2000), Nr. 37, S. 29–40.
- 13 Vgl. Maria Del Valle, Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni nella Spagna del Cinquecento*, Rom 2007.
- 14 Man verfügt heute über eine kritische Ausgabe dieses Manuskripts: vgl. *Ciro Monarca Dell’opere regie*, hrsg. von Javier Gutiérrez Carou, Rom 2023.
- 15 *Gibaldone de soggetti da recitarsi all’Impronto, alcuni proprii, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Neapel, Biblioteca Nazionale, ms. XI AA 41 und *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell’Eccellentissimo Signor Conte di Casamarciano = 1700*, ms., eda., XI AA 40. Eine moderne kritische Ausgabe ist Francesco Coticelli, Thomas F. Heck, Anne Goodrich Heck (Hrsg.), *The ‘Commedia dell’Arte’ in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell’arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 Bde., London 2001. Über den Einfluss des Repertoires des spanischen *Siglo de oro* auf diese Quelle siehe auch Carmen Marchante Moralejo, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid 2007. Kürzlich hat sich die Hispanistin Salomé Vuelta García anlässlich einer Tagung in Ferrara mit diesem Thema wieder beschäftigt (Veröffentlichung in Vorbereitung).

anzusehen:¹⁶ dabei spielen nicht nur ästhetische und poetische Faktoren eine wesentliche Rolle, wie z. B. die Suche nach Ausdrucksformen mit einer verschiedenen Balance zwischen Wort und Musik, oder die Ausbeutung von Singtalenten innerhalb der überlieferten Plots, sondern auch die Expansion des theatralischen Unternehmens in neue Marktbereiche, wodurch man alte Theaterstücke wieder aufleben lassen konnte und eine Alternative zum regelmäßigen Theaterangebot und zur Opera seria bilden konnte. Dieser Prozess hat aber zur Folge, dass – um diesmal die Worte Hofmannsthal umzuschreiben – beide Vergleichselemente auseinander gelöst werden. Paradoxerweise ist uns die spätere „commedia pe museca“ dabei behilflich, einige Hypothesen über die Kompositionsmethoden der Commedia dell’arte aufzustellen und ein genaueres Bild der intensiven und zusammenhängenden Arbeit der Theatertruppen zu schildern. Folgt man dem anderen Weg, besteht das Risiko darin, dass sich Korrespondenzen, wiederkehrende *Loci communes*, und Plot-Ähnlichkeiten anhäufen, und es wieder schwerfällt, eine Grenze zwischen dem pittoresken Ambiente der alten Komiker und der Neuigkeit der Opera comica zu ziehen.

16 Zu diesem Thema siehe Coticelli / Maione, *Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Mailand 1996 und Francesco Coticelli, „Dalla commedia improvvisa alla ‘commedeia pe mmuseca’. Riflessioni su ‘Lo frate ‘nnamorato’ e ‘Il Flaminio’“, in: *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 4*, hrsg. von Francesco Degrada, Jesi 2000, S. 179–191. Weitere Hinweise sind der neuesten Literatur über die neapolitanische *commedeia pe mmuseca* zu entnehmen: vgl. vor allem – neben den klassischen Werken von Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII*, Neapel 1891 und Michele Scherillo, *L’opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo 1916 – Francesco Degrada, „L’opera napoletana“, in: *Storia dell’Opera*, Turin 1977, Bd. I, T. I, S. 237–332; ders., „Origini e destino dell’opera comica napoletana“, in: *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 Bde., Fiesole (FI) 1979, Bd. I, S. 41–65; Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979; Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del ’700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Neapel 1981; Michael F. Robinson, *L’opera napoletana. Storia e geografia di un’idea musicale settecentesca*, hrsg. von Giovanni Morelli, Venedig 1984; Stefano Capone, *L’opera comica napoletana (1709–1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, hrsg. von Carmela Lombardi, Neapel 2007; Paologiovanni Maione, „La scena napoletana e l’opera buffa (1707–1750)“, in: *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, hrsg. von Francesco Coticelli und Paologiovanni Maione, 2 Bde., Neapel 2009, I, S. 139–205; ders., „Vokalität und schauspielerische Virtuosität: Comici im Neapel der ersten Hälfte des Settecento“, in: *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, hrsg. von Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch, Anno Mungen, Würzburg 2017, S. 225–242; ders., „Travestimenti e trasformazioni nella ‘commedeia pe museca’“, in: *Coding Gender in Romance Cultures*, hrsg. von Uta Felten, Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Bern 2020, S. 249–267.

Ausgehend von der These, dass die Verbreitung der Opera comica die europaweite Vertrautheit mit dem alten, meist improvisierten Repertoire nicht beseitigt oder ersetzt hat¹⁷ (es sei nur darauf hingewiesen, dass die Karriere des jungen Goldoni in den 1730er und 1740er Jahren sonst unverständlich bliebe),¹⁸ muss sich die Forschung nun vor allem auf die Analyse derjenigen Elemente konzentrieren, die gleichzeitig eine Art Kontinuität und Umbruchsignale sichtbar machen. Wenn man sich auf die Entstehung der *commedia pe museca* in Neapel fokussiert, ist das sprachliche Experimentieren zum Beispiel sofort auffällig. Wenngleich sich die alte komische Tradition einer Vielfalt von Sprachen und Dialekten bediente und die Aufführungen der Berufskomiker immer plurilinguistisch und pluristilistisch waren,¹⁹ erweisen sich das hohe italienisch-toskanische Figurenpar der Liebenden sowie die Dialekte der Dienerfiguren als eine künstliche, bühnenorientierte Wortpartitur, die es ermöglichte, dass sich die Schauspieler verständlich machten, egal ob sie in Mailand, Neapel, Rom, in Frankreich oder im deutschsprachigen Raum auftraten.²⁰ Nichtsdestoweniger ist die Absicht in Neapel unverkennbar, einerseits die neuen Produktionen in eine gefärbte poetische Lokaltradition im Gegensatz zur toskanischen Dichtung einzubetten, andererseits das Potential der „lingua nazionale“ [Nationalsprache] zu zeigen und eine subtile Polemik gegen die stilistischen Exzesse einiger „poesie per musica“ und auch gegen den Missbrauch des Neapolitanischen zu führen. Davon wurden auch die Spielpläne des Teatro de' Fiorentini am Ende

-
- 17 Diese Beobachtung beruht auf der dokumentierten Lebendigkeit des improvisierten Theaters im Laufe des 18. Jahrhunderts, wie man aus der umfangreichen Bibliografie im Anschluss auf den Band *Commedia dell'arte im Kontext* (siehe Anm. 4), S. 322–343, entnehmen kann. Siehe auch Myriam Chiabò, Federico Doglio (Hrsg.), *Fortuna europea della Commedia dell'arte*, Rom 2008.
- 18 In der riesigen Bibliografie zu Goldoni, seiner Zeit und seiner jahrzentlangen Tätigkeit sei verwiesen auf einige Titel, die weitere bibliographische Hinweise zu diesem Thema enthalten: Marzia Pieri (Hrsg.), *Il teatro di Goldoni*, Bologna 1993; Anna Scannapieco, „Goldoni tra teoria e prassi del dramma comico. Appunti promemiali“, in: *Rivista di Letteratura Italiana*, 25, I (2007), S. 13–37; Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venedig 2011; Piermario Vescovo (Hrsg.), *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Rom 2019.
- 19 Vgl. dazu Pietro Spezzani, „L'Arte Rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'arte“, in: *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, hrsg. von Luigi Vanossi und Gianfranco Folena, Padua 1970, S. 121–216. Weitere Forschungen über das Repertoire der „commedeja pe museca“ werden derzeit von Nicola De Blasi und seinem Forschungsteam durchgeführt.
- 20 Zur plurilinguistischen Dimension der Commedia dell'arte vgl. Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso, Parti due*, Neapel 1699; eine moderne, zweisprachige Ausgabe: Andrea Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso, Bilingual Edition in English and Italian*, hrsg. von Francesco Coticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, London 2008, insb. S. 152–185.

der 1720er stark beeinflusst,²¹ und sehr problematisch scheint auch *Il trionfo dell'onore*, die einzige von Alessandro Scarlatti vertonte Opera comica mit einem rein italienischen Libretto, in dieser Hinsicht zu sein.²²

Teils konventionell, teils bedeutungsvoll innovativ sind die Angaben zur Bühnenausstattung. Die Erwähnung des konkreten Ortes, in dem die Aufführung stattfindet, ist ein kluger Hinweis für den Corago und die Komödianten, die bereits im Perruccis Traktat *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* zu lesen ist.²³ Aber in den „commedie pe museca“ der ersten Jahrzehnte werden Neapel, seine Stadtviertel und Umgebung („La nfascata“,²⁴ la „Marina de Napole“,²⁵ „una Massaria a Capo di Chino“,²⁶ „se fegne a Vietri“,²⁷ „se fegne a lo Casale de Chianura“,²⁸ „Vista de Casanova“,²⁹ il „Burgo de lo Rito“,³⁰ „vosco de l'Astrune“,³¹ „le ssirve de Marano“,³² Mergellina,³³ Posillipo,³⁴ Vomero,³⁵ Chiaia,³⁶ Lavinaio,³⁷ via Taverna Penta³⁸) zu

21 Vgl. Paologiovanni Maione, „*Tanti diversi umori a contentar si suda*: la commedija dibattuta nel primo Settecento“, in: *Leonardo Vinci e il suo tempo*, hrsg. von Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria 2005, S. 407–439; ders., „Le lingue della commedija: 'na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro state“, in: *L'idea di nazione nel Settecento*, hrsg. von Beatrice Alfonzetti und Marina Formica, Rom 2013, S. 179–195.

22 *Il trionfo dell'onore* (siehe Anhang). Vgl. Francesco Cotticelli, „Su *Il trionfo dell'onore* (1718)“, in: *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, hrsg. von Luca Della Libera und Paologiovanni Maione, Neapel 2014, S. 183–192. Die Libretti der „commedija pe museca“ sind in moderner Ausgabe im Portal <https://www.turchini.it/opera-buffa-naples-1707-1750/> veröffentlicht worden. Es handelt sich um ein von der Fondazione Turchini gefördertes wissenschaftliches Projekt unter der Leitung von Francesco Cotticelli und Paologiovanni Maione. Die in den folgenden Anmerkungen zitierten Texte können in der genannten Website nachgeschlagen werden.

23 Perrucci, *A Treatise on Acting*, S. 186–197.

24 *L'Ottavio* (siehe Anhang).

25 *La moglie fedele* (siehe Anhang).

26 *Chi dell'altrui si veste* (siehe Anhang).

27 *Li zite ngalera* (siehe Anhang).

28 *La festa de Bacco* (siehe Anhang).

29 *Patro Tonno d'Isca* (siehe Anhang).

30 *Li vecchie coffejate* (siehe Anhang).

31 *La Carlotta* (siehe Anhang).

32 *Lisa* (siehe Anhang).

33 *La Carlotta* (siehe Anhang).

34 *La Rina* (siehe Anhang).

35 *Le Zitelle de lo Vommaro* (siehe Anhang).

36 *La marina de Chiaja* (siehe Anhang).

37 *La Zita* (siehe Anhang).

38 *La Cianna* (siehe Anhang).

präzisen Evokationen, die mit der Handlung interagieren.³⁹ Selbstverständlich stellen diese Verquickungen mit der Landschaft keine Konzession an eine Art Realismus dar, sondern sie lassen uns eine neue Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern vorstellen. Dies ist sicherlich einer der „eigenständigen Züge“, die die neapolitanische Tradition bald entwickelte, und bereitete nicht wenige Schwierigkeiten – mit dem Problem der Sprache – für die Verbreitung des Genres außerhalb Süditaliens.⁴⁰

Sehr relevante Details können wir Quellen von unterschiedlicher Herkunft und Qualität entnehmen. Im Vorwort des Librettos *Angelica e Orlando*, verfasst 1735 von Francesco Antonio Tullio, wird erklärt, wie der Autor, nach einer kurzen Erfahrung als Schauspieler, vierzig Jahre lang Texte für die komische Bühne angefertigt hatte und ununterbrochen in den Theatern tätig gewesen war, so dass er sich mehr als erfahren ansah, jedes Bühnenprodukt zu bewerten.⁴¹ Die Anfänge seiner Karriere gehen dann auf die 1680er Jahre zurück, ungefähr zwanzig Jahre vor einem Vertrag, datiert 4. Januar 1707, in dem Tullio, als Dramaturg und fast als ein Vorläufer des Bühnendirektors, sich verpflichtet, einen jungen Sänger für die geplanten Vorstellungen von *La Cilla* zu engagieren und seinen Gesangslehrer zu bezahlen.⁴² Die feierliche Aufführung dieser komischen Oper im Palast des Prinzen von Chiusano und in Anwesenheit des seit kurzem angetretenen österreichischen Vizekönigs gilt normalerweise als das früheste Zeugnis der „commedeja“,⁴³ aber diese hinterlassenen Spuren bekunden nicht nur die lange Experimentalphase dieser komischen Opern, sondern auch das extreme Formalisierungsniveau, das in der Organisation und der Planung deutlich wird. Es

39 Zur Bedeutung dieses Verhältnisses zwischen einem bestimmten Ort und der Handlung sei verwiesen auf Paologiovanni Maione, „Che riempia di Tragedie tutti i Theatri del Mondo: modelli dellaportiani nelle commedeje pe mmuseca“, in *Il teatro di Della Porta da Napoli all'Europa*, hrsg. von Francesco Cotticelli, Neapel 2024, S. 251–268.

40 Die notwendigen Veränderungen, denen sich das Genre hinsichtlich seiner italienischen und europäischen Verbreitung unterziehen musste, gelten aus Ausgangspunkt zum wichtigen Buch von Andrea Zedler, Lena van der Hoven und Kordula Knaus, *Die Opera Buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*, Bielefeld 2023.

41 Siehe das Vorwort in *Angelica ed Orlando* (siehe Anhang). Vgl. auch Francesco Cotticelli, „Tullio, Francesco Antonio“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-tullio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-tullio_(Dizionario-Biografico)/).

42 Der Vertrag wurde in Francesco Cotticelli, „L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa“, in: *Leonardo Vinci e il suo tempo*, hrsg. von Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria 2005, S. 397–406.

43 Vgl. Maione, „La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)“, und Ausilia Maggadda, Danilo Costantini, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli attraverso lo spoglio della 'Gazzetta' (1675-1768)*, Rom 2009.

ist anzunehmen, dass die fortgeschrittene Arbeitsstruktur der Berufsschauspieler ihren positiven Einfluss auf dieses abenteuerliche Experiment ausübte: deswegen war es relativ einfach, dass die Gattung unmittelbar nach dem offiziellen Debüt in der adeligen Gesellschaft ihren Weg zum öffentlichen Theater (am Teatro de' Fiorentini) in den folgenden Saisons fand.⁴⁴

Eng verbunden mit den Plot-Ähnlichkeiten ist die Frage der Serialität. Die *commedia erudita* der Renaissance und der große Bestand der *commedie dell'arte* waren ein gewaltiger Fundus, aus dem sich die Librettisten inspirieren lassen konnten.⁴⁵ In meisten Fällen enthält die Handlung *nihil novi sub sole*, und die Strategien der theatralischen Erzählung zählen zu den traditionellen Ressourcen des Theaters aller Epochen (Verkleidungen, falsche Identitäten, Wiedererkennung, usw.). Die Festsetzung der Texte gilt nicht nur als Erklärung einiger Bühnensituationen, die oft in den handschriftlichen Szenarien unklar sind, sondern führt auch in die subtile Dialektik der Erwartungen (basiert auf der Vorhersehbarkeit der *Fabula*) und der minimalen Neuigkeiten (basiert auf der Behandlung der Intrige und der Interpretationsqualität) ein. Die intensive Produktion, dokumentiert am Teatro de' Fiorentini, seit 1709 und seit 1724 am Teatro Nuovo⁴⁶ und am Teatro della Pace,⁴⁷ als sich die Konkurrenz verschärfte, lässt sehr schön erkennen, wie ausschlaggebend der Hintergrund der Berufstheaters für den Erfolg des Unternehmens war. Mit diesem Aspekt verknüpft sich ein nicht zu vernachlässigender Wessenzug, der manchmal in aller Evidenz auftaucht, und zwar die Bedeutsamkeit der metatheatralischen Dimension in der Handlungsentwicklung.⁴⁸ Dies wirkt als Interpretationsschlüssel für Pergolesis *Flaminio* (1735),⁴⁹ nicht zuletzt angesichts der Tatsache, dass auch die improvisierten Aufführungen der

44 Vgl. Coticelli, „L'approdo alla scena“ und Maione, „La scena napoletana e l'opera buffa (1707–1750)“.

45 Siehe das klassische Werk von Achille Mango, *La Commedia in lingua nel Cinquecento*, Rom 1966, sowie das Repertoire der Szenarien in Thomas F. Heck, *Commedia dell'arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York/London 1988. Über das Repertoire des 16. Jahrhunderts sei verwiesen auf Marzia Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Mailand 2023.

46 Coticelli / Maione, *Onesto divertimento*, S. 137–158 und 383–390.

47 Ebd., S. 158–177.

48 Zu diesem Aspekt sei verwiesen auf Coticelli, „Dalla commedia improvvisa alla 'commedeia pe mmuseca'“ (vgl. Anm. 16).

49 Vgl. ebd.; Francesco Degrada, „Strategie drammaturgiche e compositive nel 'Flaminio' di Giovanbattista Pergolesi, in: *Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies 5*, 2006, S. 141–186; siehe auch Lucio Tufano, „Una scheda per il Flaminio di Federico e Pergolesi: 'Benedetto, maledetto' tra memoria della scena ed equivoci del popolare, in: *Studi goldoniani*, 8, 2019, S. 121–150.

berühmten Truppe Medebach-Tiziano-Rago im Spielplan vorgesehen waren,⁵⁰ und springt ins Auge in Vincis *Le zite ngalera* (Erstaufführung 1722),⁵¹ in der sich der Plot um die Vorbereitung einer Aufführung zentriert und einige Standardepisoden aus der Tradition aufeinanderfolgen, wie die Sequenz des Friseurs und seines unglücklichen Kunden,⁵² die alte Dame auf der Suche nach Liebesaffäre, die parodistische Lektüre aus Tassos *Gerusalemme liberata*,⁵³ die Ankunft der Türken,⁵⁴ die abschließende Wiedererkennung zweier Liebhaber, als sollten sich die Zuschauer am Doppelniveau der szenischen Kommunikation orientieren. Die metatheatralische Dimension führt direkt zu einem weiteren wesentlichen Aspekt des Genres „commedeja pe museca“, und zwar seine Abhängigkeit von bestimmten Interpreten und von ihrer Spezialisierung innerhalb der meistverbreiteten theatralischen und musikalischen Rollen: Maddalena Conti, Carmine d’Ambrosio, Giacomo d’Ambrosio, Giocchino Corrado, Girolama Lori, Giovanni Romaniello sind nur einige der häufig zwischen dem Teatro de’ Fiorentini und dem Teatro Nuovo engagierten Sänger. Es ist anzunehmen, dass die noch existierenden Libretti und Partituren sehr oft ausdrücklich für szenische Physiognomien konzipiert wurden und als Beweise einer typischen und jahrhundertelangen „drammaturgia consuntiva“⁵⁵ betrachtet werden müssen. Dass in mehreren Libretti die Liste der Sänger nicht angegeben wird, lässt sich sehr wahrscheinlich auch dadurch erklären, dass die Besetzung von den Mitgliedern der konkurrierenden und im selben Theater tätigen Schauspieltruppe integriert wurde.⁵⁶ Tiefere Analysen über einige Persönlichkeiten und ausführliche biographische Profile werden hoffentlich unsere Kenntnis dieser Welt verbessern und die Herkunft und die berufliche Ausbildung der an diesem Milieu beteiligten Figuren veranschaulichen. Mehr als eine reine Überlieferung von Inhalten und Motiven müsste man das Verhältnis zwischen der alten Commedia und der Opera comica als eine noch zu erforschende Zirkulation von Theorie und Praxis der Theaterkunst betrachten, als einen offenen Dialog von Schaffensprozessen, die nicht nur die Theaterkultur des 18. Jahrhunderts stark geprägt haben, sondern auch eine Art sind, die Welt zu erzählen und zu erleben.

50 Cotticelli / Maione, *Onesto divertimento*, S. 207–209 sowie Cotticelli, „Il teatro recitato“, in: *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, Bd. II, S. 455–460.

51 Das Libretto findet sich im Portal <https://www.turchini.it/opera-buffa-naples-1707-1750/> (siehe Anm. 22).

52 Erster Akt, XV–XVII.

53 Zweiter Akt, IX–X.

54 Dritter Akt, VIff.

55 Zu diesem Begriff vgl. die Einleitung zu *Commedie dell’Arte*, hrsg. von Siro Ferrone, 2 Bde., Mailand 1985–1986, I, S. 14–22 und ders., „Drammaturgia e ruoli teatrali“, in: *Il Castello di Elsinore*, 3 (1988), S. 37–44.

56 Siehe Cotticelli / Maione, *Onesto divertimento*, S. 95–177.

Anhang

Quellenverzeichnis der im Text zitierten Stücke

ANGELICA | ED | ORLANDO | *COMMEDIA PER MUSICA* | DI | TERTULIANO FONSA CONICO, | Da rappresentarsi nel Teatro de' | Fiorentini in questo Autunno del | Corrente anno 1735. | *CONSECRATA* | *All'Illustrissima, ed Eccellentissima Signora* | LA SIGNORA | D. ZENOBIA DE REVERTERO, | Duchessa di Castropignano. | In Napoli MDCCXXXV | A spese di Niccolò Di Biase, e dal medesimo | si vendono sotto la Posta.

LA CARLOTTA | COMMEDDEJA | DE LO SEGNORE | BERNARDO SADDUMENE | da recetarse a lo Tiatro de li Sciorentine, | nchesta Primmavera de lo 1726 | DEDECATA | a l'Accellentissimo Signore | CONTE ALBERTO | D'ALTHANN | Degnissemo Nepote | de So Amenzia | lo Signore Cardenale | MICHELE FEDERICO | D'ALTHANN | Vecerré, e Capetanio Generale | 'n chisto Regno. | A NAPOLE MDCCXXXVI.

CHI | DELL'ALTRUI SI VESTE | PRESTO SI SPOGLIA | *COMEDIA PER MUSICA* | DI TOMASO MARIANI ROMANO. | *DA RAPPRESENTARSI* | Nel Teatro de' Fiorentini nell'Inverno | del corrente anno 1734. | *DEDICATA* | ALL'ILLUSTRISS., ED ECCELLENT. SIGNORA | LA SIGNORA | D. MARIA ANTONIA | CARAFA | *De' Duchi di Maddaloni, Principessa d'Avelli- no, Duchessa d'Atripalda, Marchesa di San- severino, Contessa di Serino, di Galerata / e Vespolati, Signora delle Baronie de' lan- / cusi, Saragnano, Baronissi, Acquamela, Can- / dida, Montefredano, e della Salzola, &c.* | IN NAPOLI MDCCXXXIV. | A spese di Nicola di Biase, dal quale si ven- | dono alla Posta, ed a Fontana Medina.

LA | CIANNA | *COMMEDDEJA PE MUSECA* | DE | COL'ANTUONO | FERLINTISCO | Pe lo Triato de li Shiorentine | nchist'Anno 1711. | ADDEDECATA | *A l'Autezza Serenissima* | DE LA SEGNORA | MARIA MATALENA | *Prencepessa de Croy, Duchessa / d'Aurè, e Prencepessa / de S. Empiro, &c.* | NVENEZIA 1711 | Pe l'Arede de Casparro Stuorto. | *Co Lecienza de li Superiure.* | Se vennono a la Poteca de Ciccio Ric | ciardo à la Fontana de Medina.

LA FESTA | DE BACCO | *COMMEDDEJA* | DE COL'ANTUONO FERLINTISCO | POSTA 'N MUSECA | DA LO SEGNORE LONARDO VINCI. | DA RAPPRESENTARESE | A Lo Triato De Li Shiorentine | A l'Autunno de ll'anno, che 'corre 1722. | *ADDEDECATA* | A SO AMENENZEIA | [...] | MECHELE | FEDERICO | DE LI CONTE | D'ALTHAAN | [...] | A NAPOLE MDCCXXII | E se realano da Recciardo a Fontana | Medina.

LISA | PONTEGLIOSA | *CHELLETA PASTORALE PÈMMUSECA* | Da rappresentarse a lo Teatro de li | Sciorentine sto Viernodell' | Anno 1719. | *DEDECATA* | A S. A. Menentissema | LO SEGNORE CARDENALE | WORFANGO | ANIBALLO | DE SCHRATTEMBACH | [...] Veceré [...] de chisto Regno de Napole. | ANAPOLE MDCCXIX. | [...] Francisco Ricciardo.

LA MARINA | DE CHIAJA | CHELLETA NAPOLITANA | Pe Museca | DE BERNARDOSADDUMENE | Da Recetarese | A lo Teatro de li Sciorentine | Lo Carnevale de lo 1731. | *ADDEDECATA* | A SUA AZZELLENZIA LO SEGNORE | LUIGGITOMMASO-RAIMUNNO | CONTE D'HARRACH, | Cavallerizzo Maggiore ereditario dell'Austria | Superiore, ed Inferiore, Cavaliero del To- | son d'Oro, Consigliero intimo, attuale di | Stato di S.M.C.C. Maresciallo dell'Austria Inferiore &c. Vice Rè, Luo- | gotenente, e Capitan Generale | del Regno di Napoli. | NAPOLI, Appresso D. Nicola Parrino. | *Con licenza de' Superiori.* | E si vendono dal medesimo alla piazza di Toletto.

LA MOGLIERE | FEDELE | *COMMEDIA PE MMUSECA* | Da rappresenta rese a lo Teatro Nuovo | de la Pace a Primavera de | chist'Anno 1724 | *ADDEDECATA* | A l'Accellentissimo Signore | LO SIO CONTE | CARLO-MANUELE | D'ALTANN | *Nepote de S. Emenezza lo Si Cardenale* | MICHELE FEDERICO D'ALTANN | *Vecerrè, e Capetano Generale de sto Regno de Napole, &c.* | NAPOLE MDCCCXXIV | A spese de lo Mpresario.

L'OTTAVIO | COMMEDIA | *PER MUSICA* | DI | GENNARANTONIO FEDERICO | NAPOLETANO. | Da recitarsi nel Teatro de' Fio- | rentini nell'Inverno di que- | sto anno 1733. | *DEDICATA* | *All'Eccellentissima Signora* | D. TERESA | CONTESSA VISCONTI | Nata Marchesa Cusani, Vice- | Regina in questa Città, e | Regno di Napoli. | In NAPOLI a spese di Nicola di Biase | *E dal medesimo si vendono sotto | la Posta.*

PATRO TONNO | D'ISCA | CHELLETA MARENARESCA | *A muodo de Dramma pe Museca* | de lo Dottore | AGASIPPO MERCOTELLIS, | Da recetarese à lo Teatro de li | Shiorentine nchist'Anno 1714 | *ADDEDECATA* | A lo Mmiereto ncomparabele lo Llustrissemo, | e Azzellentissimo Signore | CONTE | WERRICO | DE DAUN | PRENCEPE DE TEANO, | Vecerrè, e Capetano Generral | de sto Regno de Napole, &c. | MMENEZIA MDCCCXIV. | *Co Lecienza de li Superiure.* | Se venneno à Lebraria de Francisco Ricciardo | incontro la Fontana de Medina.

LA | RINA | *CHELLETA PE MUSECA* | DE | BERNARDO SADDUMENE. | *Da Rappresentarese* | A lo Triato de li Sciorentine nche- | sta Primmavera de lo 1731. | *ADDEDECATA* | ALL'AZZELLENTISSEMA SEGNORA | D. ERNESTINA | MARGARITA | *Contessa d'Harrach nata Contessa di Die- | trichstein Viceregina de Napole.* | NAPOLI 1731. | Se venneno alla Lebraria sotto alla | Posta da Nicola de Bease.

IL TRIONFO | DELL'ONORE | *COMMEDIA* | DI FRANCESCO ANTONIO | TULLIO | *posta in musica* | *Dal Cavaliere Signor* | Alessandro Scarlatti | Maestro della Real Cappella | di Napoli. | Da rappresentarsi nel Teatro de' Fio- | rentini in quest'Anno 1718. | *CONSECRATA* | *All'Illustriss., ed Eccell. Signora* | LA SIGNORA | BARBARA | d'Erbestein, | Contessa di Daun, Principessa di | Teano, e Viceregina nel Re- | gno di Napoli. | IN BENEVENTO MDCCXVIII. | A spese dell'Appaldatore; e si vendono alla | Libreria del Parrino à Strada Toledo.

LI VIECCHIE | COFFEJATE | *COMMEDDEIA PE MUSECA* | DE | COL'ANTUONO | FERALINTISCO | Pe lo Triato de li Shiorentine | nchist'Anno 1710. | *ADDEDECATA*, | *A l'Autezza Serenissema* | DE LA SEGNORA | PRENCEPESSA | *Darmstat* | NVENEZIA 1710. | Pe l'Arede de Casparro Stuorto. | *Co Licienzia de li Superiure.* | Se venneno a la Poteca de Ciccio Ric- | ciardo à la Fontana de Medina.

LA ZITA | *COMMEDDEJA* | *Pe Mmuseca* | E JENNARANTONIO | FEDERICO | Napolitano. | Da rappresentare a lo Triato de li | Shiorentinenchist'anno 1731. | *ADDEDECATA* | *Llostriss. E Azzellentiss. Seg.* | D. MARIA | LISABETTA | Contessa de Gallas, &c. | NAP. A spesa de Nicola de Beaso; e dda | lo stisso se venneno sotto a la Posta.

LI ZITE | NGALERA | *COMMEDDEJA* / DE LO SEGNORE | BERNARDO SADDUMENE | Da recetarese a lo triato de li Shioiren- | tine nchisto Carnevale dell'Anno | che corre 1722. | *ADDEDECATA* / A L'AZZELLENTISSEMA SEGNORA | MARIA LIVIA | SPINOLA | *Prencipessa de Sulmona, e de Rossano, / e Veceregina de sto Regno / de Napole.* | NAPOLE 1722. | *Co lecienzia de li Superiure.* / E se realano a la Lebraria de Ricciardo | addove se stampano, e se venneno | l'Avise prubbeche.

LE | ZITELLE | DE LO VOMMARO. | *CHELLETA PE MUSECA* | DE | BERNARDO SADDUMENE. | *Da Rappresentarese* | A lo Triato de li Sciorentine l'Autunno | de lo 1731. | *ADDEDECATA* | ALL'AZZELLENTISSEMASEGNORA | ORNESTINA | MARGARITA | *Contessa d'Harrach nata Contessa di Dietrichstein Vecerigina de Napole.* | NAPOLE 1731. | Se venneno sotto alla Posta da Nicola | de Biase.



Cimara, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Livio Marcaletti

Francesco Antonio Pistocchis
Le pazzie d'amore e dell'interesse

Mehrsprachigkeit und Komik einer „dramatischen Idee“ (1699)¹

Das Scheitern mehrsprachiger Kommunikation ist, in welcher Form auch immer, ein erfolgreiches Mittel der Komik. Übersetzungsschwierigkeiten oder die unkorrekte Handhabung einer Fremdsprache bringen das Publikum verlässlich zum Lachen. Eine der berühmtesten Filmszenen des neapolitanischen Komikers Totò in seinem Film *Totò, Peppino e la malafemmina* (1956) ist beispielsweise ein grotesker Dialog zwischen Totò (mit echoartiger Unterstützung seines Bruders Peppino, der nur das Ende jedes Satzes stotternd wiederholt) und einem Verkehrspolizisten auf der Piazza Duomo in Mailand. Totò ist fest davon überzeugt, dass es sich bei dem Polizisten um einen österreichischen General handelt, und versucht, ihn in einer Mischung aus Deutsch, Französisch, Englisch und Italienisch anzusprechen, was die Komik der Szene ausmacht. Die mehrsprachige Kommunikation scheitert, aber als Totò erfährt, dass der Polizist italienisch spricht, fragt er ihn in einem grammatikalisch unlogischen Italienisch, „wohin wir gehen sollen, um dorthin zu gehen, wohin wir gehen sollen“ („dove dobbiamo andare per dove dobbiamo andare per dove dobbiamo andare“), und der Polizist fragt verblüfft, ob Totò und Peppino in eine psychiatrische Anstalt gehen wollen (in dem Fall würde er sie begleiten) und ob sie aus dem Val Brembana kommen – einem Tal in Bergamo, aus dem nur ignorante Bauern stammen. Eine solche Szene beruht auf dem falschen Gebrauch von Fremdsprachen in einer Situation, in der sie überhaupt nicht in Betracht gezogen werden müssten. Solche Topoi haben im Sprech- und Musiktheater eine lange Tradition, deren systematische Untersuchung den Rahmen dieses Textes sprengen würde. Im Folgenden soll deshalb ein eher unbekanntes Beispiel unter die Lupe genommen werden: Francesco Antonio Pistocchis *Le pazzie d'amore e dell'interesse*, eine Oper, die am Hof der Stadt Ansbach aufgeführt wurde und seitdem völlig in Vergessenheit geraten ist – nicht zuletzt, weil die Musik als verschollen gilt.

1 Dieser Text geht auf Ergebnisse des von mir geleiteten FWF-Einzelprojekts „Italienische Oper in deutscher Übersetzung 1600–1750“ (P 32865) ein. Ich bin Iseult Grandjean (die am Projekt mit mir zusammenarbeitet) für das Lektorat und für den Gedankenaustausch dankbar.

Der Kastrat und Komponist Pistocchi hatte in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts eine Anstellung am kleinen Ansbacher Hof gefunden. Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach, der 1694 den Thron bestieg, lernte Pistocchi und Giuseppe Torelli während einer Italienreise in den Jahren 1695 und 1696 kennen und berief die beiden italienischen Musiker als Kapellmeister bzw. Konzertmeister an seinen Hof.² Ihre Tätigkeit dort währte nur wenige Jahre: Bereits um 1700 verließen sie den Hof, kurz darauf starb der Markgraf. Pistocchi komponierte in dieser Zeit drei Opernwerke: *Il Narciso* (1697), eine „Pastorale per musica“ auf ein Libretto von Apostolo Zeno; *Le pazzie d'amore e dell'interesse* (1699), eine „Idea drammatica per musica“, zu der er selbst das Libretto schrieb; *La pace tra l'armi* (1700), eine „Serenata per musica“, wiederum auf ein eigenes Libretto. Leider ist nur die Musik zu *Il Narciso* erhalten.³ Obwohl das Fehlen der Musik die Analyse von *Le pazzie* stark einschränkt, ist allein das Libretto gattungsgeschichtlich und übersetzungsstrategisch so bemerkenswert, dass es sich lohnt, es gesondert zu betrachten. Das Libretto wurde zweisprachig in Italienisch und Deutsch als Leselibretto herausgegeben, da die Oper auf Italienisch gesungen wurde. Auf die Übersetzungsprobleme, insbesondere im Bereich der Komik, wird weiter unten eingegangen.

Eine „dramatische Idee“ als ungewöhnliche Operngattung

Keines der drei musiktheatralischen Werke Pistocchis für den Ansbacher Hof wird als einfaches „Dramma per musica“ bezeichnet. *Le pazzie d'amore e dell'interesse* gehört zu einer einzigartigen Gattung, der „Idea drammatica“, die als Terminus in so gut wie in keinem anderen Libretto vorzukommen scheint.⁴ Es ist daher nachvollziehbar, dass Pistocchi die Notwendigkeit erkannte, im Vorwort des Librettos die Eigenschaften dieses Werkes zu erläutern:

2 Hans Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte (bis zum Tode des Markgrafen Georg Friedrich 1703)*, Leipzig 1916, S. 22f.

3 Norbert Dubowy, „Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli: Fakten und Interpretationen zu Ansbachs ‚italienischer Periode‘“, in: Friedhelm Brusniak (Hrsg.), *Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit* (= *Arolser Beiträge zur Musikforschung*, 3), Köln 1995, S. 73–95, hier S. 73.

4 Eine Suche sowohl im Libretti-Katalog von Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–94 als auch im Online-Libretti-Katalog *Corago* (<http://corago.unibo.it/>) bestätigt diese Einzigartigkeit.

“Se tu riguarderai con l'occhio del tuo sapiente intelletto questa Idea Poetica più che Drammatica compositione, avrai molto da opporvi, sì nell'intreccio, nella diversità dei linguaggi, e nella locuzione. Ma sappi, che chi obedisce non falla, così chi ha scritto, se ha fallato nelle regole, non ha mancato al suo dovere nell'eseguire i cenni supremi di chi può ordinare. Basti sapere, che chi ha scritto, non ha cercato altro, che adattarsi alla musica, ed esporre sulla Scena qualche cosa di piacevole ed allegro.”⁵

„Ich bin nicht in Abred/ wann gegenwärtige Blätter/ welche mehr ein Entwurff von einem Poetischen Werck/ als ein vollkommenes Schauspiel in sich halten/ genau betrachtet werden/ daß nicht darinn ein und ander Tadelhafftes/ so wol wegen der verschiedenen Dinge/ so man unter einander eingeführt/ als auch wegen der vermengten Sprachen und Redens=Arten/ anzutreffen seyn sollte; Allein/ es ist zu wissen/ daß gleichwie der jenige/ so dem Befehl seines Herrn nachkommet/ keinen Fehler begehet/ also auch mir nichts werde zuzuschreiben seyn/ wann ich mehr auf die unterthänigste Erfüllung meines Durchleutigsten Fürsten und Herrnsmäßigsten Willens/ als die Beobachtung der bey dergleichen Vorhaben sonst erforderlichen Regeln reflectiret habe. Derohalben hab ich nicht nöthig ein weiteres zu erkennen zu geben/ dann daß ich bey diesem Wercke meistens das Absehen auf die Music gerichtet/ und mehr etwas annehmlich und lustiges/ dann serieuses auf der Schaubühne dießmal vorzustellen getrachtet habe.“⁶

Den Konventionen der Zeit entsprechend verteidigt sich Pistocchi vorab gegen mögliche Kritiker seines Librettos mit dem Argument, er habe dem Befehl seines Herrn gehorcht und daher wenig die Beobachtung der erforderlichen Regeln eingehalten, denn der Herrscher hat mehr Autorität als die Debatten der Literaten über die Regeln des Operntheaters. Merkwürdig ist, dass die von ihm selbst stammende Definition einer „Idea drammatica“

-
- 5 LE PAZZIE | D'AMORE | E | DELL'INTERESSE | Idea Drammatica per Musi-
|ca da rapresentarsi nel Tea-|tro Serenissimo di |Corte. | Compositione di
FRANCESCO ANTO-|NIO PISTOCCHI, Maestro di Capella di Sua | Altezza
Serenissima il Margravio di Bran- | denburgo Regente di | Anzbach. | Per il
Gretschmann nella stamperia | di S. A. S. | 1699. Das Zitat stammt aus dem Vor-
wort (ohne Seitenzahl).
- 6 Die Thorheiten | Der Lieb | und | Des Eigennutzes | In einem Schauspiel | ent-
worfen/ und zugleich in | die Music gebracht | Von | FRANCISCUS ANTO-
NIUS | PISTOCCHI, | Seiner Hoch=Fürstl. Durchl. | zu Brandenburg=Onoltz-
bach | verordneten Capellmeister/ | Und | Nachgehends repraesentiret | auf
dem Hoch=Fürstlichen | Theatro allda. | Gedruckt durch Jeremias Kretschmann/
| Hoch=Fürstl. Hoff=Buchdr. 1699. Das Zitat stammt aus dem Vorwort (ohne
Seitenzahl).

in dieser Vorrede zu der Aussage „questa idea poetica più che drammatica composizione“ in Widerspruch steht („diese poetische Idee mehr als die dramatische Komposition“). Es ist nicht zu übersehen, dass die deutsche Erklärung etwas länger ist als die italienische, was ein Zeichen dafür sein könnte, dass die Mehrheit des Publikums eher den deutschen Text gelesen oder ein größeres Bedürfnis nach einer ausführlichen Erklärung hatte.

Auch in einem privaten Schreiben an seinen Herrscher betont Pistocchi die Einzigartigkeit seiner Schöpfung:

[...] non ho potuto aspettare l'arrivo del maestro di lingua Pignatta per fargli fare la poesia di un'operetta conforme dissi [sic], ma io medesimo l'ho fatta persuadendomi potrà incontrare il genio di V. A. Se.^{ma}. Hora avanti ch'io m'avanzi alla seconda fatica che è di metterla in Musica è necessario sapere se vostr'Altezza la vol fal recitare? E volendola, bisognerà dar gl'ordini acciò venghino li Musici Tedeschi, cioè quel Bassista che ha Servito nell'opera quest'inverno passato, ed il contralto che sento dovrà venire al servizio, non avendo voluto caricare di alcuna spesa per questo piccolo trattenimento l'Alt Vostra Sere^{ma} e solo mi servirò di questi, e di Paolina con sua sorella alla quale ho fatto pochissima parte e solo necessaria all'opera. Mi creda pure Sere.^{mo} Padrone che il divertimento sarà assai curioso e forse non le sarà discaro essendo una mia invenzione tutta nuova, e ridicola [...]⁷

[Ich konnte die Ankunft des Sprachmeisters Pignatta nicht abwarten, um ihn das Gedicht für eine kleine Oper nach meinen Worten machen zu lassen, aber ich habe es selbst gemacht, in der Überzeugung, dass es Eurer Hoheit gefallen wird. Bevor ich nun an die zweite Aufgabe gehe, nämlich an die Vertonung, ist es notwendig zu wissen, ob Euer Hoheit es aufführen wollen? Und wenn ich das tue, wird es notwendig sein, die deutschen Musiker kommen zu lassen, nämlich den Bassisten, der letzten Winter in der Oper gedient hat, und die Altistin, von der ich gehört habe, dass sie zum Dienst kommen muss, denn ich will Eurer Hoheit keine Kosten für diese kleine Unterhaltung aufbürden, und ich werde nur sie und Paolina und ihre Schwester verwenden, denen ich eine sehr kleine Rolle gegeben habe und die nur für die Oper notwendig sind. Bitte glaubt mir, Euer Hoheit, dass die Unterhaltung sehr merkwürdig sein wird, und vielleicht werdet Ihr nicht enttäuscht sein, denn es ist eine ganz neue und lustige Erfindung von mir.]

7 Zit. nach Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*, S. 28. Ich habe die zahlreichen Transkriptionsfehler stillschweigend korrigiert und die Schreibweise nach italienischem Usus modernisiert.

Auch hier ist die Rede von einer „ganz neue[n] und lustige[n] Erfindung“. Die Entscheidung, das Libretto selbst zu verfassen, ist übrigens als Notlösung zu verstehen, denn ein Sprachlehrer namens Pignatta hätte den Text schreiben sollen, doch seine Ankunft verzögerte sich.

Die Handlung weist eine für das *Dramma per musica* um 1700 untypische Personenkonstellation auf: Es handelt sich nicht um historische Ereignisse aus der Antike oder dem Mittelalter, sondern um alltägliche Personen aus dem reichen Bürgertum der zeitgenössischen Toskana. Die Hauptfiguren der Handlung gehören zur Familie des reichen Bürgers Albano, dessen Kinder Dorinda und Rosmiro sind. Letzterer soll in den Wissenschaften ausgebildet werden und wird zu diesem Zweck nach Frankreich geschickt. Albano ist jedoch so traurig über die selbstgewählte Abwesenheit seines Sohnes, dass er wahnsinnig wird. Dorinda samt ihrem Verlobten Lindauro, ein deutscher Cavaliere, nutzt die Situation aus: Sie übernimmt die Herrschaft im Haus und verbringt ihre Zeit mit Tanzen und Feiern, unter dem Vorwand, ihren Vater damit aufzumuntern. Die Rückkehr ihres Bruders Rosmiro stellt daher eine Gefahr für sie dar, so dass sie ihn mit einem vergifteten Getränk, das ihn in den Wahnsinn treiben soll, loswerden will. Das Ende des zweiten Aktes ist daher voll von Wahnsinnszenen und Trinkliedern, in denen sich Rosmiro als Bacchus ausgibt. Seine Geliebte Eusina und ihre Dienerin Jena (die mit ihrem männlichen Pendant Boldo, Rosmiros Diener, eigene komische Szenen hat) versuchen ihn zu retten. Rosmiro wird schließlich durch die törichte Eifersucht Lindauros gerettet: Als der wahnsinnige Bruder seine Schwester für eine schöne Nymphe hält und ihr den Hof macht, sieht Lindauro in ihm einen Rivalen und fordert ihn zum Duell heraus; die blutigen Wunden beseitigen die Wirkung des Getränks, und Rosmiro kommt zur Besinnung, ebenso wie sein Vater Albano. Der glückliche Ausgang ist also garantiert: Die Familie ist wieder vereint und die Liebe gerettet.

Der Schauplatz ist die Stadt Lucca mit den im deutschen Libretto beschriebenen Bühnenbildern:

Erster Akt

„Ein auf beeden Seiten mit Bäumen besetzter grosser Platz/ über den zum Tantzten eine Decke aufgespannet ist: hinten praesentieret sich deß Albano Lust=Haus/ in der Gegend Lucca.“

„Eine schöne Grotte von allerhand grünen Laubwerck/ und Architectur-Arbeit/ mit Spring=Bronnen hinten am Pallast.“

Zweiter Akt

„Ein ebnes Feld/ mit etlichen Hirten=Häußlein auff der einen Seiten/ und Wald auff der andern.“

Dritter Akt

„Ein Thal mit Wasser=Fällen aus lustigen kleinen Bergen.
Ein lustiges Wäldlein/ mit aller Zubereitung zu einer
Abend=Mahlzeit.“⁸

Ein erster Blick auf die *Dramatis personae* und die Bühnenbilder der drei Akte könnte nur eine ungefähre Vorstellung von der genauen Operngattung vermitteln, der dieses Libretto angehören soll. Die Dominanz der Naturkulissen mit Bäumen, Grotten und Bauernhäusern, Wasserfällen und kleinen Bergen erinnert an typische Landschaften eines Schäferspiels, ebenso wie die Präsenz mythologischer Schöpfungen wie Nymphen und Satiren in den Balletten. Die Hauptfiguren entstammen jedoch dem wohlhabenden Bürgertum, was eher auf die Gattung Komödie hindeutet, ebenso wie die Verortung in der modernen Toskana. Es ist also klar, dass Pistocchi mit diesem Libretto viel experimentiert hat.

Das Libretto verrät auch die tatsächlichen Sängerinnen und Sänger, die die Figuren verkörpern:

Albano, Vater von Rosmiro und Dorinda („Il Sig. Lax Studente“)

Rosmiro, Eusinas Liebhaber (Francesco Antonio Pistocchi)

Eusina, Albanos „Pleg=tochter“ (Anna Maria Battaglia, aus der Hofkapelle in Mantua)

Dorinda, Lindauros Liebhaberin („Jungfer Paulina“, aus der Hofkapelle in Ansbach)

Lindauro, „ein Teutscher Cavallier“ (Georg Heinrich Bimler [oder Bümmler], aus der Hofkapelle in Ansbach)

Jena, „der Eusina Kinds=Frau“ (Andreas Hoppe, aus der Hofkapelle in Ansbach)

Boldo, Rosmiros Diener (Christian Rau, aus der Hofkapelle in Ansbach, auch Sekretär für die italienische Sprache und Übersetzer des Librettos *Narciso* von Apostolo Zeno)⁹

Silvio, „ein Hirten=Knab“ (Ein Schüler Pistocchis)

8 *Die Thorheiten*, Vorwort.

9 Reinhard Strohm weist darauf hin, dass deutsche Sänger oft auch andere Aufgaben am Hof erfüllten, siehe Reinhard Strohm, „Agostino Steffani und die Oper in Deutschland“, in: Claudia Kaufold / Nicole Strohm / Colin Timms (Hrsg.), *Agostino Steffani: Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit*, Göttingen 2017, S. 55–66, hier S. 57.

Unter den Sänger:innen finden sich zahlreiche Mitglieder der hiesigen Hofkapelle mit deutschen Namen, darunter die im oben zitierten Brief erwähnte Paulina und der deutsche Bass, bei dem es sich um Christian Rau handeln muss – Bümmler war Altist,¹⁰ Hoppe spielt die Rolle der Magd und kommt ebenfalls nicht in Frage, während die Rolle des Dieners mit der Bassstimme sehr gut passt. Nur Pistocchi und Anna Maria Battaglia sind gebürtige Italiener:innen; die Identität des Schülers von Pistocchi ist unbekannt. Das daraus resultierende Sprachengewirr spiegelt sich in der Mehrsprachigkeit des Librettos und den Übersetzungsproblemen wider, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden.

Mehrsprachigkeit und Kommunikationsprobleme als komisches Element in *Le pazzie d'amore e dell'interesse*

Die Oper wurde in italienischer Sprache gesungen; das vom Hofverleger Jeremias Kretschmann gedruckte Libretto in deutscher Sprache ist offensichtlich ein Leselibretto. Mangels Partitur lässt sich zwar nicht mit hundertprozentiger Sicherheit nachweisen, welcher Text den Noten zugrunde liegt, doch ist aus den Libretti und den Übersetzungsproblemen klar, dass die Oper auf Italienisch gesungen wurde. Das deutsche Libretto selbst könnte jedoch wie ein Originallibretto einer deutschen Oper aussehen. Sowohl die Rezitative als auch die Arien sind in gereimten Versen verfasst, die teilweise, aber nicht an allen Stellen, auf der Originalmusik gesungen werden könnten. Die Vermutung von Renate Brockpähler, dass die Oper in deutscher Sprache gesungen wurde, wie Narciso im Libretto von Zeno,¹¹ ist aus mehreren Gründen nicht nachvollziehbar.¹² Erstens: Die Partitur von Narciso enthält den italienischen Text, nicht die Übersetzung des Textes ins Italienische, so dass davon auszugehen ist, dass auch *Le pazzie* auf Italienisch gesungen wurde. Zweitens: Dass Pistocchi innerhalb weniger

10 George J. Buelow, „Georg Heinrich Bümmler“, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04313> (08.07.2024).

11 Norbert Dubowy, „Zur Pastorale in der Oper des deutschsprachigen Raums: Der Ansbacher Narciso von 1697“, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), *„in Teutschland noch gantz ohnbekandt“*. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum* Frankfurt a. M. u.a. 1996, S. 169–193, hier S. 182.

12 Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 37. Mersmann hatte bereits darauf hingewiesen, dass das deutsche Libretto eine Übersetzung ist, Brockpähler ist hingegen der Meinung, dass es sich um einen Originaltext handelt.

Jahre die deutsche Sprache so schnell gelernt haben soll, dass er ein deutsches Libretto perfekt vertonen konnte, erscheint unwahrscheinlich. Drittens: Warum wurde ein italienisches Libretto angefertigt, wenn die Oper auf Deutsch gesungen wurde?

Obwohl das Libretto im Original italienisch ist, wird nicht immer italienisch gesungen. Die erste Fremdsprache, die im ersten Akt auftaucht, ist Französisch. Bei seiner Rückkehr in Akt I.2 will Rosmiro nicht sofort erkannt werden. Er gibt sich deshalb als „Alceste di Lorena“ aus, ein Reisender aus Lothringen, der bei seiner Ankunft nur kurz mit seinem Diener Boldo auf Italienisch spricht und dann ein Rezitativ und eine französische „Aire“ singt – ob die Musik zu dieser Arie im französischen Stil komponiert wurde, sei dahingestellt, da die Partitur verschollen ist.

ROSMIRO. Dolci, e materne arene
Pur vi ribacio, e pur vi calco ancora;
Boldo? Non favellar.

BOLDO. Starò sei mesi almen senza parlar.

(Rosmiro complice in francese)

ROSMIRO. Ah! Que je suis heureux ? Quand je me represente
Combien de ces beaux lieux la gloire est eclatante
De me trouver present dans ce charmant sejour
De belle compagnie en luy faisant la cour,
Pour oublier le[s] gens sauvages
Que j'ay vûs dans mens [sic] grands voyages
Ah je jouis presentement
D'un tres-parfait contentement.

Aire [sic]

Les plaisir[s] de ce beau monde
Recompensent mes travaux.
Si sur le [sic] terre, & sur l'onde
J'ay souffert beaucoup[s] [sic] de maux
Je vois qu'icy tout abonde
En mille biens sans égaux.¹³

In diesem Fall steht im deutschen Libretto alles in deutscher Übersetzung; nur in Klammern ist kurz vermerkt, dass Rosmiro „hier Frantzösisch zu reden anfängt“:

13 *Le pazzie*, S. 3.

ROSMIRO. Willkommen liebes Land/ du süsse Vatter=Erden/
Die ich betrett zur frohen Stund/
Nach ausgestandnen Reiß=Beschwerden.
Du/ Boldo, schweig.
BOLDO. Ich halt' ein halbes Jahr stillschweigend meinen Mund.

[Rosmiro fängt hier an Frantzösisch zu reden]

ROSMIRO. Ach! Wie höchst vergnügte Freude
Bringet dieses Lust=Gefild:
Waren Land und Völcker wild/
Die ich sahe/ hab ich jetzt Hertz= u. Augen=Weide
An den angenehmen Leuten/
Und deß Landes Trefflichkeiten;
Ich weiß mich fasts nicht drein zu schicken/
Die Hertz=Vergnügung auszudrücken.

Aria

Alle meine Reiß=Beschwerden
Die mir giengen unter Hand:
Was Verdruß in fremder Erden/
Ich zu Land und Wasser fand/
Sollen nun ersetzt werden
In dem reichen Vatter=Land.¹⁴

Als Dorinda ihrem zunächst nicht erkennbaren Bruder begegnet, versucht sie ihn in fehlerhaftem Französisch anzusprechen; Rosmiro-Alceste reagiert mit dem Vorschlag, die Sprache zu wechseln, obwohl sein Italienisch (als „toskanisch“ bezeichnet) voller Fehler sein wird:

ROSMIRO. Le langage françois vous donne de la peine,
Mais ma narration en toscan sera pleine
De fautes, que par tous vous y remarquerez
Cependant s'il vous plait vous les excuserez [...]¹⁵

Daraufhin singt Rosmiro entgegen seiner Ankündigung in perfektem Italienisch weiter, denn er kann ja doch auch Italienisch.

Diese erste zweisprachige Stelle dient der Verstellung Rosmiros, aber sie ist an sich nicht besonders lustig. Viel interessanter ist der Wechsel zwischen Deutsch und Italienisch, der zunächst mit Lindauro stattfindet. Er

14 *Die Thorheiten*, S. 3.

15 *Le pazzie*, S. 4.

versucht, Italienisch zu lernen, um mit seiner Geliebten Dorinda zu sprechen, obwohl er die Sprachen stetig mischt. Sein Italienisch weist die typischen Fehler auf, die deutschsprachige Personen machen, wie in diesem Ausschnitt aus der Szene I.3:

LINDAURO. Quanto sono in dolore
Non posso **mi esprimere**
Mi amorosa, ch'io sempre il tuo **folere**.
DORINDA. Non ben suona quel nome
Di amorosa, ma solo
Oggi s'usa di dire
Il mio genio, la bella,
O pur quella ch'ha in seno il mio desire.
LINDAURO. **Questo mio pena** (oh Dio!).¹⁶

LINDAURO. Ach meine Liebste darff ich klagen/
Wie mich so bange Sorgen plagen/
Daß mir dein Wille...
DORINDA. Schweig stille!
Wiß/ Liebste/ ist ein Pöbel-Name/
Der längst schon in Abgang kame;
Nach der Manir/ so jetzo angegangen/
Heists: Meine Schöne/ mein Verlangen.
LINDAURO. Es verdreust mich recht/

In diesen drei Versen sind folgende Fehler zu finden: phonetische Verwechslungen (f statt v, x statt s); Genusfehler („questo“ statt „questa mia pena“); ungeeignete Wortwahl („amorosa“ statt „amata“ für „Geliebte“). Dorinda korrigiert ihn und er antwortet mit einer deutschen Arie, die die ‚interkulturellen‘ Kommunikationsprobleme thematisiert:

Daß ich nach Wunsch nicht kan entdecken
Die Flamm/ die deiner Augen Zier
In meinem Herzen kont' erwecken;
Doch ist so angenehm die Wunde/
Daß ich den Pfeil küß mit Begier/
Und mit der höchsten Lust/
Wenn er am hefftigsten verwundet meine Brust.¹⁷

Diese Sprachprobleme spiegeln sich auch in der deutschen Übersetzung wider, die in der Regel nicht in der Lage ist, die fehlerhafte Kommunikation

16 Ebd., S. 5.

17 Ebd., S. 5f.

Lindauros an die deutsche Leserschaft adäquat wiederzugeben. Wer nur die deutsche Übersetzung liest, versteht also nicht, worum es sich handelt.

An späterer Stelle in der Oper (Szene II.4) versucht Lindauro seine Geliebte zu beeindrucken, indem er literarische Sätze auswendig lernt und wiederholt. Statt beeindruckt zu sein, ist Dorinda enttäuscht, weil sie sich in Lindauros unbeholfenes Italienisch verliebt hat:

DORINDA. Tu qui Lindauro? A che venisti?

LINDAURO. Io venni

Per veder nel tuo volto i rai del sole.

DORINDA. (Questi sono studiati complimenti) (tra sé)

E sì tosto maestro

Nell'italica lingua divenisti?

LINDAURO. Che non fa Amore? Appiana

Altra difficoltà che il mio linguaggio.

DORINDA. Pare ch'abbia perduto ogni suo vezzo (tra sé)

E allor più mi piaceva,

Che parlar non sapea.¹⁸

DORINDA. Lindauro bistu hier? Warum ist es geschehen?

LINDAURO. Ich will in deinen Aug des Himmels Sonne sehen.

DORINDA. (Diß Compliment kommt was gezwungen) (bey sich)

Ich wundre mich der abgeführten Zungen/

Daß du so bald der Welschen Sprach bist Meister worden?

LINDAURO. Was thut die Liebe nicht? Was sonst unmöglich heist

Das wird ihr leicht: dann ein erhitzer Geist

Studiert mit halber Müh in Liebes Orden.

DORINDA. Sein Anmuth/ wie mich dunckt/ hat etwas abgenommen/

Und ist er/ eh er sich auf diese Sprach gelegt/

Mi angenehmer vorgekommen.

An dieser Stelle ist Lindauros Gedächtnis am Ende, und er vermischt die italienische mit der deutschen Grammatik, so dass er falsche Genera verwendet, Singular statt Plural usw. – il luna statt la luna, weil der Mond männlich ist, lo stelle statt le stelle, d statt t in certamente (das cerdamende wird), falsche Doppelkonsonanten (malenconnico statt malinconico) usw. –, zu Dorindas großem Vergnügen:

LINDAURO. Se miro il ciel di lucidi Dorinda

Con zaffiro adornate,

Non **il luna, lo stelle**

Del sol Dorinda **cerdamende** belle,

18 Ebd., S. 18.

Io son **malenconnico**.

DORINDA. Ora va bene.¹⁹

Nun stellt sich folgende Frage: Wie kann die Übersetzung diese Fehler in der italienischen Sprache korrekt wiedergeben? Der Übersetzer wendet die gleichen Genusfehler auf die deutsche Sprache an:

LINDAURO. Wenn schau ich in die Himmel ferne/

Dorinda mit Saphier geschmücket/

Nicht die Mond/ nicht der Sterne/

Allein das Dorinda schön erblicket.

Ich bin verwirret.²⁰

Doch nicht nur Lindauro, auch der Protagonist Rosmiro leidet unter Sprachstörungen. Während er das Französische souverän beherrscht, hinken seine Deutschkenntnisse, die plötzlich zum Einsatz kommen, als er im dritten Akt unter der Wirkung des Wahnsinnstranks die Realität um sich herum nicht mehr wahrnimmt und seine Schwester für eine schöne Nymphe hält. An dieser Stelle stellt sich die Frage, warum der wahnsinnige Rosmiro Deutsch spricht. Eine mögliche Antwort ist, dass er, indem er seine Schwester nun mit inzestuösen Gedanken begehrt, an die Stelle Lindauros treten will und deshalb dessen italienisch-deutsche Sprachmischung übernehmen muss. Im Gegensatz zu Lindauro spricht er aber ein fehlerhaftes, mit Italienisch vermisches Deutsch, das teilweise der italienischen Grammatik folgt:

ROSMIRO. Bleib hier/ ick bitten/

Verlassen nickte/ daß dick lieben mein lieber Ertz.

DORINDA. Meglio è, ch'io gli risponda.

ROSMIRO. Du respondiren nickte schöne Ninfe?

Du bißen viel schöne/ ack! und viel crudel!

DORINDA. E ch'io finga con lui dolci parole.

ROSMIRO. Ah! Du macken mir sterben von Schmerz/

Wann du nickt contentiren meine Seel.²¹

Rosmiro macht typische Fehler, die Italiener beim Deutschlernen machen: Aspirationen werden zu hart oder gar nicht ausgesprochen (k statt h, fehlendes h am Wortanfang wie „Ertz“ statt „Hertz“), Übernahme der italienischen Satzstellung mit Verb nach Subjekt auch in Nebensätzen, Verben

19 Ebd.

20 *Die Thorheiten*, S. 22.

21 *Le pazzie*, S. 25.

immer im Infinitiv, usw.²² Rosmiros Sätze werden wörtlich in die deutsche Übersetzung übernommen, mit Ausnahme von Ertz, wo Hertz korrekter ist. Da Rosmiro versucht, Deutsch zu sprechen, kann sein Text ohne große Änderungen übernommen werden und stellt keine Herausforderung für den Übersetzer dar.

Die Komik der Oper, die sich auf Kommunikationsprobleme aufgrund von Mehrsprachigkeit konzentriert – Lindauro spricht Deutsch und Italienisch, Rosmiro sogar drei Sprachen – spiegelt nach Norbert Dubowy „durch die Vermischung französischer, italienischer und deutscher Stile“ die „kulturelle Situation Deutschlands“ wider.²³ Ob sich die Verwendung dieser Stile auch in der musikalischen Vertonung niedergeschlagen hat, ließe sich nur durch Einsicht in die verschollene Partitur klären. Auf jeden Fall konnte ein solch ungewöhnliches Werk nur für einen mehrsprachigen Kontext geschrieben werden, denn das Publikum musste mit diesen drei Sprachen zumindest teilweise vertraut sein, um mit Hilfe der deutschen Übersetzung die Feinheiten der auf sprachlichen Ungenauigkeiten und Fehlern basierenden Komik verstehen und genießen zu können. Vor allem die mangelnde Beherrschung der Fremdsprachen könnte als ein internes Spiel des Hofes verstanden werden, bei dem jede Sprachgruppe die andere wohlwollend mokierte. Lindauro könnte für die deutschen Sänger und Sängerinnen stehen, die ihre Probleme mit dem Italienischen hatten, während Rosmiro, der Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache hat, eine selbst-ironische Darstellung des Kapellmeisters und Sängers Pistocchi sein könnte, der übrigens genau die Rolle des Rosmiro sang. In diesem Zusammenhang spielt jedoch die deutsche Übersetzung eine wichtige Rolle, da das Publikum sonst nicht alle der zahlreichen Wortspiele verstehen konnte, die die Übersetzung im Übrigen nur bedingt erfolgreich in die Zielsprache übertragen konnte. Diese Überlegungen stützen wiederum die These, dass die Aufführungssprache Italienisch und nicht Deutsch war.

22 Ähnliche Sprachfehler charakterisieren auch andere Figuren in deutschen Sprachkomödien der späteren Jahrhunderte, wie etwa den französischen Chevalier Dumont in Ferdinand Raimunds *Die Verschwender* (UA Wien 1834).

23 Dubowy, „Markgraf Georg Friedrich, Pistocchi, Torelli“, S. 82.

Mehrsprachigkeit in deutschen Übersetzungen italienischer Libretti:
Zwei Beispiele misslungener interkultureller Kommunikation

Le pazzie d'amore ist ein Sonderfall der Operngeschichte, sowohl als Gattung als auch als Ausgangstext für eine deutsche Übersetzung. Wie aber wurden die mehrsprachigen Wortspiele der italienischen Opere buffe ins Deutsche übersetzt? Eine systematische Untersuchung würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, deshalb seien hier nur drei Beispiele angeführt, um die Schwierigkeiten einer adäquaten Übersetzung (im Sinne einer Übersetzung, die einer sprachlichen Abweichung von der Norm in irgendeiner Weise Rechnung trägt) zu verdeutlichen. Das erste Beispiel ist das Intermezzo *Livietta e Tracollo* von Giovanni Battista Pergolesi (UA Neapel 1734). Ursprünglich zwischen den Akten von Pergolesis *dramma per musica Adriano in Siria* aufgeführt, wurde dieses Intermezzo bald auf europäischen Bühnen gespielt, darunter auch in Kopenhagen, wo für die Aufführung 1749 ein italienisch-deutsches Libretto gedruckt wurde; der Titel *Il Tracollo* stammt aus der venezianischen Fassung (1744). Tracollo ist ein ungeschickter Räuber, der sich in der ersten Szene als arme, schwangere polnische Bettlerin ausgibt; die kluge Livietta durchschaut seine List und verstellt sich als Pariserin. Sie spricht ihn darum auf Französisch an. Er beherrscht diese Sprache überhaupt nicht, versteht jedes Wort falsch (was dem für Komödien typischen Phänomen der Malapropismen entspricht) und antwortet in der Lingua franca, die im Theater des 17. und 18. Jahrhunderts häufig zur Verständigung zwischen Personen verschiedener Sprachgruppen mit komödiantischer Absicht verwendet wurde - man denke nur an Molières und Lullys „Cérémonie des Turcs“ in *Le bourgeois gentilhomme* (1670) oder Händels Arie „Chi voler fiora di bella giardina“ in seiner Oper *Serse* (1738). Das Ergebnis ist eine verwirrende Konversation:

TRACOLLO. Fate un po' la carità.

LIVIETTA. Ah! Voleur, assassin, fripon.

TRACOLLO.

Trippone?

Non star vera Signora.

LIVIETTA. Vous avez derobé

Une chaine a ma soeur.

TRACOLLO. Sbagliata, star digiuna,
E cena non rubbata mi nissuna.²⁴

Eine solche Mischung aus Französisch und Lingua franca wäre eine Herausforderung für die besten Übersetzer:innen gewesen. Im deutschen Libretto verzichtet der Übersetzer auf jedwede Übertragung der Witze, indem er wortwörtlich den Sinn der Sätze wiedergibt, was jedoch den Witz unverständlich macht:

TRACOLLO. Gebet ein geringes Almosen.
LIVIETTA. Ha! Dieb, Rauber, Galgen=Vogel!
TRACOLLO. Galgen=Vogel? Es ist nicht wahr meine Frau.
LIVIETTA. Ihr habt meiner Schwester eine Kette gestohlen.
TRACOLLO. Ihr irret euch: Ich bin nüchtern, und habe niemanden
ein Nacht=Mahl gestohlen.²⁵

Die Malapropismen – „trippone“ (dick, fett) statt „fripon“, Schurke sowie „cena“ (Abendmahl) statt „chaine“ (Kette) – gehen in der Übersetzung völlig verloren, weil die Wörter ganz anders klingen. Nur wenn man Italienisch (das der Lingua franca sehr ähnlich ist) und Französisch versteht, kann man die Komik dieser Szene nachvollziehen.

Das zweite Beispiel betrifft eine der erfolgreichsten Opern buffe des späten 18. Jahrhunderts, nämlich Nicolò Piccinnis *La buona figliuola* (UA Rom 1760). In dieser Oper, wie auch in *Le pazzie d'amore*, ist eine der Figuren ein deutscher Kürassier, der ein fehlerhaftes Italienisch spricht. Er spricht zwar italienisch, verwandelt aber ständig stimmhafte Konsonanten in stimmlose (z.B. „p“ statt „b“, „c“ statt „g“, „t“ statt „d“ usw.), kennt die Konjugation der Verben kaum und beschränkt sich oft auf Infinitive, wählt die Wortendungen falsch usw. Er macht die gleichen Fehler wie Laurindo in Pistocchis Oper, nur häufiger und deutlicher. Wie in *Le pazzie d'amor* ist es besonders schwierig, eine eingedeutschte Aussprache des Italienischen in einer deutschen Übersetzung glaubwürdig wiederzugeben. Ähnliche Probleme mit anderen Sprachen treten auch in europäischen Sprechkomödien der frühen Neuzeit auf, etwa in Shakespeares *The Merry Wives of*

24 IL | TRACOLLO, | INTERMEZZO | IN MUSICA. | Tracollo, | in einem | Musicalischen | Zwischen=Spiel | vorgestellt. | Kopenhagen, gedruckt mit Godichschen Schriften. 1749, S. 8.

25 Ebd., S. 9.

Windsor.²⁶ Während Dr. Cajus im englischen Originaltext einen französischen Akzent hat, verliert er diese Eigenschaft in den französischen Übersetzungen zwangsläufig; entweder wird auf ihn verzichtet oder er muss einen Akzent aus einer anderen Sprache erhalten. Im Falle von Piccinnis Oper entschied sich der Übersetzer für die erste Lösung, wie in diesem Libretto für eine Aufführung in Regensburg (1775 ca.). Aus dem deutschen Text kann der Leser in keiner Weise ableiten, dass Tagliaferro sprachliche Fehler macht, und die Komik seiner Dialoge wird somit in der Übersetzung aufgehoben:

TAGLIAFERRO. Tu canaglia, poltrone,
Foler disperazione
Spata per ti passar? Se fol morire
Calantome onorate
Alla querra fenir morir Soldate. [...]

E per Donna Italian star disperato?
Tatesco niente importa.
Per querra, per onor perder la pelle
Ma non morir per queste pacatelle.
Fenir, fenir con me.²⁷

TAGLIAFERRO. Du, verzagter Lumpenkerl! Du willst aus Verzweiflung dich mit dem Degen durchbohren. Wann du als ein ehrliebender Mann sterben willst? So komm und stirb als ein Soldat im Feld. [...] Und wegen einen italienischen Weibsbild [sic] verzweifelnst du? Dem Teutschen ist nichts daran gelegen, im Krieg mit Ehren sein Fell aufzuopfern, anstatt solcher Kleinigkeiten willen zu sterben. Komm mit mir, komm nur mit mir.²⁸

Auch wenn diese Fallbeispiele die Komplexität des Phänomens Mehrsprachigkeit und Übersetzung nicht vollständig erfassen können, so zeigen sie doch, dass die Leistung des Übersetzers von *Le pazzie d'amore* keineswegs zu verachten ist, im Gegenteil: Die deutsche Übersetzung verliert zwar einige Nuancen, vermittelt aber dennoch einen Sinn für die sprachlichen Probleme. Die Komik von Pistocchis Gattungsexperiment konnte keine

26 Siehe dazu: Mylène Lacroix, „Gallia and Gaul, French and Welsh’ (MWW, 3.1.89): Transposing Shakespeare’s ‘Favourite’ Foreign Accents into French”, in: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 16/31 (2017), S. 61–74.

27 LA | BUONA | FIGLIUOLA | Damma giocoso | da rappresentarsi | nel Teatro di Ratisbona | per ordine | di | Sua Altezza Serenissima | il | Principe Regnante | della | Torre e Tassis, | Principal-Commissario | &c. &c. &c., S. 62.

28 Ebd., S. 63.

Tradition begründen, weil sie nur in einem vielsprachigen Kontext funktionieren konnte, wie er an einem deutschen Hof um 1700 gegeben war. Da die Opera buffa aber vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eher ein Importprodukt aus Italien durch Wandertruppen geworden war,²⁹ konnte sie weniger mit Mehrsprachigkeit spielen. Die Verwendung von Malapropismen (im Fall von Tracollo) und exotischen Akzenten (im Fall von Tagliaferro) findet sich jedoch noch in den italienischen komischen Opern der folgenden Jahrzehnte, die in verschiedenen europäischen Städten aufgeführt wurden. Inwieweit das Publikum in der Lage war, bei den unbeholfenen Übersetzungen die Raffinesse der Wortspiele nachzuvollziehen, könnte Gegenstand zukünftiger Forschung sein.

29 Siehe hierzu den Beitrag von Kordula Knaus im vorliegenden Band sowie: Andrea Zedler, Lena van der Hoven, Kordula Knaus, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740-1765)*, Bielefeld 2023.



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Pietro Paolo Pezzoni, „der am Hof einen besonderen gusto macht“: ein Buffo-Bass der Wiener Hofkapelle

1. Einleitung

Die Historiographie der Oper hat lange Zeit eine scharfe Trennlinie zwischen ernster und komischer Stilebene gezogen, was nicht zuletzt auf die sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts verselbstständigende Opera buffa zurückzuführen ist. Die italienischsprachige Oper jener Epoche existiere demnach – so die lang vertretene Annahme – an zwei stilistisch voneinander abgegrenzten Polen: das historisch orientierte, vermeintlich ‚höhergestellte‘ *Dramma per musica* auf der einen und das Alltagshandlungen rezipierende, ‚leichtere‘ *Dramma giocoso* auf der anderen Seite. Dass diese Zweiteilung nicht der tatsächlichen Opernpraxis entspricht, haben bereits zahlreiche Beiträge dargestellt.¹

Die Polarität zwischen ernst und komisch wurde und wird auch auf die innerhalb einer Opernhandlung agierenden Figuren übertragen. Die Unterscheidung zwischen einem *carattere serio* bzw. *buffo* wird vor allem innerhalb des komischen Genres tragend, wo ernste und komische Figuren koexistieren und miteinander interagieren. Damit einher ging eine vermeintliche Spezialisierung auf ernste beziehungsweise komische Rollen seitens des Gesangspersonals, das in der Forschung zwar immer wieder thematisiert jedoch selten hinterfragt wird. Die Ausbildung eines bestimmten

1 Die strenge Zweiteilung ignoriert die Existenz von mythologischen sowie pastoralen literarischen Vorlagen, die aus der Tradition des 17. Jahrhunderts weiter kultiviert wurden und trotz einer dramatischen Haupthandlung auch das Groteske und Satirische berühren konnten, vgl. Michele Calella, „Kleinere szenische Gattungen“, in Herbert Schneider / Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74 oder auch Livio Marcaletti, „Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, S. 211–223; auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelten sich innerhalb der italienischsprachigen Operntradition ‚Grenzgängertypen‘, wie beispielsweise das Wiener *Dramma eroicomico*, vgl. Maurice Charles de Beaulieu: *„Un genere affatto nuovo“? Das Wiener Dramma eroicomico (1772–1800)*, Dissertation Universität Wien 2021. Die wohl prominenteste Ausprägung einer vermeintlichen Gattungsmischung ist wohl die *Opera semiseria*, die allerdings von Zeitgenossen eher als Unterkategorie der *Opera buffa* begriffen wurde, vgl. Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005, S. 12f.

Profils – sei es musikalisch und/oder dramaturgisch – steht für Sänger:innen des 18. Jahrhunderts außer Frage, wenn es auch eine gewisse Durchlässigkeit zwischen den Polen der Seria- und Buffa-Darsteller:innen gab: So stellt Gianni Cicali hinsichtlich von Sängertruppen fest, dass diese, um bestehen überhaupt zu können, Interpret:innen benötigten, die schauspielerische und musikalische Flexibilität besaßen, um etwaige Ausfälle innerhalb der Truppe kompensieren zu können.² Eine ‚Sonderrolle‘, im wahrsten Sinne des Wortes, nimmt jedoch der ‚Buffo‘ ein, einem sehr spezifischen Typus, dem einerseits dramaturgische Merkmale *a priori* zugeschrieben sind und der andererseits eng mit der Stimmkategorie Bass verbunden ist. Der starke Fokus auf Schauspiel und genauer auf das komödiantische Talent trug hier – mehr als bei anderen Rollentypen – wesentlich zum Erfolg dieser Sänger bei. Letzteres Talent dürfte etwaige stimmliche Unzulänglichkeiten bisweilen sogar überschattet haben.³

Die Professionalisierung des Buffo-Basses wurde seitens der Forschung vor allem anhand der Gattung Opera buffa untersucht, wenn auch bereits einige Jahrzehnte zuvor derartige Rollen punktuell vertreten waren. Naheliegender ist der Verweis auf das zweiaktige Intermezzo, das seit der librettistischen Reform der Accademia dell’Arcadia zum Schauplatz der aus der Haupthandlung verbannten Komik avancierte und spezialisierte Sänger:innen benötigte. Die oben erwähnte Akzentuierung des Schauspiels der zumeist als Paar auftretenden Buffo-Interpret:innen formte dabei einen Gegenpol zu den eher statischen Schauspielkonventionen der ernsten Oper.⁴ Zahlreiche Opernzentren, allen voran Neapel, aber auch Teile des deutschsprachigen Raums, kultivierten außerdem Formen des komischen

2 “[...] l’impianto ruolistico deve prevedere, contenere e assumere interpreti che possano flessibilmente agire in ruoli e parti diversi.”, zit. Gianni Cicali: *Attori e ruoli nell’opera buffa italiana del Settecento*, Florenz 2005, S. 161.

3 „La vocalità [...] nel buffo caricato è relativamente attesa e a volta può essere integrata, so non sostituita, da una particolare abilità nella comica.“, zit. Gianni Cicali: *Attori e ruoli*, S. 191.

4 Auch der visuelle Kontrast des opulenten Bühnenbilds der Opera seria und der spartanischen Ausstattung des komischen Intermezzos darf nicht unterschätzt werden, vgl. Gordana Lazarevich, „Satire und Karikatur im Intermezzo comico per musica: Spiegel der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts“, in: Bert Sigmund (Hrsg.), *Intermezzi per musica. Johann Adolf Hasse zum 300. Geburtstag*, Blankenburg 2004, S. 14.

Musiktheaters, die Raum für das Auftreten von komischen Figuren, zu meist Bässen, ließen.⁵ Bezüglich des Wiener Kaiserhofes – geographischer Fokus des vorliegenden Aufsatzes – lässt sich auf die gewissermaßen endemische Gattung der Karnevalsoper verweisen, die zwar in den meisten Fällen auf venezianischen Vorlagen aufbaute, jedoch in Wien wesentlichen Veränderungen unterlag und gezielt komische Rollen in die Handlung einbaute.⁶

Mit diesem Beitrag möchte ich den Blick auf das Zentrum des Habsburgerreiches lenken, welches vor allem unter der Regentschaft Karls VI. (1711–1740) zu einer der lukrativsten Produktionsstätten der Oper avancierte. Der Kaiser betrieb ab seinem Regierungsantritt eine geradezu ausufernde Kulturpolitik, die sich nicht zuletzt in der Anheuerung von hochqualifizierten Sänger:innen aus Italien manifestierte.⁷ Einer von ihnen war der italienische Bassist Pietro Paolo Pezzoni, der ab 1715 regelmäßig in Wien aufscheint und dort bis zu seinem Tod 1736 sang.⁸ Er spezialisierte sich dort auf Buffo-Rollen und war damit innerhalb des stabilen Ensembles der Hofkapelle allein auf weiter Flur. Während seine Kollegen im Zuge ih-

-
- 5 Neapel kann hier, v.a. durch die Etablierung der *Commedia per musica* in neapolitanischem Dialekt, eine Vorreiterrolle eingeräumt werden, vgl. Anthony DelDonna, „Opera in Naples“, in: Anthony DelDonna / Pierpaolo Polzonetti (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Opera*, Cambridge 2009, S. 218f. Deutsche Fürstentümer, die italienische Oper rezipierten, tendierten bereits im 17. Jahrhundert dazu, Libretti aus Venedig – wo die Präsenz komischer Figuren laufend abnahm – für lokale Aufführungen wieder mit Buffo-Rollen zu versehen. Vgl. dazu das bekannte Zitat Georg Caspar Schürmann, der bezüglich der Opernaufführungen in Braunschweig schrieb, dass man dort regelmäßig „lustige pathen“ hinzufügte. Vgl. Brief von Schürmann an Johann Friedrich Armand von Uffenbach 1726, zit. nach Gustav Friedrich Schmidt: *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, Regensburg 1934, Bd. 1, S. 92. Auch in Venedig gab es jedoch weit vor der Etablierung des *Dramma giocoso* Operntheater, die vorwiegend komische Oper rezipierten, wie beispielweise das Teatro San Cassiano, vgl. Nicola Mangini, „Sulla diffusione dell’opera comica nei teatri veneziani“, in: Maria Teresa Muraro (Hrsg.), *Il melodramma a Venezia nel Settecento*, S. 175–184.
- 6 Vgl. Claudia Michels, *Karnevalsoper am Hofe Kaiser Karls VI., 1711–1740. Kunst zwischen Repräsentation und Amusement*, Wien 2019.
- 7 Allein die Tatsache, dass ein Hof sich Gesangspersonal aus Italien – der ‚Wiege der Gesangskunst‘ – leisten konnte, trug entscheidend zu dessen Prestige bei. Vgl. hierzu Mirijam Beier / Richard Erkens / Andrea Zedler (Hrsg.): *Von Karrieren und symbolischem Kapital. Das Gesangspersonal der italienischen Oper an deutschsprachigen Höfen um 1750*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, [in Vorbereitung 2025].
- 8 Sein Name wurde von der Forschung weitestgehend ignoriert, abgesehen von einzelnen Lexikoneinträgen. Vgl. Karl-Josef Kutsch, Art. „Pezzoni, Pietro Paolo“, in: Karl J. Kutsch / Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, Bd. 5, Berlin 2004, S. 3643. Weder New Grove noch die MGG widmen ihm einen Artikel, auch im OeML bleibt er bislang unerwähnt.

rer Anstellungen als Hofsänger:innen ein breites Spektrum an musiktheatralischen Aufführungen bedienten – darunter Oper, aber auch nicht- oder halbszenische Serenaten und Oratorien – findet man Pezzonis Namen ausschließlich in weltlichen Werken, die Raum für eine Buffo-Figur hatten. Die Tatsache, dass dieser Sänger „nur auf dem theatro diente“⁹ und entsprechend weniger einsatzfähig für eine Reihe an höfischen Diensten war – darunter eine Vielzahl an festlichen Anlässen, zu denen Serenaten und *fieste teatrali* auf mythologischen Vorlagen gegeben wurden – steht allerdings im Kontrast zur Höhe seines Gehalts. Mit einer jährlichen Zahlung von 1260 fl. stand er nämlich unter den Bassisten nahezu an der Spitze der Gehaltspyramide.¹⁰ Diese außerordentliche finanzielle Wertschätzung legt nahe, dass man am Wiener Hof besonderen Wert auf komische Elemente legte, was nicht zuletzt durch die Ausprägung der bereits erwähnten, abendfüllenden grotesken Faschingsoper evident wird. Die Karriere Pezzonis stellt außerdem einen verhältnismäßig frühen Fall eines Buffo-Basses dar, der innerhalb des stabilen Hofkapellenensembles das Monopol auf komische Rollen hatte, die im Laufe seiner Karriere zusehends an dramaturgischem Gewicht gewannen.

2. Biographische Skizze Pezzonis

Pezzoni stammte mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der norditalienischen Stadt Piacenza und war zu Beginn seiner Karriere in verschiedenen norditalienischen Opernzentren tätig.¹¹ Zwischen den Jahren 1698 und 1714 sind Auftritte in Turin, Florenz, Venedig, Mailand, Cremona, Mantua sowie Casale Monferrato belegt, wo Pezzoni in verschiedenen Intermezzi

9 HHStA HA OMeA, Protokolle 12, Protokolle in Hofparteiensachen 1728–1730.

10 Auch zit. bei Ludwig von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1537 bis 1867*, Wien 1869, S. 74. Auch im internationalen Vergleich steht die Summe im oberen Mittelfeld der Gagen, wie nicht zuletzt Michael Walter – unter Berücksichtigung der jeweiligen Währungen – für verschiedene Opernzentren gezeigt hat; vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 290. Bässe (sowie Tenöre) waren finanziell grundsätzlich benachteiligt und auch Pezzonis Gage kam nicht an die der die Spitzenverdiener:innen heran.

11 Der Verlassenschaftsakt des Bassisten nennt an mehreren Stellen eine Immobilie in Piacenza, die der Sänger und seine Frau Giovanna Pezzoni (geb. Fontanini) besaßen, vgl. HHStA, HA OMaA 700-4263, Pezoni Peter (unfoliert). Auf seine Herkunft deuten auch einige italienische Libretti hin, die Pezzoni als „di Piacenza“ anführen, vgl. Nicola Nicolini / Luigi Mancina, *L'Enone gelosa. Pastorale per musica da rappresentarsi nel Teatro Ariberti [...]*, Librettodruck, Cremona 1698, S. 8.

oder in komischen Rollen innerhalb von Drammi per musica auftrat.¹² Die Partituren dieser Werke sind in den meisten Fällen verschollen, jedoch lässt sich über die jeweiligen Libretti ableiten, dass Pezzoni – sofern er nicht bloß in den Zwischenaktspielen auftrat – auch in Italien ausschließlich komische Rollen sang. Im Jahr 1708 sang Pezzoni nachweislich an der Hofkapelle Karls III., später Karl VI., am spanischen Hof der Habsburger in Barcelona.¹³ Er blieb dort aller Voraussicht nach lediglich bis zum Frühjahr des Folgejahres, da sich der Regent auf Grund einer sich zuspitzenden finanziellen Lage im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges gezwungen sah, seine kostspielige Hofkapelle zu entlassen.¹⁴ Die Quellenlage zur Musik, die in Barcelona gespielt wurde, ist dürftig, sodass auch über Pezzonis dortiges Wirken kein vollständiges Bild gezeichnet werden kann. Gesichert ist allerdings eine Mitwirkung am Intermezzo zu *Zenobia in Palmira* (1708), einer Namenstagsoper für die zukünftige Kaiserin Elisabeth Christine.¹⁵

Nach seiner Entlassung aus den Diensten der Habsburger kehrte Pezzoni zunächst nach Italien zurück, wo er zwischen 1709 und 1714 in einigen Libretti erwähnt wird (vgl. Tab. 1). Ab 1715 scheint er erstmals in Wien auf, wo vier Jahre zuvor Karl VI. die Regierungsgeschäfte seines verstorbenen Bruders Joseph I. übernommen hatte. Die Vermutung liegt nahe, dass Karl, der den Bassisten bereits aus seiner Zeit in Barcelona kannte und of-

-
- 12 Dies war beispielsweise im Falle von Francesco Gasparinis *L'Euмене* (1714) für Reggio Emilia der Fall. Hier übernahm Pezzoni die Rolle des Vertrauten Nesso in der Haupthandlung, sang allerdings auch in den Zwischenaktspielen, vgl. Apostolo Zeno / Francesco Gasparini: *L'Euмене. Drama per musica da rappresentarsi del Teatro [...]*, Librettodruck, Reggio Emilia 1714, S. 8–9. Die Intermezzi für *L'Euмене* stammten ebenfalls aus der Feder Gasparinis, vgl. Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, S. 145.
- 13 Eine umfangreiche Forschung zu Karls Hofkapelle in Barcelona hat Danièle Lipp unternommen, vgl. Danièle Lipp, *Musik am Hofe Kaiser Karls III. in Barcelona (1705–1713)*, Diplomarbeit Universität Wien 2005.
- 14 Vgl. zu den Musiker:innen, die von den Sparmaßnahmen betroffen waren und aus Barcelona entlassen wurden Danièle Lipp, „Italienische Musiker am Wiener Kaiserhof zwischen 1712 und 1740 Ursachen und Verläufe der Migration nach Wien“, in Josef Ehmer / Karl Ille (Hrsg.), *Italienische Anteile am multikulturellen Wien*, Innsbruck 2009, S. 152–167. Vgl. auch Andrea Sommer-Mathis, „Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.“, in Josef Gmeiner / Zsigmond Kokits (Hrsg.), *Musica conservata. Günsler Brosche zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1999, S. 360f.
- 15 Vgl. Danièle Lipp, „Este es vuestro Carlos, este es vuestro Rey“, in: *Musik in Art* 42/ 1–2 (Spring–Fall 2017), S. 104.

fenbar von seinem Talent überzeugt war, Pezzoni gezielt für Wien verpflichtet hatte.¹⁶ Von jenem Zeitpunkt an wirkte Pezzoni nach heutigem Forschungsstand ausschließlich in Wien, wo er am 18. Juli 1736 verstarb.¹⁷

| Titel | Jahr | Ort | Komponist / Librettist | Rolle |
|--|------|------------------|---------------------------------------|---------------|
| L'idea del valore e della costanza | 1698 | Cremona | ? | Stucco, servo |
| L'Enone gelosa | 1698 | Cremona | ? | Liso |
| Mitridate in Sebastia | 1702 | Turin | G. Aldrovandini/G. Maggi | Nesso, servo |
| Amar per virtù | 1702 | Turin | ? | |
| Arsiade | 1703 | Turin | d'Averara?/ Martinghenghi | Desbo |
| Tito Manlio (intermezzo) | 1703 | Turin | C.F. Pollarolo / M. Noris | Breno |
| Il gran Pompeo (int.) | 1704 | Casale Monferato | ?/ N. Minato | Desbo |
| La regina creduta re (int.) | 1706 | Venedig | G. Bononcini / M. Noris | Bleso |
| Amleto (int.) | 1707 | Florenz | F. Gasparini/P. Pariati; A. Zeno | Gilbo, servo |
| Stratonica (int.) | 1707 | Florenz | ?/A. Salvi | Lesbo |
| Artaserse (int.) | 1707 | Florenz | G. M. Orlandini / P. Pariati; A. Zeno | Lido |
| Zenobia in Palmira (int.) | 1708 | Barcelona | A. Fiorè/ A. Zeno; P. Pariati | Serpillo |
| L'Engelberta (int.) | 1708 | Mailand | A. Fiorè/ A. Zeno; P. Pariati | Lido |
| L'amore politico e generoso della regina Ermengarda (int.) | 1713 | Mantova | F. Gasparini-Cappelli/? | ? |
| I veri amici (int.) | 1714 | Milano | A. Paulati / F. Silvani et al. | Lido |

16 In den Wiener Obersthofmeisteramtsakten taucht schon im Jahr 1712 ein Eintrag zu nicht näher identifizierten Musiker:innen aus Catalonien auf, die in die Wiener Hofkapelle eintraten. So wurden in diesem Jahr jeweils ein Tenor und ein Bassist „aus Catalonien“ angestellt und monatlich jeweils 75 Gulden bezahlt, vgl. HHStA, HA OMeA ÄR 13 (Obersthofmeisteramtsakten 1711–1713), fol. 412r. Ob es sich bei dem Bassisten bereits um Pezzoni handeln könnte, ist fraglich. Dieselbe Akte enthält außerdem eine Liste von „welschen Musikern“, vor allem Orchestermusiker, die bereits in Spanien gedient hatten, vgl. ebd., fol. 508r + 508v.

17 Vgl. Domarchiv St. Stephan, Sterbebuch 03-21, 1733–1737, S. 267.

| | | | | |
|---|------|---------------|------------------------------------|------------------------------|
| L'Eumene (int.) | 1714 | Reggio Emilia | F. Gasparini et al. /A. Zeno | Nesso / Fanfarone / Floro |
| Ciro (int.) | 1715 | Wien | F. Conti/P. Pariati | Pat-tatocco |
| Teseo in Creta (int.) | 1715 | Wien | F. Conti/ P. Pariati | Pam-palugo |
| Il finto Policare | 1716 | Wien | F. Conti/P. Pariati | Volpastro |
| Cajo Marzio Coriolano | 1717 | Wien | A. Caldara/ P. Pariati | Tirone, schiavo di Coriolano |
| La verità nell'inganno (int.) | 1717 | Wien | A. Caldara/F. Silvani | Astrobolo |
| Sesostri (int.) | 1717 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Pim-pinione |
| Astarto (int.) | 1718 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Terremoto |
| Don Chisciotte in Sierra Morena | 1719 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Sancio Pansa |
| Alessandro in Sidone (int.) | 1721 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Nilo |
| Archelao, re di Capadocia | 1722 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Sinopio |
| Creso | 1723 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Lico, schiavo |
| Penelope | 1724 | Wien | F. Conti / P. Pariati | Tersite, schiavo |
| Griselda (int.) | 1725 | Wien | F. Conti / A. Zeno | Don Chitone |
| Spartaco | 1726 | Wien | G. Porsile / A. Zeno; C. Pasquini | Trasone, schiavo |
| Don Chisciotte in corte della duchessa | 1727 | Wien | A. Caldara / C. Pasquini | Sancio Pansa |
| I disingannati | 1729 | Wien | A. Caldara / C. Pasquini | Anselmo |
| La verità nell'inganno (int.) (W) | 1730 | Wien | A. Caldara / F. Silvani | Astrobolo |
| La pazienza di Socrate con due mogli (int.) | 1731 | Wien | A. Caldara; G. Reutter / N. Minato | Pitho, servo |
| Sancio Pansa governatore dell'isola di Barattaria | 1733 | Wien | A. Caldara / C. Pasquini | Sancio Pansa |

Tabelle 1: Verzeichnis von Pezzonis gesicherten Auftritten (1698–1733)¹⁸

18 Gelistet wurden hier ausschließlich jene Werke, in denen Pezzonis Name in einem Librettodruck oder in einer der überlieferten Partituren genannt wird. Die Abkürzung „int.“ steht für „intermezzo“ bzw. „intermezzi“.

Der Höhepunkt von Pezzonis Karriere in Wien ist in den späten 1710er- sowie in den 1720er-Jahren anzusiedeln. Diese Zeitspanne fällt – wahrscheinlich nicht zufällig – mit der Blütezeit der oben erwähnten Wiener Karnevalsoper zusammen, in der Pezzoni eine bedeutende Rolle zukam. Neben dem Tenor Francesco Borosini, der zum männlichen Protagonisten jener Opern avancierte,¹⁹ nahm Pezzoni zumeist Vertrautenrollen ein, die die klassischen Topoi des komischen Musiktheaters verkörperten. So interpretierte er dort „die drolligen Diener, bauernschlauen Sklaven und natürlich das *alter ego* Don Chisciottes – Sancio Pansa.“²⁰ Francesco Bartolomeo Conti und Pietro Pariatis Oper *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719) – eigens von den Autoren als ‚Tragicommedia per musica‘ betitelt²¹ – stellt womöglich den Höhepunkt dieser Operntradition dar. Ausschlaggebend für den offensichtlichen Erfolg dieser Gattung, die die Besetzungskonventionen der Barockoper auf den Kopf stellte und die Handlung rund um einen tollpatschigen oder geistig umnachteten Antihelden kreisen ließ, war die Zusammenarbeit zwischen Conti, Pariati und dem Sänger Borosini, wie nicht zuletzt bereits Reinhard Strohm bemerkte.²²

Abgesehen von den Rollen innerhalb der Karnevalsoper blieben Pezzoni auf Grund seiner Spezialisierung bloß zwei weitere Auftrittsmöglichkeiten, wie in Tab. 1 illustriert: als männlicher Part in komischen Zwischen-

19 Vgl. Claudia Michels, „Francesco Borosini – Tenor und Impresario“, in *Musico-logica Brunensia* 47 (2012), S. 113–130; Emilia Pelliccia, „A Voice of Two Cities: Francesco Borosini between the Habsburg Court and the Royal Academy“, in: Berthold Over / Gesa Zur Nieden (Hrsg.), *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials, Aesthetics*, Bielefeld 2021, S. 225–240.

20 Zit. Claudia Michels: *Karnevalsoper*, S. 108.

21 Vgl. A-Wn Mus.Hs. 17207/1, fol. 1r. Auch das Libretto führt diese Gattungsbezeichnung an, die sich in Wien erst nach und nach für die Faschingsoper durchsetzen sollte, vgl. Pietro Pariati / Francesco Conti: *Don Chisciotte in Sierra Morena. Tragicommedia da rappresentarsi [...]*, Librettodruck, Wien 1719, S. 1.

22 „Borosini, Conti e Pariati crearono una specie di tragicommedia che è unica nel Settecento e che non fu necessariamente condizionata dallo stile carnevalesco viennese.“, zit. Reinhard Strohm, „Pietro Pariati librettista comico“, in Giovanna Gronda (Hrsg.), *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna 1990, S. 93.

aktspielen – die Frauenrollen wurden in Wien vom auf Buffo-Partien spezialisierten Soprankastraten Giovanni Vincenzi gesungen²³ – sowie als Buffo-Figur in frühen Drammi per musica, die die Komik noch nicht gänzlich aus der Haupthandlung verbannt hatten. Gänzlich fehlen Oratorien oder die zahlreichen Huldigungsserenaten, die integraler Bestandteil des Hofkalenders waren: In diesen Werken gab es ob ihrer feierlichen oder religiösen Anlässe schlicht und ergreifend keinen Platz für eine komische Figur. Dies bedeutete, wie oben bereits erwähnt, dass Pezzonis sängerische Tätigkeit am Hof limitiert war: Während seine Sängerkolleg:innen das ganze Jahr über rund um im Einsatz waren, blieb es bei Pezzoni bei den jährlich im Januar gespielten Karnevalsopern sowie bei durchschnittlich zwei weiteren Drammi per musica pro Jahr, die zumeist für den Geburtstag der Kaiserin Ende August beziehungsweise für den Namenstag des Kaisers im Herbst des Jahres gespielt wurden. Auch auf den mehrwöchigen Erbhuldigungsreisen Karls, bei denen die Bediensteten der Hofkapelle mitwirkten, wird Pezzonis Name nicht erwähnt.²⁴ Es muss an dieser Stelle selbstverständlich festgehalten werden, dass viele der Tätigkeiten von höfischem Gesangspersonal heute im Dunklen liegen und Pezzonis hohes Gehalt womöglich durch andere Tätigkeiten am Hof gerechtfertigt sein könnte. In einigen Fällen dürften Sänger beispielweise als Gesangslehrer tätig gewesen sein, worauf zum Ansuchen um Gehaltserhöhungen eingebrachte Gutachten hindeuten. Über Pezzoni finden sich allerdings nach heutigem Forschungsstand keinerlei Hinweise darauf, dass dieser Hofscholaren ausgebildet hätte beziehungsweise andere Aufgaben bei Hof übernommen hätte.

23 Vgl. Claudia Michels, *Karnevalsoper*, S. 109. Auch er gehörte zu einem der im europäischen Vergleich bestbezahlten Kastraten, vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, S. 291. Da der Sänger in den Quellen zumeist mit „Giovannino“ abgekürzt wird, besteht bei der Identifikation immer Verwechslungsgefahr mit dem zeitgleich in Wien aktiven Soprankastraten Giovanni Vergelli. Die gegengeschlechtliche Besetzung mit einem Kastraten travesti ist, laut Angela Romagnoli typisch für den Wiener Hof, wenn auch im europäischen Panorama eher die Ausnahme. Die von einem Mann besetzte Frauenrolle sollte – analog zu anderen Beispielen der Operngeschichte, wie beispielsweise die Ammenfigur der venezianischen Oper, deren Komik akzentuieren und um den visuellen Aspekt erweitern, vgl. Angela Romagnoli, „*Teseo in Creta* di Pariati – Conti – Bibbiena, con balli di Phillebois, Levassori de la Motta e Matteis (Vienna 1715). Riflessioni in preparazione di un’edizione per la scena“, S. 277.

24 Wohl jedoch begleiteten andere Solist:innen den Kaiser auf diesen Reisen, vgl. HHStA HHStA OMeA ÄZA 34-36-2 (unfoliert). Dieser Akt enthält Protokolle, Sitzordnungen und Listen von Sänger:innen, die Karl VI. im Jahr 1728 auf eine mehrwöchige Erbhuldigungsreise nach Graz begleitet haben. Die genannten Sänger:innen umfassten u.a. Francesco Borosini, den Bassisten Christoph Praun und den ersten Kastraten Gaetano Orsini.

3. Papageien, Zwerge und schlaue Diener: Pezzonis Rollen in Wien

Die von Pezzoni gesungenen Partien weisen allesamt große Ähnlichkeiten miteinander auf und bedienen kein breites Spektrum. Im ersten Jahr seiner offiziellen Anstellung wirkte er nachweislich im Intermezzo *Galantina e Pampalugo* mit, das zwischen den Akten von Francesco Bartolomeo Contis Oper *Teseo in Creta* gespielt wurde. Contis Drama per musica wurde als Geburtstagsoper für Kaiserin Elisabeth Christine in der kaiserlichen Sommerresidenz – der sogenannten ‚Favorita‘ – gespielt. Die Aufführung läutete zwei Jahre nach Elisabeth Christines definitiver Rückkehr aus Spanien die Praxis ein, zu jenem Anlass eine groß angelegte Oper auf die Bühne zu bringen. In den unsteten Jahren unmittelbar zuvor, in denen die Habsburger mit dem Verlust der spanischen Krone und einer schweren Pestepidemie zu kämpfen hatten, beschränkte man sich auf kleindimensionierte Serenaten und Favole pastorali.²⁵ Der Librettist Pietro Pariati wählte hier eine experimentellere, womöglich französisch-inspirierte Struktur in fünf Akten statt der üblicheren drei aus, wobei die Intermezzi jeweils zwischen den Akten I und II sowie III und IV gespielt wurden. Wie Angela Romagnoli hervorhebt, bot der opulenteren fünfsäktige Aufbau die Möglichkeit, die ernste Haupthandlung mit Zwischenaktspielen und Balletten zu spicken und so die Aufführung gemäß der Feierlichkeit in die Länge zu ziehen.²⁶

Die Besetzungsliste, die sich wie für Wien üblich nicht im Libretto druck sondern auf dem Verso der ersten Seite der Partiturabschrift befindet, führt die Namen der Sängerinnen und Sänger für die sechs Figuren der Haupthandlung an, sowie auch die die beiden Interpreten der Intermezzi (vgl. Tab. 2).

25 Vgl. für eine detailliertere Werkgenese des *Teseo in Creta*: Angela Romagnoli, „*Teseo in Creta* di Pariati-Conti-Bibbiena, con balli di Pillebois, Levassori de la Motta e Matteis (Vienna 1715). Riflessioni in preparazione di un’edizione per la scena“, in Francesco Cotticelli / Roberto Puggioni (Hrsg.), *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, Mailand: Franco Angeli 2017, S. 263–294.

26 Auch aus musikalischer Sicht bieten fünf Akte einige Vorteile: „[...] dal punto di vista musicale, inoltre, i cinque atti permettono una distribuzione molto equilibrata delle arie tra i vari personaggi e moltiplicano i momenti di climax come la fine degli atti.“, zit. Angela Romagnoli, „*Teseo in Creta*“, S. 267.

| Rolle | Sänger:in | Nummern |
|-------------------|----------------------------|---------|
| Minosse | Silvio [Garghetti] (T) | 3A |
| Arianna | La [Anna] Contini (S) | 6A, 1D |
| Carilda | La [Regina] Schognians (S) | 4A, 1D |
| Teseo | Gaetano [Orsini] (A) | 4A, 1D |
| Piritoo | Domenico [Tolini] (S) | 3A, 1D |
| Tauride | [Francesco] Borosini (T) | 3A |
| Intermezzi | | |
| Pampalugo | Pietro Paolo [Pezzoni] (B) | 2A, 1D |
| Galantina | Giovannino [Vincenzi] (S) | 2A, 1D |

Tabelle 2: Besetzungsliste *Teseo in Creta* und Intermezzi (1715), A-Wn Mus.Hs. 17196/1, fol. 1v.

Die beiden Sänger Pezzoni und Vincenzi sollten ab 1715 meistens in Zweierkonstellation auftreten, wobei Pezzoni öfter ein größeres dramaturgisches Gewicht – beispielsweise durch eine Solo-Arie mehr oder ein Accompagnato-Rezitativ – erhielt. Das Intermezzo *Galantina e Pampalugo* enthält zahlreiche Topoi, die sich später in der Opera buffa etablieren sollten, wie Verkleidung, Verwechslung, Missverständnisse und sprachliche Fehlinterpretationen, die zumeist der geistigen Unzulänglichkeit Pampalugos verschuldet sind. Im Unterschied zu den Alltagsszenen der Opera buffa, die meist mit den Standesunterschieden der darin agierenden Figuren spielt, lässt sich im Wiener Intermezzo dieser Jahre ein besonderer Hang zum Klamauk erkennen. Die Auftrittsszene Pampalugos, zu Deutsch ‚Dummkopf‘, ist hierfür exemplarisch: Er tritt im Papageienkostüm auf und hofft, die von ihm angebetete Galantina durch diese Verkleidung täuschen und mit seinen Vorzügen beeindrucken zu können. Diese hat das Spiel zwar durchschaut, gibt allerdings zunächst vor, vom Anblick des Tieres sowie von dessen Fähigkeit zu sprechen verzückt zu sein.

Ein konkreter Bezug auf die Biographie Pezzonis erfolgt bereits im einleitenden secco-Rezitativ des ersten Teils des Intermezzos. Der als Papagei verkleidete Pampalugo gibt vor, mehrsprachig zu sein und spickt seine Antworten auf Galantinas Einwände mit Einwüfen in französischer und, überraschenderweise, spanischer Sprache. Das Spanische dürfte zwar bei Hof gesprochen worden sein – nicht zuletzt von Karl VI. selbst, könnte jedoch in diesem konkreten Fall als Anspielung auf Pezzonis Aktivität am Hof in Barcelona gedeutet werden.

Pam.: [...] Eccola. Papagà...Bon jour. **Adios.**
Servitor. Papagà...Bacio la mano.
Gal.: O che bel...*Pam.*: Papagà. *Gal.*: Bello, gentile.
Pam.: (Tale mi crede assè.)
Gal.: (Pampalugo è costui. Prendiamoci gioco
d'una sì gran pazzia.) Vieni, sì, vieni
bel pappagallo. *Pam.*: Papagà... *Gal.*: Sei caro.
(Mi fa rabbia colui.) *Pam.*: Via, via. **Que quieres?**
Via, frippon. Va in mallora.²⁷

Pampalugos Papageien-Verkleidung wird in seiner ersten Arie musikalisch durch wiederkehrende aufsteigende Motive auf dem onomatopoeischen Wort „papagà“ realisiert.

Diese Einwürfe ziehen sich sowohl durch das einleitende Arioso Pampalugos als auch durch eine erste Arie, „La beltà, papagà“ und brechen durch ihre Ansiedlung in einer hohen Tessitur mit der Vokallinie. Im pathetisch anmutenden d-moll besingt der vermeintliche Papagei seine nicht erwiderte Zuneigung zu Galantina.

The first system of the musical score consists of four staves. From top to bottom, they are labeled: Vln., Vla., Pampalugo, and Bassi. The Vln. staff is in treble clef, the Vla. staff is in alto clef, the Pampalugo staff is in bass clef, and the Bassi staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Vln. and Bassi parts feature a melodic line with a repeating motif of a quarter note followed by an eighth note, while the Vla. part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern.

27 Pietro Pariati / Francesco Conti, *Teseo in Creta. Drama per musica* [...], Wien 1715, Librettodruck, S. 70.

6

Vln.

Vla.

Pam.

B.c.

La bel - tà, Pa-pa-gà, di quel vol-to far mi fa Pa-pa -

9

Vln.

Vla.

Pam.

B.c.

gà, per a - mo - re mi fa dir Pa - pa - gà,

11

Vln.

Vla.

Pam.

B.c.

ch'io t'a-do - - - ro, ch'io t'a-do - ro.

Notenbeispiel 1: *Teseo in Creta* (Intermezzo I), Arie Pampalugo, T. 1–14

Bezeichnend ist, dass der gesamte und beachtliche Ambitus Pezzonis (F–g[♯]) bereits in dieser ersten Arie ausgekostet wird. Das eingestrichene g[♯] in T.10 kommt in dieser Arie lediglich einmal geschrieben vor, jedoch wird das darunter liegende f[♯] im Laufe der gesamten Arie wiederholt erreicht. Typisch für die Basspartien (und in selteneren Fällen auch Tenorpartien) des Wiener Musiktheaters jener Epoche ist die Kadenz über zwei Oktaven, wie sie in T. 13–14 auf die parallele Dur-Tonart F erklingt.

Die geistige Beschränktheit Pampalugos kommt im zweiten Teil des Intermezzos zum Vorschein, in welchem er als Zwergin Cicobimba verkleidet auftritt und vorgibt, bei seiner Geliebten Galantina eine Anstellung als Kammerzofe zu suchen. Galantina liest zu Beginn aus einem Brief vor, der die Ankunft der Zwergin ankündigt:

Gal: Qui la nana verrà. Leggiam di nuovo.
 Fraila: Mi piace. Fraila.
 È un principio di lettera bellissimo.
So che vostra Frailezza
vuole una nana. È vero. [...].
 Pam.: Eccola a' suoi comandi.
 Gal: (O, che figura!) Tu sei la...?
 Pam.: Fraila, sì. La Cicobimba.²⁸

Hier wird der offenkundige Bezug zum deutschsprachigen Wiener Hof deutlich: Galantina, die beim Vorlesen bisweilen über die Aussprache bestimmter Begriffe stolpert, wird in dem Brief wiederholt als „Fraila“ adressiert. Bei diesem Begriff – ein Nonsense-Wort in italienischer Sprache – handelt es sich ganz klar um eine italienische Verunglimpfung des deutschen Wortes „Fräulein“. Das Publikum des Wiener Hofes muss die Anspielung wohl verstanden haben und im Gegenzug hätte eine solches Spiel mit der Sprache in einem anderen, nicht-deutschsprachigen Kontext nicht die erwünschte Komik erzeugt.

Pampalugo tritt schließlich als Zwergin Cicobimba verkleidet auf. Im weiteren Verlauf dieses fiktiven Anstellungsgesprächs zwischen Galantina und der zukünftigen Kammerzofe wird darauf verwiesen, dass die Anrede „Fraila“ wohl für viele Frauen bei Hof verwendet wurde, auch für jene, die es ob ihres fortgeschrittenen Alters gar nicht mehr verdient hätten. Cicobimba könne jedenfalls reichlich Erfahrung vorweisen, wo sie doch schon bei vielen „Frailas“ gedient hätte:

Gal: [...] Hai servito altre volte?
 Pam.: Fraila, sì. Una signora.
 Gal: Questa era Fraila?
 Pam.: Ohibò. Fraila non era [...].²⁹

Auch Pampalugos zweite Arie „Allaciar ben un corsè“ – einer Art Katalogie, in der die Zwergin sämtliche Kleidungsstücke aufzählt, die sie schneiden kann – spielt immer wieder auf die französische Sprache an und verunglimpft dabei die Aussprache einiger italienischer Wörter. Dies ist beispielsweise in der zweiten Strophe – dem mittleren B-Teil der Da Capo-Arie – beim Reim von „pelle“ auf „dentelles“ der Fall.

A. Allaciar ben un corsè
 per mostrar ciò che non v'è:
 far che unito stia un mantò,
 che attillato sia un landò,

28 Pietro Pariati: *Teseo in Creta* [...], 1715, S. 74.

29 Ebd., S. 74.

bien placer les favoris:
 dar bell'aria ai fabalà:
 bien truffer le cu de Paris:
 far i fianchi a chi non li ha,
 Cicobimba tutto fa.
 B. Far il thé, fare il caffè,
 la salviata, il chocolat,
 il rosolio, il rataffiat,
 le pastiglie, le pomate,
 nei d'inverno e nei d'estate,
 reparer bien les dentelles
 e per far morbida la **pelle**
 biacca e talco in quantità,
 Cicobimba tutto fa.³⁰

Einen recht kuriosen Fall bietet Antonio Caldaras Drama per musica *Caio Marzio Coriolano*, mit Libretto von Pietro Pariati, ebenfalls anlässlich des Geburtstages Elisabeth Christines im Jahr 1717 aufgeführt. Die umfangreiche Besetzungsliste geht weit über die zumeist sechs- bis siebenköpfige Besetzung der frühen Opera seria hinaus und enthält zwei komische Figuren (vgl. Tab. 3). Das Sklavenpaar Quartilla und Tirone wurden, wie zwei Jahre zuvor im Falle der Intermezzi zu *Teseo in Creta*, von Pietro Paolo Pezzoni und Giovanni Vincenzi gesungen.

| Rolle | Sänger:in | Nummern |
|-----------------------|-------------------------------------|---------------|
| Cajo Marzio Coriolano | Gaetano Orsini (A) | 5A, 2D, 1R |
| Volunnia | Anna-Maria Landini-Conti (S) | 7A, 2D |
| Vetturia | Regina Schoonians (S) | 6A |
| Claudia | La Bavarese ³¹ (S) | 2A |
| Sesto Furio | [Giovanni Francesco?] Benedetti (B) | 4A |
| Azzio Tullio | Silvio Garghetti (T) | 3A |
| Sicinio | Francesco Borosini (T) | 3A |
| Quartilla | Giovanni Vincenzi (S) | 3D |
| Tirone | Pietro Paolo Pezzoni (B) | 1A, 3D |

Tabelle 3: Besetzungsliste Caio Marzio Coriolano (1717), A-Wn
 Mus.Hs.18232/1, fol.1v.

30 Pietro Pariati, *Teseo in Creta* [...], 1715, S. 75–76.

31 Welche Sängerin sich hinter diesem Namen versteckt ist unklar. Eine Zuordnung dieses Namens zu Rosa Schwarzmann-Pasquali (detta la Bavarese), die öfter in Wien gesungen hatte, ist nicht wahrscheinlich, da diese erst um 1710 geboren wurde, vgl. Kutsch/Riemens (Hrsg.), *Großes Sängerlexikon*, Bd. 3 (2000), S. 294.

Diese beiden Figuren niederen Standes sind lose mit der Haupthandlung verbunden. Wie in der *Liaison des scènes* des ersten Aktes exemplarisch dargestellt, sind die insgesamt drei Duette des Paares immer am Aktende platziert und nehmen somit gewissermaßen die Funktion eines Intermezzos ein (vgl. Tab. 4). Ausnahme bildet hierbei ihr Duett des dritten Aktes, das bereits in die zehnte Szene vorgezogen wurde, um das *lieto fine* der Handlung und vor allem die anschließende Gratulationsszene (*licenza*), typischer Bestandteil der Wiener Hofoper, nicht zu beeinträchtigen. Die beiden Buffi nehmen nicht am Finale des dritten Aktes teil.

| Akt I | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|----|----|---|---|---|----|----|---|---|---|----|----|----|-----------------------|
| I | II | II | I | V | V | V | VI | I | X | X | X | XI | XI | X |
| | | I | V | | I | II | II | X | | I | II | II | V | V |
| | | | V | | | | | | | | | SF | | D u e t t |
| | | | O | | | | | | | | | T | | |
| Co | S | | Q | V | | | | A | | | | C | T | |
| ro | | | | O | | | | T | | | | O | | |
| T | T | S | S | Q | | | S | V | A | C | S | S | C | |
| C | C | T | T | T | | V | V | S | V | V | V | V | S | Q |
| O | O | | | | | E | E | | O | E | E | E | | |
| AT | A | C | C | C | C | S | SF | S | S | A | A | A | V | T |
| | T | O | O | O | O | F | | F | | T | T | T | E | |

Tabelle 4: Liaison des scènes *Caio Marzio Coriolano*, Akt I: Tirone = T, Quartilla = Q

Im direkten Vergleich nimmt Tirone eine gewichtigere Rolle ein als sein weibliches Pendant, zumal ihm – wie in Akt I ersichtlich – mehr Präsenz auf der Bühne zu Teil wird. Am Ende des 2. Aktes sogar eine Soloarie zu Teil wird, „Su Romani, al foco, al foco“ (Akt II, Szene 7). Dem voran geht eine Szene, in der der Sklave zum ersten Mal in der gesamten Oper nicht in Begleitung seines Herrn, Coriolano, auftritt. Stattdessen betritt er in Begleitung des intriganten Antagonisten Sicinio die Bühne, der dem sich ahnungslos stellenden Sklaven eine Intrige gegen seinen Herrn vorschlägt. Hier entpuppt sich der Sklave Tirone, trotz seines Standes, als geistig überlegen und fähig, den General hinters Licht zu führen: Aus dem Dialog zwischen Tirone und Sicinio ergibt sich eine typische Buffo-Szene, in der der Sklave Aussagen des Generals entweder missversteht oder zu wörtlich nimmt und auf alltägliche Vorkommnisse oder bezieht, wie beispielsweise die Tatsache, dass er in seinem Status als Sklave keine Bezahlung für seine Dienste erhält:

Sic.: Dov'è Marzio? Tir.: Nol so.
 Sic.: Saperlo io voglio.
 Tir.: (Che vuol sapere costui? Sto zitto? Ò parlo?
 Vo dir mal del padron per ingannarlo.)
 Sic.: Dov'è? Tir.: Vallo, indovina.
 Ei va di quà, di là, come un folletto.
 Sic.: Me conosci? Tir.: Uh! Benissimo. Tu sei
 de la plebe il tribun: che in buon romano
 vuol dir, de' farfalloni il capitano.
 Sic.: (Tentiam quest'alma vile.) Ami tu Marzio?
 Tir.: Io forse l'amerei se mi pagasse. [...] ³²

Die wiederholten Einwürfe Tirones, mit denen er den Plan zur Intrige Sicinios unterbricht, wird die Ernsthaftigkeit der Situation entschärft. Nach deren Unterredung und Sicinios Befehl, Rom in Brand zu setzen, erhält Tirone seine erste Solo-Arie. In strahlendem D-Dur, ruft Tirone alle Römer dazu auf, das Feuer zu löschen, enthüllt jedoch im Laufe des A-Teils immer wieder seine buffoneske Seite: Seine Unruhe wird durch sich wiederholende Oktavsprünge untermalt, er stottert, der Ausruf „presto“ erklingt auf dem eingestrichenen e', also gen dem höheren Teil des Bassregisters. Zudem ist eine klare Parodisierung des Lamento-Stils erkennbar. In den Takten 10–12, Tirone beweint den Zerfall Roms, erklingt ein charakteristisches Seufzermotiv, welches zusätzlich durch einen abrupten Tempowechsel hervorgehoben wird. Die Verzweiflung ist allerdings nur von kurzer Dauer, da sogleich das *presto* wiederaufgenommen wird. Schnelle Stimmungs- und Tempowechsel, gepaart mit der Parodie eindeutig konnotierter seria-Stilelemente heben ganz klar Tirones Position als buffo-Charakter hervor und relativieren gleichzeitig eine potentiell sehr spannungsgeladene Szene innerhalb eines *dramma per musica*: So würde der Brand eine willkommene Gelegenheit für eine Rachearie des Antagonisten bieten und doch tritt in dieser Situation der Sklave in den Vordergrund, welcher im B-Teil der Arie sich auch noch darüber mokiert, dass sein geliebtes Wirtshaus den Flammen zum Opfer fallen wird.

32 Pietro Pariati / Antonio Caldara, *Cajo Marzio Coriolano* [...], Wien 1717, S. 44.

Tirone

Bassi

4

Tir.

B.c.

7

Tir.

B.c.

9 **adagio**

Tir.

B.c.

12 **presto**

Tir.

B.c.

Su, ro-ma-ni al fo-co al fo-co

ac-qua pre-sto, pre-sto, pre-sto, pre-sto fo-co

fo fo fo fo che im-per - ti-nen-za, che im-per - ti -

nen-za me ne pian - - -

- ge il cor nel se - no. vo gri-dar quan-to mi pia-ce, vo gri-dar quan-to mi

Notenbeispiel 2: *Cajo Marzio Coriolano* (II/8), Arie Tirone, T. 1–13

Gesangsstilistisch erweisen sich die für Pezzoni geschriebenen Arien als sehr heterogen – vom parlato-Stil bis hin zu ausufernden Koloraturen und sogenannten *canto di sbalzo*³³, in welchem in schneller Abfolge große Intervallsprünge ausgeführt werden. Der Gesamtumfang von F bis zum eingestrichenen g², wie er in der Partie des Pampalugo im Intermezzo von Teseo in Creta beobachtet werden kann, verringerte sich im Laufe seiner Karriere minimal. Vor allem in der Tiefe dürfte er an Umfang eingeübt

33 Giambattista Mancini hebt in seinen *Riflessioni pratiche* das ‘cantar di sbalzo’ als eine der anspruchsvollsten Elemente des Gesangs, vgl. Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* [...], Wien 1774, S. 207f.

haben, da ab 1729 seine Partien nur noch bis zum großen A hinabsteigen, während das eingestrichene f^c noch 1733 für ihn geschrieben wurde. Seine Partien standen im gesangstechnischen Anspruch jenen der seria-Partien in nichts nach und deuten auf eine durchaus flexible, bartionhafte Stimme hin, die im Laufe der Jahre eher das höhere Register weiterentwickelte.

Im Gegensatz zur Mehrzahl seiner Kollegen der Hofkapelle wurde Pezzoni nie offiziell pensioniert.³⁴ Der Sänger verstarb 60-jährig, als er offenbar noch aktiv auf der Bühne gewirkt hatte (vgl. Tab. 1), und hinterließ seine Frau Giovanna Maria Pezzoni als Universalerbin, da – wie im Verlassenschaftsakt Pietro Paolos angemerkt wird – keine überlebenden Kinder vorhanden waren.³⁵ In seinem Testament bedenkt er sie mit sämtlichen seiner Güter seines Wiener Wohnsitzes, sowie einem Haus in der Nähe von seinem Geburtsort Piacenza, da seine „geliebte Ehe-Consortin Joannam Mariam Pezzonin, geborene Fontaninin, [...] 25 Jahre lang [ihm] Treu und liebe gedienet“³⁶ und ihn auf sämtlichen seiner Reisen – hier sind wohl seine anfänglichen Jahre zwischen Norditalien, Barcelona und Wien gemeint – begleitet hätte. Die dem Verlassenschaftsakt üblicherweise beiliegenden Inventare sämtlicher Güter weisen für das Gesangspersonal normalerweise keine Immobilien auf. In und um Piacenza dürfte der Sänger allerdings nicht nur Häuser sondern auch Grund besessen haben:

„[...] zu forderest aber gehöret in dieser Verlassenschaft an Grundstücken ein zu Piacenza in Wälschland befindliches Haus nebst einem andren vor der Stadt daselbst verhandenen Häußel, wobey ein Acker und Wein=garten, welche Grundstück dem Erbläßer seel. bis 1000 Thl. Kauffschilling sollen gekostet haben, und wie seine verhandene eigenhändig notaten ausweisen nach und nach in selbige bis 4000 fl. verwendet hat, wie viel aber diese Grundstück derzeit werth seyn möchten, könnte weder die Wittib noch der Testamtis Executor³⁷ nicht wissen.“³⁸

34 Die herausragendsten Solisten genossen das Privileg der ‚Jubilation‘, dem finanziell lukrativsten Pensionsmodell des Wiener Hofes, bei dem der Empfänger bis zum Ableben das Gehalt in nahezu voller Höhe bezog. Vgl. Irene Kubiska-Scharl / Michael Pözl, *Die Karrieren des Wiener Hofpersonals 1711–1765. Eine Darstellung anhand der Hofkalender und Hofparteiprotokolle*, Innsbruck u.a. S. 216f.

35 Zit. HHStA HA OMaA 700-4263 (unfoliert): „Johann Maria [...], welche mir nebenkommendes testament exhibiret, und erinnert daß keine Kinder vorhanden seynd. [...]“

36 Zit. ebd.

37 Als ‚Executor Testamentis‘ wird der Hofkopist Marc’Antonio Maccarinelli genannt, der von 1712 bis 1744 in Wien aktiv war. Vgl. Irene Kubiska / Michael Pözl, *Karrieren des Wiener Hofpersonals*, S. 638.

38 Zit. HHStA HA OMaA 700-4263 (unfoliert).

Darüber hinaus werden für den verstorbenen Pezzoni eine beschauliche Menge an Gold und Silber sowie Degen, Tabakdosen und wertvolle Gewänder gelistet, was auf einen höheren Lebensstandard hindeuten könnte. Die Verlassenschaften anderer Bassisten, wie beispielsweise jene des ersten Bassisten der Hofkapelle Christoph Praun, umfassten zu einem Großteil abgetragene Textilien.

Die Karriere Pietro Paolos, wie er in den Wiener Quellen üblicherweise genannt wurde, illustriert den Fall eines frühen Buffo-Basses, der sich durch seine Spezialisierung auf komische Rollen bei Hof eines außerordentlichen Erfolges erfreuen konnte. Es scheint, als hätte sich dieser bereits während seiner Jahre in Barcelona zu einem der Lieblingssänger des zukünftigen Karl VI. etabliert, was ihm offenbar Prestige und einen gewissen materiellen Wohlstand einbrachte. Die Limitierung auf Intermezzi und Karnevalsopern, die weitestgehende Entbindung von höfischen Diensten, wie der Ausbildung von Hofscholaren oder der Teilnahme an Erbhuldigungsreisen, stehen in Kontrast mit der Höhe seiner Gage, die er bereits bei Eintritt voll beziehen konnte. Dass Kaiser Karl VI. eine Vorliebe für die Basstimme hegte, legt die Vielzahl an kommissionierten Basskantaten nahe.³⁹ Fälle wie jener Pietro Paolo Pezzonis könnten darauf hindeuten, dass Bässe auch innerhalb der höfischen Opernproduktion besondere Wertschätzung genossen. Karl VI. musste bei der Anheuerung des Buffo-Bassisten außerdem bereits gewusst haben, wen er ‚einkaufte‘: Pezzonis frühere Anstellung in Barcelona, auf die auch werkimern immer wieder Bezug genommen wurde, wirkte wohl als Qualitätsmerkmal.

39 Vgl. Andrea Zedler, *Kantaten für Fürst und Kaiser. Antonio Caldaras Kantaten zwischen Unterhaltung und höfischem Zeremoniell*, Göttingen 2020, v.a. S. 220.

Singers of *Opere buffe* at the London King's Theatre in the 1760s: Their Profession

The London opera audience was first introduced to *opera buffa* in the autumn of 1748. An Italian company headed by Giovanni Francesco Crosa presented the latest Italian comic hits at the King's Theatre. Two seasons later, Crosa was in jail, convicted for debt, and *opera buffa* disappeared from the stage. Run as a commercial enterprise, with no subsidies from the court, the King's Theatre's management system was based on private investments and yearly subscriptions. Expensive and prestigious, it was the place to be for aristocratic London. Mismanagement and quarrels within the company were one reason for Crosa's operatic disaster; the clash between the comic genre and a fashionable British audience was another.¹

In 1760 the Roman singer and impresario, Colomba Mattei, ventured to schedule comic opera again. Mattei designed an efficient and economical programme and recruitment policy which was to be a blueprint for London opera management for the rest of the century. A balanced and varied menu of weekend *opera seria* and weekday *opera buffa* was presented by two separate pairs of principal performers backed by a shared group of second and third singers (see tables 1 to 4 on the following pages).

The *opere buffe* on the programme belonged to the Italian stock repertory of the time and were 'adapted to the King's Theatre taste' by London based composers Gioacchino Cocchi, Johann Christian Bach, Matteo Vento, Felice Alessandri and Pietro Guglielmi; only very occasionally a new comic opera was written for the London audience. The managers succeeded in attracting some of the most popular comic singers of the time, including Maria Angiola Paganini, Anna Lucia De Amicis, Anna Maria Zamperini, Giovanni Lovattini, Lavinia Guadagni, and Andrea Morigi, who all made for memorable Tuesday nights at the opera house.²

1 See Richard King and Saskia Willaert, „Giovanni Francesco Crosa and the First Italian Comic Operas in London, Brussels and Amsterdam, 1748–1750”, in: *Journal of the Royal Musical Society* 118 (1993): p. 246–75; Cheryll Duncan, „Castrati and impresarios in London: two mid-eighteenth century lawsuits”, in: *Cambridge Opera Journal* 24/1 (2012): p. 63–64.

2 For a full account of the 1760s management and its *buffi* at the King's Theatre, see Saskia Willaert, „Italian Comic Opera in London in the Second Half of the Eighteenth Century. Its Singers, Repertory and Reception”, PhD. King's College, University of London 1999, <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/persons/saskia-willaert>.

Table 1: King's Theatre comic opera singers (1760–1763)

| | 1760–61 | 1761–62 | 1762–63 |
|----------------------------------|--------------------------------|-------------------------|---------------------------|
| <i>Primo buffo</i> | Carlo Paganini | | Domenico De Amicis |
| <i>Prima buffa</i> | Maria Angiola Paganini | | Anna Lucia De Amicis |
| <i>Parti serie</i> | Pietro Sorbelloni | Rosa Curioni | Giuseppe Giustinelli |
| | Angiola Calori | Angiola Sartori | Giovanna Carmignani |
| <i>Secondo buffo</i> | Gaetano Quilici | Giovanni Battista Zonca | Gaetano Quilici |
| <i>Seconda buffa</i> | Teresa Eberardi | | Marianna Valsecchi |
| <i>Terzo buffo</i> | Christiano Koerbitz Tedeschini | Pietro Leonardi | Giovanni Battista Zingoni |
| <i>Terza donna, ultima parte</i> | | | Clementina Cremonini |

Table 2: King's Theatre comic opera singers (1766–1770)

| | 1766–67 | 1767–68 | 1768–69 | 1769–70 |
|----------------------------------|------------------------|-------------------|--------------------------|---|
| <i>Primo buffo</i> | Giovanni Lovattini | | | |
| <i>Prima buffa</i> | Anna Maria Zamperini | Lavinia Guadagni | | Lavinia Guadagni & Anna Maria Zamperini |
| <i>Parti serie</i> | Gaspere Savoi | | Domenico Luciani | Lorenzo Piatti |
| | Polly Young | Vittoria Querzoli | Maria Teresa Giacomazzi | Teresa Piatti & Maria Antonia Zamperini |
| <i>Secondi & terzi buffi</i> | Andrea Morigi | | | |
| | Giandomenico Zamperini | | Giovanni Batt. Bassanese | Benedetto Bianchi |
| | Teresa Piatti | | Anna Gori | Maria Antonia Zamperini |
| | Margherita Gibetti | Angelica Maggiore | Margherita Gibetti | Lorenzo Piatti |
| | Leopoldo De Micheli | | | |

Table 3: King's Theatre house composers, librettists, and managers (1760–1763)

| | 1760–61 | 1761–62 | 1762–63 |
|-------------------------|-------------------------------|---------|-----------------------|
| <i>House composer</i> | Gioacchino Cocchi | | Johann Christian Bach |
| <i>House librettist</i> | Giovanni Gualberto Bottarelli | | |
| <i>Manager</i> | Colomba Mattei | | |

Table 4: King's Theatre house composers, librettists, and managers (1766–1770)

| | 1766–67 | 1767–68 | 1768–69 | 1769–70 |
|-------------------------|---|--------------------------------------|--|------------------|
| <i>House composer</i> | Matteo Vento & J.C. Bach | Pietro Guglielmi & Felice Alessandri | Felice Alessandri | Pietro Guglielmi |
| <i>House librettist</i> | Giovanni Gualberto Bottarelli | | Gio. Gualberto Bottarelli & Carlo Francesco Badini | |
| <i>Manager</i> | Thomas Vincent, John Gordon, Peter Crawford | Thomas Vincent & John Gordon | | George Hobart |

Thirty-seven singers were involved in the London *opera buffa* performances of the 1760s, all but one being Italian.³ Drawing on cast lists from librettos, theatre directories, and accounts from contemporary newspapers and writings of Charles Burney, Horace Walpole, Giacomo Casanova, Francesco Algarotti, Pietro Metastasio, and many others, this article aims to shed light on the *buffo* profession in the latter half of the 18th century and London's position within the *buffo* circuit.

3 The seventeen-year old Irish Polly Young, niece to Thomas Arne, was engaged for *seconda donna* roles in the King's Theatre's 1766–67 season. See also Willaert, „Italian Comic Opera”, 1999, p. 146–152.

In Italy

Like all *buffi*, the ‘London’ singers were seasoned travelers, used to living out of a suitcase, changing coaches and boats, with copies of burlettas in their luggage. In Italy they never stayed at the same theatre for more than two subsequent seasons.⁴ From the 1740s to the 1760s Maria Paganini and her husband Carlo sang in at least sixteen different Northern Italian cities, at twenty different theatres, and in more than fifty productions, not seldom acting as the troupe’s directors.⁵ The Paganinis’ contribution to the dissemination of new *opere buffe* set to music by Cocchi, Baldassare Galuppi, Vincenzo Ciampi, and Gaetano Latilla, cannot be overstated. The contracts which awaited them at the Pergola Theatre in Florence and the Ducale Theatre in Milan in the early 1750s may have been the most attractive concerning fees and prestige, but their performances at the San Moisè in Venice during autumn 1748 and the Carnival of 1749 were artistically the most important. Here they met Carlo Goldoni, who was then on the brink of a career that would make him the most prominent comic librettist of the era; he had decided to leave his law practice and devote all his time to the comic theatre.⁶ Goldoni wrote for the Paganinis the first roles of his new burlettas *La scuola moderna*, *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* and *La favola de’ tre gobbi* (all set to music by Ciampi). Close teamwork with his *buffi* also resulted in the pasticcio *La semplice spiritosa*, for which the latter choose the music (“musica a piacere dei cantante”).⁷ *Bertoldo* and *La favola de’ tre*

4 All references to specific performances are based on Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 vols. Cuneo 1990–1994; *Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, University of Bologna. <https://site.unibo.it/corago-dbc/it>; Performance Database of the DFG-funded Research Project *Opera buffa as a European Phenomenon. Migration, Mapping, and Transformation*, University of Bayreuth. <http://operabuffa.uni-bayreuth.de>. For overviews of the performance history of each of the 37 singers, see also Willaert, „Italian Comic Opera”, p. 30–81, 126–179, and Appendix 1.

5 For the Paganini’s marital status, see Charles Burney, *A General History of Music (1776–89)*, ed. Frank Mercer, New York 1957, vol. 1, p. 860; Frederick Kielmansegge, *Diary of a Journey to England in the years 1761–62*, London 1902, p. 154; Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Koeniglichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852, p. 144. For their heading troupes, see for example, Sartori, *Libretti*, nos. 9572, 9574, 25061.

6 See also Daniel Hertz, „The Creation of the Buffo Finale”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 104 (1977–78): p. 67–68.

7 Sartori, *Libretti*, no. 21603.

gobbi were scheduled in almost every theatre in which the Paganinis performed.⁸ Obviously, they were Goldoni's traveling ambassadors; while the theatre managers handled the recruitment of singers, the Paganinis took charge of the rest: they provided the operas, directed the productions if needed, and performed the leading roles.⁹

In Italy, the main centres for *opera buffa* were located in the northern regions (Veneto, Emilia-Romagna, and Lombardy) and Tuscany. Venice, Goldoni's home base (then still an independent city-state with a prosperous port), became the Mecca of comic opera by the late 1740s. However, Florence, Turin, Milan, and Bologna also offered ample opportunities for comic performers.

Only few of the singers travelled further south. The only *buffo* who spent a substantial part of his Italian career in Naples was Domenico De Amicis. The southern city was his hometown. Here he started his career as *basso caricato* in the early 1740s at the Fiorentini and Nuovo *teatrini*, where the older genres of *commedie*, *intermezzi* and *farsette* still maintained a vigorous life. Neapolitan *commedie*, such as *I due fratelli beffati*, *La li-onora*, and *Amore è figlio del piacere*, were favourite local products, but did not travel well.¹⁰ Domenico appears to have tried out at least some of them when on tour with his troupe in France, putting, for example, Nicola Logroscino's *Amore è figlio del piacere* on stage in Nancy in 1757. However, his *commedie* were not well received by the French audience. The encyclopaedist J. Le Rond d'Alembert, who saw the De Amicis company performing in Lyon in 1757 wrote: "Here we have a detestable comedy with excellent Italian music and mediocre performers".¹¹ And in Paris, their *commedie* were received so "coldly that they refused to continue their presentations", as François Castil-Blaze recalled. For him, the lack of success was due to their pieces not being translated into French.¹²

Rome remained an attractive venue for male *buffi*, where throughout the 18th century female singers were prohibited from appearing in public theatres. The *soprano castrato* Giuseppe Giustinelli in particular built up a reputation as *prima donna* in premieres of the *intermezzi* staged at the Valle and

8 Of the nine known Italian productions of *La favola de' tre gobbi*, the Paganinis were involved in no less than six of them. See Sartori, *Libretti*, nos. 5994, 5998, 6699, 9831-2, 23545, 23547-23549.

9 See also Saskia Willaert, „Italian Comic Opera at the London King's Theatre in the 1760s: The Role of the *Buffo*”, in: *Music in Eighteenth-Century Britain*, ed. David Wyn Jones, Ashgate 2000, p. 17–71.

10 See also Carolyn Gianturco, „Naples: a City of entertainment”, in: *The Late Baroque Era. From 1680s to 1740*, ed. Georges J. Buelow, London 1993, p. 99.

11 Letter to Voltaire, cited in Leon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688–1789*, Lyon 1932, p. 293–294 („Nous avons ici une comédie détestable et d'excellente musique italienne médiocrement exécutée“).

12 François Castil-Blaze, *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856*, Paris 1856, p. 155 („Accueillis froidement, ils ne voulurent pas continuer leurs exercices“).

the Capranica theatres in the 1750s and early 1760s, many of them set to music by Rinaldo di Capua. On 6 February 1760, when *La buona figliuola* by Niccolò Piccinni premiered at the Dame Theatre – soon to become one of the most iconic *dramme giocosi* of the time – Giustinelli played the role of Sandrina, the maid. The company also included two of Giustinelli's future London colleagues: Giovanni Lovattini, also a regular at the Roman *buffo* theatres at the time, who played the marquis of Conchiglia, and Gaspare Savoi, who portrayed Lucinda, the marquis' sister. Years later, Lovattini, after losing his job in London when comic operas were removed from the King's Theatre stage in 1773, travelled back to Rome, where he was hired as *primo buffo* at the Dame during the Carnival of 1774, before returning to London when comic operas were reinstated. At the end of the 1782–83 season, when King's Theatre manager William Taylor went bankrupt and left the singers unpaid, Andrea Morigi temporarily left the London stage to perform at the Roman Capranica theatre, where male-only *intermezzi* were still staged.¹³

Aside from Rome, singers rarely left the established northern Italian venues, and when they did, it was only for brief visits. In 1756, Giustinelli performed in Perugia (Umbria), about 70 km from his hometown of Orvieto, in Domenico Terradellas' *Sesostri re d'Egitto*. Tenor Benedetto Bianchi travelled to La Marche twice: first in 1762 to perform in comic operas in Pesaro, and twenty years later in Sinigaglia, where he appeared in Domenico Cimarosa's *Il pintor Parigino*, apparently his only public appearance during a leave from the Esterházy court (see also below). It is tempting to link both Giustinelli's and Bianchi's performances outside the usual Italian circuits to family visits.

Abroad

Apart from travelling to Great-Britain, most of the 'London' singers crossing the Alps individually visited the neighbouring realms of the Austrian Monarchy and German territories of the Holy Roman empire. Only a few singers ventured far on their own: Teresa Piatti travelled to Corfu in Greece (1786–87), then still part of the Ottoman Empire, Anna Gori spent the 1760 season in Barcelona, Angelica Maggiore sang in Barcelona and Madrid in the early 1770s, Pietro Sorbelloni appeared on the stages of Lisbon and Madrid in the 1750s, and Gaetano Quilici went as far as Cádiz (where he initiated the only known revival of J.C. Bach's pasticcio *Il tutore e la pupilla*, in whose London

13 Curtis Price, Judith Milhous and Robert D. Hume, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, London 1995, p. 296.

premiere he had participated in 1767).¹⁴ Even favourite *buffi* such as the Paganinis, Lovattini, Lavinia Guadagni, and Morigi, with long careers and numerous performances under their belt, limited travels across Europe.

Maria and Carlo Paganini

Early in 1754 the Paganinis travelled via Amsterdam to Potsdam, where they were to sing in the comic productions staged at the Sans Souci palace of the Prussian King Frederick the Great.¹⁵ The King was highly entertained by the *buffi*, which he referred to as “a gang of slapstick actors, which are more entertaining and foolish than the entire priesthood of Europe headed by its seventy cardinals and the pope”.¹⁶ However, their acclaim notwithstanding, the Paganinis seem to have headed back to Italy as soon as their second Sans Souci season was finished.¹⁷ Quarrels with the music director Domenico Cricchi and Frederick’s notorious artistic interference may have greatly annoyed them; when it came to opera, Frederick ruled, as Burney put it, like a “*generalissimo* in the field ... [If] any of his Italian troops dare to deviate from strict discipline, ... an order is sent, *de par le Roi*, for them to adhere strictly to the notes written by the composer, at their peril”.¹⁸ In any case, the Seven Years War (1756–63) interrupted all the court’s operatic events. On 28 August 1756 Frederick left Potsdam at the head of his troops.¹⁹ In September 1760, the Paganinis left Italy for London, where they presented *opere buffe* drawn mainly from their Italian repertory. Carlo Paganini was considered but a “coarse first man ... without a voice”, but the applause Maria acquired often “amounted to acclamation”.²⁰ In the middle of the run of *Il filosofo di campagna* during Mattei’s

-
- 14 Most of these performances are not mentioned in Sartori and *Corago*, but see resp. *Indice de' Spettacoli Teatrali*, ed. Gio. Battista Cacciò, Milan [1786-87], p. 31 and [1774], p. 32; Emilia Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid 1917, p. 232–235, 249.
- 15 See Schneider, *Geschichte der Oper*, p. 144; Ernest Eugene Helm, *Music at the court of Frederick the Great*, Oklahoma 1960, p. 72, 104–105.
- 16 *Der König Friedrich der Grosse in seinem Briefen und Erlassen*, ed. Gustav Mendelssohn Bartholdy, Munich 1913, p. 265 („eine Bande von Possenreißern, die belustigender und nährischer sind als die gesamte europäische Geistlichkeit mit den siebzig Kardinälen und dem Papste an ihrer Spitze“). The anticlerical attitude of the Enlightened despot was notorious.
- 17 See Schneider, *Geschichte der Oper*, p. 148.
- 18 Charles Burney, *Musical Tours in Europe*, ed. Percy A. Scholes, London 1959, vol. 2, p. 164, 207. For the quarrels with Cricchi, see Frederick’s letter of 21 Apr. 1754, in *Der König Friedrich der Grosse*, p. 265.
- 19 See Schneider, *Geschichte der Oper*, p. 148; Herbert Grundmann, *Handbuch der Deutschen Geschichte. Part 9*, Stuttgart 1970, vol. 2, p. 326.
- 20 Burney, *General History*, vol. 1, p. 860.

first season, Horace Walpole wrote to George Montagu: "Prepare yourself for crowds ... for even operas, Tuesday's operas, are crowded now".²¹ However, during their second season comic operas failed and the Paganinis hurried back to Italy. In April 1763 Maria and Carlo Paganini were attached to the Solerio theatre in Alessandria, staging Cocchi's *La famiglia in scompiglio*, the singers' latest import from London and newest addition to their repertory. According to the surviving records, this was Carlo's last public opera performance. Maria continued to perform for ten more years, finishing her career in serious operas presented at the St Cecilia theatre in Palermo.

Giovanni Lovattini, Lavinia Guadagni and Andrea Morigi

Before coming to London, Lovattini and Guadagni sang at the Viennese Imperial Court, introducing Lovattini's Italian repertory to the Austrian audience.²² It was also largely this repertory they took with them to London. As will be seen, Lovattini stayed in the English capital for the rest of his career. Burney believed that after Lovattini left for good, comic opera in England fell into "a languid and declining state", and *buffi* who followed were "inadequate to the expectations of those who remember the sweet voice and excellent humour of Lovattini".²³ Guadagni returned to Italy after three King's Theatre seasons, together with her husband, Felice Alessandri. Burney thought she was "a graceful and elegant actress, as well as singer", but her position may have become intolerable as she was involved in a persistent dispute between the King's Theatre manager George Hobart and her brother, the theatre's famous *castrato* Gaetano Guadagni.²⁴ She spent the rest of her career in Italy.

After having sung for six years in the stock repertory of *drammi giocose* scheduled at the Northern Italian theatres, Morigi was recruited in the summer of 1766 to perform "the old man bass" at the London opera house, a role he continued to sing almost without interruption for the next twenty years (see also below).²⁵ His only other journeys abroad were at the very end of his career, when during the summer of 1787 he departed with a group of King's Theatre *buffi*, to perform at the *Château* in Versailles, the

21 Horace Walpole, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, ed. Wilmarth Sheldon Lewis, *e.a.*, New Haven, 1937–1983, vol. 9, p. 337.

22 Of the nine burlettas staged at the Privilegiato in 1764–65, seven belonged to Lovattini's Italian repertory. Guadagni was familiar with three of them.

23 Burney, *General History*, vol. 1, p. 892.

24 *Ibid.*, p. 873, 877; Willaert, "Italian Comic Opera", 1999, p. 245. On Hobart's management, *ibid.*, p. 229–256; Ian Woodfield, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London*, Cambridge 2001, p. 19–28.

25 *The Public Advertiser*, 6 Aug. 1766.

official residence of Louis XVI. A series of burlettas were scheduled which were a sample of the London comic repertory.²⁶ The troupe repeated the same program in Versailles the following summer, having spent the winter season at the King's Theatre. According to Castil-Blaze, this marked the first time an Italian opera company travelled between London and Paris with *grosso modo* the same repertory.²⁷ However, on the eve of the French Revolution, political opposition to expensive productions may have curtailed lavish court support, and soon after the summer of 1788 the Versailles presentations of the burlettas seem to have been suspended. Morigi remained in Paris, joining an opera company founded under the patronage of *Monsieur*, brother to the French King. They continued to present Italian comic operas during the next three years, a period of extreme instability when the Revolution took its most radical course.²⁸ In August 1792, when the Royal Palace in the Tuileries was besieged and Louis XVI and his family were imprisoned and condemned to death by the revolutionary tribunal, the company fled France and Morigi returned to London.²⁹

Risks of traveling

Obviously, traveling in 18th-century Europe was not without risk, not only due to political unrest and war, but also because of poor roads, unpredictable weather, accidents, and natural disasters. In early 1754, Pietro Sorbelloni, the Milanese *alto castrato* who would later sing *parti serie* in Mattei's burlettas, departed for Lisbon. He had secured an appointment at the court chapel of King José I of Portugal, joining an all-male opera troupe, and made his first appearance before the King on 31 March 1754, in the première of David Perez's *L'Ipermestra*.³⁰ In the middle of November 1755, however, Sorbelloni arrived at the British Embassy in Madrid, "tumbling in naked", having fled from Lisbon in terror after witnessing the earthquake of

26 See also *Indice de' Spettacoli* [1787–1788], p. 194 (which erroneously gave Giuseppe as the first name of Morigi. As far as is known, there was no singer named Giuseppe Morigi).

27 Castil-Blaze, *L'Opéra-Italien*, p. 259.

28 See also Castil-Blaze, *L'Opéra-Italien*, p. 260, 269–275; *Indice de' Spettacoli*, 1790–91, p. 164–165; [1791–92], p. 133; [1792–93], p. 139; David Charlton, *e.a.*, „Paris. VI. 1789–1870”, in: *Grove Music online*, Oxford University Press 2016.

29 Castil-Blaze, *L'Opéra-Italien*, p. 275.

30 See Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, p. 24–26.

1 November 1755, one of the largest ever recorded in Europe.³¹ When in September 1760, Maria and Carlo Paganini crossed the Channel “in the packet from Flushing”, the Seven Years' War, then raging across Europe, was heavily fought at sea.³² Daily reports about naval battles in the Channel appeared in the press, illustrating how the Paganinis' journey may have been hampered.³³ In 1775, while returning to her home town Venice by sea from Lisbon, where she had been singing for three seasons, Anna Zamperini became so frightened during a storm, that she fell in “a state of stupidity”, causing a “small excoriation in her brain” and a trauma from which she recovered only very slowly.³⁴

But also in Italy travel between cities could be challenging. Anna De Amicis, who was expected for the premiere of Mozart's *Lucio Silla* in Milan, scheduled on 26 December 1772 and in which she was to sing the first role, arrived late. As Leopold wrote, her journey from Venice “by mail coach with six horses took 8 days, as the roads were so flooded and muddy”.³⁵ She finally was in Milan “late in the evening” of 4 December. “Under these circumstances,” Leopold continued, “it is easy to appreciate that the greater and most important part of the opera has not yet been *composed*. Only now will it start seriously”.³⁶

Settling in remote courts

Some *buffi*, seeking to avoid the dangers of travelling and, mainly, the uncertainty of freelancing in commercially run theatres, opted for positions

31 On 20 Nov. 1755 the British ambassador in Madrid reported to his colleague in Lisbon: „Your musitians [sic] come tumbling in naked upon us every day” (Benjamin Keene, *The Private Correspondence of Sir Benjamin Keene*, Cambridge, 1933, p. 437). Sorbelloni was one of them, as his name appears on the list of people who received remuneration from the Madrid court in 1756 (see Cotarelo y Mori, *Orígenes*, p. 170, 176, 180n3).

32 See *The London Chronicle*, 20 September 1760.

33 For example, *The London Evening Post*, 16–18 September: „They write from Flushing of the 6th Instant, that an English sloop passed by that place the preceding day from Rye bound to Rotterdam, and was taken by a French privateer within sight of Ter Veer; but was retaken the same day by an English tender”.

34 See *Correspondance Interceptée [entre Marquis de Lévis-Mirepoix et Chevalier de B[oufflers]*, Paris 1788, p. 58–60, 63 („15 May 1783] Voici le fait: il y a huit ans que, revenant de Lisbonne par mer, [Zamperini] fut tellement effrayée par une tempête, qu'elle en tomba dans un état de stupidité dont rien ne fut capable de la tirer ... après deux ans [elle était] entièrement revenue à son premier état de santé & de connoissance“). See also Ange Goudar, *Le brigandage de la musique italienne*, Venice 1777, p. 77.

35 Letter to his wife, Milan, 5 Dec. 1772, cited in *Digitale Mozart-Edition. Briefe und Dokumente*, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>.

36 Ibid.

at Central European courts, which had their own opera companies and offered greater job stability. John Rosselli demonstrates how the advent of an opera market in Europe gradually put an end to the old-fashioned notion of musicians connected as servants to a court or a church.³⁷ However, in the second half of the 18th century, some *buffi* still secured these court positions, gaining not only a guaranteed income but also a certain prestige in the city's musical life. According to the 19th-century music writer Franz Michael Rudhart, the Mannheim court singers “enjoyed widespread and well-deserved fame”.³⁸ Leopold Mozart used the excellent reputation of the Munich court company to convince his son to apply for a post there.³⁹

One of these long-serving *buffi* in Central European courts was Benedetto Bianchi, who, after a busy career of performing comic operas in Northern Italy, Kassel, Vienna, and London, travelled to Hungary in 1776 to enter the opera company of Prince Nikolaus Esterházy “at a salary of 600 gulden, 35fl. lodging money, 24 lb. of candles, six fathom cords of wood and a new winter or summer uniform each year”.⁴⁰ Bianchi was the *basso caricato* in the comic operas newly written by Kappellmeister Joseph Haydn. In summer 1781, Prince Nikolaus granted his *basso* leave to go to Italy, where at the end of 1781 and early 1782 Bianchi created the first roles in the latest creations of Cimarosa and Pasquale Anfossi at Venice's San Samuele. In the ensuing summer he made a trip as far as Sinigaglia (to his family?), where he appeared as *primo caricato* in the local theatre, before returning to Eszterháza in 1784. In September 1790 his patron died and Haydn's opera company was dismissed.⁴¹ Benedetto's career seems to have ended two years later in Florence at the small Teatro Via Santa Maria; he prepared his parts in the premières of Giuseppe Moneta's and Francesco Gnecco's *opere buffe*, but an “improvvisa malattia” prevented him from appearing on the stage.⁴² Bianchi was then forty-five years old.⁴³ Despite the advantages of a secure and prestigious position, an incident from Bianchi's first months in Eszterháza illustrates how the notion of singers as mere servants lingered on at remote Central European courts in the late 18th century.⁴⁴ During a performance, Bianchi lifted the skirt of the *prima*

37 John Rosselli, *Singers of Italian Opera*, Cambridge 1992, p. 7–24, 79–90.

38 *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, vol. 1, Freising 1865, p. 165 („[Die Mannheimer Sängers] genossen einen weitverbreiteten, wohlverdienten Ruhm“).

39 Leopold Mozart to his son, Salzburg, 10 Sep. 1778, cited in *Digitale Mozart-Edition. Briefe und Dokumente*
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>

40 See Bianchi's contract translated in H.C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, London 1976–1980, vol. 2, p. 54.

41 See Robbins Landon, *Haydn*, vol. 2, p. 731, 748.

42 See Sartori, *Libretti*, no. 6279.

43 See Robbins Landon, *Haydn*, vol. 2, p. 55: Bianchi was 40 in 1787.

44 Rosselli, *Singers of Italian Opera*, p. 23.

buffa on stage with a stick, an act for which the Prince sentenced him to two weeks of imprisonment and a public whipping of fifty strokes.⁴⁵ Despite a complete dependence on his patron's will, Bianchi remained at the court for fourteen years (half of his career), performing in more than 42 operas.⁴⁶ According to Robbins Landon, he "must have been one of the very greatest and most universal singers" of the Eszterháza troupe.⁴⁷ According to Rosselli, however, mediocrity must have accounted for Bianchi's voluntary "exile to a remote Hungarian plain".⁴⁸ With a steady income, a respected position in an artistically prestigious environment, and occasional opportunities to perform in Italy, he felt no need to leave.

Other London singers who seem to have sought refuge in Central European long-term engagements with a single patron / manager were Giovanni Battista Zonca and Angiola Calori, both of whom had sung second roles in Mattei's company. Zonca was engaged for more than twenty years (1764–87) at the court of the Elector Palatine Carl Theodor, first in Mannheim and later in Munich, gradually specializing in great dramatic and "ernste Repräsentations- und Väterrolle", written amongst others by J.C. Bach.⁴⁹ When in 1787 Carl Theodor decided that from then onwards only "grosse deutsche Singspiele aus der vaterlandischen Geschichte" could be represented on the opera stage, Zonca finally left the Bavarian court and returned to his hometown Brescia, where he gave at least one more performance in an unidentified sacred opera later that year.⁵⁰

In 1766 Calori joined the company of the Italian impresario and merchant Giuseppe Bustelli, who managed two Italian troupes, one in Prague performing *opera seria* productions at the Kotce Theatre, and one in Dresden staging exclusively *opera buffa* at the *Kleines kurfürstliches Theater* of the Elector of Saxony.⁵¹ Calori sang *prima donna* roles at the Prague theatre for three years, before moving to the Dresden court in 1770 to take on *prima buffa* roles. During his musical tour through Germany, Burney attended one of Bustelli's productions – the premiere of Antonio Salieri's *L'amore innocente* – in Dresden on 18 September 1772, but he was not particularly impressed:

45 See Robbins Landon, *Haydn*, vol. 2, p. 55.

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Rosselli, *Singers of Italian Opera*, p. 23.

49 Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfürzischen Hofe*, vol. 1, Leipzig 1898, p. 234.

50 See Rudhart, *Geschichte der Oper*, p. 174.

51 See Oskar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prague 1883, vol.1, p. 277–279; Tomislav Volek, „Bustelli, Giuseppe“, in: *Grove Music Online* 2011; Mark Niubo, „In Search of the Operatic Archives of Giuseppe Bustelli“, *De musica disserenda* 11 (2015), p. 164.

“The best singer in this placid pastoral, was Signora Calori, who, twelve or fourteen years ago, when in England, wanted only spirit to make her an excellent performer; for then her voice, shake, and execution, were good; her person elegant, and features regular; but now, some of these particulars being rather impaired by time, her performance passed as unnoticed as that of the rest, which was insipid to a very tiresome degree.”⁵²

A year later, the Prussian Count Podewils wrote to his London friend James Harris Jr in October 1773:

“The only entertainment we have here is an Italian comic opera which is certainly not as good as our French theatre: there are only 3 men and 3 women. The prettiest of the latter is called Calori, a woman very much past her prime, but who in spite of that has relieved my Lord Chesterfield of 2 or 3 guineas ... the Italians only keep going by issuing subscriptions at 2 florins a month to the officers of any rank, and that barely suffices; it is, however, the favourite entertainment at all times.”⁵³

Obviously, by 1773, subsidies from the court no longer guaranteed financial stability, and after the Carnival productions of 1775, Calori returned to Italy. She was probably last heard in Vicenza, singing the *prima buffa* in Anfossi's *L'Avaro* in 1778.⁵⁴ She was forty-six. By then, performances at the Dresden court had ceased entirely with the outbreak of the Bavarian Succession War.

Strolling families

The most 'travel-ready' and 'international' *buffi* were undoubtedly those who toured as part of a family troupe. Traveling in the trusted company of relatives offered safety and continuity in their nomadic profession (and likely helped against homesickness). As Zedler, van der Hoven and Knaus explain, itinerant *buffo* companies “were by no means stable or even isolated entities; on the contrary, there was a lively exchange between the troops”.⁵⁵ It is notable that almost every one of the ‘London’ singers of the 1760s had performed with at least one of the others before. However, one

52 *Musical Tours*, vol. 2, p. 140.

53 Cited in D. Burrows, e.a., *Music and theatre in Handel's world: the family papers of James Harris, 1732–1780*, Oxford 2002, p. 743.

54 She was born in 1732; see Winton Dean, „Calori, Angiola“, in: *Grove Music Online* 2001.

55 Andrea Zedler, Lena van der Hoven, and Kordula Knaus, *Die Opera buffa in Europa. Verbreitungs- und Transformationsprozesse einer neuen Gattung (1740–1765)*, Bielefeld 2023, p. 84 („es handelte sich bei den Ensembles keineswegs um stabiler odergar isolierte Gebilde, sondern im Gegenteil ein reger Austausch der Truppen untereinander ist fest zu stellen“).

of the elements that provided some “personnel stability for mobile troupes” was the presence of family ties.⁵⁶

The De Amicis company

Around the end of 1756 Domenico De Amicis set off on a tour across Europe in a *buffo* company for which he recruited mainly his own family: Anna Lucia, who had been sharing the stage with her father since 1754, and Marianna and Gaetano, who were probably trained especially for the tour.⁵⁷ The transalpine tour began in France, where, in 1757, they were joined by Giovanni Battista Zingoni, who was to become their regular tenor and music arranger. In 1759 the family arrived in the Southern Netherlands, where they were invited by Jean-Nicolas D’Hannetaire, director of the Grand Théâtre de la Monnaie, to present the new wave of Goldoni burlettas to the Brussels nobility.⁵⁸ After visits to Antwerp (end of 1759) and Ghent (1760), the De Amicis company travelled to The Hague, where in 1760 they hired the theatre in the Casuariestraat, and via Leiden to Amsterdam, where they performed at the Schouwburg in the winter of 1761.⁵⁹ Contrary to the French, the Dutch audience loved their performances: “Young and old, rich and poor alike were drawn to them, and though most could not understand their language, the sheer emotion of the performance conveyed everything that needed to be understood”.⁶⁰ When their performances were boycotted by Anna’s rival, Anna Davia, they left the city and travelled to Dublin,

56 Ibid., p. 104 („Als eine zentrale Zutat für die personelle Stabilität mobiler Truppen entpuppten sich Familienbande”).

57 No previous performances by Marianna and Gaetano Guadagni are known.

58 See Henri Liebrecht, *Histoire du Théâtre Français à Bruxelles au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Brussels 1923, p. 193–194; Michèle Galand, „Relations et liens financiers entre le gouvernement et le Théâtre de la Monnaie sous le régime autrichien“, in: *Le théâtre de la Monnaie au XVIIIe siècle*, ed. Manuel Couvreur, Brussels 1996, p. 128.

59 See Prosper Claeys, *Histoire du Théâtre à Gand*, Ghent 1892, vol. 2, p. 128–129; Tom Walsh, *Opera in Dublin, 1705-1797*, Dublin 1973, p. 92; *Leidse Courant*, 29 Oct. 1760; J.H. Rössing, „Een kabaal in den Amsterdamschen Schouwburg (31 Maart 1761)“, *Het Nederlandsch Tooneel 2* (1873), p. 323–330; Rudolf Rasch, *Muziek in de Republiek (Oude Versie): Hoofdstuk Zes: De theaters II: Buiten Amsterdam: Documentatie*. <https://muziekinderepubliek.sites.uu.nl/>.

60 Rössing, „Een kabaal in den Amsterdamschen Schouwburg”, p. 1 („Oud en jong, arm en rijk lokten zij tot zich en al verstonden de meesten hun taal niet, het spel alleen drukte zozeer all gemoedsaandoening uit, dat men hen ten volle begreep”).

where they signed contracts with the impresario Antonio Minelli to perform burlettas at the Smock-Alley Theatre.⁶¹ After a dispute with Minelli, Domenico continued the Smock-Alley season under his own direction, out of “gratitude for the favour and encouragement” he had received from the Dubliners, in a repertoire drawn from *opere buffe* copies he carried in his own baggage.⁶² In the summer of 1762 the family headed for London, where only Domenico and Anna were offered contracts; they filled the positions left by Maria and Carlo Paganini. However, by the end of the season, as the popularity of *opere buffe* continued to wane, the new manager, Felice Giardini, planned to present a *seria* program for the upcoming season and dismissed the De Amicis, despite Anna’s recent success in the premiere of J. C. Bach’s *Orione*.⁶³ By the end of July the family was in Mainz where they met the Mozarts, who were on their way to Frankfurt.⁶⁴ In August, the De Amicis were back in Holland, “in despair not knowing where to go”, as Giardini wrote to his Agent Leone.⁶⁵ Difficulties in securing engagements seem to have led Domenico to dissolve the troupe after eight years of travel across six different countries. Anna then embarked on a solo career as a *seria* singer, leaving the comic genre behind for good.

The Zamperini company

After performing in many of Goldoni and Antonio Galuppi’s hits across Northern Italy since 1761, the Zamperini family set out on a tour through the Habsburg realms in Central Europe, presenting themselves as a “Venetian company of Italian virtuosos” specializing in “operettas for four singers” – undoubtedly adaptations of their Italian *opere buffe*.⁶⁶ Giandomenico Zamperini served as the impresario of the strolling troupe, which included his wife Antonia, and his daughter Anna Maria, who was only ten

61 See *ibid.*, p. 2–6; [Antonio Minelli], *The Case of Mr. Anthony Minelli*, [Dublin 1762] f. 1r: „a letter was wrote to London, to Mr. Minelli, to know if he would undertake to engage a company with himself, to perform an Italian opera, or burletta, with dancers, &c., in Dublin; which he did, and immediately wrote to Germany, Holland, and France, for such persons; and Mr. Dominick De Amicis came to said Minelli to London”.

62 See *ibid.*, *passim*; letter of Domenico De Amicis in *The Faulkner’s Dublin Journal*, 26–30 Jan. 1762.

63 See Burney, *General History*, vol. 1, p. 481.

64 See Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. Wilhelm A. Bauer, *e.a.*, vol. 1, Kassel, 1962, p. 85.

65 Letter of 22 Aug. 1763, cited in Curtis Price, Judith Milhous and Robert D. Hume, *The Impresario’s Ten Commandments. Continental Recruitment for Italian Opera in London 1763–4*, London 1992, p. 28–29.

66 Cited in Zedler, Hoven, and Knaus, *Opera buffa in Europa*, p. 93.

years old when they left Italy.⁶⁷ The company was “graciously received” at the court theatre in Vienna, and went on to perform at the Ballhaus in Salzburg, as well as in Brün (Brno) and Pressburg (Bratislava), both then part of the Kingdom of Hungary.⁶⁸ They also appeared at the Munich court, where they performed “before His Royal Highnesses in Bavaria”, and in Augsburg, where they arrived in July 1765.⁶⁹ Less than a year later, the family travelled to London, where Giandomenico was hired as *secondo buffo*, probably as part of the deal to secure Anna’s engagement; throughout the entire 1766–67 King’s Theatre season, he performed only one aria, in Piccinni’s *Gli stravaganti*.⁷⁰ Anna’s mother and sister Maria Antonia came to London as well, though they had no contracts.⁷¹ Anna’s performances in London provoked widely differing reactions. Some praised her for her “sprightly, natural, and graceful expression,” with many believing she “far exceeds anything of the kind” previously seen in the English capital, both in singing and acting.⁷² Others, however, were offended by her coquettish behaviour. Burney stated that although she was “a very pretty woman”, she was also “an affected singer”.⁷³ Crito, a reviewer in *The Public Advertiser* of 11 April 1767, not only slated her voice and acting, but also her personality: “she has a low, coarse, unharmonious contra alto voice, of a small compass; and her stile of singing has more of the French bawl than of Italian delicacy, which is rendered more disgusting by her injudicious attempts of graces ... We see represented the character of a jilt ... with a perpetual unmeaning grin upon her face, in scenes of distress”.

At the end of the season, the family returned to Italy, but by the summer of 1769, after a brief stay in Turin, the Zamperini sisters were sailing back to England – this time alone – with contracts signed by the new King’s Theatre manager Hobart, who had been “in pursuit” of Anna since the beginning of 1768.⁷⁴ In London, Anna found her position challenged by

67 For the Zamperini family constellation, see Alberto Pimentel, *Zamperineida. Segundo um manuscrito da Bibliotheca Nacional de Lisboa*, Lisbon, 1907, p. 13, 17–19. See libretto *La buona figliuola*, Venice, 1761: „Anna Zamperini fianculla di anni otto“.

68 See Zedler, Hoven, and Knaus, *Opera buffa in Europa*, p. 93.

69 Ibid.

70 *London Stage*, p. 1190.

71 They are not listed in the managers’ advertisement in *The Gazetteer, and New Daily Advertiser*, 5 Aug. 1766. They appeared together once on the King’s Theatre stage: in *L’innamorate del cicisbeo*, an *intermezzo* for four voices, performed for Anna’s benefit on 2 April 1767.

72 *The Gazetteer, and New Daily Advertiser*, 24 Apr. 1767; *The Public Advertiser*, 2 Dec. 1766.

73 *General History*, vol. 1, p. 873.

74 See also John Heneage Jesse, *George Selwyn and his contemporaries, with memoirs and notes*, London 1843–1844, vol. 2, p. 254: letter from the Earl of Carlisle, Turin, 10 Feb. 1768.

Lavinia Guadagni, who had been the *prima buffa* at the King's Theatre since the previous year, but Anna's romantic attachment to Hobart ensured her the leading roles in most of the new and popular burlettas of the season. However, the volatile and antagonistic atmosphere within the company, fueled by Hobart's "shameful preference" for "his favorite Sultana Zamperini", likely compelled the Zamperini sisters to leave London before the end of the 1769–70 season.⁷⁵

In 1771, they were in Venice to present Guglielmi's *Il disertore* at the San Moisè, written for the Zamperinis and Lovattini the previous year in London. According to Timothée Verdier, a French architect and opera lover residing in Lisbon, the Zamperinis were approached in Venice by Padre Giuseppe Galli, agent of the Lisbon Theatre Society, which had succeeded in establishing a new house for Italian operas: Rua dos Condes.⁷⁶

Both the sisters were offered a contract and a year later, on 19 June 1772, they arrived in the Portuguese capital, accompanied by their father and yet another sister, Cecilia, and were given "splendid lodgings".⁷⁷ Verdier witnessed: "As Italian opera had not been heard for some time in Lisbon, the arrival of these *virtuosi* caused quite a stir, in particular *Senhora* [Anna] Zamperini".⁷⁸ The celebrated sisters presented the Portuguese public with burlettas they had either created or revived elsewhere, including the London *Il disertore*. It should be noted that Anna featured in every revival of Guglielmi's burletta outside London (Venice, Lisbon and Brescia) and was thus one of the few who succeeded in promoting abroad an Italian opera made-in-London. The "charming voice of the siren Zamperini" soon captured many Portuguese admirers, including the Count of Oeiras, the son of the Portuguese prime minister, who became entirely "enzamparinared".⁷⁹ Verdier saw how "on holy days [Anna] gathered a numerous and dazzling crowd at the last Mass at the Church of Loreto, which she used to attend", and local and foreign poets "offered her the obsequious inspiration of the Muses".⁸⁰

However, for all the admiration bestowed on the *prima donna*, the opera's revenue was "so small that it scarcely covered the most essential expenses for the most ordinary things" and in less than two years the society's budget was spent. All theatrical activities at the Rua dos Condes were put to an end when the prime minister had Zamperini expelled from Lisbon

75 *The Gazetteer, and New Daily Advertiser*, 22 Feb. 1771.

76 See a note from Timothée Lecusson Verdier, translated in Brito, *Opera in Portugal*, p. 92–4.

77 Verdier, in Brito, *Opera in Portugal*, p. 92–94, 181–183.

78 *Ibid.*, p. 92.

79 See Pimentel, *Zamperineida*, p. 7–8, 19–25.

80 Verdier, in Brito, *Opera in Portugal*, p. 93.

on discovering his son's liaison with the singer.⁸¹ Anna and Maria Antonia's contracts expired on 28 February 1775.⁸² Their father, whom Verdier had described as "a robust and good-looking man, who [wore] a large wig, with which he wished to defeat any clever guesses at his own age", had died in Lisbon.⁸³ After the departure of the sisters, the Rua dos Condes (the only public Lisbon theatre for Italian operas) closed its doors for fifteen years.⁸⁴ Anna and Maria Antonia returned to their hometown and soon after left the public stage.

Family troupes, with the father or brother serving as the impresario and the young daughter as the captivating soubrette, not only helped to propagate comic operas but also played a vital role in launching the careers of female singers, who were often introduced to the audience at a very young age. Lavinia Guadagni made her first appearance when she was fourteen, together with her sister Angela, as choir members in operas produced in Este by their brother Giuseppe.⁸⁵ Anna De Amicis was nine when she first appeared on stage at the side of her father.⁸⁶ Anna Zamperini was only eight years old when she took the role of Sandrina in *La buona figliuola* at the Murano theatre in April 1764, sided by her family. And while Lavinia Guadagni and Anna De Amicis soon left the company of their (often less talented) relatives, Anna Zamperini's family continued to join her on all her travels, even when they did not have the prospect of an engagement. The extravagant William Douglas, third Earl of March, later fourth Duke of Queensberry, who became unhappily infatuated with Anna in London in 1766 ("my little buffa ... I like her vastly, and she likes me because I give her money"), complained to his friend George Selwyn about the inconvenient ubiquity and habits of her family: "The Zamperini has a father, mother, and sister; but they all like their own diet better than anything else, so that we dine very little together".⁸⁷

81 Ibid.; see also Marita McClymonds, *Niccolò Jomelli, The Last Years, 1769–74*, Studies in Musicology, vol. 23, ed. George Buelow, Ann Arbor 1980, p. 29.

82 See Brito, *Opera in Portugal*, p. 99.

83 Verdier, in Brito, *Opera in Portugal*, p. 92. Giandomenico died on 26 September 1772, by then widowed by Antonia. See Pimentel, *Zamperineida*, p. 17–19.

84 See Brito, *Opera in Portugal*, p. 164–165.

85 Lavinia was born on 21 Nov. 1735. See Sven Hansell and Marita P. McClymonds, „Alessandri, Felice”, in: *Grove Music Online* 2001; Patricia Howard, *The Modern Castrato Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, Oxford 2012, p. 19–20.

86 A letter reproduced in *The London Chronicle*, 21–3 April 1763, says she was then 18 years old.

87 Jesse, *George Selwyn*, vol. 2, p. 114, 128: letters of 23 Dec. 1766 and 15 Jan. 1767.

Family companies often owed their success to the talents and charms of the favourite young daughter. Burney states that Anna De Amicis “covered the multitude of [her father’s and Zingoni’s] sins”.⁸⁸ Her success as a serious singer meant the end of their singing careers. The opera critic ‘Harmonicus’ thought the De Amicis company unworthy of their triumph in Dublin and stated that “Troops of these sort of comedians were generally made up of the most wretched performers [where] the strength of each entertainment consisted in one woman”.⁸⁹ George Williams ironically referred to Anna Zamperini’s family as “that rascally garlic tribe, whose very existence depends on her beauty”.⁹⁰

CAREERS

While women usually started performing at a very young age, safely surrounded by their family, men tended to make their debut later in life but often had a longer career. Of all the singers concerned here, Morigi and Savoi had the busiest careers, each with at least 125 productions to their credit. They also had to study the highest number of roles (at least 80). Despite being involved in many productions (about 110), Lovattini learned considerably fewer roles (about 55), which highlights his influence in selecting the programs of the theatres where he performed. The companies he sang with changed much more frequently than his repertory did. During his first two seasons at the King’s Theatre, he dominated the selection of the comic repertory: as in Vienna, he had previously performed all the burlettas presented in London. Apparently only when he ran out of stock as his stay in London extended, did the house composers Guglielmi and Alessandri start to supply new material. As a rule, the repertory of *primi buffi* exhibited considerable homogeneity, while for minor singers like Margherita Gibetti, Sorbelloni, Giovanni Battista Bassanese, and Teresa Giacomazzi, virtually each production meant tackling a new part.

Lovattini was nearly fifty when he ended a rewarding career of twenty-six years.⁹¹ He seems to have made his last public appearance on the stage of his hometown, Cesena, in 1779, with his London friend Morigi joining him for the occasion. A rich man, Lovattini retired to Bologna, where the Irish singer Michael Kelly met him in the summer of 1782 in Signor Passerini’s barbershop. Kelly later recalled the shop was “the high temple of gossip. Numbers of theatrical and literary people frequented it. There I was

88 *General History*, vol. 1, p. 864.

89 *The Faulkner’s Dublin Journal*, 4–8 Dec. 1764.

90 Jesse, *George Selwyn*, vol. 2, p. 97: letter from Williams to Selwyn, 5 Dec. 1766.

91 His birth date (ca. 1730) is suggested by Alvaro Ribeiro in Charles Burney, *The Letters 1751–1784*, ed. Alvaro Ribeiro, vol. 1, Oxford 1991, p. 489.

introduced to Lovattini, whose fame was so great in England and ... [who] had retired from public life with very ample means".⁹²

Most men continued to sing as long as their voice allowed them. Morigi appeared on the stage until he "had lost every note of his voice", having spent thirty-three years on the stage.⁹³ Savoi's career spanned thirty-five years; he stopped performing when he was fifty-seven.⁹⁴ Zonca, having sought financial insurance against old age in a German long-term commitment, was nearly sixty when he allowed himself to quit the stage and retire to his estate in Gambarara, near Brescia.⁹⁵

Less successful *buffi* often had to seek additional income. Some found success in a new role outside the stage. After one season as a *terzo buffo* at the King's Theatre, Christiano Koerbitz Tedeschini founded a musical academy in London and gave concerts with his students and established musicians such as J.C. Bach and Karl Friedrich Abel.⁹⁶ The *basso* Leopoldo De Michele about whom Susan Burney, Charles' daughter, advised that when he sang, "il faut écouter les instruments", became the 'dramaturge' of the opera ménage; he copied scores and prepared them for production, often determined the final form of the libretto, helped to assign parts, arranged arias and composed simple recitative.⁹⁷ He thus obtained an income that far exceeded what he had ever earned as a third-rate performer.⁹⁸ After a rather inconspicuous path as singer and music director in the De Amicis troupe, Zingoni settled in 1764 at the Dutch Court in The Hague, where

-
- 92 Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*, London 1826, vol. 1, p. 120. Signor Passerini was the father of Giuseppe, who was engaged at the King's Theatre in 1753–54 and later was Kelly's singing-master in Dublin. See *ibid.*; *The London Stage 1660–1800: a Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces*, Part 4 (1747–76), ed. George Winchester Stone Jr., Carbondale, Ill., 1962, vol. 3, p. 406; Winton Dean, „Passerini, Christina“, in: *Grove Music Online* 2001. Kelly further recalled how Lovattini took him to see the Specola Museum, „which the Bolognese consider the finest in the world“ (*ibid.*, p. 122).
- 93 J[ulian] M[arshall], „Morigi, Andrea“, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. Sir George Grove, London 1890, vol. 2, p. 366.
- 94 Savoi was born in 1735. See Alberto Cametti, „Critiche e satire teatrali romane del settecento“, *Rivista musicale Italiana* 9 (1902): p. 12.
- 95 Zonca was born in 1728. See Rudhart, *Geschichte der Oper*, p. 167n; Robert Münster, „Zonca, Giovanni Battista“, in: *Grove Music Online* 2001.
- 96 See Burney, *General History*, vol. 1, p. 859; *The Gazetteer, and New Daily Advertiser*, 21 Mar. 1770.
- 97 Diary of Susan Burney, f. 39v and 67r, cited in Curtis Price, Judith Milhous and Robert D. Hume, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, London 1995, p. 236. See also *ibid.*, p. 40, 262.
- 98 See Michael Burden, „From London's Opera House to the Salon? The *Favourite* (and not so „Favourite“) Songs from the King's Theatre“, in: *Beyond Boundaries Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, Indiana 2017, p. 228.

he obtained an engagement as *maestro di cappella* and director of the concerts of Wilhelm V, Prince of Orange and Stadtholder of the Dutch Republic.⁹⁹ Zingoni is the only one known to have received an annual retirement pension.¹⁰⁰ Some *buffi* changed professions altogether. Sorbelloni became a priest in Milan and “now only sings in the church”.¹⁰¹ Domenico De Amicis became a postmaster in Bari and Lecce, in the Heel of Italy.¹⁰²

Marriage would not seldom curtail the career of a female comic singer. The appearance of women on the public stage posed no moral problems as long as they were children or adolescents; they were then considered prodigies. But once grown up, respectable women avoided that “tableau des ordures”, as Ange Goudar, French journalist and friend of Casanova, called the public stage.¹⁰³ Anna Zamperini quit the stage to disappear into domesticity by means of a “very advantageous marriage” when she was hardly twenty-five.¹⁰⁴ Teresa Eberardi was still a “Mädchen” when she left the stage, while Maria Teresa Giacomazzi withdrew after performing for only seven years; they possibly had husbands who expected them to step back from public performance.¹⁰⁵ There is one famous exception: Francesco Buonsollazzi, the wealthy Florentine physician attached to the Neapolitan court, whom Anna De Amicis married in 1768 when she was twenty-five, was well aware of his wife’s artistic talents and encouraged her to resume her singing career.¹⁰⁶ She continued to perform publicly for another ten years. By that time, she had at least two children, and their education may have prompted her to quit the stage.¹⁰⁷ In the 1780s she was still invited to

99 See *Notulen van het Staats-bewind der Bataafsche Republiek*, vol. 4, 1802, 179; Carmela Bongiovanni, „Zingoni, Giovanni Battista“, in: *Grove Music Online* 2001. For his compositions, see RISM, B/ii, p. 106, 170.

100 He received a pension from the Dutch court until he died in 1802, at the age of ninety-one. See *Notulen van het Staats-bewind*, p. 179.

101 Charles Burney, *Music, Men, and Manners in France and Italy (1770)*, ed. H. Edmund Poole, London 1774, p. 57.

102 K.J. Kutsch and Leo Riemens, *Grosses Sängerlexikon*, Bern 1997, vol. 2, p. 801.

103 [Ange], G[oudar], *De Vénise. Remarques sur la Musique & la Danse ou Lettres de Mr. G. à Milord Pembroke*, Venice 1773, f. 2r.

104 [Jean Benjamin de la Borde,] *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, vol. 3, p. 330.

105 [Joseph von Sonnenfels,] *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Vienna 1768, p. 183.

106 See *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, ed. Claudio Sartori, Milano 1959, p. 373.

107 She had a daughter Giuseppina. See Leopold Mozart, letter of 16 Jan. 1773, cited in *Digitale Mozart-Edition. Briefe und Dokumente* <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>. She was pregnant again in 1774. See Marie-Thérèse Bouquet, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, in: *Storia del teatro regio di Torino*, ed. Alberto Basso, vol. 1, Turin 1976, p. 366.

prima donna roles in Turin, but since Buonsolazzi could not obtain permission to leave his post in Naples, his wife declined the invitation; she had not the “coraggio” to undertake the journey alone.¹⁰⁸

It seems that the only married *buffe* allowed to continue their careers were the wives of musicians and dancers. Lavinia Guadagni remained a singer after she married Alessandri. She may have helped her young husband obtain an appointment as house composer at the King’s Theatre and promoted his music by creating the principal role in virtually each of his new comic operas until she left the stage at the age of forty-nine.¹⁰⁹ Anna Gori continued her opera career after she had become the wife of the violinist Giovanni Salpietro. They travelled together to London in 1758, where a contract as *seconda buffa* awaited Anna, while Giovanni secured a living as a member of the King’s Theatre band and performer in one of the numerous London concerts.¹¹⁰ Marianna Valsecchi sang for another decade after her marriage to the German ballet dancer Carlo Rusler.¹¹¹ Angelica Maggiore married the singer Francesco Gallieni, appeared with him on the stage for a while, but soon built up her own career in Spain and Italy, leaving Gallieni at home.¹¹² After she had left her husband Signor Costantini, and travelled to England “only with her talent”, Angiola Calori apparently grew so rich that Constantini came to London in search of his wife and her fortune – the story goes that she got rid of him by paying him off.¹¹³ However, her financial independence, exceptional for women at that time, came at the expense of her reputation. It was said that she “had several lovers who gave her a great deal”.¹¹⁴ Casanova claimed to be the father of her son.¹¹⁵ Unmarried or widowed female singers, whether successful or not, continued performing until an advanced age. Maria Paganini retired from the stage when she was about fifty-five and in deep financial trouble. In a letter written on her behalf to Padre Martini she desperately asked the Padre to intercede with

108 Letter of Buonsolazzi, 26 Apr. 1837, cited in Bouquet, *I Teatro di Corte*, p. 411.

109 See Hansell and McClymonds, „Alessandri, Felice“.

110 See Elizabeth Gibson, „Italian Opera in London 1750–75: Management and Finances“, *Early Music* 17 (1990): p. 55; Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993, p. 193.

111 She was called ‘Maria Anna Valsecchi Rusler’ from her performances in Stuttgart, 1766, onwards.

112 In 1770 Angelica sang in Bergamo, in a company including the *buffo* singer Francesco Gallieni. For her next recorded appearance, in Genoa, Carnival 1772, she is listed in the libretto as ‘Angelica Gallieni’ in a cast including Francesco.

113 Giacomo Casanova, Chevalier de Seingalt, *History of My Life*, ed. Willard R. Trask, London 1967–70, vol. 9, p. 265–269.

114 *Ibid.*, vol. 9, p. 267. See also above, letter of Count Podewils.

115 Casanova, *History*, vol. 7, p. 145, 154, 314.

the rich and famous castrato Carlo Broschi, *detto* Farinelli, to help her; no trace of Carlo Paganini can be found for the last ten years of her career.¹¹⁶

THE 'BAD VOICES' OF THE *BUFFI*

Singers of comic opera were generally considered less talented than their serious colleagues. In 1755 Count Algarotti wrote that, because of the “very limited abilities of their singers”, composers of comic operas could not “indulge their own fancy in a wanton display of all the secrets of their art” – a limitation he believed was in fact quite beneficial for the expressiveness of the music.¹¹⁷ According to Burney, the *buffi*'s lack of talent was partly to be blamed for the imperfections detected in Piccinni's compositional style: “Indeed Piccini [*sic*] is accused of employing instruments to such excess, that in Italy no copyist will transcribe one of his operas without being paid a sequin more than for one by any other composer. But in burlettas he has generally bad voices to write for, and is obliged to produce all his effects with instruments”.¹¹⁸

This was not entirely fair to the *buffi*. Composers of *opere serie* too made use of Piccinni's device. It is known that J.C. Bach in *Orione*, his first London opera, had “his chorusses roar, his basses thunder, and his airs float in an ocean of symphony” for a “very important purpose”, which was, “to assist the defects and conceal the faults of the voices he had to compose for. Flutes, hautboys, bassoons, and clarinets, were accordingly employed”.¹¹⁹ It is true that the most gifted singer of burlettas in London in the 1760s, Anna De Amicis, soon opted for an exclusively *seria* career; that the singing abilities of some of the *buffi*, such as De Michele and Pietro Leonardi, who “has no voice nor talent for music”, indeed appear to have been below par;¹²⁰ and that burletta scores were often characterized by melodies in which modulations and melismatic passages were restricted.

However, there was no unbridgeable stylistic gap between comic and serious arias. It was not unthinkable for an aria from an *opera seria* to find its way into an *opera buffa* – and not only for the *parti serie*. *Gli intrighi per amore*, performed by the De Amicis troupe in Dublin in 1762, and capitalizing on the hilarious relationship between a music teacher and his pupil, featured the aria “Povero cor” from Metastasio's *Nitteti*, allowing the pupil

116 Letter of 27 Apr. 1773 from Geltrude de Nobili to Padre Martini, summarized Anne Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*, New York 1979, no. 3591.

117 Francesco Algarotti, *An Essay on the Opera*, London 1767, p. 46.

118 Burney, *Musical Tours*, vol. 1, p. 249.

119 *The London Chronicle*, 21–3 Apr. 1763.

120 Kielmansegge, *Diary*, p. 154.

to show off her virtuosity. Singers of *opera buffa* switched between genres too easily not to have been capable of singing *seria* arias as well. Before singing *prima buffa* parts at the Dresden court, Calori had sung first roles in the *opere serie* scheduled at the Prague Kotce Theatre. In the 1750s the soprano Giustinelli became an expert performer of female roles in *intermezzi* and *farsette* at the Roman theatres, while occasionally travelling to Viterbo joining the *musicisti della cappella della cattedrale* to sing during religious celebrations. Savoi, on his way back from London to Italy, sang at the *Concerts Spirituels* in Paris in 1777–78. He ended a successful career in 1792 in the large-scale *seria* productions staged at the new prestigious Scala in Milan. In the 1750s, Anna Gori, mainly featuring in comic operas, also premièred second roles in Brusa's and Cocchi's new *opere serie* in Venice, and performed alongside the celebrated *castrati* Giuseppe Aprile and Ercole Ciprandi in Lucca and Mantua. Even Morigi, known for his many buffoonesque *basso caricato* roles, appeared regularly in the serious operas scheduled at the King's Theatre, entrusted with the 'military' roles of Bach's and Guglielmi's new operas.¹²¹ For all the international recognition she met with as a comic singer, Maria Paganini never confined herself to *buffa* roles; and whereas in her earlier years her *seria* parts often consisted of small male roles, from 1747 onwards she sang principal *seria* roles, first in Lucca, later in Florence. In 1758 she helped to create Metastasio's *L'Ipèrmestra* in Galuppi's version at the lofty Ducale Theatre in Milan. Gray, who saw her performing in London at the beginning of 1761, informs us that she was "fat, and about forty, yet handsome with all ... but then her voice, her ear, her taste of singing! good God".¹²² Anna Zamperini was praised for her "voice excessively fine" and her excellent singing and acting.¹²³ The French music historian Jean Benjamin de la Borde wrote in Anna Zamperini's entry of his *Essai sur la musique ancienne et moderne* of 1780: "A Vénitienne, with a natural talent for music and much fire in her performance, she has exceedingly well succeeded in the comic genre and has also sung well in the serious".¹²⁴ This versatility did not correspond with the stereotyped image of the soubrette who captured the audience mainly by the "luxuriance of comic tricks".¹²⁵

121 For example, he was Teomanzio as well as Claudius Caesar in Bach's *Carattaco*, and Euribates the Greek General in Guglielmi's *Ifigenia*.

122 Thomas Gray, *The Correspondence of Thomas Gray*, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley, London 1935, vol. 2, p. 723.

123 *The Public Advertiser*, 16 Apr. 1767. See also *The Public Advertiser* 2 Dec. 1767, cited above.

124 [Borde,] *Essai sur la musique*, vol. 3, p. 330 („Vénitienne, ayant un talent naturel pour la Musique & beaucoup de feu dans son jeu, a supérieurement réussi dans le comique, & a chanté aussi bien dans le sérieux“).

125 Paul Hifferran in his description of the performances of the *prima buffa* Nicolina 'Spiletta' Giordani (cited in *London Stage*, vol. 4, p. 397).

The decision of the *primi buffi* Lovattini and Guadagni to pursue an exclusively *buffo* path may have been deliberate, as their voices seem by no means to have lacked in quality. Lovattini was regarded as “incomparable both for voice and action”; he was not only considered one of the best actors ever seen on the London stage, but was also “celebrated for the most beautiful of tenor voices”.¹²⁶ Together with Guadagni, who was praised as “a graceful and elegant actress, as well as singer”, and Morigi, he formed the finest *buffo* team Burney had ever witnessed.¹²⁷

It seems that only the *primi buffi* Carlo Paganini and Domenico De Amicis were bound to the realm of comic performance, their particular gifts ill-suited to *opera seria*. Belonging to a slightly earlier generation, they both began their careers in the 1740s in the older small-scale comic genres without *parti serie*. We know they faced criticism for their “coarse” voices, or for lacking vocal ability altogether, but never for their acting: the Irish dramatist John O’Keeffe declared Domenico to be “the best comedian I had ever seen before, or since” (see also below).¹²⁸

The *buffi*’s alleged lack of vocal virtuosity was partly ascribed to their inadequate training. When Burney in August 1772 attended a performance of the burletta *Le finte gemelle* in Munich, he made the following observation about the *prima buffa*: “[Stella] Lodi sang charmingly; her voice and figure would make her a capital singer in a serious opera, if she were well taught”.¹²⁹ Leopold Mozart witnessed in 1768 how “one or two” singers of the *buffo* company in Vienna (including Eberardi and Filippo Laschi), for whom Mozart was to write his opera, had to learn their songs “entirely by ear”, being unable to read music.¹³⁰ When Burney compared the minor *seria* singer Cremonini with the *terza buffa* Eberardi, he concluded that Cremonini was less “amiable”, but “had more schooling”.¹³¹ He also recalled how “it has been said that Sigr Lovatini, who sung so well, had no knowledge of music”, “but”, he explained, “this assertion must not be understood too literally”; it implied that Lovattini “could not sing at sight or learn his parts without a master to play them over, perhaps a thousand times”.¹³²

126 Walpole, *Correspondence*, vol. 22, p. 474; [Mount Edgcumbe, Richard, Earl of,] *Musical Reminiscences of an Old Amateur*, London 1824, p. 34.

127 *General History*, vol. 1, p. 873; *Music, Men and Manners*, p. 46.

128 John O’Keeffe, *Recollections of the Life of John O’Keeffe, Written by Himself*, London 1826, vol. 1, p. 52.

129 *Musical Tours*, vol. 2, p. 53.

130 Letter of 30 July 1768, cited in *Digitale Mozart-Edition. Briefe und Dokumente*, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>.

131 *General History*, vol. 1, p. 864.

132 Letter of 8 June 1795, cited in Charles Burney, *Memoirs of Dr. Charles Burney. 1726–1769*, ed. Slava Klima, e.a., Lincoln 1988, p. 93.

Not much is known about the *buffi*'s musical education in the second half of the 18th century. Most female comic singers seem to have received their training exclusively from family members. Anna De Amicis was initially taught by her father and her mother, Rosalba Baldacci, who was also a singer. Later, her parents sent her to a singing school in Vienna, run by the retired soprano Vittoria Tesi-Tramontani, whom Leopold Mozart would remember as “that old singer and very famous actress”.¹³³ Anna's later performances greatly benefited from the special attention paid to expressiveness and naturalness during the lessons from Tesi, who as a singer, “evoked passions by transferring to the soul of the spectator what she was feeling. With her ugly voice she often made us shed tears”, as Goudar put it.¹³⁴ Anna also enjoyed extensive training (“grande étude”) in France, through which she further refined “son intelligence, son expression, et son jeu”.¹³⁵ The only other *buffa* who is known to have received musical training outside the family circle, is Calori. She was taught to sing and play the harpsichord by the famous castrato Felice Salimbeni.¹³⁶ Later, after she returned from London, she took singing lessons with the composer and keyboard-instrument maker Paolo Morellato in Vicenza, practising duets by Padre Martini, which pleased her greatly.¹³⁷

Zingoni was trained at the Conservatory de la Pietà dei Turchini in Naples, where he received lessons from the celebrated composer Leonardo Leo.¹³⁸ He is recorded to have been “the first to sing Pergolesi's *Stabat* at the deathbed of this great artist”.¹³⁹ Zonca may have been trained as a choir boy; he was a singer of the famous *cappella* of the S Antonio Basilica in Padua before he entered the operatic world. In a letter dated 10 December [1756?], Antonio Vandini, the first cellist of the *cappella*, informed Padre Martini in Bologna of the unexpected departure of “Signor Giovanni Zonca nostro bravo, e valoroso Basso del Santo [Antonio]” to perform in operas,

133 Letter of 12 February 1778, cited in *Digitale Mozart-Edition. Briefe und Dokumente* <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>. See also Abert, *Mozart*, vol. 1, p. 208; Gustave Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971, p. 194; Kutsch and Riemens, *Grosses Sängerlexikon*, vol. 5, p. 3452; Gerhard Croll, Gerhard. „Tesi (Tramontini), Vittoria“, in: *Grove Music Online* 2001.

134 G[oudar], *De Venise*, 41 („elle ... émut les passions en faisant passer dans l'ame du spectateur ce qu'elle sentoit elle même. Avec une voix ingrate elle fit souvent verser des larmes“).

135 [Borde,] *Essai sur la musique*, vol. 3, p. 329.

136 See Casanova, *History*, vol. 2, p. 26–28.

137 See Morellato's letter to Padre Martini, 20 Dec. 1765, summarized in Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters*, no. 3425.

138 Jacques François Laurent Devisme, *Manuel historique du département de l'Aisne*, Laon 1826, p. 389.

139 Ibid. („C'est Zingoni qui ... chanta le premier le *Stabat* de Pergolèse, au lit de mort de ce grand artiste“).

and asked Martini to recommend Zonca to the Bolognese theatres.¹⁴⁰ Later, after having returned from England, Zonca let himself in for mild reproaches from the Paduan authorities by entering the service of the Elector Palatine in Mannheim. The authorities were “dissatisfied with singers who desert them when they are needed most”, accusing the theatres of stealing their best singers and determined to engage only those singers who did not frequent the opera.¹⁴¹

The comic opera singers’ lack of music knowledge should not be exaggerated. After all, several *buffi* became music teachers, composed music, and often played instruments as well. Anna Zamperini played the mandolin, De Michele the harp, Calori the harpsichord, and Giustinelli the oboe.¹⁴² While at the Mannheim court in the 1760s, Zonca became a skilled player of the glass harmonica, constructed by the court astronomer.¹⁴³ He had also previously provided the Padua cappella sporadically with new compositions: music by him was performed during the sacred concert of 1758 on the occasion of the pontification of Pope Clemens XIII.¹⁴⁴ Gaetano Quilici composed about one hundred Italian arias published in some twenty London and Amsterdam publications.¹⁴⁵ As the music director of the De Amicis’ company, Zingoni wrote at least three operas.¹⁴⁶ A few of his opera arias appeared in collections in Liège and London.¹⁴⁷ A manuscript score with string quartets from Bassanese’s hand is preserved in the British Library.¹⁴⁸ Anna De Amicis, who was to create the role of Giunia in *Lucio Silla* in

140 Letter summarized in Schnoebelen, *Padre Martini’s Collection of Letters*, no. 5547. No other Bolognese performances by Zonca are known than those of January 1757, which places the letter probably in Dec. 1756.

141 See Francesco Vallotti’s letter of 17 Dec. 1762 to Padre Martini, cited in *ibid.*, no. 5477.

142 See *The Public Advertiser*, 24 Mar. 1767; Sartori, *Libretti*, no. 5383; RISM, A/v. 543; *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660–1800*, ed. Philip H. Highfill, e.a., Carbondale, Ill. 1973–1993, vol. 6, p. 229.

143 Walter, *Geschichte des Theaters*, p. 229; see also Robert Münster, „Zonca [Zonka, Zonga], Giovanni Battista“, in: *Grove Music Online* 2001.

144 See Walter, *Geschichte des Theaters*, p. 234. See also *RISM*, B/ii, p. 176.

145 See *RISM*, A/I, vol. 7, p. 74–75, and *The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980*, vol. 56, p. 393. *A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time*, London 1824, vol. 2, p. 329 lists Quilici as a composer, not a singer.

146 *Zenobia*, Amsterdam, Gran Teatro, 1760; *La fausse épouse*, Amsterdam, Gran Teatro, 1761; and *La Creanza*, Dublin, Smock-Alley, 1762. See also Bongiovanni, „Zingoni, Giovanni Battista“.

147 See *RISM*, B/ii, p. 106, 170.

148 Add. 34074-34076.

Milan in 1772, proposed to compose her own arias when she heard that the fourteen-year-old Mozart was to write the music.¹⁴⁹

Besides, insufficient musical knowledge was not restricted to the *buffi*. Goudar witnessed:

“Of the three or four hundred actresses who perform music today, there are unbelievably only five or six who know music; Mademoiselle Gabrielli, Mademoiselle Deamici, Mademoiselle Taiber, &c. &c. They read music from an open book; the others read it from a closed book, that is, with no book ... But ... how can an actress play her role without knowing the basic principle of her art? Here is the answer: a musical animal on two feet, called in Italy il signor maestro, proceeds to the singer. He beats on a piece of wood called a harpsichord; this harpsichord produces sounds, these sounds form tones and these tones form the arias which she learns by heart, and from there she will sing them in the theatre in such a manner as if she knows them by her talent; God save those mortals who dare to dispute her title of virtuosa: she will scratch out the eyes of the man who is audacious enough to say she knows no music.”¹⁵⁰

Burney too recalled how he had “frequently performed that office [of music maestro] to very great singers”.¹⁵¹

Obviously, the most conspicuous talents of *buffi*, glossing over possible vocal deficiencies, were their acting skills. Attending a performance of *L'amore senza malizia* in Munich in the summer of 1772, Burney commented on one of the *buffi*, Signor Guglielmini, saying that he was “a man whose action and humour make some amends for a total want of voice”.¹⁵² In 1768 Sonnenfels described the famous Francesco Carattoli, then at the end of his career, as follows:

149 See also Folchino Schizzi, *Elogio Storico di Wolfgango Amadeo Mozart*, Cremona, 1817, p. 26–28.

150 Goudar, *Le brigandage*, p. 55 („Sur trois ou quatre cents actrices qui exercent aujourd’hui la musique, chose incroyable! Il n’y en a que cinq ou six qui sechent la musique; Mademoiselle Gabrielli, Mademoiselle Deamici, Mademoiselle Taiber, &c. &c. Celles-ci lisent la musique à livre ouvert; les autres la lisent à livre fermé, c’est-à-dire sans livre ... Mais ... comment une actrice peut-elle jouer son rôle sans le moindre principe de son art? Le voici: un animal musical monté sur deux pieds qu’en Italie on appelle il signor maestro, se rend chez la chanteuse. Il frappe un morceau de bois qu’on appelle clavessin; ce clavessin rend des sons, ces sons forment des tons, & ces tons se trouvent dans ses ariettes qu’elle apprend par coeur, & lorsqu’elle les fait, elle va les chanter sur le théâtre d’un air aussi suffisant que si elle les tenoit de son talent; car Dieu garde à tous mortels qui oseroient lui disputer le titre de virtuosa: elle arracherait les yeux d’un homme qui serait assez osé pour lui dire qu’elle ne sait pas la musique“).

151 Letter of 8 June 1795, cited in Burney, *Memoirs*, p. 93.

152 *Musical Tours*, vol. 2, p. 47.

“[Carattoli] is hardly a singer any more ... but all the more an actor; and so he somehow knows how to get away without really singing ... Hogarth should constantly be standing in front of the stage in order to draw the postures taken by this actor, in every piece he would be able to collect a number of the most excellent cartoons. His face in particular is expressive, true as nature herself; his acting has many facets and is varied; his insight is considerable.”¹⁵³

Crito stated in *The Public Advertiser* of 11 April 1767 that the Italian comic operas “require performers possessed of more requisites than the serious, as actors, tho’ not as singers”. Singers acknowledged this. When Michael Kelly was asked to take on the role of the Frenchman in *Il Francese in Italia*, one of his first big comic roles, he decided to search out Filippo Laschi, “the greatest actor of the day” who had withdrawn from public life to a country house near Florence, and take acting lessons from him.¹⁵⁴ Some critics found Teresa Piatti “unmeaning” and “inanimate”, not only because of a “weak inarticulate voice”, but because her acting was totally unfit for the comic characters in the burlettas: it “proceeds from a seriousness and dignity that won’t permit her to play the Buffoon”.¹⁵⁵ Buffoonesque acting was one of the main ingredients of the comic genre. It not only provided a means to lampoon eccentric (or socially deviant) behaviour but also an opportunity to mock the static mannerisms of the singers in its rival, *opera seria*.

Some *buffi*’s sense of humour and talent for improvisation was legendary. On an opera night at the Regio-Ducale in Milan in the summer of 1770, the absence of the first tenor disappointed the spectators. Burney, who was present, recalled:

“all his part was cut out and the baritono, who did a blustering old father’s part that was to abuse his son violently in the first scene and song, finding he had no son there, gave a turn to the misfortune which diverted the audience very much and made ’em submit their disappointment with a far better grace than they would have done in England, for instead of his son, he fell foul on the prompter, who here as at the opera in England pops his head out of a little trap door on the stage”.¹⁵⁶

153 [Sonnenfels], *Briefe*, p. 170 („Caratoli ist wenig Sänger mehr, aber desto mehr Schauspieler; und er weis gewissermassen, den Gesang entbehrlieh zu machen ... Hogarth dürfte beständig vor der Bühne stehen, um die Stellungen dieses Schauspielers abzuzeichnen; er würde in jedem Stücke eine Reihe der vortrefflichsten Karikaturen sammeln können. Sein Gesicht besonders ist ausdrueckvoll, wahr, wie die Natur selbst; sein Spiel manigfaltig, und wechselnd; seine Einsicht groß,“).

154 See Kelly, *Reminiscences*, vol. 1, p. 108.

155 Crito in *The Public Advertiser*, 11 Apr. 1767.

156 *Music, Men and Manners*, p. 53.

Kelly remembered that Morigi at the King's Theatre "never sung his old song, 'Paterio Giuddizzio',¹⁵⁷ without applause; for if the audience failed, he never failed to applaud himself. He would make his exit, clapping his hands loudly, and saying, 'Well! if they want taste, I do not!'"¹⁵⁸ Morigi made a popular *buffo basso* in London with his comic acting. Updating his friend Thomas Twining in December 1781 on the latest news about the opera singers, Burney wrote: "Old Morigi keeps the [King's Theatre] spectators in a broad grin as usual".¹⁵⁹ Though he had taken part in roughly a dozen serious productions, he was a *buffo* in heart and soul. He "dressed, sung, and acted with a degree of humour peculiar to himself".¹⁶⁰ For the London 1782 revival of his *La contadina in corte*, Sacchini wrote a new character especially for Morigi.¹⁶¹ We catch a glimpse of Dottore Stoppino ("Doctor Wick") in an note inserted in *The Morning Herald* of 4 March 1782:

"La Contadina in Corte ... has undergone some very capital and judicious alterations ... The composer of the music paid the greatest attention to the abilities of each performer ... The airs of ... Morigi in [the role of] the Doctor, were particularly noticed ... Morigi, in his burlesque imitations of the serious singers Pacchierotti, Manzoletto, and Ansani, was much applauded, and very successful in his attempt ... he speaks doggrel Latin, thro' thick and thin! ... He dressed his character in a very ludicrous manner, and, as we conceive, after the Italian method of exhibiting such parts in an outré caricature".

His last role written especially for him, was in Anfossi's *L'Inglese in Italia*, where he appeared in drag as the old singer Signora Catterina Pataffia.¹⁶² Comic operas were undoubtedly a lot funnier than the preserved librettos suggest, with much of the humour resulting from the quasi-improvised acting of the singers on the stage.

WHY THEY CAME TO LONDON

Most singers were keen on having a King's Theatre contract. The difficulties of a long and often dangerous journey across the Channel were bravely overcome. An inclement climate, a notoriously bad British diet, and hyper-expensive daily life were heroically faced. One Italian member of the 1763 King's Theatre personnel described how they hibernated in London: "in this expensive metropolis, we poor Christians are reduced during Lent to

157 From Anfossi's *I viaggiatori felici*, London 1782 (Act II, scene 2), frequently revived.

158 Kelly, *Reminiscences*, vol. 1, p. 110.

159 Burney, *Letters*, p. 335.

160 *The Morning Herald*, 4 March 1782.

161 See Sartori, *Libretti*, nos. 6289–6324.

162 See also Price, Milhous and Hume, *Italian Opera*, p. 356.

the melancholy alternative of either fasting like our founder, or living on rotten eggs, stinking fish, train-oil, and frost-bitten roots and herbage".¹⁶³ Many did not mind the demotion that often came with an engagement at the King's Theatre. Calori, Rosa Curioni, Sartori, and Valsecchi each preferred a London career as second woman to an Italian career as principal singer. In no other city within the freelance opera circuit did singers stay as long as Lovattini, Savoi, Morigi, and Giustinelli did in London.

Obviously, it was London's magnetic fame as one of the most prestigious and highest-paying theatrical cities in Europe which made a King's Theatre contract so alluring. It was said that in London Italian singers were "received among our nobility, with as much splendor as a foreign ambassador", and that their salaries went "beyond that of a first minister of the country".¹⁶⁴

England was not, however, Elysium for all Italian singers. According to Joseph Baretti, an Italian residing in London, the King's Theatre high salaries were a myth. Some English writers, he said,

"were firmly persuaded that the Italian musicians get vast heaps of guineas here, and buy large estates with English money when they go back to their homes: but let [them], if [they] can, name more than one Italian singer who ever grew rich in England since Senesino. I have seen for ten years the operas in the Hay-market carried on to the great satisfaction of the English musical ladies; but I have likewise seen almost all the chief Italian performers there return home very poor, or with very small savings in their pockets, in spite of their enormous salaries, and prodigious benefits. Visconti, Serafino, Mattei, and one or two more, carried away, it may be, four or five hundred pounds each, one with another: but ... many more went away moneyless; as they chose to submit to an unjust abatement in their salaries ... the singers of less note are so poorly paid, considering the dearness of everything in London, that they struggle under great difficulties all the time they stay here; get themselves into jail pretty often for debt and at last return home as poor as they came".¹⁶⁵

Moreover, *buffi* were worse off than their *seria* colleagues. Among all the singers involved in burlettas at the King's Theatre in the 1760s, only Lovattini and Calori are known to have become wealthy partly through their London engagements. Lovattini, the highest-paid London *buffo* earned £900 a year.¹⁶⁶ Calori returned from England with "fifty thousand ducati del regno at Na-

163 Bimolle in *The London Chronicle*, 21–23 April 1763.

164 Thoughts upon the present condition of the stage, London 1808, p. 42.

165 Joseph Baretti, *An Account of the Manners and Customs of Italy; with Observations on the Mistakes of Some Travellers, with Regard to that Country*, London 1768, vol. 1, p. 149.

166 See Gibson, 'Italian Opera', p. 55.

ples and the same amount in diamonds”, but we know her lovers greatly contributed to her fortune.¹⁶⁷ De Michele died a wealthy man, but he had enriched himself mainly by non-singing activities. Morigi earned £300 a year.¹⁶⁸ The third *buffa* Margherita Gibetti received £115 during the 1768–69 season, which is not much considering that seven years earlier John Udny, the King’s Theatre’s agent, had paid £52 in Venice to cover Zonca’s travel expenses to London.¹⁶⁹ In the winter of 1787, at the end of his twenty-years London career, Morigi spent 6 weeks in prison, arrested for debt.¹⁷⁰

Italian singers often faced contempt among London philistines. The deep-seated suspicion that Italian singers “annually carry out of the Kingdom so inconsiderable sums of money, and sneer at us the same time, and think they may treat us with any trash they please to present, and give a disadvantageous and contemptible idea of our national taste to foreign countries” was ingrained in the minds of many Englishmen.¹⁷¹ A letter in *The Public Ledger* of 16 September 1760 reveals that what Baretti called poverty amongst Italian singers, some Londoners labelled pure Italian avarice and greediness:

“We can now see into the penury and meanness of those who have acquired thousands by our folly and extravagance – we know, while in England, how miserably they live, because they will save all they can to spend in their own country; I mean how they live among themselves when from the tables of the great: - sheeps heads, farags of mutton, pork cuttings, sprats, herrings, turnips, potatoes, cab-bages, &c. are the highest instances of luxury among them; nay, such is their hatred to the nation that caresses them, that if it were possible to live upon the dirt or filth of the streets, they would rather do it, than the least farthing should come back again into an Englishman’s pocket.”

Some Italian singers were relieved to leave London. Maria and Carlo Paganini could hardly wait to hurry back to Italy after only two seasons, suffering from head colds and disappointed by the growing indifference of the audience towards their repertory.¹⁷² In 1769 Anna De Amicis turned down Felice Giardini’s offer for another King’s Theatre engagement as *prima*

167 Casanova, *History*, vol. 7, p. 148, 151.

168 See Gibson, ‘Italian Opera’, p. 55.

169 *Ibid.*, p. 55, 58.

170 GB-PRO, PRIS 10/23, Fleet Commitment Book, Abstract, 92, cited in Price, Milhous and Hume, *Italian Opera*, p. 378; *The Morning Chronicle*, 19 Feb. 1787 („an unexpected event prevented Morigi from appearing. Cremonini therefore read his part”).

171 *The Public Advertiser*, 17 Mar. 1767.

172 See *The Public Advertiser*, 6 Mar. 1762 („Signora Paganini being much indisposed with a cold”); *The Public Advertiser*, 29 Mar. 1762 („Signor Paganini being taken very ill”).

donna: attractive contracts at the illustrious San Carlo Theatre in Naples and hurt pride after being dismissed from the King's Theatre by Giardini in 1763 may both have dissuaded her. She never returned to London.

AN ITALIAN GENRE VERSUS AN ENGLISH AUDIENCE

Although in the 1760s *opera buffa* became a fixture of the King's Theatre repertory, it never met with the success it knew in Italy. Some burlettas, such as *La buona figliuola*, had been extremely well received and had at times brought financial prosperity to the London opera house.¹⁷³ But for all the attempts of the pasticheurs to adapt the *opere buffe* to the taste of the King's Theatre public, they more often failed than not. After the representation of about thirty comic operas, Walpole wrote: "Grass grows in the pit at the opera".¹⁷⁴ The audience's prejudices against and misinterpretations of the comic genre (partly due to the difference in social values between an Italian and a British audience) have been discussed elsewhere.¹⁷⁵ The aristocratic King's Theatre audience had the reputation of being among the hardest to please in Europe. The French première of *La buona figliuola* in Paris 1771 was promoted with the announcement that it had met with success "à Londres même".¹⁷⁶ The London audience's fickleness was notorious. Fashion even dictated *when* one should attend the opera. An ironic letter, sent to *The Public Advertiser* of 17 May 1765, read: "I am ... an admirer of the Manzoli [the King's Theatre's *primo uomo* of 1765–66]; but I am in the greatest dilemma imaginable, for they tell me it is not to be done again till *Tuesday*. Now you know as it is impossible there can be what we call a *good Opera on a Tuesday*, I cannot go". What is more, the audience's knowledge of the Italian language was more flawed than they would ever admit. When the provincial Syllas Neville visited London and attended a performance of *La buona figliuola* in 1767, he noted in his diary: "I can't say I was greatly entertained, tho' the music is very pleasing. There is something very absurd and truly characteristic of the present age in supporting a set of people at an immense expense to perform plays in a language which

173 See for example, Walpole, *Correspondence*, vol. 22, p. 473–474: „our burlettas will make the fortunes of the managers. *The Buona Figliuola* which has more charming music than ever I heard in a single piece, is crowded every time”.

174 Walpole, *Correspondence*, vol. 31, p. 164.

175 See Saskia Willaert, „Le opere comiche del Goldoni nella Londra del 1760: il apporto tra un genere italiano e un pubblico inglese,” in : *Goldoni, la musica, la scena, l'Europa*, ed. Antonella de Seta, Venice 2009, p. 267–288.

176 See the preface to the libretto *La buona figliuola*, Paris, 1771.

very few here understand".¹⁷⁷ Verbal jokes and quick repartee abounded in *opera buffa*; to appreciate the humour, knowledge of Italian was indispensable. It is also uncertain whether the London audience recognized the true nature of the comic genre, which lay in its subversion of the conventions of *opera seria*. *Opera buffa* loved to expose the follies and absurdities of *opera seria*, which was overripe for parody. Numerous burlettas, such as Ranieri di' Calzabigi's *L'opera seria* (featuring insecure composers, light-hearted librettists, bankrupt impresarios, and capricious singers), along with Goldoni's *Il pasticcio* and *Le virtuose ridicole*, were conceived as satires of *opera seria*.¹⁷⁸ To fully experience the humour of the burlettas and appreciate the talents of the *buffi*, one had to be familiar with the subtleties and true ambitions of the genre. If *opera buffa* did not work well in distant places like London, it may also have been because the audience did not always know what was laughed at.

177 Syllas Neville, *The Diaries 1767–1788*, ed. Basil Cozens-Hardy, Oxford 1950, p. 5.

178 See also Mary Hunter, „Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa“, *Cambridge Opera Journal*, 3/2 (1991): p. 89–108.

Continuity and transformation in Neapolitan *commedia per musica*: from Piccinni's *Gelosia per gelosia* (1770) to Paisiello and Palma's *Le vane gelosie* (1790)

The Neapolitan *commedia per musica* appears as a sort of separate land in the continent of eighteenth-century comic opera. One of the most evident reasons for this relative isolation undoubtedly lies in the linguistic option at the origin of its tradition, the Neapolitan dialect being spoken at first by all and then by some of the characters in each libretto. But upon closer inspection, language turns out to be only a component of the independence that characterises the genre, which is marked by a strong cultural identity and a deep sense of continuity. This special condition produces peculiar effects: on the one hand, the importation and adaptation of 'foreign' librettos was a relatively rare phenomenon; on the other, only a fairly limited number of titles enjoyed a large circulation outside Naples. In the following pages, some ingredients and tendencies of this genre will be illustrated by means of two examples: Piccinni's *Gelosia per gelosia*, which had its debut at the Teatro dei Fiorentini in 1770,¹ and *Le vane gelosie*, composed exactly twenty years later by Giovanni Paisiello in collaboration with his pupil Silvestro Palma for the same venue.² The choice of these two operas

1 Cf. *Gelosia per gelosia. Commedia per musica di Giambatista Lorenzi p. a. da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'està del corrente anno 1770*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1770 (I-Fc, Melodrammi 2199.8; from now on, *Gelosia per gelosia-L*). According to Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli 1891, p. 542, the opera was also performed at the court theatre in the royal palace of Naples on 3 December of the same year. Piccinni's autograph score is in I-Nc, 16.3.6-8 (*Gelosia per gelosia-S*). The same library preserves a coeval copy with shelfmark Rari Cornice 3.3-5 (*Gelosia per gelosia-Sc*), which contains a very interesting indication at the beginning of the first recitativo semplice (vol. 1, f. 38r): „I qui sotto recitativi si eseguiranno tutti in prosa senso [*sic*] accompagnamento della musica; e così in presiegue [*sic*] per tutta l'opera“ („The recitatives here below have to be performed in prose without music accompaniment; and likewise thereafter for the entire opera“); on this prescription see Giovanni Polin, „Questa farsa buffa a quattro voci ... è composta con recitativi in prosa et arie in musica“. Tra prassi e sperimentazione: note su storia, struttura e diffusione di spettacoli ‚misti‘ a Venezia nella seconda metà del Settecento“, in: *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, ed. Antonio Caroccia, Avellino 2017, pp. 227–255: 236.

2 Cf. *Le vane gelosie. Commedia per musica di Giambatista Lorenzi p. a. da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini per prim'opera di quest'anno 1790*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1790 (I-Bc, Lo.3908; *Vane gelosie-L*). The main musical source is in I-Nc, 16.5.5-6 (*Vane gelosie-S*).

among dozens of titles is justified by a special circumstance: the libretto used by Paisiello and Palma is a revamped version, with changed title, of the text set to music by Piccinni, the poet himself, the famous Giambattista Lorenzi, being responsible for the revision. The reuse of existing librettos is a common practice in Neapolitan buffo theatres. This case study, however, provides a valuable opportunity to compare two different stages in the history of the *commedia per musica*. Its interest is further increased by the quality of the authors, since Piccinni and Paisiello are two of the most representative and celebrated operatic composers in the second half of the century. Moreover, *Gelosia per gelosia* and *Le vane gelosie* have one singer in common, the basso Antonio Casaccia, the idol of the Neapolitan audience, who played the same role in both operas.

Before comparing the two works, some information about their reception can be added. Piccinni's creation was revived in 1774 in a slightly altered form; responsible for the adaptation of the text was Antonio Palomba, who in the preface of the printed libretto claims to be a disciple of Lorenzi.³ No other production of *Gelosia per gelosia* is known, either in Naples or elsewhere. Paisiello and Palma's *Le vane gelosie* enjoyed a somewhat wider circulation, with performances in Milan in 1791,⁴ in London in 1792 (with the new title *La discordia coniugale*)⁵ and again in Naples in

3 Cf. *Gelosia per gelosia. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'està del corrente anno 1774*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1774 (B-Bc, 20468; I-Mc, Lib.J.97), pp. [3]–[4]: „A chi legge. Questa commedia fu rappresentata con felicissimo incontro l'anno 1770 nell'istesso Teatro de' Fiorentini. Or si è dovuta replicare, e perché da dieci personaggi ch'ella era si è dovuta ridurre ad otto, come ancora per adattare qualche cosa al fare d'alcuni nuovi personaggi, ne fu pregato il suo rispettabile autore, il quale per le maggiori occupazioni che aveva ricusò di metterci mano; nulla però di meno, ne incaricò il suo discepolo; siccome quanto d'inferiore si troverà allo stile di esso autore, è stato tutto debolmente eseguito da Giuseppe Palomba“ („Notice to the reader. This comedy was performed with great success in the year 1770 in the same Fiorentini theatre. Now it has had to be repeated, and since it had to be reduced from ten characters to eight, as well as in order to adapt something to the acting of some new characters, its respectable author was asked to do it, but because of his greater occupations he declined to take up the task; nevertheless, he entrusted the work to his disciple; so everything is found inferior to the style of the author, it has been all improperly made by Giuseppe Palomba“).

4 Cf. *Le vane gelosie. Commedia per musica da rappresentarsi nel Teatro grande alla Scala la primavera 1791*, Milano, Gio. Batista Bianchi, n.d. (D-Mbs, L.eleg.m. 4028).

5 Cf. *La discordia coniugale. A comic opera as represented at the King's Theatre, Pantheon, London, H. Reynell, 1792* (GB-Lbl, 907.k.3.(6.)); details on this production, including a discussion of the alterations made to Paisiello's score, can be found in *Italian opera in late eighteenth-century London*, vol. 2: Judith Milhous, Gabriella Dideriksen, Robert D. Hume, *The Pantheon opera and its aftermath, 1789-1795*, Oxford 2001, pp. 530–540.

1802.⁶ The original libretto of *Gelosia per gelosia* was included in the third volume of Lorenzi's collected works,⁷ while the 1790 version for Paisiello and Palma was heavily revised to be reused in Venice in 1793 with new music by Gennaro Astarita.⁸

As is often the case in his works, in *Gelosia per gelosia* Lorenzi prefers to obtain funny effects from each dramatic situation than to preserve a general coherence.⁹ In his dramaturgical conception, hilarious incidents count more than consistency and plausibility. Each act has its own comical sketches with little or no connection with the main action. Misunderstandings and disguises contribute to complicate the plot and to postpone the inevitable happy ending.¹⁰

The title of the 1770 libretto alludes to the jealousy that pits the two main protagonists against each other. Aurora suspects that his husband Trifone is in love with Doralba; in fact, Trifone is not interested in the girl, but in her brother Gerundio, who claims to be an alchemist capable of fabricating gold. In order to take revenge for the alleged betrayal, Aurora, with the complicity of her father Polibio, introduces her brother Riccardo, who has just returned from a long trip abroad, as her suitor. Riccardo turns out to be Doralba's fiancé, the two having been separated due to a series of misfortunes. Another sentimental relationship exists between Clarice, who

6 Cf. *Le vane gelosie. Commedia per musica di Giambattista Lorenzi p. a. da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo in questo corrente anno 1802*, Napoli, Stamperia flautina, 1802 (I-Bc, Lo.3910).

7 Cf. Giambattista Lorenzi, *Opere teatrali*, vol. 3, Napoli, Stamperia flautina, 1819, pp. 1–96.

8 Cf. *Le fallaci apparenze. Dramma giocoso per musica in due atti, poesia di Gio: Battista Lorenzi accomodata dal tenente Antonio Valli, da recitarsi nell'autunno 1793 nel nobilissimo Teatro di San Samuele*, Venezia, Modesto Fenzo, 1793 (I-Bc, Lo.350); the derivation of this libretto from the one set to music by Paisiello and Palma was first pointed out by Eugenio Faustini-Fasini, *Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello (1764–1808)*, Bari 1940, p. 138.

9 On Lorenzi see Francesco Paolo Russo, „I libretti di Giambattista Lorenzi e le opere di Giovanni Paisiello: da *Il furbo malaccorto* a *Le vane gelosie* (1767–1790)“, in: *Studi musicali* 20 (1991), pp. 267–315; Lucio Tufano, „Da *Don Anchise* ai *Litiganti*. L'esordio librettistico di Giambattista Lorenzi tra teatro di parola e opera in musica“, in: *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, ed. Daniel Brandenburg and Thomas Lindner, Wien 2004 (Primo Ottocento, 4), pp. 268–300; Anthony R. DelDonna, „Giovanni Battista Lorenzi (1721–1807) and Neapolitan comic opera in the late eighteenth century“, in: *Genre in eighteenth-century music*, ed. Anthony R. DelDonna, Ann Arbor 2008, pp. 52–85.

10 A contemporary theorist counts *Gelosia per gelosia* among Lorenzi's librettos closer to the comedy than to the farce: see Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 2nd ed., vol. 6, Napoli, Vincenzo Orsino, 1790, p. 258; the same concept is expressed in the third edition of the work, vol. 10/2, Napoli, Vincenzo Orsino, 1813, p. 123.

is Aurora's nephew, and Gerundio. The cast is completed by three servants: Stella, Cannetella and Suglia, in the employ of Doralba, Aurora and Riccardo respectively.

In the 1790 revision, the number of characters is reduced from ten to seven. Those who disappear are two of the servants, Stella and Suglia, and Clarice, all minor roles in Piccinni. Their elimination requires some changes in dialogues but does not affect the plot substantially. Moreover, Riccardo is renamed Ridolfo, and Cannetella is now called Cardellina. An important change concerns the language. In *Gelosia per gelosia*, six of the ten characters (Aurora, Trifone, Polibio, Stella, Cannetella and Suglia) speak Neapolitan, and the other four (Doralba, Riccardo, Gerundio and Clarice) Tuscan. In *Le vane gelosie* Lorenzi translates into Tuscan all the roles but that of Trifone, performed by Antonio Casaccia as in 1770. The seven characters who act in both the operas have the same voices: soprano for all the women, basso for Trifone and Polibio, tenor for Riccardo *alias* Ridolfo; the only difference concerns Gerundio, who is a basso in Piccinni and a tenor in Paisiello.

On the basis of very similar texts, the composers elaborate two scores that diverge not only in style, but also in the general tone as well as in some morphological choices. The opening overture, for example, looks very different in the two works. Piccinni writes a traditional three-movement *sinfonia* (C Allegro spiritoso, 3/8 Andante con moto, 3/8 Allegro presto); the first and third movements require oboes, horns and trumpets in addition to strings, while the central one is for strings only; the last movement is as usual in triple meter. Paisiello, instead, shows a more modern form in one movement (C Allegro con spirito) with oboes and horns. In his late autobiography, the composer attributed to himself the 'invention' of the operatic symphony in one movement;¹¹ his statement cannot be taken literally, but undoubtedly he adopted early and regularly used this solution in his dramatic works.

The structure of the two operas can be observed with the help of Table 1, in which the grey background highlights the ensembles. Piccinni's score contains 29 closed pieces, 11 in the first act, 12 in the second and 6 in the third. Solo numbers are much more numerous than ensembles: 21 vs 8. Gerundio, Cannetella and Polibio have three arias each, Aurora, Trifone, Doralba, Riccardo and Clarice two, the minor roles of Stella and Suglia just one. Only two accompanied recitatives are present, one for the *primo buffo* Trifone (before No. 10), and the other for the *prima donna seria* Doralba (before No. 18). Two duets are located in the last act, one for the *prime parti serie* Doralba and Riccardo, and the other for the *buffi* Aurora and Trifone. Larger ensembles are the five-voice *introduzione*, a *sestetto* in the first act, a

11 Cf. Nino Cortese, „Un'autobiografia inedita di Giovanni Paisiello“, in: *La rassegna musicale* 3 (1930), pp. 123–135: 133: „È stato il primo a far uso delle sinfonie in un tempo solo, e poi imitato da altri“ („He was the first to make use of symphonies in one movement, later imitated by others“).

quartetto in the second and the two finali; the concluding coro (No. 29) is nothing other than a short homorhythmic number sung by all the characters.

| <i>Gelosia per gelosia</i> 1770 | | <i>Le vane gelosie</i> 1790 | |
|------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|-------------------------------|
| Sc. | Act I | Sc. | Act I |
| 1 | No. 1 introduzione (5 voices) | 1 | No. 1 introduzione (5 voices) |
| | No. 2 aria Gerundio | | No. 2 aria Gerundio* |
| 2 | No. 3 aria Cannetella | 2 | No. 3 aria Cardellina* |
| 4 | No. 4 sestetto | 4 | No. 4 sestetto |
| 6 | No. 5 cavatina Clarice | 5 | No. 5 aria Doralba* |
| 8 | No. 6 aria Aurora | 7 | No. 6 aria Aurora |
| 9 | No. 7 aria Riccardo | 9 | No. 7 quintetto |
| 10 | No. 8 aria Polibio | 10 | No. 8 aria Polibio* |
| 12 | No. 9 aria Doralba | | |
| 13 | No. 10 aria Trifone | 13 | No. 9 aria Trifone |
| 14-16 | No. 11 finale | 14 | No. 10 finale |
| | Act II | | Act II |
| 1 | No. 12 aria Suglia | | |
| 2 | No. 13 aria Clarice | | |
| 4 | No. 14 aria Polibio | 2 | No. 11 aria Polibio* |
| 6 | No. 15 aria Gerundio | 4 | No. 12 aria Gerundio* |
| 7 | No. 16 aria Stella | 6 | No. 13 duetto Aurora-Trifone |
| 10 | No. 17 aria Trifone | 7 | No. 14 aria Trifone |
| 11 | No. 18 aria Doralba | 8 | No. 15 aria Doralba* |
| 12 | No. 19 aria Cannetella | 9 | No. 16 aria Cardellina* |
| 13 | No. 20 quartetto | 10 | No. 17 quartetto |
| 15 | No. 21 aria Riccardo | 12 | No. 18 aria Ridolfo* |
| 16 | No. 22 aria Aurora | 13 | No. 19 aria Aurora |
| 17-18 | No. 23 finale | 14 | No. 20 finale |
| | Act III | | Act III |
| 1 | No. 24 aria Polibio | | |
| 2 | No. 25 duetto Doralba-Riccardo | | |
| 4 | No. 26 aria Cannetella | | |
| 6 | No. 27 aria Gerundio | | |
| 9 | No. 28 duetto Aurora-Trifone | 2 | No. 21 duetto Aurora-Trifone |
| 10 | No. 29 coro (= tutti) | 3 | No. 22? coro (= tutti) |

Table 1. Comparison of Piccini's *Gelosia per gelosia* and Paisello and Palma's *Le vane gelosie*.

Before comparing Piccinni's creation with Paisiello and Palma's *Le vane gelosie*, it is necessary to say something about the reasons for and the nature of the collaboration between the two composers. In September 1789 Paisiello found himself in serious difficulties due to too many professional commitments: in the space of four months, he was supposed to write a serious opera for the Teatro di San Carlo (*Zenobia in Palmira*) and two *commedie per musica* for the Teatro del Fondo and the Teatro dei Fiorentini (*I zingari in fiera* and *Le vane gelosie* respectively).¹² For the work destined for the Fiorentini, he asked his pupil Palma to help him; in this way *Le vane gelosie* could be premiered the following year.¹³ In the printed libretto, the closed pieces composed by the younger musician are marked with an asterisk, and the same symbol is adopted here in Table 1. As can easily be observed, Paisiello retained for himself all the ensembles as well as the solo numbers for the two *prime parti buffe*, Aurora and Trifone, and left the remaining nine arias to Palma.¹⁴ Paisiello also wrote the only accompanied recitative of the score (before No. 9) and some short segments placed in the scenes I.5-6, in the points where Gerundio and Aurora read fragments of a letter written by Doralba.¹⁵

-
- 12 The delay was due to the fact that during the previous months Paisiello had to work on *Nina o sia La pazza per amore*, which he was unexpectedly requested to write by the Neapolitan court; see the composer's supplication addressed to the king published by Eugenio Faustini-Fasini, „Documenti paisielliani inediti“, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 13 (1936), pp. 105-127: 116-117; a different identification of the works quoted in this document is proposed by Dino Foresio, *Il migrante dorato. Giovanni Paisiello, 1740-1816*, Bologna 2016, p. 194.
- 13 The date of the debut is not known; according to Faustini-Fasini, *Opere teatrali, oratori e cantate*, p. 137, the opera was premiered in spring; both Michael F. Robinson, *Giovanni Paisiello. A thematic catalogue of his works*, with the assistance of Hulrike Hofmann, vol. 1, Suvesant 1991, p. 474, and Christine Villinger, „*Mi vuoi tu corbellar*“. *Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*, Tutzing 2000, p. 361, indicate spring or early summer.
- 14 *Vane gelosie-S* clearly reflects the multiple paternity of the work: one can distinguish Paisiello's hand, a second hand (which is likely Palma's) for the arias marked by the asterisk, and a third hand for the recitativi semplici, which were written – as usual – by a specialized composer.
- 15 Doralba's letter is read in its complete form by Gerundio (I.5), but then it is ripped up; so Aurora can only know one half of the document (I.6), and this generates a misunderstanding that is resolved only at the end of the act. One can underline the different treatment adopted by Piccinni and Paisiello for the reading of the letter: the former composer includes the fragments in the recitativo semplice, while the latter emphasizes them in a sort of recitativo accompagnato. On the changing conventions concerning the act of reading in opera, see Marco Beghelli, „Lecture in scena“, in: *Studi verdiani* 29 (2019-2020), pp. 17-87.

Le vane gelosie presents many changes compared to *Gelosia per gelosia*. The total number of closed pieces is reduced to 22.¹⁶ Most of them occupy the same place and are based on the same texts as in Piccinni, with the lines in Neapolitan translated into Tuscan and some other slight adaptations. In the first act, an aria for Doralba on new text (No. 5) takes the place of Piccinni's cavatina for Clarice, so anticipating the first appearance of the female *prima parte seria*. It is noteworthy that in the same act a quintetto (No. 7) is located in the area that in *Gelosia per gelosia* hosted a solo number for Riccardo, this substitution clearly matching the general trend to increase the number of ensembles. The same reason is likely behind the insertion of a second duetto for the buffo couple (No. 13) in addition to the original one in the third act (No. 21), whose text – as we shall see – is largely reworked. The insertion of a second duetto also gave the audience another opportunity to enjoy the interaction between the two much-loved artists playing the roles of Trifone and Aurora, namely Casaccia and the fascinating Celeste Coltellini.

If Paisiello and Palma's first and second acts more or less respect the organization of Piccinni's, the third one shows a radical divergence. A major alteration is announced by Lorenzi in the preface of the 1790 libretto:

„Finalmente il terzo atto, ch'era di dieci scene le quali formavano, secondo le regole dell'arte, lo sviluppo della favola, si è da me strozzato in tre sole scene. Se alla gente di buon palato dispiace sì fatta deformità, ne dia tutto il carico alla moderna stravagante moda teatrale che prescrive il solo duetto buffo nel terzo atto.”¹⁷

The last act of *Gelosia per gelosia* was already shorter than the two previous ones, but it still retained its dramaturgical function. In *Le vane gelosie*, instead, according to a well-known tendency in both serious and comic opera,¹⁸ it is reduced to a hasty conclusion including only the duetto for Aurora and Trifone and, probably, a final ,tutti'.¹⁹

Even taking into account the miniaturisation of the third act as well as the previously examined changes in the succession of musical numbers, one

16 Four arias of Piccinni's work (Nos. 5, 12, 13 and 16) have no correspondence in *Le vane gelosie* due to the suppression of the characters of Clarice, Stella and Suglia.

17 *Vane gelosie-L*, p. 3 („Finally, I drastically reduced to only three scenes the third act, originally comprising ten scenes which, according to the rules of art, provided the development of the plot. If the persons of good taste dislike such a deformity, they have to blame the modern extravagant theatrical fashion that requires only the comic duetto in the third act“).

18 On the same phenomenon in opera seria see Lucio Tufano, „Il terzo atto al San Carlo di Napoli nell'ultimo trentennio del Settecento: declino, atrofizzazione, scomparsa“, in: *L'ultimo atto nell'opera del Settecento*, ed. Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria 2023, pp. 209–244.

19 In the score the coro is announced but not included; see *Vane gelosie-S*, vol. 2, f. 191r („Siegue coro“).

has to realise that the overall plan conceived by Lorenzi in 1770 was considered still valid and effective in 1790. The passage from *Gelosia per gelosia* to *Le vane gelosie*, in other words, appears as an update more than a large and deep renovation.

But what happens inside the musical numbers? Let us begin with an analysis of the two finali. For the conclusion of the first act of *Gelosia per gelosia*, Lorenzi arranged an animated succession of 111 lines involving seven characters. The cause of the mess is Doralba's letter. Riccardo reads the first half of it, which seems to be an invitation to Trifonio to betray and abandon Aurora. But when the second half of the document is added and the complete text can be known, it clearly appears that its content is totally different and that Doralba has no bad intentions, this discovery generating a variety of reactions in everyone present. So turbulent a sequence of events results in frequent changes of metre. The 1770 structure remains essentially unchanged in *Le vane gelosie*, the increase of 3 lines being negligible. Piccinni's and Paisiello's settings also have almost identical dimensions: 547 measures for the former, 542 for the latter. Their respective musical conceptions, however, could not be more disparate.

| SECTION | VV. | TEMPO | MM. |
|--------------------------------------|------------------------|------------------------|-----|
| Nfra li guaje che st'arma mpietto | 16 <i>ottonari</i> | 3/8 Allegro | 136 |
| Ma via, leggitte; che più s'aspetta | 4 <i>decasillabi</i> | C Allegro vivace | 17 |
| Se veramente amate | 5 <i>settenari</i> | 2/4 Andantino | 11 |
| Che scelerati / Che brutto nganno | 4 <i>decasillabi</i> | C Allegro vivace | 15 |
| E così quella storta | 3 <i>settenari</i> | 2/4 Andantino | 6 |
| E io mo so storta? Vi' che frabutto | 7 <i>decasillabi</i> | C Allegro vivace | 42 |
| Signora, il rimanente | 13 <i>settenari</i> | 3/8 Andantino con moto | 49 |
| Se veramente amate / Il nostro onore | 8 <i>endecasillabi</i> | 2/4 Andantino | 35 |
| Maramè, che cosa è chesta | 20 <i>ottonari</i> | C Andante con moto | 54 |
| Dove si va? / Al cesso | 31 <i>settenari</i> | 6/8 Allegro vivace | 182 |
| Tot. | 111 | | 547 |

Table 2. Structure of the first-act finale of Piccinni's *Gelosia per gelosia*.

| SECTION | VV. | TEMPO | MM. |
|--------------------------------------|------------------------|-------------|-----|
| Tra le spine che nel petto | 16 <i>ottonari</i> | 2/4 Andante | 349 |
| Ma via, leggete; che più si aspetta | 4 <i>decasillabi</i> | | |
| Se veramente amate | 5 <i>settenari</i> | | |
| Che scellerati / Che nero inganno | 4 <i>decasillabi</i> | | |
| E così quella storta | 3 <i>settenari</i> | | |
| Ed io son storta? Parla, frabutto | 12 <i>decasillabi</i> | | |
| Signora, il rimanente | 13 <i>settenari</i> | | |
| Se veramente amate / Il nostro onore | 8 <i>endecasillabi</i> | | |
| Come, co-..., che cosa è questa | 20 <i>ottonari</i> | | |
| Dove si va? / Al cesso | 29 <i>settenari</i> | C Allegro | 193 |
| Tot. | 114 | | 542 |

Table 3. Structure of the first-act finale of Paisiello and Palma's *Le vane gelosie*.

In Piccinni each metrical change corresponds to the opening of a new musical segment (Table 2). The author applies this principle with no exception, so generating a great fragmentation: ten different sections, with extensions ranging from 6 to 182 measures. Paisiello adopts a completely different treatment of the same textual materials (Table 3). He opts for only two sections, one in slow tempo of 349 measures and the other in fast tempo of 193. Of course, they both include internal contrasts obtained by means of a refined calibration of musical parameters; but it is clear that Paisiello does not consider the changes in poetical texture as mandatory turning points. The shift from the slow to the fast section deserves a special attention. The point chosen by the composer for this crucial transition falls within the block of 20 *ottonari*, exactly in the moment in which Doralba, exasperated by Gerundio's indecision, exclaims: „Ma crepar, fratello amato, / la tua flemma mi farà“, after which – according to the stage direction – she „parte con rabbia.“²⁰ Doralba's impetus puts an end to a static moment on an long-lasting B-flat pedal, in which everyone has gone strolling around

20 *Vane gelosie-L*, p. 28 („But your calm, dear brother, / will kill me!“ „She leaves in anger“).

without deciding what to do.²¹ Paisiello gives more importance to Doralba's impulse of impatience than, for example, to the following return of Ridolfo, which Lorenzi had highlighted by switching from *ottonari* to *settenari*. So the articulation the composer adopts is purely dramaturgical in reasons and goals, and not determined by metrical factors.

| SUBSECTION | VV. | TEMPO | MM. |
|-----------------------------------|-----|------------------------|-----|
| TUTTI Maledetta la crudele | 4 | 6/8 Allegro | 23 |
| RIC. Ama Clori e tiene accanto | 4 | 3/8 Andantino grazioso | 78 |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| AUR. Si vorrebbe risentire | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| CAN. Bel veder come han due cuori | 4 | 6/8 Allegro | 91 |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| POL. Goda amor, godiamo noi | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| TRI. Di un marito animalone | 4 | 2/4 Andantino con moto | 40 |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| Tot. | 34 | | 232 |

Table 4. Structure of the second-act finale of Piccinni's *Gelosia per gelosia* (first part).

Piccinni's and Paisiello's opposite ways of conceiving and managing a *concertato* clearly emerge also from the analysis of the second-act finale. Also in this case, the 1790 text is very close to that of 1770 as regards content, articulation and dimensions (116 lines in *Gelosia per gelosia*, 122 in *Le vane gelosie*), but the musical settings, although similar in length (508 measures in Piccinni, 493 in Paisiello), are completely different. Lorenzi makes the finale start with a sort of 'realistic' music. Riccardo proposes to Aurora, Cannetella, Polibio and Trifone to sing together a *canzonetta*, „Maledetta

21 See *Vane gelosie-S*, vol. 1, ff. 168v-174r.

la crudele“, and distributes copies of its text. After an opening ,tutti’ strophe, each character sings in turn a quatrain, followed by a two-line refrain performed by all of them for a total of 34 *ottonari*.

| SUBSECTION | VV. | TEMPO | MM. |
|-----------------------------------|-----|-------------|-----|
| TUTTI Maledetta la crudele | 4 | 2/4 Andante | 164 |
| RIC. Ama Clori e tiene accanto | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| AUR. Si vorrebbe risentire | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| CAN. Bel veder come han due cuori | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| POL. Goda amor, godiamo noi | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| TRI. Di un marito animalone | 4 | | |
| TUTTI Viva, viva l'allegria | 2 | | |
| Tot. | 34 | | |

Table 5. Structure of the second-act finale of Paisello and Palma’s *Le vane gelosie* (first part).

Piccinni (Table 4) favours musical variety. He merges Riccardo’s and Aurora’s solos with their refrains in one section marked *Andantino grazioso*; the same happens with Cannelletta’s and Polibio’s quatrains, which are set in the same meter and tempo of the opening ,tutti’ strophe, while a final section in *Andantino con moto* isolates – and emphasizes – Trifone’s contribution to the performance. Paisiello (Table 5), on the contrary, respects the peculiar alternating structure of Lorenzi’s text and writes a single section of 164 measures in which each character sings his quatrain on the same melody adapted to his/her vocal range, and all the refrains have the same music. After the *canzonetta* „Maledetta la crudele“, the two finali develop in a quite similar way, but again Piccinni (Table 6) faithfully respects all the metrical changes in the text, so obtaining four more different sections, while Paisiello (Table 7) puts together the two blocks of *ottonari* and *senari* into a broad concluding *Allegro*.

| SECTION | VV. | TEMPO | MM. |
|----------------------------|---|--|-----|
| Maledetta la crudele | 34 <i>ottonari</i> | 6/8 Allegro 3/8 Andantino grazioso 6/8 Allegro 2/4 Andantino con moto | 232 |
| Signor, rendetemi | 24 <i>quinari</i> 1 <i>endecasillabo</i> | <i>Alla breve</i> / Andante sostenuto | 83 |
| Signor, chi siete voi? | 1 <i>endecasillabo</i> 1 <i>settenario</i> | <i>Recitativo</i> | 10 |
| Son Riccardo, ingannatrice | 22 <i>ottonari</i> | <i>Alla breve</i> / Allegro | 65 |
| A me sto schiaffone? | 33 <i>senari</i> | 6/8 Allegro | 118 |
| Tot. | 116 | | 508 |

Table 6. Structure of the second-act finale of Piccinni's *Gelosia per gelosia* (complete).

| SECTION | VV. | TEMPO | MM. |
|---------------------------|---|-------------------|-----|
| Maledetta la crudele | 34 <i>ottonari</i> | 2/4 Andante | 164 |
| Signor, rendetemi | 28 <i>quinari</i> | 2/4 Maestoso | 71 |
| Ma si rompa il silenzio | 2 <i>endecasillabi</i> 1 <i>settenario</i> | <i>Recitativo</i> | 7 |
| Son Ridolfo, ingannatrice | 23 <i>ottonari</i> | C Allegro | 251 |
| A me sto schiaffone? | 34 <i>senari</i> | | |
| Tot. | 122 | | 493 |

Table 7. Structure of the second-act finale of Paisiello and Palma's *Le vane gelosie* (complete).

As previously said, the celebrated *buffo napoletano* Antonio Casaccia, also called 'Casacciello', acted in both *Gelosia per gelosia* and *Le vane gelosie*. This circumstance offers the precious opportunity to observe what treatment Piccinni and Paisiello reserved for a so beloved star of the Neapolitan stage. Casaccia was such a popular artist that poets and composers were

more than willing to enhance his talents.²² Charles Burney, who during his stay in Naples in October 1770 attended in a performance of *Gelosia per gelosia*, testifies to the great feeling between Casaccia and the local audience:

„Indeed this opera had nothing else but the merit and reputation of the composer to support it, as both the drama and singing were bad. There was, however, a comic character performed by Signor Casaccia, a man of infinite humour; the whole house was in a roar the instant he appeared; and the pleasantry of this actor did not consist in buffoonery, nor was it local, which in Italy, and, indeed, elsewhere, is often the case; but was that of original and general sort as would excite laughter at all times and in all places.“²³

Burney confirmed his first impression in the occasion of a second attendance in the opera: „The singing, as I before observed, is wretched; but there is so much *vis comica* in Casaccia, that his singing is never thought of.“²⁴ Despite the opinion expressed by the English traveller, Casaccia's comicality was strongly rooted in the Neapolitan tradition, starting with the exclusive use of dialect. As far as we know, he was of stocky build. In 1785 Lord Edgcumbe described him as a „a man of enormous corpulence“.²⁵ In order to understand his tremendous success, one has to look at him – as insightfully observed by Burney – not only as a singer, but mainly as an actor. He mixed limited vocal abilities with a skilful use of body, gesture and facial expression. Not by chance, Lorenzi's libretto often takes advantage of Casaccia's physicality: in the second act, Trifone disguises himself as a „statua matematica“, a mathematical statue, a sort of automaton that responds

22 For two examples of the influence he was able to exert on the construction of the roles he created, see Lucio Tufano, „Nozze napoletane. *La serva onorata* di Giambattista Lorenzi e Niccolò Piccinni (1792)“, in: *Mozart Studien* 21 (2012), pp. 279–336; Lucio Tufano, „Intertestualità e parodia nella commedia per musica napoletana: il caso dell'*Armida immaginaria* di Giuseppe Palomba e Domenico Cimarosa (1777)“, in: *Studi goldoniani* 18 (2021), pp. 145–172.

23 Charles Burney, *The present state of music in France and Italy or The journal of a tour through those countries undertaken to collect materials for a general history of music*, 2nd ed., London, T. Becket, J. Robson and G. Robinson, 1773, pp. 302–303.

24 Burney, *The present state of music in France and Italy*, p. 326.

25 Richard Edgcumbe Earl of Mount Edgcumbe, *Musical reminiscences containing an account of the Italian opera in England from 1773*, 4th ed., London, John Andrews and F. H. Walls, 1834, p. 40.

when questioned and performs mechanical movements;²⁶ the third act (but only in Piccinni's larger version) includes a series of scenes in which Trifone goes up and down from a balcony sitting in a big bucket and, after struggling with Riccardo, remains ridiculously suspended in the air.²⁷

Allegro moderato

Ob. I-II

Hn. in D I-II

Hn. in D III-IV

TRI.
Deh chiam - ma -

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

Bsi.
p

Example 1. Piccinni, Trifone's aria „Morirò, ma dopo morto“ (*Gelosia per gelosia*-S, vol. 1, ff. 142 v-143 v).

Casaccia's extraordinary versatility is fully exploited in *Gelosia per gelosia*. A good example is offered by his first aria, „Morirò, ma dopo morto“ (No. 10). In scene I.13 Aurora, her father Polibio and the servant Cannetella accuse Trifone and threaten to call the guards to have him arrested. All this turmoil is nothing more than a pretext devised by Lorenzi to offer Casaccia the chance to exploit one of the stage situations that he loved most: the

26 See scenes II.12-13 in *Gelosia per gelosia*-L, pp. 44–49, corresponding to scenes II.9–10 in *Vane gelosie*-L, pp. 41–46. The same expedient is the theme at the centre of a successful dramma giocoso by Giovanni Bertati and Giovanni Valentini, *La statua matematica*, premiered in Venice in the Carnival season of 1781; on the great interest in automata nurtured by the eighteenth century see Adelheid Voskuhl, *Androids in the Enlightenment. Mechanics, artisans, and cultures of the self*, Chicago-London 2013.

27 See scenes III.7-9 in *Vane gelosie*-L, pp. 69–72.

parody of a great tragic scene.²⁸ Pressed by his pursuers, Trifone declares that he wants to throw himself into the waves. In the accompanied recitative, he exhibits a noble (albeit distorted) language to describe the sea monsters that will devour him. The following closed piece mimics a serious farewell aria, so Piccinni writes long melismatic passages and makes the orchestra echo the vocal line, first using oboes and horns and then – exceptionally – a second couple of horns (Example 1); this interplay is repeated two times throughout the piece,²⁹ with great comical effect. In the same aria, the composer asks Casaccia to speak instead of singing: when Trifone is about to commit suicide, a few words in natural language disclose a moment of sincerity and reveal his fearful nature (Example 2).³⁰

The image shows a musical score for Example 2. It consists of five staves. The top staff is for Trifone (TRI.), a bass line in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Ne? Mme jetto?" and "Mme jet-to?". Below are four staves for the orchestra: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bsi.). The orchestral parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, mirroring the vocal line's phrasing.

Example 2. Piccinni, Trifone's aria „Morirò, ma dopo morto“ (*Gelosia per gelosia-S*, vol. 1, f. 150v).

Piccinni also entrusts Casaccia with onomatopoeic effects. Towards the end of first-act finale, when confusion reaches its peak, Trifone watches disconsolately Aurora and Riccardo leaving on a galley, and in his last lines he describes himself running alone „co no cornetto“.³¹ At this point of the action, he thinks that Riccardo is his wife's lover, so the mention of the

28 Similar parodies of serious scenes can be found in Cimarosa's *Armida immaginaria* (1771) and Piccinni's *La serva onorata* (1792); see, respectively, Tufano, „Intertestualità e parodia nella commedia per musica napoletana“, pp. 158–167, and Tufano, „Nozze napoletane“, pp. 318–321.

29 After the first occurrence (see *Gelosia per gelosia-S*, vol. 1, ff. 143r–144r), it is also applied on the word „disperato“ (ff. 147r–147v) and presented again, but in a different form, when the Allegro moderato section is repeated (ff. 152v–153v).

30 See *Gelosia per gelosia-S*, vol. 1, f. 150v; the same passage is repeated at ff. 156v–156^{bis}r (this repetition, as well as the whole final Allegro vivace section of the aria, is absent in the copy of the score, which offers a shorter version of the number; see *Gelosia per gelosia-S*, vol. 1, ff. 158r–177v).

31 *Gelosia per gelosia-L*, p. 31 („with a little horn“).

“cornetto” undoubtedly alludes to cuckoldry.³² The composer, in order not to miss the opportunity to underline this piquant detail, isolates Trifone’s part imitating the sound of the horn from the simultaneous singing of the other characters on stage (Example 3).³³

TRI. *Tu tu tu.*

Example 3. Piccinni, first-act finale (*Gelosia per gelosia-S*, vol. 1, ff. 204v-205r).

Piccinni exceptionally adopts non-musical and even non-verbal tools for Casaccia. In his second aria, „Mo’ vevimmo... mo’ zucammo...“, Trifone has to drink a cup of hot chocolate, so he blows to cool it down. In the score the composer requires the pure sound resulting from this action (Example 4): in this and several similar passages,³⁴ the double „f“ is not an indication of *fortissimo*, but represents the hiss of the consonant *f*.

TRI. *soffia* *ff* *ff* *e scio - scia - te,* *soffia* *ff*

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *p*

Bsi. *p* *f* *p*

32 The word „corno“ indicates both the musical instrument and the protuberance present in pairs on the head of some animals, this latter being in Italy a symbol of cuckoldry.

33 See *Gelosia per gelosia-S*, vol. 1, ff. 204v-205r and again ff. 206r-206v.

34 See *Gelosia per gelosia-S*, vol. 2, ff. 76r-77r and again ff. 79r, 84r-85r, 87v-88r, 88v-89r.

5
ff e scio - scia - te, scio - scia - te vije por - zi.
f
f
f
f

Example 4. Piccinni, Trifone's aria „Mo' vevimmo... mo' zucammo...“ (*Gelosia per gelosia-S*, vol. 2, ff. 76r-76v).

A very few traces of this variety remain in Paisiello's numbers for the same singer. Casaccia's melodic lines in *Le vane gelosie* are predominantly syllabic. Paisiello still grants him a certain freedom: in his first aria (No. 9), for example, there are frequent grand pauses (as many as eleven in the opening slow section),³⁵ and at each of them we can imagine the famous actor in a funny pose, or grimacing, or joking with the audience. But in general it is clear that Paisiello tries to contain Casaccia's exuberance by means of a more uniform and controlled vocal writing.

Another trait seems to go in the same direction. Paisiello and Palma's score gives very little space to folklike elements, which in contrast are conspicuously present in *Gelosia per gelosia*. Popular features are evident in some Piccinni's arias in six-eight time and in dance style, such as Polibio's „Figlio mio, si' no zuccotto“ (No. 8), or Cannetella's „Si vide puzzille“ (No. 26). Nothing similar can be found in *Le vane gelosie*, also due to the overall stylistic homogeneity of the solo numbers composed by Palma.

The most emblematic case in this regard is the duetto of Aurora and Trifone in the third act. The opening lines in the 1770 libretto sound totally unrelated to the two characters and the dramatic situation:

AURORA Non songo Aurora chiù, non so chiù chella;
 songo na pellegrina sfortunata.

TRIFONE No mme chiammate chiù donna Sabella,
 ah menicò, menicò, menicò;
 chiammateme Sabella sbenturata.³⁶

35 See *Vane gelosie-S*, vol. 1, ff. 134r-136r.

36 *Gelosia per gelosia-L*, p. 73 („AURORA I am no longer Aurora, I am no longer she; / I am an unlucky pilgrimess. / TRIFONE Don't call me Lady Isabel any more, / menicò, menicò, menicò; / call me unfortunate Isabel“); the repetitions of the word „menicò“, which likely derives from the first name Domenico, serves as an intercalary line.

In fact, as noted by Michael Robinson,³⁷ in the third and fifth line Lorenzi quotes a widespread popular song of Renaissance origin, the so called *Canzone di Donna Sabella* (*Lady Isabel's song*), which was still well known in Southern Italy at the end of the nineteenth century, when its text was recorded by several scholars of folk traditions:

Nu' mme chiamati cchiui donna 'Sabella,
chiamatime 'Sabella spenturata;
foi patruna de trentatrè castella,
de Puglia chiana e de Basilecata.³⁸

This quotation, which was easily recognisable by the Fiorentini audience,³⁹ together with the use of Neapolitan dialect and *endecasillabi* (the typical meter of traditional, orally transmitted poetry), gives the duetto of Aurora and Trifone a strong popular tone, which Piccinni perfectly grasps and follows in his setting, characterized by six-eight meter, elementary harmony, rough dynamic contrasts, and constant repetition of short, simple phrases.⁴⁰

When he was asked to revise his libretto for Paisiello, Lorenzi deleted any reference to the *Canzone di Donna Sabella* and used *ottonari* in place of *endecasillabi* and Italian in place of dialect for Aurora; a reminiscence of the previous text can be recognized only in the image of the unfortunate pilgrimess with which Aurora describes herself:

-
- 37 Cf. Michael F. Robinson, *Naples and Neapolitan opera*, Oxford 1972, pp. 212-219; the quotation had been already pointed out by Michele Scherillo, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo 1914, p. 483.
- 38 This version is reported from the area of Lecce and Cavallino (southern Apulia) by Antonio Casetti, Vittorio Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali*, vol. 2, Roma-Torino-Firenze 1872, p. 428, No. xvii („Don't call me Lady Isabel any more, / call me unfortunate Isabel; / I was mistress of thirty-six castles, / the flat Apulia and Basilicata“); at p. 429 the authors add a „variante napoletanesca“ („Neapolitan variant“): „No' mme chiammate cchiù donna 'Sabella, / chiamateme 'Sabella spenturata; / haggio perduto trentasei castella, / la Puglia chiana e la Vasilicata“ („Don't call me Lady Isabel any more, / call me unfortunate Isabel; / I have lost thirty-six castles, / the flat Apulia and Basilicata“). See also Luigi Molinaro Del Chiaro, *Canti del popolo napoletano*, Napoli 1880, p. 236, No. 388; for a detailed discussion of this song's tradition, see Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare italiana. Studi*, 2nd ed., Livorno 1906, pp. 111-113.
- 39 That the *Canzone di Donna Sabella* was well known in Naples in the second half of the eighteenth century is proven by a short manuscript note by Ferdinando Galiani preserved among the materials he collected in preparation for the second edition of his treatise on Neapolitan dialect; see Ferdinando Galiani, *Del dialetto napoletano*, ed. Fausto Nicolini, Napoli 1923, pp. 293-294.
- 40 The start of the duetto is transcribed by Robinson, *Naples and Neapolitan opera*, pp. 213-218; concerning its possible popular origin, the author writes: „Piccinni's music ... leaves us guessing about the extent to which he has used the music either of the Isabella song – if indeed it had its special melody – or of any other“ (p. 219).

AURORA Pellegrina sventurata,
senza casa e senza letto,
cercherò qualche ricetto,
chi mi accolga troverò.

TRIFONE Pecoraro affritto e scuro,
mo' mugnenno e po' quaglianno,
jarraje scauzo tu strillanno:
„Latto frisco nce ne vo?“⁴¹

So in the duetto of *Le vane gelosie* the popular aura is completely lost, and the same happens in Paisiello's setting. Aurora's vocal line, supported by a refined instrumental accompaniment, is gentle and expressive, not without pathetic inflections inspired by the new lines. This can be easily explained by remembering that in 1790 the character was played by Celeste Coltellini, who one year before created the sentimental role *par excellence*, that of Nina in Paisiello's *Nina o sia La pazza per amore*.

Perhaps it is precisely in this shift in tone that the main difference between the two operas lies. The choice of more measured forms and the adoption of a sort of middle style, together with limited use of dialect, clearly distinguish Paisiello and Palma's work from Piccini's. Farcical features appear significantly reduced, and a more sober atmosphere dominates. Nevertheless, the comparison between *Gelosia per gelosia* and *Le vane gelosie* clearly shows and effectively demonstrates the tenacity of the conventions that regulate the Neapolitan *commedia per musica*. In the twenty years between 1770 and 1790, the general structure of the libretto remains essentially unchanged, the increase in the number of ensembles in the latter work being significant but not striking. In addition, the role of the singers appears absolutely crucial in both cases. From this point of view, the centrality of a figure such as Casaccia is emblematic; he, although somewhat downgraded by Paisiello, proves capable of shaping the dramaturgy of both operas in order to achieve immediate comic effects based not only on voice, but also on body and gesture. In the history of the genre, therefore, continuity and transformation coexist in a lively balance that guarantees both recognisability and adaptation to changing tastes.

41 *Vane gelosie-L*, p. 62 („AURORA As an unfortunate pilgrimess, / without home and bed, / I will look for some shelter, / I will find someone who welcomes me. / TRIFONE As a distressed and sad shepherd, / now milking and now curdling, / you will go barefoot shouting: / „Need fresh milk?““).



Cimara, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Arnold Jacobshagen

Le trame deluse (1786)

im Kontext der komischen Opern Domenico Cimarosas

Zu den zahlreichen Bewunderern Domenico Cimarosas zählte auch sein mehr als vierzig Jahre jüngerer Kollege Gioachino Rossini. Einem von seinem Biographen Giuseppe Radiciotti überlieferten Zeugnis Francesco Florimos zufolge habe Rossini für Cimarosa eine ähnliche Verehrung gehegt wie für Mozart: Vor diesen beiden „grandi luminari dell’arte“ müsse man – so Rossini – nicht nur den Hut ziehen, sondern in die Knie gehen.¹ Auch in den von Ferdinand Hiller herausgegebenen *Plaudereien mit Rossini* bezeichnete Rossini im Sommer 1855 Cimarosa als einen „feinen, gebildeten Geist“, der vor allem in der Opera buffa brilliert habe. Überraschenderweise bezog sich Rossini in diesem Urteil über Cimarosas Buffa-Kunst nicht primär auf das bekannte Meisterwerk *Il matrimonio segreto*, sondern auf die musikalische Komödie *Le trame deluse*, die er 1818 an der Mailänder Scala gehört haben dürfte. Diese Oper hielt Rossini sogar für „unvergleichlich bedeutender“ als *Il matrimonio segreto*, wobei er besonders das Finale des zweiten Aktes von *Le trame deluse* als meisterlich hervorhob und einschränkend hinzufügte, dass es „fast zu groß für ein letztes Finale“ sei.²

Im Uraufführungsjahr 1786 war Cimarosa von der russischen Zarin Katharina der Großen zum Hofkapellmeister nach Sankt Petersburg berufen worden, eine Position, die er von 1787 bis 1791 bekleiden sollte. Unmittelbar zuvor hatte er 1786 in Neapel gleich drei neue musikalische Komödien herausgebracht, die sich jahrzehntelang auf den Spielplänen Italiens und Europas behaupten konnten und zu Cimarosas meistgespielten Werken zählen: *Il credulo*, *L’impresario in angustie* und *Le trame deluse*. Den Anfang machte im Karneval die dreiaktige Commedia per musica *Il credulo* am Teatro Nuovo. Das Werk wurde zunächst gemeinsam mit Cimarosas Farsa *La baronessa stramba* gegeben, einer Bearbeitung seines bereits zehn Jahre alten Einakters *I matrimoni in ballo* (1776). Diese wurde noch im selben Jahr durch die neue einaktige Farsa *L’impresario in angustie* ersetzt, welche als dritte Oper des Jahres 1786 („per terz’ Opera in musica di quest’anno 1786“) am Teatro Nuovo gegeben wurde. Bereits kurz zuvor kam im September 1786 *Le trame deluse* als zweite neue Oper dieser Spielzeit

-
- 1 Giuseppe Radiciotti, *Gioachino Rossini: vita documentata, opere ed influenza su l’arte*, Bd. 3, Tivoli 1929, S. 274.
 - 2 Ferdinand Hiller, *Plaudereien mit Rossini* [1855] in: ders., *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Köln 1868, Neuausgabe hrsg. von Guido Johannes Joerg (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft, Bd. 1), Stuttgart 1993, S. 37.

zur Aufführung, wie sowohl aus einem Eintrag in der autographen Partitur („7bre 1786“) als auch aus dem Librettodruck der Premiere hervorgeht, in welchem das Werk als „second' Opera del corrente anno 1786“ bezeichnet wird (als Uraufführungsdatum von *Le trame deluse* wird in der Literatur bislang irrtümlicherweise der 7. Dezember 1786 angegeben).

Diese Erfolge festigten Cimarosas Renommee als einer der führenden Repräsentanten der „neapolitanischen Schule“ in seiner Zeit. Tatsächlich kann Neapel als die eigentliche Heimatstadt Cimarosas bezeichnet werden. Die aus dem benachbarten Aversa stammenden Eltern Gennaro Cimarosa und Anna di Francesco waren kurz nach Dominicos Geburt in die Hauptstadt des gleichnamigen Königreichs Neapel gezogen. Hier hatte der junge Domenico Cimarosa zunächst als Ministrant in der Klosterkirche S. Severo de' padri conventuali gedient und vom dortigen Organisten Musikunterricht erhalten, ehe er 1761 einen Freiplatz am Konservatorium von S. Maria di Loreto erhielt. Nach Abschluss des Studiums debütierte er 1772 als Opernkompontist am Teatro de' Fiorentini, und Neapel wurde sodann auch der Uraufführungsort der Mehrzahl der insgesamt 46 durch Librettodrucke nachgewiesenen komischen Opern Cimarosas. Von seinen 26 neapolitanischen Komödien sind 20 als „Commedia per musica“ tituiert (davon 13 in drei Akten und sieben in zwei Akten).

Tabelle 1: Die komischen Opern Domenico Cimarosas nach Gattungsbezeichnungen und Uraufführungsorten³

| | Gesamt | Neapel | Rom | Venedig | andere |
|-------------------------------------|--------|--------|-----|---------|--------|
| Commedia per musica in 2 atti | 8 | 7 | --- | --- | 1 |
| Commedia per musica in 3 atti | 13 | 13 | --- | --- | --- |
| Dramma giocoso per musica in 1 atto | 1 | --- | --- | --- | 1 |
| Dramma giocoso per musica in 2 atti | 10 | 3 | --- | 2 | 5 |
| Dramma giocoso per musica in 3 atti | 1 | 1 | --- | --- | --- |
| Farsa/Farsetta in musica in 1 atto | 6 | 2 | 2 | --- | 2 |
| Intermezzo in musica in 2 atti | 7 | --- | 6 | --- | 1 |
| | 46 | 26 | 8 | 2 | 10 |

³ Alle Angaben nach <http://corago.unibo.it> (14.04.2024).

Le trame deluse zählt zu den am häufigsten andernorts nachgespielten Bühnenwerken Domenico Cimarosas: Insgesamt 49 Produktionen in italienischer Sprache in 44 verschiedenen Städten sind bislang für die Jahre 1786-1822 durch Librettodrucke dokumentiert.⁴ Darüber hinaus fanden Aufführungen in zahlreichen weiteren italienischen Städten sowie außerhalb Italiens statt. Auch in deutscher Sprache fand *Le trame deluse* weite Verbreitung und wurde unter anderem in Pressburg (1788), Budapest (1789), Weimar (1794), Boels (1796), Wien (1796), Hannover (1802), Bremen (1803) und Berlin (1808) aufgeführt.⁵

Diese rasche internationale Verbreitung war selbst für Cimarosa außergewöhnlich, unter dessen komischen Opern lediglich *Il matrimonio segreto* (1792), *Giannina e Bernardone* (1781) und *L'italiana in Londra* (1778) eine höhere Anzahl von zeitgenössischen, durch gedruckte Libretti dokumentierte Produktionen erlebt haben als *Le trame deluse*. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die drei erfolgreichsten komischen Opern des Komponisten in Wien, Venedig und Rom (und somit jeweils außerhalb von Cimarosas Hauptwirkungsort Neapel) aus der Taufe gehoben wurden.

Tabelle 2: Die meistgespielten komischen Opern Domenico Cimarosas (Anzahl unterschiedlicher Librettodrucke des 18./19. Jahrhunderts in italienischer Sprache)⁶

| Titel | Premiere | Ort | Libretti |
|--------------------------------------|----------|---------|----------|
| <i>Il matrimonio segreto</i> | 1792 | Wien | 96 |
| <i>Giannina e Bernardone</i> | 1781 | Venedig | 86 |
| <i>L'italiana in Londra</i> | 1778 | Rom | 65 |
| <i>Le trame deluse</i> | 1786 | Neapel | 49 |
| <i>L'impresario in angustie</i> | 1786 | Neapel | 47 |
| <i>Il convito</i> | 1782 | Venedig | 46 |
| <i>La ballerina amante</i> | 1782 | Neapel | 41 |
| <i>I due supposti conti</i> | 1784 | Mailand | 40 |
| <i>Il pittore parigino</i> | 1781 | Rom | 34 |
| <i>I due baroni di Rocca Azzurra</i> | 1783 | Rom | 29 |

Im Hinblick auf die Uraufführungsorte fällt auf, dass Cimarosa mit *Giannina e Bernardone* (1781) und *Il convito* (1782) überhaupt nur zwei Opern

4 <http://corago.unibo.it/opera/7A00316006> (14.04.2024).

5 Angaben nach Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, dritte revidierte und korrigierte Auflage, London 1978, S. 431f.

6 Alle Angaben zu Librettodruckten, Sängerbesetzungen und Aufführungsdaten nach <http://corago.unibo.it> (14.04.2024), soweit nicht anders angegeben.

für Venedig komponierte, diese jedoch an besonders vielen unterschiedlichen Orten nachgespielt wurden und somit die Rolle Venedigs als Zentrum der internationalen Zirkulation von Opern im 18. Jahrhundert bestätigen.

Unter den neapolitanischen Werken Cimarosas hat somit *Le trame deluse* die größte Verbreitung gefunden. Die vergleichsweise geringere Diffusion neapolitanischer Opern hängt bekanntlich mit bestimmten lokaltypischen Eigenschaften derselben zusammen, welche ihren Export erheblich erschwerten. Zu den besonderen Kennzeichen der neapolitanischen Commedia per musica zählt die Verwendung mindestens einer Neapolitanisch sprechenden Figur (in der Regel ein Basso buffo), deren Gesangstexte für Aufführungen außerhalb des Königreichs beider Sizilien ins Italienische übersetzt und dem Notentext angepasst werden mussten. Darüber hinaus galt die dreiaktige Anlage der Commedia per musica im späten 18. Jahrhundert bereits als veraltet und entsprach nicht dem Zuschnitt des regelmäßig in zwei Akten gefassten Drama giocoso venezianischer Prägung. Daher wurde *Le trame deluse* bei allen Aufführungen außerhalb des Königreichs Neapel auf zwei Akte reduziert, wobei der ursprüngliche dritte Akt vollständig gestrichen wurde.

Die Handlung der Oper

Die Handlung der Oper spielt in Neapel in Don Artabanos Haus und dessen unmittelbarer Umgebung. Im selben Haus wohnen zudem seine Nichte Olimpia, der in diese verliebte Edelmann Clicerio aus Bologna sowie die als Gärtnerin bei Artabano beschäftigte Dorinda aus Siena. Der gutgläubige Alte erwartet die Ankunft seiner jungen Braut, mit deren Vater, einem Kaufmann aus Rom, er sich über die Heirat verständigt hat. Nachdem die beiden Abenteuerer Don Nardo und Ortensia von Artabanos Absicht erfahren haben, planen sie, den Alten auszurauben, indem sich Ortensia als die erwartete Braut und Nardo als ihr Cousin vorstellen. Zunächst gelingt es ihnen ohne weiteres, das Vertrauen Artabanos zu gewinnen, denn dieser zeigt sich von Ortensia entzückt. Bald werden Don Nardo und Ortensia jedoch von Dorinda und Clicerio als ihre ehemaligen Geliebten erkannt. Durch immer neue Intrigen verstehen es Don Nardo und Ortensia lange Zeit, ihre Entlarvung zu verhindern. Beim Ausrauben des Hauses werden die beiden Betrüger schließlich von Olimpia überrascht. Im allgemeinen Trubel dieser Ereignisse trifft die Nachricht der bevorstehenden Ankunft der wahren Braut ein. Somit werden am Ende des zweiten Aktes die Ränke vereitelt. Der kurze dritte Akt, der in fast allen Produktionen der Oper außerhalb Neapels ersatzlos gestrichen wurde, besteht neben einer längeren Rezitativszene lediglich aus einem Schlussduett zwischen Don Nardo und Ortensia, die beschließen, zu heiraten und fortan ein ehrliches Leben zu führen.

Le trame deluse am Teatro Nuovo in Neapel (1786)

Das 1723 eröffnete Teatro Nuovo, neben dem 1779 eingeweihten Teatro del Fondo sowie dem bereits seit 1706 als Opernhaus genutzten Teatro de' Fiorentini die kleinste der drei damals in der Hauptstadt des Regno di Napoli tätigen öffentlichen Opera-buffa-Bühnen, befindet sich in der Via Montecalvario 16 in den Quartieri Spagnoli und wird noch heute als Sprechtheater genutzt. Wegen seiner Lage zwei Parallelstraßen oberhalb der zentralen Nord-Süd Achse der Via Toledo ist die Bühne auch als „Teatro Nuovo sopra Toledo“ bekannt. Hier fanden in den Jahren 1773 bis 1793 insgesamt zwölf Uraufführungen von Opern Cimarosas statt.

In der Uraufführung von *Le trame deluse* sangen Anna Morichelli (Ortensia), Orsola Mattei (Olimpia), Caterina Fiorentini (Dorinda), Luigi Bruschi (Clicerio), Serafino Blasi (Don Artabano) und Gennaro Luzio (Don Nardo). Unter diesen Sängern besaß Letzterer zumal in Neapel eine außergewöhnliche Prominenz: Gennaro Luzio (1740–1821) gilt neben Antonio Casaccia (1719–1793) als der bedeutendste neapolitanische Bassbuffo der Operngeschichte. Am Teatro Nuovo war Luzio fünfzig Jahre lang tätig: Erstmals stand er dort 1771 als Don Pomponio Paio in Paisiellos Commedia per musica *La somiglianza de' nomi* auf der Bühne, letztmalig 1821 in der Rolle des Niccola in *La testa maravigliosa* von Pietro Generali (gemeinsam mit seinem Sohn Gennarino Luzio, der in der Rolle des Lucamone in diesem Libretto auch als „Signor Luzio minore“ verzeichnet wird). Insgesamt ist Luzios Wirken in weit über zweihundert verschiedenen Opernproduktionen dokumentiert, doch ist er niemals außerhalb von Neapel in einer Oper aufgetreten. Der außerordentlichen Beliebtheit Luzios in Neapel dürfte es geschuldet sein, dass die Rolle des Nardo in der Originalfassung musikalisch besonders reichhaltig ausgestattet ist (in späteren Produktionen außerhalb von Neapel wurde gerade diese Partie deutlich gekürzt).

Neben Luzio war zweifellos die Primadonna Anna Morichelli (1745–1800) die berühmteste Sängerin in dieser Produktion. Ihre größten Erfolge feierte sie in Mailand, Venedig, Turin, Florenz und Wien, sowie später auch in Paris (1790–92, Théâtre de Monsieur), Madrid (1793/94) und London (1794-/5, Covent Garden). In Neapel war sie hingegen nur in den beiden Spielzeiten 1785/86 und 1789/90 zu Gast, wo sie vor allem am Königlichen Teatro San Carlo in der Opera seria auftrat. Hier war sie in beiden Spielzeiten als Primadonna in jeweils fünf Produktionen zu erleben. Am Teatro Nuovo sopra Toledo trat sie hingegen in ihrer gesamten Karriere nur in zwei Opernrollen auf: als Giulietta in Pietro Alessandro Guglielmis Opera buffa *L'inganno amoroso* sowie als Ortensia in *Le trame deluse*.

Die Chronologie ihrer Auftritte in Neapel 1786 erlaubt wesentliche Rückschlüsse im Hinblick auf das nicht gesichert überlieferte Premierendatum von *Le trame deluse*. Da die Uraufführung von Guglielmis Oper am 12. Juni 1786 stattfand und Anna Morichelli keine weitere Produktion in Neapel in diesem Jahr mehr zu singen hatte (ihr letzter Auftritt am Teatro San Carlo in Guglielmis Kantate *Pallade* fand am 30. Mai 1786 statt), ist ein zeitlicher Zusammenhang zwischen ihren beiden einzigen Engagements an dem kleinen, der Prominenz der Primadonna eher unangemessenen Teatro Nuovo sopra Toledo sehr wahrscheinlich. Dass beide Opern chronologisch aufeinanderfolgten, geht auch aus der in den Librettodrucken dokumentierten Reihenfolge der Opernproduktionen am Teatro Nuovo in der Spielzeit 1786/87 hervor.

Tabelle 3: Reihenfolge und Datierung der Spielzeit am Teatro Nuovo

| | | |
|---------------------------------|---------------|----------------|
| <i>L'inganno amoroso</i> | Prima Opera | 12. Juni 1786 |
| <i>Le trame deluse</i> | Second' Opera | September 1786 |
| <i>L'impresario in angustie</i> | Terz' Opera | Herbst 1786 |

Die enge Verbindung der beiden jeweils sechs Rollen umfassenden Opernproduktionen kommt auch darin zum Ausdruck, dass sie in identischer Besetzung über die Bühne gingen. Auch dies spricht gegen das bisher angenommene Premierendatum von *Le trame deluse* am 7. Dezember 1786.

Tabelle 4: Besetzung von *Le trame deluse* und *L'inganno amoroso* (Neapel 1786)

| | <i>Le trame deluse</i> | <i>L'inganno amoroso</i> |
|---------------------|------------------------|--------------------------|
| Anna Morichelli | Ortensia | Giulietta |
| Caterina Fiorentini | Dorinda | Madama Giannicca |
| Orsola Mattei | Olimpia | Corina |
| Gennaro Luzio | Don Nardo | Don Nasturzo |
| Serafino Blasi | Don Artabano | Don Procolo |
| Luigi Bruschi | Clicerio | Don Polidoro |

Auszuschließen ist eine neapolitanische Aufführungsserie von *Le trame deluse* unter ihrer Mitwirkung im Dezember auch aus einem anderen Grund: Morichelli verkörperte zur Spielzeiteröffnung der Karnevalssaison bereits am 26. Dezember 1786 am Teatro Regio von Turin die Titelrolle in der Uraufführung von Angelo Tarchis *Il trionfo di Clelia*. Um diese sehr

anspruchsvolle Partie gemeinsam mit dem Komponisten vor Ort einzustudieren, dürfte sie bereits in der ersten Dezemberhälfte 1786 in Turin eingetroffen sein und hätte somit nicht zur selben Zeit in Neapel die weibliche Hauptrolle in *Le trame deluse* singen können. Zu berücksichtigen ist dabei auch die erhebliche Distanz von rund 900 Kilometern zwischen beiden Metropolen, welche im 18. Jahrhundert nicht innerhalb weniger Tage zurückgelegt werden konnte. In Turin übernahm sie zudem knapp vier Wochen später am 20. Januar 1787 auch die weibliche Hauptrolle der Ismene in der Uraufführung von Cimarosas *Dramma per musica Volodimiro*.

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Anna Morichelli bereits für ein Engagement an der Wiener Hofoper verpflichtet, wo sie die Nachfolge der nach Paris gewechselten Nancy Storace antrat und am 9. April 1787 in Guglielmis *L'inganno amoroso* erstmals auf der Bühne stand – derselben Oper, die sie kurz vor *Le trame deluse* auch in Neapel am Teatro Nuovo aus der Taufe gehoben hatte. Morichellis Wiener Engagement ist es vermutlich zu verdanken, dass auch *Le trame deluse* kurz nach ihrer Ankunft in Wien auf den Spielplan gesetzt wurde. Als Ortensia trat sie am 7. Mai 1787 an der Wiener Hofoper auf, der ersten Aufführung von *Le trame deluse* außerhalb Italiens:

Tabelle 5: Besetzung von *Le trame deluse* in Wien (1787)

| | |
|----------|--------------------------------------|
| Ortensia | Anna Morichelli |
| Clicerio | Vincenzo Calvesi |
| Nardo | Stefano Mandini |
| Dorinda | Rosalinda Marconi |
| Olimpia | Maria Piccinelli detta la Francesina |
| Artabano | Lodovico Trentanove |

Die Präsenz der Primadonna in beiden Produktionen liefert ein weiteres wichtiges Element des umfassenden Kulturtransfers zwischen Neapel und Wien im Bereich der Oper, der vor allem auf den engen dynastischen Beziehungen der beiden Herrscherhäuser basierte: Königin Maria Karolina von Neapel (1752–1814) war das dreizehnte Kind Maria Theresias und somit eine Schwester des zur Zeit der Uraufführung in Wien regierenden Kaisers Joseph II. (1741–1790).

Caterina Fiorentini, die Darstellerin der Dorinda in der neapolitanischen Premiere, ist in den Jahren 1779-1805 nahezu ausschließlich als Buffa-Sängerin nachweisbar. Sie wirkte in den Jahren 1783-87 sowie 1796/97 in Neapel, während sie ansonsten vor allem in Venedig (Teatro San Moisè sowie Teatro San Giovanni Grisostomo) sowie anderen Städten Norditaliens Opernrollen übernahm. Bemerkenswerterweise war sie 1794

in Pavia erneut in *Le trame deluse* zu erleben, diesmal jedoch nicht als Dorinda, sondern als Ortensia.⁷

Etwas besser dokumentiert ist die relativ kurze Karriere von Orsola Mattei, der ersten Interpretin der Olympia. Ihre Bühnenlaufbahn erstreckte sich auf die Jahre 1780–1794 und beschränkte sich fast ausschließlich auf die komische Oper in Neapel an den drei Bühnen Teatro Nuovo, Teatro del Fondo und Teatro de' Fiorentini. Lediglich in den Jahren 1782/83 trat Mattei außer in Neapel auch in Venedig und Mailand auf, kehrte dann aber wieder nach Neapel zurück, wo sie letztmals in einem Librettodruck aus dem Jahre 1794 als Gelinda in Cimarosas *L'italiana in Londra* nachgewiesen werden kann. 1786 war sie in Neapel außer in *Le trame deluse* in drei weiteren Cimarosa-Opern zu erleben: als Lisetta in *La Baronessa stramba*, als Lesbina in *Il credulo* sowie als Doralba in *L'impresario in angustie*.

Der renommierte Bassbuffo Giambattista Serafino Blasi, welcher in *Le trame deluse* die Partie des Don Artabano übernahm, stammte aus Rom und trat dort seit 1771 am Teatero Tordinona, am Teatro Capranica und am Teatro delle Dame in zahlreichen komischen Opern auf, deren ortsübliche Besonderheit darin bestand, dass alle Frauenrollen von Kastraten dargeboten wurden. Auch in Neapel war er an allen drei dortigen Buffa-Theatern oft zu hören. Offenbar ließ er seine Karriere in Wien ausklingen, wo er als letzte Rolle diejenige des Geronimo in der Uraufführung von Cimarosas *Il matrimonio segreto* (1792) verkörperte.

Die Karriere des Tenors Luigi Bruschi lässt sich anhand der überlieferten Librettodrucke nur für den Zeitraum von 1786 bis 1798 nachvollziehen. Offensichtlich war die Partie des Clicerio in *Le trame deluse* eine der ersten Rollen überhaupt, die der damals noch sehr junge Sänger auf einer öffentlichen Bühne verkörperte. Im selben Jahr interpretierte er zudem in Neapel den Tiburno in *Il credulo*, den Gelindo in *L'impresario in angustie* sowie den Don Polidoro in *L'inganno amoroso*.

Verbreitung von *Le trame deluse* in Europa

Die außerordentlich rasche Verbreitung von *Le trame deluse* in Europa im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert erforderte zunächst die Umwandlung einer dreiaktigen neapolitanischen Commedia per musica in ein zweiaktiges italienisches *Dramma giocoso*. Dieser Prozess ging mit erheblichen Transformationen auch der musikalischen Werkgestalt einher, die in den einzelnen musikalischen Abschriften und Librettodrucken dokumentiert sind. Bevor auf die wichtigsten Produktionen, Fassungen, Besetzungen

7 Nachweise der einzelnen Librettodrucke: <http://corago.unibo.it> (14.04.2024).

und Verbreitungspfade des Werkes näher eingegangen wird, sei zunächst ein Überblick der nachgewiesenen Aufführungsserien vorangestellt.

Tabelle 6: Aufführungen von *Le trame deluse* in Europa

| | | |
|--------|-------------|---|
| 1786 | September | Neapel, Teatro Nuovo |
| 1787 | Frühjahr | Rom, Teatro della Pallacorda di Firenze |
| 1787 | 9. April | Florenz, Teatro della Pergola |
| 1787 | Frühjahr | Cremona, Teatro della Nobile Associazione |
| 1787 | Frühjahr | Genua, Teatro Sant'Agostino |
| [1787] | | Palermo, Teatro di Santa Cecilia |
| 1787 | 7. Mai | Wien, Burgtheater |
| 1787 | 19. August | Mailand, Teatro alla Scala |
| 1787 | Herbst | Padua, Teatro Obizzi |
| 1787 | Herbst | Turin, Teatro Carignano |
| 1788 | Karneval | Crema, Teatro |
| 1788 | Karneval | Livorno, Teatro degli Armeni |
| 1788 | Karneval | Vicenza, Nuovo Teatro |
| 1788 | Frühjahr | Madrid, Teatro de los Caños del Peral |
| 1788 | Frühjahr | Bergamo, Teatro di Cittadella |
| 1788 | | Bratislava (Pressburg) |
| 1789 | | Penna, Teatro |
| 1789 | Karneval | Parma, R. D. Teatro di corte |
| 1789 | 3. Januar | Dresden, Hofoper |
| 1789 | Frühjahr | Forlì, Pubblico Teatro |
| 1789 | Frühjahr | Verona, Teatro Filarmonico |
| 1789 | 28. Juli | Budapest (<i>Die betrogenen Betrüger</i>) |
| 1789 | 14. Oktober | Barcelona, Teatro |
| 1789 | 4. November | Varese, Ducale Teatro |
| 1789 | | Cosenza |
| 1790 | Karneval | Ancona, Teatro della Fenice |
| 1790 | Karneval | Mantova, Regio-Ducal Teatro Vecchio |
| 1790 | Karneval | Corfu |
| 1790 | Frühjahr | Mestre, Teatro Balbi |
| 1790 | 13. Mai | Lissabon, Palazzo Ajuda |
| 1790 | 20. Mai | Pesaro, Teatro del Sole |
| 1790 | Herbst | Marseille, Grand-Théâtre |

| | | |
|------|-------------|--|
| 1791 | 13. Juli | Wien, Burgtheater (Wiederaufnahme) |
| 1791 | Herbst | Treviso, Teatro Onigo |
| 1792 | Karneval | Gorizia, Teatro Bandeu |
| 1792 | Karneval | Macerata, Teatro de' Nobili |
| 1792 | 14. Februar | Paris, Théâtre Feydeau |
| 1792 | 6. Juni | Warschau |
| 1792 | 16. Juni | Dresden, Hofoper (Wiederaufnahme) |
| 1794 | Karneval | Pavia, T. dei Quattro Cavalieri Associati |
| 1794 | 24. Oktober | Weimar (<i>Die vereitelten Ränke</i>) |
| 1794 | Herbst | Genova, Teatro Sant'Agostino |
| 1794 | 8. November | Dresden, Hofoper (Wiederaufnahme) |
| 1796 | 16. Januar | Oels (Oleśnica) (<i>Die vereitelten Ränke</i>) |
| 1796 | 27. Januar | Dresden, Hofoper (Wiederaufnahme) |
| 1790 | Karneval | Mantova, Regio-Ducal Teatro Vecchio |
| 1796 | 18. Juni | Wien (<i>Die vereitelten Ränke</i>) |
| 1797 | Frühjahr | Lissabon, Teatro S. Carlos |
| 1797 | Frühjahr | Turin, Teatro Carignano |
| 1799 | Herbst | Bologna, Teatro Taruffi |
| 1799 | 6. Oktober | Hietzing [Wien], Schloss Schönbrunn ⁸ |
| 1800 | Karneval | Venedig, Teatro San Moisè |
| 1802 | Karneval | Hannover (<i>Die vereitelten Ränke</i>) |
| 1802 | 4. Februar | Bergamo, Teatro Cerri |
| 1802 | 23. Oktober | Madrid (<i>Las Tramas burladas</i>) |
| 1803 | | Neapel, Teatro de' Fiorentini |
| 1803 | | Bremen (<i>Die vereitelten Ränke</i>) |
| 1805 | Karneval | Mantua, Teatro Nazionale |
| 1806 | Sommer | Carpi, Teatro |
| 1807 | | Neapel, Teatro de' Fiorentini |
| 1807 | Frühjahr | Florenz, Teatro della Pergola |
| 1808 | 11. Januar | Berlin (<i>Die vereitelten Ränke</i>) |
| 1810 | Sommer | Mailand, Teatro alla Canobbiana |
| 1818 | 2. November | Mailand, Teatro alla Scala |
| 1822 | 30. April | Rom, Teatro Argentina |

8 Laut einem Brief der Gräfin Würben vom 7. Oktober 1799 an Kaiserin Marie Theresese, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Wien, Hausarchiv Sammelbände 60-2. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Dr. Frans Joost Welten sehr herzlich.

Unter den Sängerinnen und Sängern der neapolitanischen Premiere von *Le trame deluse* war Luigi Bruschi der Einzige, der in der vermutlich ersten auswärtigen Produktion des Werkes ebenfalls auftrat: Im Frühjahr 1787 war er als Clicerio auch im Teatro detto della Pallacorda di Firenze in Rom mit von der Partie. Gemäß römischer Tradition wurden alle drei Frauenrollen von Kastraten verkörpert. Zudem begegnet mit dem Gärtner Mengone erstmals eine weitere Dramenfigur. Mengone hat in Szene XII des ersten Aktes auch eine eigene Arie zu singen („Tanto ascolto, e non m’uccido“). Die Vergrößerung der Besetzung auf sieben Sängerinnen und Sänger kommt auch in der Gattungsbezeichnung „Dramma giocoso per musica a sette voci“ zum Ausdruck.

Erstmals wird in einem Librettodruck auch die Hierarchie der Gesangspartien angegeben: Den drei Primarierrollen Ortensia, Clicerio und Nardo (dargeboten von Mario Mariotti, Luigi Bruschi und Gioacchino Caribaldi) standen demnach drei Sekundarierpartien gegenüber: Dorinda, Olimpia und Mengone (verkörpert von Domenico Caporalini, Michele Benedetti und Gaetano Neri). Lediglich Artabano (Luigi Rafanelli) wurde von dieser Rolleneinstufung ausgenommen, jedoch grafisch durch eine Umrandung hervorgehoben: Der europaweit gefeierte Bassbuffo Luigi Rafanelli (1752–1821) war zweifellos das prominenteste Mitglied dieses Ensembles. Selbstverständlich geben diese Zuschreibungen in erster Linie den Stellenwert (und damit wohl auch den Gagenwert) der Sängerinnen und Sänger innerhalb des Ensembles an, weniger hingegen die Bedeutung der Rolle innerhalb des jeweiligen Werkes. Dass gerade in Rom drei männliche, aber nur eine weibliche Hauptrolle mit ersten Sängern besetzt wurden, dürfte zumindest partiell mit dem Auftrittsverbot von Frauen auf römischen Bühnen zu erklären sein.

Tabelle 7: Besetzung von *Le trame deluse* in Wien (1787)

| | | |
|----------|----------------------|-----------------------------|
| Ortensia | Mario Mariotti | Prima donna buffa |
| Dorinda | Domenico Caporalini | Altra donna seria |
| Artabano | Luigi Rafanelli | --- |
| Nardo | Gioacchino Caribaldi | Primo mezzo carattere buffo |
| Clicerio | Luigi Bruschi | Primo mezzo carattere serio |
| Olimpia | Michele Benedetti | Altra donna buffa |
| Mengone | Gaetano Neri | Altro buffo |

Aufschlussreicher als die Hierarchie der Sänger und Gesangspartien erscheint die Zuordnung zu den unterschiedlichen Stilhöhen: Lediglich eine

Rolle wird dem Seriafach zugeordnet, gegenüber zwei als „mezzo-carattere“ und drei als Buffopartien charakterisierten Figuren. Diese Einstufungen unterschieden sich deutlich von jenen einiger späterer Produktionen des Werkes.

Auch die im römischen Libretto verwendeten Charakterisierungen der einzelnen Rollen unterscheiden sich zum Teil nicht unerheblich von denjenigen des Uraufführungslibrettos aus Neapel 1786.

Tabelle 8: Rollencharakterisierung in Neapel (1786) und Rom (1787)

| | Neapel 1786 | Rom 1787 |
|----------|--|--|
| Ortensia | sotto nome di Lucinda donna furba ed astuta, che si finge figlia di D. Anselmo Negoziante Romano, promessa sposa a D. Artabano | promesa sposa di Artabano, ed amante di Nardo |
| Dorinda | gentildonna di Siena, giardiniera in casa di D. Artabano, tradita e rubbata da D. Nardo Fionza | giardiniera amante abbandonata da Nardo |
| Olimpia | nipote di D. Artabano, amante di Clicerio | nipote di Artabano amante di Clicerio |
| Nardo | uomo vagabondo furbo e frapattore, che viene in casa di D. Artabano in compagnia di Ortensia | finto Cugino di Ortensia amante della medesima |
| Artabano | vecchio sciocco, e semplice, che per trama di D. Nardo si crede sposo di Ortensia col finto nome di Lucinda | vecchio sciocco promesso sposo di Ortensia |
| Clicerio | Cavalier Bolognese tradito da Ortensia in Bologna, amante di Olimpia | Cavalier Bolognese, amante di Olimpia |
| Mengone | --- | Giardiniere amante di Dorinda |

Somit werden in der römischen Fassung alle Figuren als Liebhaber oder Liebhaberinnen definiert, lediglich Artabano firmiert als „promesso sposo di Ortensia“.

Unter den Besuchern der ersten römischen Aufführungsserie befand sich vermutlich auch Johann Wolfgang von Goethe. In seiner *Italienischen Reise* berichtet er am 31. Juli 1787 über das neue Intermezzo *L'impresario in angustie*, das „ganz vortrefflich sei“ und „uns manche Nacht unterhalten“ werde. Und weiter heißt es über die drei in dieser Aufführung mitwirkenden Kastratensänger: „Die als Frauenzimmer verkleideten Kastraten machen ihre Rollen immer besser und gefallen immer mehr. Wirklich für eine kleine Sommertruppe, die sich nur so zusammengefunden hat, ist sie

recht artig. Sie spielen mit einer großen Natürlichkeit und gutem Humor. Von der Hitze stehen die armen Teufel erbärmlich aus.“⁹ Kurz darauf äußerte sich Goethe auch sehr lobend über „die Anmut und Gewandtheit der Sänger sowie die Wirksamkeit der Musik unseres Cimarosa“.¹⁰ Sehr wahrscheinlich hat Goethe in Rom nicht nur Cimarosas *L’Impresario in angustie*, sondern auch *Le trame deluse* erlebt, denn beide Opern führte er später gemeinsam am Weimarer Hoftheater auf. Bemerkenswert ist zudem, dass auch in der Weimarer Fassung *Die vereitelten Ränke* die Figur des Mengo begegnet, die Goethe erstmals anlässlich einer Aufführung in Rom kennengelernt haben dürfte.

Außer in Rom wurde *Le trame deluse* im Frühjahr 1787 auch in Florenz (7. April 1787), Genua und Cremona auf die Bühne gebracht. Die Besetzungen der frühen Produktionen des Werkes sind hier insoweit von Interesse, als sie über die Verbreitungswege und Transformationen von *Le trame deluse* Auskunft geben können. Das Florentiner Libretto präsentiert wiederum abweichende Rollenbeschreibungen, zudem wurde die Figur des Don Artabano in Don Calanzano umbenannt, vermutlich weil der Name Artabano durch die gleichnamigen aus der antiken Geschichte sowie der Opera seria (*Artaserse* von Metastasio) bekannten Könige der Parther als unpassend empfunden wurde. Wie im römischen begegnet auch im Florentiner Libretto die Figur des Gärtners Mengone, die allerdings völlig anders gestaltet ist und bereits in der dritten Szene des ersten Aktes eine Arie erhält („Amore, amore, me l’hai fatta brutta“). Die Namen der Sängerinnen und Sänger der Florentiner Produktion von 1787 sind indes nicht überliefert. Die Aufführung wurde durch diejenige des Balletts *La zingara riconosciuta* des Choreografen Filippo Venturini ergänzt.

In Genua wurde das Stück im selben Frühjahr im Teatro Sant’Agostino in einer zweiaktigen Fassung mit der folgenden Besetzung gespielt:

Tabelle 9: Besetzung von *Le trame deluse* in Genua (1787)

| | |
|----------|-------------------------|
| Ortensia | Giulia Gasparini |
| Clicerio | Paolo Mandini |
| Artabano | Andrea Guglielmini |
| Dorinda | Maria Zacchielli |
| Olimpia | Giovanna Pastorelli |
| Nardo | Lorenzo Angelo Cipriani |

9 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: *Autobiographische Schriften III* (Hamburger Ausgabe, Bd. 11), München 1981, S. 374.

10 Ebd., S. 378.

Gemeinsam mit *Le trame deluse* kamen in Genua der Ballo eroico *Ruggero nel'isola d'Alcina* sowie das Ballett *Li cacciatori tirolesi*, beide von dem Choreografen Giuseppe Traffieri, zur Aufführung.

Auch in Cremona wurde das Stück offenbar in derselben Fassung wie in Genua gespielt. Hier war die folgende Besetzung zu erleben:

Tabelle 10: Besetzung von *Le trame deluse* in Cremona (1787)

| | |
|----------|-------------------------------|
| Ortensia | Clotilde Cioffi Bonfanti |
| Clicerio | Paolo Villa detto il Catalano |
| Dorinda | Giovanna Bernetti Donzelli |
| Nardo | Gaetano Campi |
| Artabano | Antonio Viscardini |
| Olimpia | Marianna Niccolini Ferri |

An der Mailänder Scala ging die Oper erstmals am 19. August 1787 in Szene, wobei auf zwei bereits aus Genua mit dem Werk vertraute Gesangsstars rekurriert werden konnte: Während Giulia Gasparini in Genua wie in Mailand die Ortensia sang, war Lorenzo Angelo Cipriani in Genua als Nardo, in Mailand hingegen als Artabano zu hören:

Tabelle 11: Besetzung von *Le trame deluse* in Mailand (1787)

| | |
|----------|-------------------------|
| Ortensia | Giulia Gasparini |
| Clicerio | Luigi Mazzoni |
| Nardo | Carlo Rovedino |
| Dorinda | Anna Sala |
| Olimpia | Caterina Cavalieri |
| Artabano | Lorenzo Angelo Cipriani |

Ähnlich wie in Florenz und Genua wurden auch die Mailänder Aufführungen durch Ballette ergänzt (*La svezzese schiava in Candia* und *Il tutore medico burlato* von Urbano Garzia). Ebenfalls mit Balli (von Pietro Angiolini) ging das Stück sodann in Padua in Szene, allerdings wiederum in einer Fassung mit sieben Personen (unter Einschluss des Gärtners Mengone). Dabei wurden die beiden Buffobässe durch das Bruderpaar Giuseppe und Agostini Lipparini verkörpert:

Tabelle 12: Besetzung von *Le trame deluse* in Padua (1787)

| | |
|-----------|--------------------|
| Ortensia | Luisa Prosperi |
| Dorinda | Luigia Marchesi |
| Olimpia | Maria Moscovia |
| Nardo | Giuseppe Lipparini |
| Clicerio | Andrea Rastrelli |
| Calanzano | Agostino Lipparini |
| Mengone | Andrea Chiappini |

Ebenfalls in der Herbstspielzeit 1787 ging *Le trame deluse* auch am Teatro Carignano in Turin über die Bühne, wobei wie zuvor in Cremona die Primadonna Clotilde Cioffi Bonfanti in der Rolle der Ortensia in Erscheinung trat und nun mehr von ihrem Ehemann Luigi Bonfanti als Artabano begleitet wurde. Und wie bereits in Genua sang Maria Zacchielli die Dorinda.

Tabelle 13: Besetzung von *Le trame deluse* in Turin (1787)

| | |
|----------|--------------------------|
| Ortensia | Clotilde Cioffi Bonfanti |
| Clicerio | Paolo Mandini |
| Nardo | Francesco Bertocci |
| Artabano | Luigi Bonfanti |
| Dorinda | Maria Zacchielli |
| Olimpia | Teresa Crevischi |

In Crema wurde im Karneval 1788 die Partie der Ortensia von Giovanna Bernetti Donzelli gesungen, welche im Vorjahr noch als Dorinda in Cremona zu hören gewesen war. Und das Liebespaar Olimpia und Clicerio wurde von den Eheleuten Anna Maria Negri und Domenico Negri verkörpert:

Tabelle 14: Besetzung von *Le trame deluse* in Crema (1788)

| | |
|----------|----------------------------|
| Ortensia | Giovanna Bernetti Donzelli |
| Dorinda | Antonia Fava Tamagni |
| Olimpia | Anna Maria Negri |
| Artabano | Alvise Zampieron |
| Clicerio | Domenico Negri |
| Nardo | Francesco Piatelli |

Auch in den weiteren Produktionen des Werkes im Jahre 1788 finden sich innerhalb der Besetzungen bemerkenswerte Kongruenzen. So übernahm Domenico Madrigali im Karneval 1788 in Vicenza die Rolle des Calanzano (Artabano) und sodann erneut im Frühjahr desselben Jahres auch in Bergamo, in einer Produktion, in welcher seine Frau Rosa Bassoli Madrigali die Partie der Ortensia übernahm. Dessen ungeachtet wurden in beiden Städten unterschiedliche Werkfassungen gespielt, wie aus den abweichenden Rollennamen Calanzano (Vicenza) und Artabano (Bergamo) sowie dem Auftreten Mengones (Vicenza) hervorgeht. Antonio Viscardini, der im Frühjahr 1787 in Cremona als Artabano hervorgetreten war, übernahm ein Jahr später in Bergamo die Rolle des Nardo.

Von den weiteren Aufführungen des Werkes innerhalb des Königreichs Neapel haben sich nur wenige Libretti erhalten. So gab es beispielsweise 1789 in Penne eine Produktion, die wie in Neapel auch den dritten Akt umfasste und bei der die Rolle des Nardo in Neapolitanisch gegeben wurde. Aufführungen im Kirchenstaat waren zunächst noch vom Verbot der Mitwirkung von Sängerinnen betroffen. In Macerata traten im Karneval 1792 drei Kastraten aus benachbarten Kirchenkapellen in den drei Frauenrollen in Erscheinung: Die Hauptrolle der Ortensia sang Pietro Dini, „virtuoso della Cappella di Loreto“, die Dorinda sang Antonio Barberi, „virtuoso della Cappella di Macerata“, und als Olimpia war der ebenfalls aus Loreto stammende Giacomo Proserpi zu erleben.

Unter den deutschsprachigen Produktionen des Werkes hat diejenige, die unter der Leitung Johann Wolfgang von Goethes im Jahre 1794 am Weimarer Hoftheater gezeigt wurde, in der Forschung besondere Aufmerksamkeit erfahren. Nach Auskunft des Theaterzettels¹¹ haben Franz Anton Gatto (Artabano) Friederike Margarete Vohs (Olympia), Friedrich Müller (Clicerio), Johanna Weyrauch (Hortensia), Vinzent Weyrauch (Nardo), Demoiselle Matiezeck (Dorinde) und Anton Genast (Mengo) als Akteure mitgewirkt.

Die Weimarer Textfassung scheint sich an der Dresdner Übersetzung zu orientieren, die bereits 1788 in einem zweisprachigen Librettodruck erschienen war.¹² Unklarheit herrscht weiterhin in der Frage, welchen Anteil Goethe selbst an der Textgestalt der an seinem Theater gespielten Fassung

11 Sämtliche Theaterzettel des Weimarer Hoftheaters wurden im Rahmen des DFG-Projekts „Theater und Musik in Weimar 1754-1990“ online erschlossen: <https://www.theaterzettel-weimar.de>. Der Theaterzettel zur Weimarer Aufführung der *Vereitelten Ränke* vom 24. Oktober 1794 findet sich hier: https://staatsarchive.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/ThHStAW_derivate_00055024/000784.tif.

12 Vgl. Cristina Ricca/Benedikt Jeßing, *Die vereitelten Ränke [Le trame deluse]*, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen, Stuttgart/Weimar 2008, S. 378-381, hier S. 378.

hatte. Eine Notiz von Goethes Enkel Wolfgang Maximilian auf dem Titelblatt des Drucks legt die Auffassung nahe, dass Goethe selbst die vollständige Übersetzung verfasst haben könnte: „Der Apapa [Goethe] schenkte mir seine Sammlung von Operntextbüchern, er sagte mir daß viele der italiänischen Opern für das Weimarerische Theater von ihm übersetzt wurden, so rühre die Übertragung der vereitelten Ränke z.B. ganz von ihm her.“¹³ Gleichwohl ist davon auszugehen, dass zumindest die Dialoge von Christian August Vulpius verfasst bzw. Übersetzt worden sind: Dieser hat den Rechnungsbelegen des Weimarer Theaters vom 16. Juni 1794 zufolge 13 Taler für die Bearbeitung der Oper *Le trame deluse* erhalten. Die Spekulationen darüber, „ob Goethe korrigierend oder verbessernd-ersetzend in Vulpius’ Text eingegriffen habe oder ob Goethe und Vulpius ein Gemeinschaftswerk“ vorgelegt haben, lassen sich aufgrund der dürftigen Quellenlage nicht abschließend entscheiden.¹⁴ Der nachfolgende Beitrag von Tina Hartmann präsentiert Goethes Weimarer Fassung in neuem Licht.

13 Ebd.

14 Ebd.



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Tina Hartmann

Ist das komisch? oder ist das komisch!

Domenico Cimarosas *Le trame deluse* von Giuseppe Maria Diodati
zu Johann Wolfgang von Goethe

Die Librettologie führt innerhalb der Literaturwissenschaften noch immer ein – immerhin zähes – Nischendasein. Dass das Libretto zum Kanon der Literatur gehört, weil es sich im Kanon der Literatur bewegt, sollte Konsens sein. Aber was ist der Beitrag der Librettologie zur Opernforschung? Statt einer reinen Librettoanalyse wird im Folgenden der Frage nachge-spürt, wie sich *Le trame deluse* als musikdramatisches Kunstwerk im intertextuellen Feld von Sprech- und Musiktheater am Ende des 18. Jahrhunderts bewegt, resp. wie das Stück darin bewegt wird. Exemplarisch soll am Beispiel der Goetheschen Rezeption für Weimar im Wechsel zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik *Le trame deluse* als *Die vereitelten Ränke* zunächst eingebettet werden in den dramatischen Erlebnishorizont der 1780 Jahre, um von diesem Absprung aus zu fragen, welche Chancen und Herausforderungen das Werk damals wie heute bietet.

1788 kehrte ein bereits prominenter Tourist aus Italien ins thüringische Weimar zurück. Als Souvenir brachte er – einer mehr als hundertjährigen Tradition deutscher Italienreisender folgend¹ – die Textbücher der dort besuchten Opernaufführungen mit. Zwei davon hatten es ihm besonders angetan. *L'impresario in angustie* von Domenico Cimarosa und Giuseppe Maria Diodati, eine Farsa, uraufgeführt in Neapel 1786 zusammen mit *Il credulo* derselben Autoren. Rückblickend heißt es zu den Erlebnissen in der *Italienischen Reise*:

„Nachts in die komische Oper. Ein neues Intermezz, *L'Impresario in Angustie* ist ganz fürtrefflich und wird uns manche Nacht unterhalten. [...] Die als Frauenzimmer verkleideten Kastraten machen ihre Rolle immer besser und gefallen immer mehr. Wirklich, für eine kleine Sommertruppe, die sich nur so zusammengefunden hat, ist sie recht artig. Sie spielen mit einer großen Natürlichkeit und gutem Humor.“²

1 Nicht zufällig setzte Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dieser Tradition nicht nur ein Denkmal, sondern wies ihr auch eine paradigmatische Rolle in der Entwicklung des Theaters im deutschsprachigen Raum zu.

2 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vierzig Bände, hrsg. von Friedmar Apel, Bd. 15.1: *Autobiographische Schriften*; 2., *Italienische Reise*, Teil 2, hrsg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1993, S. 198. Künftig zitiert als FA I mit Bandzählung und Seitenangabe.

Der Originalbrief vom 14.7.1787 an den Freund Philipp Christoph Kayser, Komponist von Goethes noch vor dem Aufbruch nach Italien verfasster Opera buffa *Scherz, List und Rache* erwähnt nur den Komponisten Cimarosa, keine Operntitel. Dass sich unter den beschriebenen Opernerlebnissen auch *Le trame deluse* befand, legt nicht nur das von Goethe mitgebrachte Textbuch nahe, sondern auch die für Rom belegbare Sängerbesetzung. In den römischen Aufführungen sang der Kastrat Domenico Caporali die Partie der Dorinda.³ Goethe schätzte Caporali für seine Darstellungen so sehr, dass er ihn zum Vorbild für die Figur des Rugantino in der italienischen Fassung der *Claudine von Villa Bella* machte.⁴

L'impresario in Angustie und *Le trame deluse* sollte Goethe als Intendant später mit Hilfe seines Dramaturgen Vulpius für das Weimarer Hoftheater bearbeiten. Dass Goethe beide Werke auf Grund ihres Komponisten schätzte, ist nicht weiter bemerkenswert. Doch beide Opern stammen auch vom selben *Textautor*. 1794 sollten Diodati und Cimarosa abermals kooperieren, für ein zweiaktiges (!) *Dramma per musica Penelope* (UA ebenfalls in Neapel).

Spielt für die Wertschätzung des Librettisten Goethe auch die spezifische Text-Qualität der Oper eine Rolle? Diodati wurde wie viele Librettisten des 18. Jahrhunderts so gründlich vergessen, das heute nicht einmal gesicherte Lebensdaten vorliegen. Allerdings sei im Folgenden angenommen, dass Goethes Verteidigung von Giovanni Bertatis ebenfalls für Cimarosa verfasster *Il Matrimoni segreto*, wie später die von Schikaneders *Zauberflöten*-Libretto auch für Diodatis Texte gilt, die Goethe zum Vorbild für seine eigene Librettistik ab den späten 1780er und 1790er Jahren nahm.

Über Goethes Opern-Bearbeitung von *Le trame deluse* schien in der Forschung alles gesagt.⁵ Allerdings ist die Tatsache, dass der Druckort des von Goethe aus Italien mitgebrachten Textbuchs nicht Rom, sondern Mailand ist, in diesem Fall keine Fußnote, sondern sorgte für nicht geringe Verwirrung und macht mit Blick auf die verschiedenen Fassungen von *Le trame deluse* in der Aufführungspraxis des italienischen und deutschsprachigen Raums eine Neubestimmung erforderlich.

Über die in den 1790er Jahren entstandenen Opera-buffa-Bearbeitungen für das dann unter Goethes Leitung stehende Weimarer Hoftheater schrieb Goethe rückblickend in den *Tag- und Jahreshften*:

3 Vgl. den vorigen Beitrag in diesem Band von Arnold Jacobshagen.

4 Vgl. Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, Faust*, Tübingen 2004, S. 231f.

5 Für die Zusammenfassung sei verwiesen auf Christina Ricca und Benedikt Jeßing „Die vereitelten Ränke [Le trame deluse]“ in: *Goethe-Handbuch*, Stuttgart 2008, Bd. 1 der Supplemente, S. 378–381.

„Einer Unzahl italiänischer und französischer Operetten eilte man deutschen Text unterzulegen, auch gar manchen vorhandenen zu besserer Singbarkeit umzuschreiben.“⁶

Goethes Enkel Wolfgang Maximilian überlieferte die Selbstzuschreibung seines Großvaters der Gesangstexte unter anderem für *Le trame deluse* unter dem in für die deutschen Bearbeitungen bereits ab 1788 geläufigen Titel *Die vereitelten Ränke*. Als erster hat dies Max Morris anhand der Weimarer Theaterrechnungen in Zweifel gezogen, die Christian August Vulpius 13 Taler für die Bearbeitung der Oper *Le trame deluse* vergüten.⁷ Auf Grund der weitgehenden Übereinstimmungen in der Versgestaltung mit Goethes übrigen Operntextoeuvre kann eine Autorschaft Vulpius für die überlieferten *Arientexte* jedoch ausgeschlossen werden.⁸ Die naheliegende Erklärung ist daher, dass Vulpius für die verschollenen Dialoge bezahlt wurde und Goethe die Gesänge neu textierte.

Es geht im Folgenden nicht darum, ob Goethes Eingriffe in den Text diesen verbessern oder entfremden. Der deutsche Olympier dient stattdessen als historische Brille, durch die sich von einer gut rekonstruierbaren zeitlich-ästhetischen Position aus auf das Stück zurück und voraus blicken lässt.

Was war komisch 1786–1794?

Was waren die zentralen komischen Paradigmen um und in den 1780er Jahren? Den Erfahrungshorizont bildete in Deutschland zweifelsohne die Komödie der späten Aufklärung mit ihrer Tendenz zum Rührstück, gemäß Lessings Diktum „Das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen; das weinerliche Lustspiel will nur rühren; die wahre Komödie will beides“⁹, mustergültig realisiert in dessen *Minna von Barnhelm* (1767). Die Komödie der mittleren bis späten Aufklärung – insbesondere in Deutschland – wandelt sich von einer Komik des Verlachens wie bei Moliere – dessen *Misanthrope* zu den zentralen Intertexten von Lessings *Minna* gehört – zu einer Komödie des *Mitverstehens* und Nachvollziehens der menschlichen Beweggründe. Auf dieser Basis können sich die Hauptfiguren im Rahmen ihrer Möglichkeiten als gemischte Charaktere zum glücklichen Ausgang wandeln.

6 Goethe, *Tag- und Jahreshefte* 1791, FA I, Bd. 17, S. 32.

7 Max Morris, „Mitteilungen aus dem Goethe- und Schiller-Archiv: 1. Goethes als Bearbeiter von italienischen Operntexten“, in: *GJb* 26 (1905), S. 3–51, hier S. 51.

8 Vgl. Hartmann *Goethes Musiktheater*, S. 264–265.

9 Gotthold Ephraim Lessing, „Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele“, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 3, Werke 1754–1757, hrsg. von Conrad Wiedemann unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 2003, S. 280.

Während Komödie und Lustspiel durch diese didaktische Eignung eine zentrale und auch ästhetisch hochstehende Gattung der Aufklärung bilden, sind die antithetisch zu ihr stehenden Folgeepochen Sturm und Drang und Weimarer Klassik nicht besonders humoraffin bzw. die Rezeption hat sich stets mehr für deren tragische Theatertexte interessiert, mit Ausnahme von Jacob Michael Reinhold Lenz.

Friedrich Schiller hat nur eine einzige Komödie hinterlassen, eine nicht zur Publikation bestimmte, zunächst titellose possenhafte Gelegenheitsdichtung, die lustigerweise zur selben Zeit entstand, als Goethe in Rom über Didotatis Verwicklungen lachte, jedoch erst 1862 von Carl Künzel unter dem Titel *Ich habe mich rasieren lassen* publiziert wurde und heute unter dem Titel *Körners Vormittag* läuft. Auch in der Vielzahl der dramatischen Werke und Entwürfe Goethes, die fast alle zeitgenössisch geläufigen und noch ein paar mehr Gattungen umfassen, fehlt eine klassische, wirklich ‚lustige‘ Komödie. Mehr noch: Selbst das Komische in seiner milden Spielart des Heiteren – also nicht der undramatischen Schlüsse wie in der weder wirklich komischen noch heiteren ersten Fassung der *Stella* oder dem Happy End der *Iphigenie* – steht bei Goethe überwiegend im Kontext des Musiktheaters. Dies gilt erst recht für echte Komik, die sich zunächst in den Singspielen und Opere buffe vor und um die Italienische Reise ballt, um von dort aus in die ebenfalls musikalisch grundierte *Faust*-Dichtung zu wandern.¹⁰ Komik und Musik stehen für Goethe also offenbar miteinander in einem besonders fruchtbaren Wechsel- vielleicht sogar Abhängigkeitsverhältnis.

Abseits von Opera buffa-Expert:innen ist dieser Umstand alles andere als naheliegend. Denn als dramatische Schauspiel-Gattung beruht die Komödie in noch viel stärkerem Maße als die Tragödie auf zwei per se mit Musik konfligierenden Prinzipien: erstens dem Logos und zweitens der Handlung. Zu den zentralen Strategien sprachlicher Komik gehört das Missverstehen, Wörtlich-Nehmen und Missinterpretieren. Ergänzend dazu wird eine Handlung komisch, wenn sie sich bis zur scheinbaren Unentwirrbarkeit verwickelt. Literarisch schließlich wird die Komödie, wenn sich diese Elemente mit einer psychologisch-soziologisch einleuchtenden Figurenzeichnung decken oder noch besser: der dramatische Konflikt direkt aus deren Verfasstheit entsteht und gelöst wird, wie in *Minna von Barnhelm*, in der sowohl Tellheims temporäre Misanthropie als auch seine schließliche Einsicht und Wandlung seiner grundsätzlichen Menschenliebe entspringen. Sowohl Handlung als Logos sind jedoch nicht bzw. nur sehr eingeschränkt vertonbar. Zum Grundprinzip eines Librettos gehört im Gegenteil, dass es *nicht* auf das Verständnis eines einzelnen Wortes gebaut sein darf. Auch eine verwickelte Handlung ist kaum opernaffin, denn – In

10 Vgl. Hartmann, *Goethes Musiktheater*, S. 345–538.

den Worten des in der Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts beschlagenen Kollegen Goethes Christoph Martin Wieland „Handlung kann nicht gesungen sie muss agirt werden. Je mehr Handlung also, je weniger Gesang.“¹¹ *Minna von Barnhelm* dürfte daher unter den vielen schlechten Opernstoffen ziemlich weit oben rangieren, und tatsächlich existiert zumindest keine profilierte Opernfassung. Ebenfalls deshalb war *Falstaff* eine weise und viel bessere Wahl Giuseppe Verdis aus den Komödien Shakespeares als etwa die *Komödie der Irrungen*.

Was macht musikalisch geeignete Komik aus?

Grundsätzlich benötigt ein Libretto dramatische Situationen, die sich zu Räumen und szenischen Bildern auffächern, und diese sich wiederum in Klang transformieren lassen. Diodatis Text bietet in systematischer Serie eine Balkon-, Kerker- und Garten-Szene sowie eine Szene im Dunkeln. Was aber sind neben diesen typischen Buffa-Elementen die zentralen Motive und Handlungsmomente des in und außerhalb Italiens gleichermaßen erfolgreichen Stückes?

Im Zentrum steht ein alter, bis dahin augenscheinlich unverheirateter Mann, der eine junge Frau ehelichen möchte. Gesehen hat er sie noch nie und es liegt ihm offenbar auch kein Bildnis vor, so dass er nicht weiß, wie sie aussieht. Betrüger und Betrügerin haben damit leichtes Spiel, ihm eine falsche Braut unterzuschieben. Für die Einschätzung des Textes interessanter aber ist: dass er von der Braut nur deshalb überzeugt ist, weil sie ihm von vertrauenswürdiger Seite als ehetauglich geschildert wurde. Der angebaute Ehe-Pakt ist also kein Geschäft zwischen den beiden künftigen Eheleuten – nach welchem Liebeskonzept auch immer – sondern zwischen zwei (alten) Männern. Als zeitgenössische Ehe-Kriterien sind damit anzunehmen: sie ist Jungfrau, aus ordentlichen Familienverhältnissen und einigermaßen hübsch, denn Vermögen – als dritter Heiratsgrund – wird nicht erwähnt. Da der Bräutigam weder sie noch – wie Tamino oder die Prinzen der Barockoper – ihr Bildnis gesehen hat, kann es keine Liebesneigung, oder auf sie als Person bezogenes Begehren geben. Dies unterscheidet Artabano fundamental von Uberto in der von Goethe als ideale musikalische Komödie verehrten *La serva padrona* Pergolesis und den vielen ihre Mündel sexuell und merkantil missbrauchenden Vormündern bis zu Giovanni Paisiellos Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* (1782). Artabano treibt offenbar lediglich ‚Allzumenschliches‘ an: ein grundsätzliches Bedürfnis

11 Christoph Martin Wieland, „Versuch über das teutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände, in: *Wielands Werke*, Oßmannstedter Ausgabe, hrsg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, Bd. 12.1., Berlin/New York 2009, S. 320f.

nach Sex und möglicherweise die Überlegung, sich für die absehbare Gebrechlichkeit eine zuverlässige Pflegerin zu sichern. Nur deshalb kann er am Ende problemlos sofort vom Objekt Ortensia auf die ankommende unbekannte Braut switchen. Er bedient damit einerseits das Komödienmotiv vom alten Galan, zugleich war es zeitgenössischer Alltag, dass ein 60-Jähriger eine 16-Jährige heiratete. Komisch ist daher keineswegs das Missverhältnis aus Alter und Liebe. Das ist es seit der Antike nur bei Frauen, weil weibliches Begehren nach der Menopause im Patriarchat delegitimiert und überdies der alte(rnde) weibliche Körper perhorresziert wird. Komisch ist vielmehr, dass der – ungewohnte? – erotische Drive Artabano vom bis dahin, wie wir den Kommentaren seiner Umwelt entnehmen können, (vertrauens-)würdigen Alten zum eitlen und leicht zu übertölpelnden Gecken macht, der von der *Commedia dell'Arte* über die *Intermezzi* bis zur *Opera buffa* die Lachmuskeln reizt.

Von der jungen Braut hören und sehen wir bis zum Schluss nichts; eine persönliche Zuneigung zu dem Alten – könnte ja sein – kann aber unter den gegebenen Umständen nicht bestehen. Ob sie zu der Ehe gezwungen wird, oder mit der Aussicht auf einen alten, aber wohlhabenden Mann zufrieden ist, erfahren wir ebenfalls nicht. Tatsächlich es gab für junge Frauen mindestens zwei gute Gründe, einen alten Mann zu heiraten. Erstens würden sie von ihm mit etwas Glück keine oder nur mehr wenige Kinder bekommen, was in Anbetracht der hohen Müttersterblichkeit ihre Überlebenschancen enorm steigerte. Zweitens würden sie ihn voraussichtlich, nicht zuletzt deshalb, überleben und dann ein Leben als Witwe führen können, dem einzigen halbwegs selbstbestimmten Stand, den eine Frau erlangen konnte.

Dass Artabano am Ende – anders als in Goethes *Scherz, List und Rache*, entgegen aller Wahrscheinlichkeit doch nicht beraubt wird, ist nicht etwa seiner Einsicht zu verdanken, dass es in seinem Alter keine gute Idee ist, noch zu heiraten. Daher vollzieht sich auch keine, sondern am Ende ist die richtige Braut im Anmarsch und der Alte sofort wieder *der Alte*. Dieses Prinzip gilt auch für die anderen Figuren. Der Schurke Nardo bleibt sich treu in seiner Kunst, sich zu verstellen, die ‚Finta Giardiniera‘ Dorinda, eine Senesiner Edeldame, wiederholt ihre Verführbarkeit durch Nardo und ihre Treue zu ihm, statt sich dem ständisch weit unter ihr stehenden echten Gärtner Mengo zuzuwenden, der ab 1787 in vielen Fassungen vorkommt. Auch das semiseria-Paar Olimpia und Clicerio bleibt sich – buchstäblich und ohne Anfechtung – treu. Allerdings gibt es hier grundsätzliche Irritationsmomente. Denn Clicerio tritt nicht besonders engagiert als Bräutigam Olimpias auf, sondern wird eher vom Libretto als solcher eingeführt und hätte sonst auch keinen triftigen Grund, in Artabanos Haus zu verkehren.

Die – bürgerliche (?) – Olimpia hingegen setzt auf die Verbindung zu Clicerio, mutmaßlich, da sie einen gesellschaftlichen Aufstieg verspricht.

Auffällig ist jedoch, dass das Paar kein Duett verbindet und Clicerio wesentlich mehr mit Dorinda zu tun hat. Durchaus nachvollziehbar daher, dass eine der seltenen Aufführungen der Oper im 20. Jahrhundert am Teatro Real in Neapel 1959 Olimpia und Dorinda fusionierte.¹² Erstaunlich ist mit Blick etwa auf das Drama giocoso *La Finta Giardinera* Pasquale Anfossi und Giuseppe Petrosellinis (Rom 1774), dass alle sich aus den Konstellationen ergebenden *Handlungsoptionen* in Diodati/ Cimarosas bei vollem Umfang gespielt mehr als abendfüllendem Stück in dessen zweiaktiger und damit außerhalb des Königreichs Neapel dominanter Version enttäuscht werden. Dies gilt besonders für Olimpia, Dorinda und Clicerio, die trotz ihres treuen und selbstlosen Einsatzes für Artabano am Ende nicht die zu erwartende Belohnung bekommen: die Hochzeit, die wenigstens für Olimpia und Clicerio dramaturgisch ostentativ auf der Hand liegt.

Ist die dramatische Konzeption von *Le trame deluse* als statische Komödie des Verlachens mit Blick auf die zwölf Jahre ältere *Finta* einfach heillos veraltet? Wenn ja, warum schätzte Goethe dieses und das in Hinsicht auf die handlungsmäßige Statik sehr ähnliche zweite Stück des Duos so außerordentlich? Obendrein vor dem Hintergrund der *Serva Padrona* als Prototyp italienischer komischer Opernformen und nachdem er sich selbst jahrelang daran abgearbeitet hatte, Buffa-Libretti mit stringenter Handlungsführung und Figurenpsychologie zu schreiben, angefangen von *Scherz List und Rache* über *Claudine von Villa Bella* bis zu *Die ungleichen Hausgenossen*?

Goethes Begründung für seine Wertschätzung von – insbesondere Cimarosas – Opere Buffe lautet aus der Rücksicht des Jahres 1815.

„Gewöhnlich schilt man auf die Italiänischen Texte, und das zwar in solchen Phrasen wie einer dem anderen nachsagen kann ohne was dabei zu denken; sie sind freilich leicht und heiter, aber sie machen nicht mehr Forderungen an den Komponisten und an den Sängern, als in wie weit beide sich hinzugeben Lust haben. Ohne hierüber weitläufig zu sein, erinnere ich an den Text der heimlichen Heirat; man kennt den Verfasser nicht, aber es war einer der geschicktesten die in diesem Fache gearbeitet haben, wer er auch gewesen sein mag.“¹³

Giovanni Bertatis für Wien entstandenes Drama giocoso von 1792 weist mit der Doppelhochzeit der Schwestern genau jenes handlungsmäßige Lösungspaket auf, das *Le trame deluse* so irritierend vermissen lässt. Was macht sie 1787 und bei der Aufnahme in Weimar 1794 attraktiv, obgleich es die Dramaturgie des gelösten Knotens verweigert?

12 Inszenierung und Kostüme: Pier Luigi Pizzi, Leitung: Nicola Rescigno, gesungen von Giovanna Fioroni, Adriana Martino, Giuseppe Baratti, Mafalda Micheluzzi, Sesto Bruscantini und Ugo Trama. Aufgezeichnet von Rai5.

13 Goethe, *Tag- und Jahreshefte*, in: FA I, Bd. 15.1, S. 467.

Den Hinweis gibt Goethes Verweis auf die musikalischen Parameter des Textes, der Sänger und Komponist durch ein hohes Maß an Freiheit entgegenkommen soll. Zum Ende der Italiensichen Reise werden diese Parameter sogar an die eigenen Produktionen, namentlich die Überarbeitungen der Singspiele *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella* angelegt.

„Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Komponisten und Akteur entgegenzuarbeiten. Das Zeug, worauf gestickt werden soll, muß weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muß es absolut wie Marli gewoben sein.“¹⁴

Zur Klärung dieser Frage mag ein Blick auf *L'impresario in angustie* helfen, der Farsa des Autorenteam, die in Weimar 1791 als *Die Theatralischen Abentheuer* verschnitten mit Wolfgang Amadeus Mozart/ Johann Gottlieb Stephanie d. J. *Schauspieldirektor* (1786) aufgeführt wurde. Auch in *L'impresario* wird der dramatische Faden nicht entwirrt, sondern am Ende gekappt. Lässt sich *Le Trame deluse* analog dazu ebenfalls als Spiel mit dem Theater im Theater interpretieren, das seine Komik wesentlich aus der Opernsatire gewinnt, diese aber überdies in eine dramatische Handlung überführt?

Zu den zentralen Vorwürfen gegen jede Form von Literatur im 18. Jahrhundert gehört der, dass, wer sich fiktiven Geschichten aussetzt, Lügengeschichten rezipiere. Für das Theater kommt der Vorwurf der erotischen Amoralität hinzu, insbesondere, wenn weibliche Darstellerinnen involviert sind. Vielleicht nicht zufällig bildet dieser gedoppelte Vorwurf von Verführung und Lüge mit den beiden Verstellungskünstler:innen Ortensia und Nardo in *Le trame deluse* den Kern der Dramaturgie. Hinzu tritt die Verbindung von Sex und Geld/Gold, sowohl auf der gesellschaftlich akzeptierten Ebene von Artabano und Olimpia/Clicerio, wie auf der verbrecherischen von Hortensia und Nardo. Zwischen diesen Topoi lässt das Stück seine Figuren buchstäblich im Dreieck springen.

Musikalisch erstaunlich differenziert wird dieses zwar wirkungsvolle, aber in seiner Schematik leicht durchschaubare Prinzip durch die mittels des Verstellungsmotivs *fluiden* Charaktere – und umgeht damit geschickt ein Problem, mit dem sich Mozart noch in seiner *Finta* herumschlug und erst in der *Zauberflöte* Lösungen fand.

Inbesondere in den komischen Musikformen ist an die ständische und typische Charakteristik der Figuren deren spezifische musikalische Sprache gekoppelt. Das bringt immer dann Probleme mit sich, wenn hohe und niedere Figuren miteinander in Ensembles singen. Da sie – so lange sie

14 Unter dem 6.2.1788. *Italiensiche Reise*, in: FA I, Bd. X, S. 554. Der originale Brief ging am 9.2.1788 an Herder.

in ihrer Typisierung bleiben – nicht unmittelbar dieselbe Musiksprache teilen, können sie direkt miteinander nur schwer einen gemeinsamen Gesang anstimmen, oder aber müssen zum gemeinsamen Singen ihre Typik verlassen. Die Theater-, Betrugs- und Spielmetaphern schlagen diesem Problem ein Schnippchen, indem sie den Betrug der Figuren mittels angemessener musikalischer Formen darstellen, die den tatsächlichen Gesellschaftlichen Positionen der Figuren nicht entsprechen. Just die Verstellung ermöglicht es hier allen Figuren, miteinander nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch zu interagieren. Musikalisch komisch, weil ihre eigene Form- und Formelhaftigkeit kommentierend, wird damit der Kontrast zwischen Figur und der von der Figur angelegten musikalischen Maske; noch mehr das gelegentliche aus-der-Rolle-Fallen Hortensias und Nardos, wenn sie sich unbeobachtet glauben, oder *aparte* miteinander kommunizieren. Zum besonderen Potenzial der Geschichte gehört dabei die Flüssigkeit, mit der Hortensia die adelige und innerhalb der Opera buffa als hoch angesetzte – und damit ohnehin im Verdacht der Überspanntheit stehende – Opera seria Sprache bedient. Nicht erst Goethe, sondern bereits italienische Fassungen des Librettos,¹⁵ verzeichnen sowohl für Artabano als auch für den Betrüger Nardo die Adelsanrede „Don“, die in Italien im 18. Jahrhundert tatsächlich im engeren Sinne Adelligen vorbehalten war. Zugleich ist dieser Titel seit dem „Don Pasquale“ der Commedia dell’arte komisch kompromittiert. Während die meisten Figuren des Stücks damit zwischen (niederen) Adel und (gehobenem) Bürgertum oszillieren, wird Ortensia eindeutig als Nicht-Adelige charakterisiert, was auch ein deutliches Licht auf ihre Position als Witwe wirft: Sie ist die sexuell verfügbare, bürgerliche Frau, mit der Clicerio keineswegs eine Ehe anstrebte, als er sich vor Beginn der Geschichte in sie verliebte, aus Eifersucht einen Nebenbuhler tötete, und deshalb aus Bologna fliehen musste. Sexuelle Verhältnisse wurden von adeligen und großbürgerlichen Männern vorzugsweise mit Witwen (oder Schauspielerinnen) geschlossen und schlossen in der Regel den temporären Unterhalt der Frau ein. Goethes als Faustina verewigte römische Geliebte war mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ebenfalls Witwe, und Roberto Zapperi hat belegen können, dass Goethe ihr bei seiner Abreise aus Rom eine Geldsumme im Umfang einer stattlichen Mitgift zu ihrer Versorgung hinterließ.¹⁶ Ortensia ist als einzige Nichtadelige aber nicht nur Stückimmanent ‚überzeugend‘, und damit ein Kommentar zu schlecht beleumundeten Bühnendarstellerinnen, die hohe Damen spielen. Sie konterkariert vor allem die Frage nach der Sichtbarkeit von Stand und Adel, die die Dramatik um 1800 auch in Deutschland umtreibt wie nie zuvor. Konnten sich die ‚der Bauer als König-Geschichten‘ des Barocktheaters wie

15 Darunter Wien von 1787.

16 Roberto Zapperi, *Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München 1999, S. 232f.

Reinhard Keiser und Johann Philipp Praetorius' *Der lächerliche Prinz Jodelet* nach französischen Vorlagen von Paul Scarron und Thomas Corneille, die wiederum spanische Vorbilder u.a. von Pedro Calderon de la Barca aufgriffen, noch darauf verlassen, dass das ständisch Niedere bald durch regelwidriges Betragen auffällt, beherrscht nun die Angst vor mit geschliffen adeligen Manieren auftretenden Betrügern und Betrügerinnen, wie Giuseppe Balsamo alias Alessandro Graf von Cagliostro und dem angeblichen Graf Frederick de Horn, der Angelika Kaufmann heiratete und mit ihren Ersparnissen verschwand. Charlotte von Stein lässt in ihrem Drama in vier Aufzügen *Die zwey Emilien* (1803) nach der englischsprachigen Romanvorlage *The Young Lady's Tale. The Two Emilys* (1798) von Sophia Lee eine ähnliche Betrügerinnen-Figur auftreten wie Diodati. Die Figur der Emilie Fitzallen ist eine in mehrfacher Weise radikalisierte Version von Ortensia mit tragischem Potential für die anderen Figuren, die sich bei ihrem Verschwinden aber zugleich überraschend emanzipatorisch äußert: „Mein Betrug war gerechte Rache. [...] Nie standen die Frauen an ihrem gehörigen Platze. Weder nach der Ordnung der Natur, noch nach dem Vertrag der gesellschaftlichen Einrichtung. Was der einen gelingt, stürzt die andere herab. [...] Ich aber habe eine Männerseele und will auf keine Art Fesseln tragen.“¹⁷

Das Motiv der Doppelgängerin verbindet Diodatis Text mit der Gothic Novel und mag zum Reiz des Stückes beigetragen haben. Denn Ortensia tritt mit überzeugender musikalischer Sprache als künftige Hausherrin auf. Entlarvt wird sie stückimmanent nicht durch musikalisch-sprachliche Patzer, sondern dadurch, dass Dorinda, Nardo und Cilcerio sie erkennen und für das Publikum, da es sie und Nardo durch die vierte Wand belauschen kann. Damit aber wird Artabanos Vertrauen in sie zugleich gerechtfertigt. Und mehr noch: dass er bereit ist, seiner künftigen Ehefrau zu glauben, bezeugt seine gute Grundeignung als Ehemann. Der Reiz der Vertonung besteht damit für die Zuschauenden im frappierenden Kontrast zwischen Erkenntnis und sinnlicher Erfahrung.

Ausgerechnet die ‚durchtriebene‘ Frau, die als Witwe nicht nur Lebens- sondern auch erotische Erfahrung mitbringt, entwickelt dadurch die größte Fallhöhe. Ob sie durch Armut zur Betrügerin wurde oder aus Liebe zum versierten Kriminellen Nardo dazu verführt wird, bleibt offen. In jedem Fall erweist sie sich als eine von ihm Vorangetriebene, die an mindestens drei Stellen Skrupel zeigt, und eigentlich nur daran Vergnügen findet, Artabano kokettierend an der Nase herumzuführen. Beim harten Diebstahlbetrug stellt sie sich jedoch als hoffnungslos unbegabt heraus; etwa als sie Artabano vergeblich den Ring abzunehmen versucht, die Höflichkeit

17 Charlotte von Stein, *Dramen. Frühe Frauenliteratur in Deutschland*, hrsg. von Susanne Kord, Hildesheim u.a., 1998, S. 9.

aber einen Dreh zu weit treibt und Artabano den Ring wieder einsteckt. Der spannendste Moment ist fraglos der, wenn Nardo sich in seiner doppelten Intrige zu fangen droht, da er Dorinda so überzeugend Reue und erneute Liebe vorspielt, dass sogar Ortensia eifersüchtig wird und in I/15 damit droht, den Alten *tatsächlich* zu heiraten, womit sie sich auf (halbwegs) legale Weise in die Position der Hausherrin brächte. Das macht ihr Verhalten aber auch zum Kommentar auf das Verhalten der abwesenden jungen Braut. Denn deren Einwilligung in die Ehe kann ebenfalls nur von dem Bedürfnis nach Reichtum motiviert sein. Ortensia kann also durchaus als Vorgriff auf die Spekulation der Braut gedeutet werden, deren Zukunft als dann jedoch reiche Witwe sie präfiguriert und damit auch den von ihrer Seite begangenen Betrug relativiert. Denn er bestünde im Falle einer Eheschließung lediglich in der Vorspiegelung der Jungfräulichkeit – eine durchaus lässliche Sünde, zumal Artabano sie sofort attraktiv findet. Dass er mit einer sexuell erfahrenen und wenigstens etwas reiferen Frau die bessere Wahl träge, führt Cimarosas Komposition ausgiebig vor, indem beide musikalisch – also sinnlich – ausgezeichnet harmonisieren lässt und Ortensia sich mit ihrer ebenbürtigen Musiksprache als geeignete(re) Hausfrau erweist.

Die Opera-seria-Parodie passt zu Clicerios zweiteiliger emblematischer ‚seria‘-Arie in II/1. Sie katapultiert ihn entweder in die ständisch höchste Position, oder aber markiert seine Intention, diesen Eindruck zu erzeugen im Aufgriff des alten Ritterideals. Überdies ist er es, der die ganze Zeit mit Waffen hantiert. Die Titelhierarchie bleibt dazu ambivalent. „Cavaliere“ bedeutet „Ritter“, ist aber ein relativ niedriger Adelstitel, der überdies verliehen werden kann. So etwa an den ‚Cavaliere Broschi‘ Farinelli, der tatsächlich wohl bestenfalls aus dem niederen Amtssadel stammte. Ob Clicerio mit Olimpia also tatsächlich nach unten heiraten will oder nur diesen Anschein zu erwecken trachtet um seine Chancen bei ihr zu steigern, bleibt durchaus in der Schwebe und passt zu dieser Komödie der Verstellungen. Goethe – spätestens durch die sog. Halsband-Affäre für Adelschwindler sensibilisiert – greift dies auf, macht aus Artabano einen Marchese und aus Clicerio einen Graf und verschleiert durch die verschiedenen Sprachen der Adelstitel, dass in Italien der Graf (Conte) eigentlich unter dem Marquese steht. Aus Ortensia hingegen macht Goethe von vorneherin das offensichtliche: eine Schauspielerin!

Goethes Tendenz, die Figuren in den Gesängen etwa gegenüber der Dresdner Fassung von 1788 sprachlich zu heben ist unabhängig davon und dramaturgisch weitsichtig, greift sie doch auf zentrale Momente des Stückes zu. Denn nicht nur Ortensia, auch Artabano punktet mit signifikanten Abweichungen gegenüber der Tradition. Bereits sein Name verweist ausdrücklich auf die Opera seria. Artabano ist der schlechte oder zumindest sehr fehlbare Vater Arbaces – Farinellis Lieblingsrolle in – Metastasios *Artaserse*, emblematisch vertont von Johann Adolf Hasse 1730. Doch indem

sich seine Triebe nicht gegen das in seinem Hause lebende Mündel richten und er überdies niemandem Zwang antut, mögen damit – auch aus der Sicht des 18. Jahrhunderts – zwar töricht sein, sind aber nicht verwerflich. Dass Olimpia und ihr im Hause ein- und ausgehender Bräutigam Kopf und Kragen riskieren, um Artabano vor einem – überdies voraussichtlich verschmerzbar – Raub zu bewahren, spricht sogar dafür, dass sie bis dahin ein gutes Verhältnis hatten. Vulgo: dass sie den Alten schätzen oder gar lieben. Dafür gibt es im Stück eigentlich nur einen ersichtlichen Grund und der ist die zweite Abweichung vom Schema: Artabano ist ausgesprochen großzügig, wenn er seiner Angebeteten Braut alle seine Schätze in I/V zu Füßen legen will („Tutti è fatto sì per tè“). Welche Frau möchte das nicht hören?

Und genau mit dieser unübersehbaren Abweichung vom Typus des sexuell übergriffigen, geizigen und damit auf der ganzen Linie widerlichen alten Gecken – von dem nur noch der unpassende sexuelle Drive, die Eitelkeit und die Gutgläubigkeit bleiben – nähert sich die Dramaturgie von *Le trame deluse* bereits einer Idealisierung in Disguise an.

Zumindest bei Ortensia wird ebenfalls die Liebe auch zur Antriebskraft für den Betrug. Dass es bei dem so anarchisch-luftig daherkommenden Libretto von *Le trame deluse* tatsächlich um eine Systematik der Liebe zwischen amor (Erotik) und amicitia (Freundschaft) geht, ist eine einigeraßen überraschende Erkenntnis. Artabano steht für die reine amor = die rein sexuelle = triebhafte Liebe. Er ist wankelmütig und in der Freundschaft unzuverlässig, seine „amicitia“ gegen Olympia und Clicerio geht im erotischen Drive sofort unter. Olimpia und Clicerio stehen einerseits in unverbrüchlicher Liebe zueinander und in der Treue zu Artabano für die richtige, aber ironischerweise für sie selbst erfolglose Kombi aus amor und amicitia. Doch Clicerio hat auch eine Vergangenheit mit Ortensia (amor fatale), in die er sich kurz nach dem Tod ihres Ehemanns verliebte und einen seiner Nebenbuhler tötete. Weshalb er nun, von der Familie verstoßen (und vermutlich mittellos) um die Nichte des reichen Artabano anhält. Dorinda und Mingo zeigen treue Liebe – amor und amicitia – aber jeweils zum falschen Gegenstand (sowohl Nardo wie Dorinda wie Artabano wissen sie nicht zu würdigen). Nardo und Hortensia sind in amor verbunden in Gegenseitigkeit, trotz Vorgeschichten und Androhungen treu, aber dennoch fatal.

Le trame deluse bedient eine der so gutversteckten wie sympathischsten Neigungen des ‚klassischen‘ Goethe: seine Lust an Anarchie, Raub und Betrug, die sich besonders im Feld des Musiktheaters tummelt: Von *Claudine v. Villa Bella*, über *Scherz, List und Rache* und *Die Ungleichenen Hausgenossen* bis zu dem Maskenzügen und kulminierend im vielgescholtenen *Walpurgisnachtstraum* des *Faust*.¹⁸ Doch Goethe ist damit nicht allein. Bereits die Epoche des Sturm und Drang und etwas später die Frühromantik

18 Vgl. Hartmann, *Goethes Musiktheater*.

huldigten der Groteske insbesondere in der italienischen Commedia dell'Arte. Darunter Lenz, in dessen *Der Hofmeister* das Zutrauen in jede Form von Kausalität erschüttert wird, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann mit seinen direkt auf Commedia dell'Arte rekurrierenden *Fantasie- und Nachtstücken in Callots Manier*.

Der dritte Akt

Die Neapolitanische Erstfassung fügte an die Enttarnung des Betrugers einen aus nur zwei Szenen bestehenden dritten Akt an.¹⁹ Musikdramatisch hoch unbefriedigend nach den hohen Wellen der Verwirrung und dem effektvollen Platzen des Knotens am Ende des zweiten Akts, wurde dieser Wurmfortsatz in den meisten Aufführungen außerhalb des Königreichs Neapel amputiert. Doch ist er eigentlich von zentraler Bedeutung nicht nur für die Geschichte, sondern vor allem für die stilistische Einordnung des Stücks. In III/1 werden alle nach immerhin drei Stunden Spieldauer noch lose liegenden Fäden verknüpft: Artabano verspricht Dorinda, sie in Siena und bei ihren Eltern wieder zu rehabilitieren, was vermutlich bedeutet, dass er eine neue Mitgift dazu spendiert. Das erklärt, warum es für sie in der ersten Fassung kein Gegenüber gibt, da der treue echte Gärtner am Ende der Einzige bliebe, der leer ausgeht. Auch Clicerio und Olimpia dürfen endlich heiraten. Die Lösung aller Knoten in einem knappen Rezitativ ist abermals unübersehbar ein Verweis auf die Opera seria, doch erschöpft sich nicht darin. Denn mit diesem Schluss werden zugleich alle Charaktere abgerundet, mit besonders weitreichenden Folgen insbesondere für Artabano, der sich nach dem tölpelhaften Intermezzo (wieder) als der großzügige und gutartige Onkel zeigt, um den seine Familie gekämpft hatte. Dazu passt auch, dass er Nardo und Ortensia zwar mit der Polizei droht, diese jedoch nicht in Erscheinung tritt, sondern das Quartett der ankommenden Braut entgegeneilt und beide ungebunden und unbewacht zurücklässt. In I/II beschließt das letzte noch übrige Paar, dem Exempel zu folgen, zu heiraten und Nardo schwört allen Betrügereien ab. Nach der Logik der Figurenzeichnung ist zwar zu erwarten, dass Nardo sich daran bald nicht mehr erinnern wird, aber auch das passt zu Ortensia, die ohnehin die Figur mit dem größten tragischen Potenzial ist.

Es ist der kurze dritte Akt, der aus einer wilden, hoch intertextuellen aber in ihrer narrativen Bruchstückhaftigkeit unbefriedigenden Farce eine abgerundete Oper macht. Moderne Inszenierungen können also ausloten, ob sie sich eher an die dramaturgisch abgerundeten Figurenzeichnungen

19 Domenico Cimarosa, *Le trame deluse*. Drame giocoso in drei Akten. Manuskript, Neapel 1786, University of Western Ontario. Sig. MZ158, ohne Pagina. <https://archive.org/details/letramedelusedra02cima/page/n197/mode/2up>. (10.12.2024).

der Neapolitanischen Tradition, oder den Fragmentcharakter der anderen europäischen Aufführungen anschließen wollen, oder aber das Potenzial ausloten könnten, das ein sich tatsächlich in Ortensia verliebender Artabano böte.

Eine Baustelle blieb der Schluss auch in Neapel. Ein neapolitanisches Textbuch von 1807 überliefert einen vollständig anderen Text für die Schlusszene von Nardo und Ortensia.²⁰ An den meisten Orten endete das Stück aber mit dem Ende des zweiten Aktes, so wohl auch bei den von Goethe besuchten Aufführungen in Rom: Die Betrüger sind enttarnt, ihre tittelgebenden Ränke damit vereitelt, doch die Figuren auf der Bühne gaben nichts gelernt.

Das Material der Weimarer Aufführungen ab 1794 liegt im Archiv der Hochschule für Musik Franz Liszt und blieb daher vom Brand in der Herzogin Anna Amalia-Bibliothek verschont.²¹ Es ist umso kostbarer, als es weitreichende Rückschlüsse über die Aufführungspraxis italienischer komischer Opern in Weimar liefert. Das zweibändige Manuskript verschiedener Schreiber ist mit Einträgen, Einlageblättern und Streichungen als Aufführungsmaterial erkennbar.²² Es enthält jedoch lediglich die Gesangsnummern; Rezitative tauchen nur innerhalb der beiden Finali auf. Damit ist klar, dass bei der Weimarer Aufführung die Opera buffa in eine Singspielstruktur mit *gesprochenen* Dialogen überführt wurde. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Während die Oper beispielsweise in Dresden 1788 in italienischer Sprache aufgeführt wurde, bedeutete die Übersetzung einer kompletten Oper einen enormen Aufwand, wenn Rezitative sprachlich passend textiert werden sollten. Alternativ müssten die Rezitative für eine Übersetzung neu komponiert werden. Der Text dazu müsste aber in jedem Fall versifiziert sein, was an sich bereits ein enormer Arbeitsaufwand gegenüber einer Prosafassung bedeutet, und es kann bezweifelt werden, ob Vulpius dazu in der Lage gewesen wäre. Auch der Probenaufwand bei Versen oder gar Rezitativen steigt massiv. Dass die nach den Theaterrechnungen aus der Feder von Vulpius stammenden Dialoge in Prosa waren, erklärt,

20 [Giuseppe Maria Diodati], *Le trame deluse. Commedia per musica, da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini, per quart'opera in quest'anno 1807*, Neapel 1807, S.50–54. <https://archive.org/details/letramedelusecom00cima/page/54/mode/2up> (10.12.2024).

21 Domenico Cimarosa / Giuseppe Maria Diodati, *Die vereitelten Ränke*. (Nur Gesänge: Übersetzung Johann Wolfgang von Goethe). Weimar 1794. Hochschule für Musik Franz Liszt, Hochschularchiv – Thüringisches Landesmusikarchiv (HSA - ThLMA). Sig. D-WRha.

22 Laut Jeßing/Ricca (*Metzler Goethe HB*, S. 379) handelt es sich dabei nicht um das Material der Uraufführung, ohne dass eine Begründung oder Beleg für diese Einschätzung gegeben würde. In RISM ist ein Datum von um oder nach 1794 verzeichnet.

warum sie nicht aufbewahrt wurden: es handelte sich um Theater-Gebrauchstexte. Dazu passt auch die Vergütung. 13 Taler mag zwar ein schönes Honorar sein, doch entspricht es nur etwa 16,6% des Monatslohns, den Christoph Martin Wieland ab 1772 als Prinzenerzieher erhielt und dürfte damit kaum mehr als eine Arbeitszeit von ein bis zwei Wochen abgedeckt haben; ein machbarer Zeitraum für eine Prosabearbeitung, aber undenkbar für eine Verfassung. „Unterlegt“ – wie es in den Tag- und Jahresheften heißt – wurde folglich nur der Teil der Opern, der auch gesungen war.

Der zweite Akt der Weimarer Partitur ist in zwei Bände aufgeteilt. Anders als Jeßing/Ricca angeben,²³ wurde die Figur des Mengo nicht erst für die Weimarer Fassung von Goethe und Vulpius erfunden. Bereits die römische Fassung von 1787, die Goethe bei seinem Aufenthalt sah, und die Dresdner Fassung von 1788 führen den echten Gärtner als Partner Dorindas ein. Allerdings fehlt Mengo in der *Mailänder* Fassung, deren Textbuch Goethe aus Italien mitbrachte.²⁴ Während Mengo jedoch in Dresden in II/8. mit Dorinda ein Duett singt,²⁵ tritt er in der Weimarer Version lediglich als Sprechrolle auf. Das ist umso erstaunlicher, als die Partie mit Anton Genast, einem ausgewiesenen Sänger besetzt war. Für eine derartige Entscheidung gibt es nur eine Begründung: Es gab keine Musik für ihn. Woher Goethe das Notenmaterial bezog, ist bislang nicht geklärt, doch muss es sich um die Neapolitanische Version gehandelt haben. Offenbar war aber die Version mit Mengo und der Dopplung der Paare inzwischen die etabliertere und oder auch von Goethe als kanonische betrachtet, weshalb für Weimar eine Mischversion entstand. In Goethes Arienübersetzungen taucht Mengo lediglich an einer Stelle auf, wenn Olimpia ihn im Finale des II. Akts als Zeugen erwähnt „Ich und Mengo sahen alles/ Ganz genau durchs Schlüsselloch“²⁶, als sei er gezielt in die Musik ‚hineingeschrieben‘ worden.

Auch die Schlusszene ist eine Mischung aus beiden Versionen. Dass alles auflösende Rezitativ fehlt, oder es fand in Prosa statt. Das Schlussduett zwischen Nardo und Ortensia ist – wie beispielsweise auch in der Neapolitanischen Version von 1807 – in Weimar an das Ende des zweiten Akts angefügt, aber musikalisch mit der Urfassung weitestgehend identisch. Ob in den 1790er Jahren bereits Mischfassungen aus beiden Versionen (inklusive Schlussduett) existierten, oder Goethe das Schlussduett erst über die Noten kennenlernte, muss offen bleiben. Dramaturgisch bedeutsam ist aber weniger die Entscheidung für das Duett als dessen signifikante Umdeutung Goethes. Mit ihr verknüpft Goethe Artabanos in den anderen Fassungen verpuffende Drohung mit der Justiz mit einer überraschenden

23 Vgl. Ricca, Jeßing, *Goethe-HB*, S. 380.

24 Vgl. den Beitrag von Jacobshagen in diesem Band.

25 Domenico Cimarosa/ Giuseppe Maria Diodati, *Die vereitelten Ränke*. Ein musikalisches Lustspiel für das Churfürstlich-Sächsische Theater. Dresden 1788, S. 105.

26 Partitur MS, S. 181.

Wendung. Denn anders als im heiteren neapolitanischen Schluss blicken Nardo und Hortensia nun auf eine Zukunft als Sträflinge und es ist angesichts einer jahre- wahrscheinlich gar lebenslangen Trennung, dass sie sich Liebe und Treue schwören. Signifikant dafür ist Nardos Anrede an Hortensia als ‚Dido‘. Damit reichen sich überraschend abermals *Le trame deluse* und das dramatische Schaffen v. Steins die Hände. Denn die Anrede als „Dido“ ist an dieser Stelle alles andere als naheliegend. Dido wird in der *Aeneis* von Aeneas verlassen und stürzt sich deshalb in die Flammen des brennenden Carthago. Auf den Opernbühnen ist diese Geschichte als Metastasions *Didone abbandonata* allgegenwärtig und ergänzt damit in der Weimarer Fassung die *Artaserse*-Anspielung in Artabanos Namen. Doch Nardo will Hortensia gerade *nicht* aus eigenem Antrieb verlassen. Ganz im Gegenteil erwägen beide anschließend den gemeinsamen Liebestod. Nardo ist als nicht Aeneas, sondern rutscht in die Position von Didos Ehemann. Die Anrede als „Dido“ gilt folglich nicht der verlassenen Geliebten, sondern im Gegenteil der treuen Witwe, die durch den Selbstmord einer erzwungenen Ehe mit dem Aggressor Iarbas entgeht. Der antike Historiker Justinus überliefert diese Version der Geschichte, in der Aeneas gar nicht vorkommt. Literarisch wurde sie nur äußerst selten aufgegriffen – so just im Jahr 1794 in Weimar. V. Stein publizierte ihr Trauerspiel *Dido* zwar nicht zu Lebzeiten, es war im Weimarer Kreis aber bekannt und kein Geringerer als Friedrich Schiller lobte den Text. Vor allem die ältere Goethe-Forschung²⁷ reduzierte *Dido* auf Grund von Zitaten und Anspielungen als persönliche Abrechnung v. Steins mit Goethe. Die neuere Forschung²⁸ hingegen weist diese den oft drastischen Anspielungen der Weimarer Hoftheatertradition zu. Die Anrede als „treue Witwe“ bestätigt nicht nur diese Lesart, sie ist ein Beleg dafür, dass Goethe das Stück in der ungewöhnlichen Bearbeitung v. Steins tatsächlich kannte und darüber hinaus annahm, dass dies auch für relevante Teile des Publikums galt.

Goethe erfand den Schluss damit nicht neu, sondern schuf eine entscheidende Umdeutung. Der neue Text setzt sich auf die ‚heitere‘ Schlussmusik der neapolitanischen Fassung und lässt die Opernsatire damit tragisch oszillieren. Mit dem Tod auf offener Bühne wird eines der zentralen Tabus der Opera seria angedroht, gegen das just *Didone abbandonata* einen

27 Vgl. Susanne Kord, *Charlotte von Stein*, Einleitung, S. VI–XII.

28 Ortrud Gutjahr, „Charlotte von Steins ‚Dido‘ – eine Anti-Iphigenie?“, in: *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche*, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2001, S. 219–246; Ariane Ludwig, „Dido, ein Trauerspiel in 5. Aufzügen. Transformation eines antiken Stoffes“, in: *Charlotte von Stein. Schriftstellerin, Freundin und Mentorin*, hrsg. von Elke Richter und Alexander Rosenbaum, Berlin und Boston 2018, S. 113–126. Elizabeth J. Plagwitz, „Wem geziemt die Aufopferung?: Sacrifice in Charlotte von Stein’s *Dido*“, in: *Frauen, Mitsprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, hrsg. von Marianne Henn und Britta Hufeisen, Stuttgart 1997, S. 119–127.

der seltenen Verstöße darstellt.²⁹ Indem Text und Musik auseinanderdriften, wird der im Neapolitanischen Original vielleicht als sentimental erfahrbare Schluss ‚tragikomisch‘ auf eine Weise, die die Freude über die Lösung des Konflikts dämpft. Schließlich sind Hortensia und Nardo die zentralen Figuren des Stücks und Hortensia hat überdies die größte Fallhöhe. Es fällt schwer, nicht an Egmonts – von Schiller als „Salto mortale in die Opernwelt“³⁰ kritisierten – Traum zu denken, wenn für die Schlusspassage aus „Mai degno di lode/ L’inganno sarà“ wird „Wir hoffen und leben, / Die Freiheit ist da!“

29 Vgl. Anmerkungen von Silke Leopold und Anselm Gerhard zum Tragico fine. In: Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der ‚Alceste‘-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland*, Berlin, Boston 2017, S. 514, Fn 805.

30 So Schiller in seiner anonymen Rezension in der *Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom 20. September 1788. Friedrich Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften, hrsg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 208.



Cimara, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Von der Opera buffa zum deutschen Singspiel
Cimarosas *Il matrimonio segreto* im Spiegel der Bearbeitungspraxis

Glaubt man einer oft zitierten Anekdote, ereignete sich am 7. Februar 1792 im Nationaltheater nächst der k. k. Burg in Wien ein einmaliges Ereignis in der Operngeschichte: Domenico Cimarosas Opera buffa *Il matrimonio segreto* musste bei seiner Uraufführung – unter der Leitung des Komponisten selbst – auf Wunsch des anwesenden Kaisers Leopold II. nach kurzer Pause in voller Länge wiederholt werden. Diese Anekdote, deren Wahrheitsgehalt sich nicht bestätigen lässt und die erstmals im Cimarosa-Artikel in Alexandre-Étienne Chorons und François Joseph-Marie Fayolles *Dictionnaire historique des musiciens* von 1810 überliefert ist,¹ steht exemplarisch für den außergewöhnlichen Triumph des Werkes: Innerhalb weniger Jahre nahmen die bedeutendsten europäischen Bühnen *Il matrimonio segreto* in ihre Spielpläne auf. Bearbeitungen und Übersetzungen ins Dänische, Deutsche, Französische, Niederländische, Polnische, Schwedische und Spanische, später auch ins Englische, Russische und Tschechische, zeugen von einer europaweiten Rezeption. Auch im deutschsprachigen Raum war *Die heimliche Ehe*, *Die heimlich geschlossene Ehe*, *Die heimliche Heurath* oder *Die heimlich Vermählten* eine Sensation.

Doch abgesehen von der eingangs erwähnten Anekdote ist die Aufführungsgeschichte von Cimarosas wohl bekanntester Oper – trotz ihres frühen Erfolges und der unmittelbar einsetzenden Zirkulation auf den europäischen Bühnen, kaum erforscht.² Dabei bietet gerade die intensive theatrale Rezeption von *Il matrimonio segreto* im deutschsprachigen Raum eine einzigartige Gelegenheit, die unterschiedlichen Bearbeitungsstrategien von Opern sowie die Zirkulationswege opernbezogener Manuskripte um 1800 eingehend zu untersuchen. Schon die unterschiedlichen deutschen Titelübersetzungen zeigen, dass noch am Ende des 18. Jahrhunderts Opern-

1 Alexandre-Étienne Choron und François Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans*, Bd. 1, Paris 1810, darin: Artikel „Cimarosa“, S. 142.

2 Einzig Diana Blichmann hat eine Studie zur Übersetzung von Christian August Vulpius für die Erstaufführung in Weimar vorgelegt, allerdings aus einer stark normativen Perspektive, geht es ihr insbesondere um die Beurteilung der Qualität der Übersetzung auf der metrischen Ebene. Siehe Diana Blichmann, „Domenico Cimarosas *Il matrimonio segreto*. Eine italienische Oper in der Übersetzung Christian August Vulpius' für das Weimarer Theater“, in: *Aufbrüche – Fluchtwege. Musik in Weimar um 1800*, hrsg. von Helen Geyer und Thomas Radecke, Köln/Weimar/Wien 2003 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt 3), S. 101–132.

kompositionen in der Theaterpraxis keineswegs als sakrosancte Werke galten. Das Gegenteil ist zutreffend, steht doch gerade die Oper für eine Gattung, die immer wieder den musikalischen, institutionellen oder ästhetischen Produktionsbedingungen einer konkreten Aufführungssituation angepasst werden musste.³ Eine Auseinandersetzung mit der Aufführungsgeschichte einer Oper bedeutet daher weit mehr als die Beschäftigung mit seiner vom Komponisten intendierten Uraufführungsversion, auf die etwa historisch-kritische Ausgaben ihren Fokus legen. Sie ist vor allem eine Untersuchung der vielschichtigen Transfer- und Transformationsprozesse, die eine Oper im Laufe ihrer Rezeption durchläuft.

Die Schwierigkeiten bei der Erforschung der textlich wie musikalisch divergierenden Aufführungsversionen beginnen bereits bei der Beschaffung des Quellenmaterials, das – losgelöst vom ursprünglichen Willen des Komponisten – vielfältige Formen der Aufführungspraxis und der Rezeption widerspiegelt. Denn mit der Übersetzung des italienischen Librettos ins Deutsche ging zugleich die Einrichtung der Oper in eine Dialogfassung einher, in Anlehnung an die Tradition des deutschen Singspiels.⁴ Ähnlich wie in der heutigen Übertitelungspraxis verzichtete man um 1800 meist darauf, die gesprochenen Dialoge im Librettodruck wiederzugeben. Auch in den Musikhandschriften sind sie naheliegenderweise nicht überliefert. Für eine vollständige Rekonstruktion der deutschsprachigen Aufführungsversionen reichen daher gedruckte Libretti und Partiturabschriften in der Regel nicht aus. Anders als in der italienischsprachigen Überlieferung müssen zusätzliche Quellentypen berücksichtigt werden, etwa Librettomanuskripte sowie Regie-, Soufflier- und Rollenbücher. Diese handschriftlichen Materialien, die meist direkt aus der Aufführungspraxis stammen, sind oft voller Revisionen, Kürzungen, Neuübersetzungen und nachträglich hinzugefügter Einlegarien. Sie dokumentieren die Anpassungs- und Aufführungsprozesse an den unterschiedlichen Theatern, überliefern jedoch nur selten eine eindeutige Aufführungsversion. Vielmehr machen sie die Bewegung der aufführungsbezogenen Textualität sichtbar, da sie häufig über Jahrzehnte hinweg für Folgeproduktionen immer wieder überarbeitet wurden. Eine eindeutige Zuordnung der einzelnen Annotationen zu einer konkreten Aufführungsserie ist daher ein schwieriges wie komplexes Unterfangen.

3 Siehe insbesondere *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, hrsg. von Ulrich Konrad, Tutzing 2007 (Würzburger Musikhistorische Beiträge 27).

4 Siehe weiterführend *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hrsg. von Marcus Christian Lippe, Kassel 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9).

Die intensive Rezeption von *Il matrimonio segreto* auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums zwischen der Uraufführung 1792 in Wien und der ersten deutschsprachigen Aufführung in derselben Stadt 1806 lässt sich anhand einer außergewöhnlich reichen Quellenlage nachvollziehen: 16 Partiturabschriften, zwölf gedruckte und elf handschriftliche Libretti sowie weitere Aufführungsmaterialien dokumentieren die weite Verbreitung des Werkes. Eine solche Materialfülle ist für diese Zeit nahezu beispiellos.

Wie wurde Cimarosas *Il matrimonio segreto* im deutschsprachigen Raum bearbeitet und aufgeführt? Gibt es Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Fassungen? Lassen sich bestimmte Texttraditionen und Rezeptionsstränge nachweisen und welche Rückschlüsse erlaubt dies auf die Opernpraxis um 1800? Der vorliegende Aufsatz ist Teil eines Kapitels meiner derzeit an der Universität Wien entstehenden Dissertation,⁵ konzentriert sich jedoch aufgrund des begrenzten Umfangs auf das Uraufführungsjahr 1792 und kann größere Entwicklungslinien sowie übergreifende Tendenzen lediglich skizzieren. Behandelt werden die italienischsprachigen Erstaufführungen in Leipzig, Prag und Dresden sowie die erste deutschsprachige Adaption von *Il matrimonio segreto* als Singspiel in Berlin.

Die erste Station: Prag oder Leipzig?

Noch im Jahr der Uraufführung feierte *Il matrimonio segreto* am Gräfllich Nostitzschen Nationaltheater (ab 1798 Königlich-Ständisches Theater) seine Prager Erstaufführung. Für die Produktion verantwortlich zeichnete Impresario Domenico Guardasoni, der für den Zeitraum von Ostern 1791 bis Ostern 1794 einen entsprechenden Pachtvertrag mit Franz Anton Graf von Nostitz-Rieneck, dem Namensgeber und Erbauer des Theaters, abgeschlossen hatte. In diese Periode fiel auch die Uraufführung von *La cle-*

5 In meinem Promotionsprojekt *Transformationen des Spielerischen. Die Rezeption von Domenico Cimarosa und seiner Oper buffa „Il matrimonio segreto“ im deutschsprachigen Raum* untersuche ich die theatrale, publizistische, belletristische und musikwissenschaftliche Rezeption einer der erfolgreichsten Opern buffe der Musikgeschichte sowie ihres Komponisten. Ein Kapitel widmet sich dem umfangreichen Quellenmaterial zur theatrale Rezeption von *Il matrimonio segreto*. Im Fokus stehen sowohl textliche als auch musikalische Eingriffe – etwa Striche in den Rezitativen und Einlegearien – sowie die verschiedenen deutschen Übersetzungen des Librettos und ihre Einrichtung als Dialogfassung. Die Analyse verbindet übergreifende Tendenzen mit exemplarischen Detailstudien. Eine vollständige Übersicht der Quellen, geordnet nach Aufführungsjahr und -ort, findet sich im Anhang der Arbeit, ergänzt durch Informationen zu den einzelnen Aufführungsserien. Abschriften einzelner Nummern aus *Il matrimonio segreto* wurden hingegen nicht berücksichtigt, da ihre Einbeziehung den Rahmen der Untersuchung gesprengt hätte.

menza di Tito, die Guardasoni im Auftrag der böhmischen Stände anlässlich der Krönung von Kaiser Leopold II. zum König von Böhmen am 6. September 1791 nur wenige Wochen zuvor bei Mozart bestellt hatte. Guardasoni hatte 1788 offiziell die Leitung der Gesellschaft von Pasquale Bondini übernommen und setzte unter anderem auch die 1782 begonnene, äußerst erfolgreiche Serie von Sommergastspielen in Leipzig – mit einigen Unterbrechungen – bis 1794 fort. Bereits in den Jahren zuvor hatte er maßgeblichen Einfluss auf künstlerische Entscheidungen. So fungierte er nicht nur als Regisseur der Prager Erstaufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro* im Herbst 1786, sondern war auch der Auftraggeber von Mozarts *Don Giovanni*, der am 29. Oktober 1787 am Gräfllich Nostitzschen Nationaltheater uraufgeführt wurde.⁶

Das genaue Erstaufführungsdatum von *Il matrimonio segreto* in Prag ist unbekannt. Erhalten sind lediglich einige Exemplare eines gedruckten Librettos aus dem Jahr 1792, auf dessen Titelseite vermerkt ist: „Da rappresentarsi nel Reggio Teatro di Praga sotto l’impresa e direzione di Domenico Guardasoni.“⁷ Die immer wieder anzutreffende Behauptung, die Prager Erstaufführung habe im März 1792 und damit nur einen Monat nach der Uraufführung in Wien stattgefunden, geht auf einen Aufsatz von Hans-Bertold Dietz zurück.⁸ Dieser wiederum beruft sich auf Alfred Loewenbergs *Annals of Opera 1597–1940*, wo für Prag jedoch lediglich das Jahr 1792 angegeben wird.⁹ Völlig unbeachtet in diesem Zusammenhang blieb bislang ein Umstand, der eine Aufführung in Prag im ersten Halbjahr 1792 unmöglich macht: Guardasoni hatte angesichts des ausbleibenden Erfolges von *La clemenza di Tito* von den böhmischen Ständen nicht nur eine finanzielle Kompensation eingefordert, sondern sah sich auch gezwungen, die Wintersaison 1791/92 vorzeitig abubrechen und Teile des Personals

6 Siehe Rudolph Angermüller, „Domenico Guardasoni, Mozarts Impresario“, in: *Mitteilungen der internationalen Stiftung Mozarteum* 50/1–2 (2002), S. 1–15; Ian Woodfield, *Performing Operas for Mozart. Impresarios, Singers and Troupes*, Cambridge 2012.

7 Gedrucktes Libretto Prag, Titelblatt: IL MATRIMONIO | SEGRETO. | DRAMMA GIOCOLO | PER MUSICA | IN DUE ATTI. | DA RAPPRESENTARSI | NEL REGGIO TEATRO DI PRAGA | SOTTO L’IMPRESA E DIREZIONE | DI DOMENICO GUARDASONI., [Prag] 1792. Benutztes Exemplar: A-Wn, 24269-A.

8 Hans-Bertold Dietz, „Die Varianten in Domenico Cimarosas Autograph zu ‚Il matrimonio segreto‘ und ihr Ursprung“, in: *Die Musikforschung* 31/3 (1978), S. 273–284, hier S. 273.

9 Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Bd. 1, Genf²1955, Sp. 500 sowie London³1978, Sp. 500.

zu entlassen.¹⁰ Im *Theater-Kalender auf das Jahr 1793* ist über die „Guardasonische Gesellschaft“ – vermutlich auf Basis eines von Guardasoni selbst verfassten Berichts – zu lesen:

Da aber der öffentlichen Lustbarkeiten zu viel waren und sich auch daselbst mehrere Schauspielergesellschaften befanden, so war das Publikum getheilt, und er [Guardasoni] fand daher auch seine Rechnung nicht. Guardasoni schloß daher seine Oper zu Ende der Krönung, entließ einige Mitglieder und behielt nur die vorzüglichsten von seiner Gesellschaft bey sich, mit welchen er den Winter [1791/92] hindurch ruhte. Mit diesen kam er zu Anfang des Juny nach Leipzig, wo auch die neuen Sänger eintrafen. Er spielte bis zu Ende des Augusts und kehrte dann mit seiner Gesellschaft nach Prag, ihrem Winteraufenthalte, zurück.¹¹

Es folgen kurze Charakterisierungen des Impresarios Guardasoni, des Kapellmeisters Franz Danzi sowie der zehn Sängerinnen und Sänger, die bis Ende August 1792 engagiert waren (siehe nachfolgende Tabelle). Den Abschluss bildet eine Liste der in Leipzig aufgeführten Werke. Insgesamt sind sieben Operntitel in folgender Reihenfolge verzeichnet: *Il matrimonio segreto*, *Così fan tutte* von Mozart, *La pastorella nobile* von Pietro Alessandro Guglielmi, *La dama soldato* von Johann Gottlieb Naumann, *La molinara* (auch als *L'amor contrastato* nachweisbar) von Giovanni Paisiello, *Zenobia di Palmira* von Pasquale Anfossi sowie *Il talismano* von Antonio Salieri.¹² Geht man von den in der Datenbank *Corago* verzeichneten Libretti aus, so fand die Prager Erstaufführung von *Il talismano* bereits 1788 statt, die von *Così fan tutte* und *La molinara* im Jahr 1791 und jene von *Il matrimonio segreto*, *La pastorella nobile* und *La dama soldato* im Jahr 1792.¹³ Dies bedeutet, dass Guardasoni die letztgenannten drei Opern zunächst im Sommer 1792 in Leipzig präsentiert haben musste und erst in der darauffolgenden Wintersaison in Prag zur Aufführung brachte. *Zenobia di Palmira* hingegen scheint nie in Prag gespielt worden zu sein. Sie ist jedoch die einzige der sieben in Leipzig gezeigten Opern, von der ein gedrucktes Libretto überliefert ist.

10 Siehe Angermüller, „Domenico Guardasoni, Mozarts Impresario“, S. 8; Woodfield, *Performing Operas for Mozart*, S. 175–177.

11 *Theater-Kalender, auf das Jahr 1793*, hrsg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha [1793], S. 143–147, hier S. 144.

12 Die hier aufgeführten Operntitel und Komponistennamen entsprechen der heute gängigen Schreibweise und nicht der originalen Orthographie. Die Operntitel sowie eine Auflistung der Sängerinnen und Sänger findet sich auch in: *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1792 a tutto il carnevale 1793*, hrsg. von Lorenzo Formenti, Mailand [1793], S. 77.

13 Siehe die entsprechenden Einträge in den Registern *Opere*, *Eventi* und *Libretti* auf *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <http://corago.unibo.it> (20.1.2025).

Folgt man dem Leipziger Juristen Heinrich Blümner, der 1817 den Umbau des Theaters am Ranstädter Tor sowie dessen Wiedereröffnung als Theater der Stadt Leipzig mitinitiierte und 1818 eine erste *Geschichte des Theaters in Leipzig* veröffentlichte, so präsentierte Guardasoni zum Auftakt des Sommergastspiels am 20. Juni 1792 als Novität *Il matrimonio segreto*.¹⁴ Anhand der in der nachfolgenden Tabelle (rechte Spalte) im Original wiedergegebenen Charakterisierungen aus dem *Theater-Kalender 1793* lässt sich die mutmaßliche Erstaufführungsbesetzung für Leipzig rekonstruieren:

| ROLLE | BESETZUNG | THEATER-KALENDER 1793 ¹⁵ |
|-----------------------|---|--|
| Il Sigre. Geronimo | Gaetano Campi | Hr. Campy, erster Bassist u. Buffon[.] Ein sehr braver Sänger, dessen Stimme rein, hell und durchdringend ist, der die schwersten Passagen mit Leichtigkeit hervorbringt und einen überaus angenehmen Ton hat. Auch besitzt er das Verdienst, daß er sich nie überschreit, was manchem Sänger so sehr eigen ist und wodurch sie die ihnen fehlende Tiefe zu ersetzen glaubten. Sein Spiel ist wahrhaft komisch und nie übertrieben, daher gefällt er auch unserm Parterre, das seinen Geschmack mit jedem Winter vervollkommt, nicht ganz. |
| Elisetta | Caterina Micelli | Demois. Miatli ¹⁶ . [<i>Seconda Donna</i> .] Ihr Hauptverdienst ist die Aktion in Soubrettenrollen, aber ihre Stimme ist nicht angenehm, ob sie gleich viel Fertigkeit hat. |
| Carolina | Maria Margarethe Danzi (geb. Marchand) | <i>Prima Donna</i> . Mad. Danzi, die Frau und Schülerin des ebengenannten [Kapellmeisters Franz Danzi], der sie gebildet und aus ihr, vermöge der von Natur glücklichen Anlage, die schätzbare Sängerin gemacht hat, welche sie ist. Sie singt einen lieblichen Diskant und ihre Stimme, die überaus reine und hell ist und über 2 Oktaven im Umfange hat, geht in der Höhe bis ins 3mal gestrichen[e] f. Mit diesem reizenden Gesange verbindet sie eine |

14 Siehe Heinrich Blümner, *Geschichte des Theaters in Leipzig. Von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit*, Leipzig 1818, S. 327.

15 *Theater-Kalender 1793*, S. 144–147. Angermüller zitiert in seinem Beitrag eine Paraphrasierung von Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 2, Prag 1885, S. 322–324.

16 „Miatli“ ist offenkundig ein grober Druckfehler. Im *Indice* findet sich der (fast) korrekte Name „Caterina Micelli“, siehe *Indice de' teatrali spettacoli 1792/93*, S. 77.

| | | |
|-------------------|---------------------------------------|---|
| | | eben so sprechende Aktion und gefällt besonders in rührenden und naiven Rollen; daher wird uns ihre <i>Fiordiligi</i> in <i>Cosi fan tutte</i> , worin sie auch herausgerufen wurde, ihre <i>Eurilla</i> in <i>la pastonella nobile</i> [sic], ihre <i>Lilla</i> in <i>Una cosa rara</i> und ihre <i>Zenobia</i> in der Oper gleiches Namens stets unvergeßlich seyn. |
| Fidalma | Antonina Campi (geb. Miklasiewicz) | Mad. Campy. Wechselt zuweilen als <i>Prima Donna</i> mit Mad. Danzi. Sie hat auch eine schöne reine Stimme, besonders viel Höhe und Fertigkeit. Doch da ihre Aktion etwas zu steif ist, so gefällt sie nur in ernsthaften Rollen, z. B. als Königin in <i>Cosa rara</i> , <i>Fidalma</i> in <i>il matrimonio signeto</i> [sic]. |
| Il Conte Robinson | Luigi Bassi | Hr. Bassi, zweyter Bassist. Dieser verdienstvolle Sänger war von jeher die Zierde der Gesellschaft und ist es noch[.] Auch giebt es wenig Schauspieler oder Sänger, für welche die Natur so freygebig gesorgt hätte, als für diesen ihren Lieblingssohn. Seine Stimme ist so wohlklingend, als meisterhaft seine Aktion ist. Er erhält daher in komischen Rollen sowohl als in tragischen gleichen Beyfall und gefiel, wo er spielte, allgemein. In Italien, seinem Vaterlande, sowohl als in Warschau, Leipzig und Prag war er der Liebling des Publikums. Sobald er auftritt, verbreitet sich Freude und Heiterkeit über das ganze Haus, und nie verläßt er das Theater ohne ungetheilten lauten Beyfall. |
| Paolino | Antonio Baglioni | Herr Baglioni. Erster Tenorist. Wie sehr er sich in Gesang und Spiel seit den 4 Jahren, daß wir ihn nicht gesehen haben, vervollkommen hat, kann man nicht besser beurtheilen, als wenn er in Rollen auftritt, die er schon damals spielte. Gewiß verdient er mit Recht Beyfall. Seine Stimme hat sich ausgebildet, ist wohlklingend, rein und voll Ausdruck, so daß wenig Theaters sich eines solchen Tenoristen werden rühmen können. Wir haben seit langer Zeit seines Gleichen nicht gehört. Seine Hauptrolle ist <i>Colloahdro</i> [sic] in <i>la Molinara</i> . hier verbindet er Gesang und Spiel auf das meisterhafteste. |
| | Caterina Peruti Zappi | Mad. Zappi. <i>Seconda Donna</i> . Singt einen überaus angenehmen Contre-Alt, der in der Tiefe bis g geht. Sie übertrifft noch die bey uns sonst so berühmte Demois. [Antonia] |

| | | |
|---------------|---------------------|---|
| | | Paccini. Ihre Aktion ist äußerst lebhaft, zuweilen gar ausgelassen. In keiner Rolle hat sie so allgemein gefallen, wie als <i>Racheline</i> in <i>la Molinara</i> ; doch sang sie auch ihren <i>Arsaces</i> in der Oper <i>Zeneobia</i> , eigentl. eine Castratenrolle, unvergleichlich. |
| | Maria Testini | Mad. Testini. <i>Terza Donna</i> . Ihr fehlen nur 2 Kleinigkeiten, Aktion und Stimme. Erstere ist bis ins lächerlichfallende steif, und die letztere so schwach, daß man sie kaum vor den Instrumenten hören kann[.] Mit diesen Eigenschaften verbindet sie eine Genuesische Aussprache und mißfällt daher allgemein. |
| | Francesco Zappi | Hr. Zappi ist als 2ter Tenorist engagirt. Da er sich aber hierzu selbst nicht für fähig fühlt, so begnügt er sich mit den dritten Rollen. |
| | Giuseppe Tomasini | Hr. Tomasini, Bassist und Buffon. Seine Stimme ist das Gegentheil der Mad. Testini, seine Aussprache eben so fehlerhaft, seine Späßchen sehr fade. |
| Kapellmeister | Franz Danzi | Hr. Danzi. Als Componist ist er bekannt. Auch bey uns hat das, was wir zuweilen von seiner Arbeit gehört haben, sehr gefallen. Die Kunst, ein Orchester zu dirigiren, ist ihm ganz eigen, ohne, wie manche andre, tobend am Flügel sein Wesen zu treiben. Sogar das Leipziger Orchester, welches doch nach dem Urtheile aller Fremden, wenig Mitglieder ausgenommen[,] nicht das beste ist, schien sich unter ihm gebessert zu haben und war fähig, etwas zu leisten. |
| [Regisseur] | Domenico Guardasoni | Hr. Guardasoni. Er selbst spielt, seit er Direktor ist, nicht mehr. Sonst ist er ein fleißiger, thätiger Mann, der ganz für seine Gesellschaft lebt und Einsicht genug hat, um ihr gehörig vorzustehen. Dadurch, daß er auf gute Ordnung und auf sittliches Betragen bey seiner Gesellschaft strenge sieht, hat er sich sowohl die Achtung des Publikums erworben, als die Mitglieder derselben, daß sie seinem Willen und Beyspiele folgten. |

Da für die Leipziger Erstaufführung von *Il matrimonio segreto* keinerlei weitere Materialien überliefert sind und für Prag lediglich ein gedrucktes Libretto vorliegt, lässt sich die Aufführungsversion der Guardasonischen Gesellschaft ausschließlich auf der Ebene des Librettos rekonstruieren. Ein

Vergleich mit dem Uraufführungslibretto aus Wien offenbart drei Änderungen – von denen zwei Kürzungen in den Secco-Rezitativen darstellen.

Akt I, Szene 10: Wien 1792 / Prag 1792¹⁷

[...]

CONTE Amico mio, io vò di te cercando
Smanioso, ansioso, ch'è diggià mezz'ora.
Ho di te gran bisogno.

PAOLINO Ed io di voi.

CONTE Sì: quello che tu vuoi: per te son' io,
Ma prima dir mi lascia il fatto mio.

PAOLINO Sì Signore: parlate.

CONTE All'amor, Paolino,
Che sempre ti ho portato
Sempre tu fosti grato.
Però non serve qui di far preamboli;
Ma veniamo alla breve,
Che senza far un giro di parole
Ciascheduno può dir quello che vuole.

PAOLINO Benissimo. Veniamo dunque al fatto.

CONTE Tu sai che ho già disposto
Di richiamarti a casa
Fra pochi mesi, e darti del contante
Perche tu pur divenga un buon mercante:
Sì, già lo sai: non serve un tal racconto;
Ma alla breve, alla breve
Quello che si vuol dir, dire si deve.

PAOLINO Ebbene, Signor mio,
Lo sbrigarvi stà a voi.

CONTE Sentimi dunque.
Sia come esser si voglia,
O per l'una, o per l'altra
Delle ragioni che non si comprendono,
O sia come si sia,
Perchè fare gran chiacchiere non soglio;
La sposa non mi piace, e non la voglio. [...]

17 Gedrucktes Libretto Wien, Titelblatt: IL MATRIMONIO | SEGRETO. | DRAMMA GIOSOSO | PER MUSICA | IN DUE ATTI. | DA RAPPRESENTARSI | NEL IMPERIAL TEATRO DI CORTE | L'ANNO 1792., Wien [1792], S. 22 und 49. Benutztes Exemplar: I-Mb, RACC. DRAM. 6137 007, S. 22 f. Grau abgedruckte Passage fehlt in: gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Prag, S. 22. Zu einer weiteren, in einigen Details abweichenden und ebenfalls 1792 in Wien gedruckten Ausgabe, siehe das entsprechende Kapitel meiner Dissertation (in Vorb.).

[...]

CONTE Servo, servo umilissimo.

ELISETTA Venite come sposo, o mancato?

CONTE Vengo qual mi volete.
Conoscitor del vostro
Merito singolar degno d' un soglio,
Sol dal vostro voler dipender voglio.

ELISETTA Voi parlate d' incanto.

CONTE E più v'incerò se mi ascoltate.

ELISETTA Benissimo. Parlate.

CONTE In primo luogo
Creder voi mi dovete il più sincero,
Il più ingenuo di tutti:
Che ho il core sulle labbra; e che son tale,
Che di me pur io dico il bene, e il male.

ELISETTA Vediamone una prova. Per esempio:
Quel di far all' amor con mia sorella,
Essendo a me promesso,
Lo dite male, o bene?

CONTE Male, male, malissimo.
Ecco ch'io lo confesso. In certi incontri
Sono di un naturale
Facile a sdruciolar. Ma meglio udite
S'è ver ch'io son sincero. In me sicuro
Che c'è del buon; ma prima
Che i lacci d'Imeneo fra noi sian stretti,
Io vi avverto di aver dei gran difetti.

ELISETTA Quando li conoscete, è cosa facile,
Che possiate emendarvi.

CONTE Oh! lo credo impossibile.
Sempre ho sentito a dire:
Che colla vita si mantiene, e dura
Quel vizio che nell' uom passa in natura.

ELISETTA Voi mi sgomentereste
Se vi credessi in tutto.

CONTE Basta... credete pure
Quello sol che vi piace. Io con voi tratto
Da galantuomo; e in termini assai schietti
Io vi avverto di aver dei gran difetti.

ELISETTA Poiche me lo avvertite,
Obbligata vi son. Ma non temete;
Cercherò di adattarmi.

CONTE Oh, questo poi

18 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 48–50. Die in grau ausgezeichnete Passage fehlt in: gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Prag, S. 49.

Sarà difficilissimo.
Ve ne sono di fisici,
Ve ne son di morali. Insomma io parlo
Ingenuamente; e tocca a voi Signora,
Di far poi riflessione a questi detti,
Ch'io vi avverto di aver dei gran difetti. [...]

Beide Kürzungen betreffen Dialoge des Conte, das Klischee eines scheinbar weltgewandten Gentiluomo, der in preziöser Manier mit vielen Worten wenig bis gar keinen Sinn vermittelt. Seine geschraubte Sprache und die inhaltlichen Redundanzen in seinen Dialogen dienen als Stilmittel seiner komischen Grundcharakterisierung. Dennoch erstaunt es, dass in Szene zehn des ersten Aktes gerade jene, wenngleich sich im Libretto wiederholende Pointe gestrichen wird, mit der sich der Conte gewissermaßen selbst entlarvt, indem er wortreich seinem Protegé Paolino mitteilt, er möchte ohne Umschweife direkt zum Punkt kommen. Die zweite Kürzung betrifft seine Diskussion mit Geronimos älterer Tochter Elisetta in Szene sieben des zweiten Aktes. Mit allen Mitteln versucht der Conte sie davon zu überzeugen, dass er aufgrund seines vermeintlich schlechten Charakters keine gute Partie für eine Ehe mit ihr sei. In den gestrichenen Versen betont er, dass diese negativen Eigenschaften zu seiner Natur geworden seien und er sie nicht mehr ändern könne – eine Behauptung, die Elisetta anzweifelt. Im abschließenden Duett „Son lunatico bilioso“ zählt der Conte wie in einer Registerarie zunächst ruhig, später immer dringlicher seine „difetti“ auf: Er sei launisch, jähzornig, ein gewalttätiger Nachtwandler, untreu, ein Spieler und Trinker, ehe er schließlich entnervt der stoisch unbeeindruckten Elisetta entgegenschleudert, dass sie ihm schlicht nicht gefalle.

Musikalisch und dramaturgisch weitaus tiefgreifender ist der Austausch von Carolinas Arie in der elften Szene des ersten Aktes. Anstelle von „Perdonate, Signor mio“ erklingt die Einlegearie „Lasciami in pace alfine“. Ihr Text ist identisch mit der Arie der Semira aus Giuseppe Giordanis azione sacra *La distruzione di Gerusalemme*,¹⁹ die in der Fastenzeit 1787 im Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführt wurde.

19 Gedrucktes Libretto Neapel, Titelblatt: LA DISTRUZIONE | DI GERUSALEMME | AZIONE SACRA PER MUSICA | DI CARLO SERNICOLA P. A. | Da rappresentarsi nel Real Teatro | di S. Carlo nella Quarestima | dell' anno 1787. [...], Neapel 1787. Benutztes Exemplar: I-Rig, Rar. Libr. Op. 18. Jh. 286, S. 44.

Wien 1792²⁰

CAROLINA

Perdonate, Signor mio,
S' io vi lascio, e fò partenza.
Io per essere Eccellenza
Non mi sento volontà.
Tanto onore è riservato
A chi ha un merto singolare,
A chi in circolo può stare
Con buon garbo, e gravità.
Io, meschina, vò alla buona,
Io cammino alla carlona,
Son piccina di statura,
Io non ho disinvoltura,
Non ho lingue, non sò niente:
Farei torto ceramente
Alla vostra nobiltà.
Se un mi parla alla francese,
Che volete ch'io risponda?
Non sò dire che *Monsiù*.
Se qualcun mi parla inglese,
Ben convien ch'io mi confonda,
Non intendo che *addidù*.
Se poi vien qualche tedesco,
Vuol star fresco, oh, vuol star fresco!
Non intendo una parola.
Son' infatti una figliuola
Di buon fondo, e niente più.

Prag 1792²¹

CAROLINA

Lasciami in pace alfine,
Calma, se puoi, l'affanno;
Ma non chiamar tiranno
Questo aggitato cor.

Nelle suenture ancora
Il grado tuo rammenta,
E men crudele allora
Ti sembrerà il dolor.

In der ursprünglichen Arie zählt Carolina – gewissermaßen das Pendant zum Conte im zweiten Akt – mit recht keckem Ton eine lange Liste von vermeintlich fehlenden Eigenschaften auf, die sie ihrer Meinung nach ungeeignet machen, eine standesgemäße Ehe mit ihm einzugehen. Sie sei nichts Besonderes, könne nicht schreiten, sei von kleiner Statur und spreche keine Fremdsprachen. Sie sei lediglich ein nettes Mädchen und möchte keineswegs eine Exzellenz werden. Die neue Arie hingegen schlägt einen deutlich anderen Ton an. Sie ist weniger keck, sondern vielmehr zurückweisend, zugleich mahnend und beinahe tröstend, wenn Carolina den Conte daran erinnert, seiner adeligen Herkunft gerecht zu werden und ihren Korb mit Würde anzunehmen. Der Kontext der Arie in *La distruzione di Gerusalemme* ist hingegen trotz des identischen Textes ein völlig anderer: Semira unterstützt in diesem Bühnenwerk fanatisch ihren Ehemann

20 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 27 f.

21 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Prag, S. 27.

Nabuccodonosor im Kampf gegen die Juden und ruft ihn, der am Ende angesichts des schrecklichen Gemetzels vor Anteilnahme zu schwanken beginnt, schroff zur Ordnung.

Bei der Uraufführung von *La distruzione di Gerusalemme* übernahm die in pfälzisch-bayerischen Diensten stehende Sopranistin Franziska Lebrun, geb. Danzi, die Rolle der Semira. Sie war die Schwester von Franz Danzi, dem damaligen Kapellmeister der Guardasonischen Gesellschaft, und die Schwägerin von Maria Margarethe Danzi, die in Leipzig die Partie der Carolina sang. Doch auch wenn damit zumindest die wahrscheinlichste Provenienz des Textes gesichert ist – ob die Originalarie von Giordani erklang oder ob der Text neu vertont wurde, lässt sich vermutlich nicht mehr klären – bleibt die Frage, ob die deutlich ernstere Ausrichtung von „Lasciami in pace alfine“ wirklich zu Maria Margarethe Danzi passte, die bezeichnenderweise mit ihrer Interpretation von Buffo-Partien große Erfolge feierte. Es ist durchaus denkbar, dass die Arie in die Notenbibliothek von Guardasoni aufgenommen wurde und dass mindestens dieser dritte Eingriff in die Partitur von *Il matrimonio segreto* nicht in Leipzig, sondern erst in Prag erfolgte. Im *Theater-Kalender auf das Jahr 1794* ist als Fortsetzung des im vorangegangenen Jahr erschienenen Berichts über die Guardasonische Gesellschaft zu lesen, dass das Ehepaar Danzi das Opernunternehmen – vermutlich unmittelbar nach dem Ende des Leipziger Sommergastspiels 1792 – nach München verlassen hatte. Ebenso ausgeschieden sind die beiden in ihren musikalisch wie darstellerischen Fähigkeiten als sehr schlecht charakterisierten Ensemblemitglieder Maria Testini und Giuseppe Tomasini.²² Wie bereits zuvor, lassen sich anhand der neuen Sängernamen und ihrer Charakterisierungen, die in der rechten Spalte der folgenden Tabelle im Original wiedergegeben sind, eine mögliche Erstaufführungbesetzung für Prag rekonstruieren:

| ROLLE | BESETZUNG | THEATER-KALENDER 1794 ²³ |
|-----------------------|------------------------------|---|
| Il Sigre. Geronimo | Gaetano Campi | Hr. Campi, erster Bassist und Bouffon. |
| Elisetta | Luigia Volpini ²⁴ | Demois. Volpini[.] <i>Terza Donna</i> . In Gesang ganz Anfängerin, viel Anlage zu Soubrettenrollen. |

22 *Theater-Kalender, auf das Jahr 1794*, hrsg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha [1794], S. 301 f.

23 Ebd.

24 Mögliche, wenn auch unwahrscheinliche Sängerinnen mit demselben Nachnamen wären Barbara Volpini, die 1783/84 in Neapel engagiert war, sowie Teresa Volpini, die 1808 in Siena auftrat. Siehe die entsprechenden Einträge in dem Register *Eventi auf Corago*, <http://corago.unibo.it> (20.1.2025).

| | | |
|-------------------|---------------------------------------|---|
| Carolina | Antonina Campi (geb. Miklasiewicz) | Mad. Campi seit Abgang der Madam Danzi <i>Prima Donna</i> . |
| Fidalma | Caterina Peruti Zappi | Mad. Zappi[,] <i>Seconda Donna</i> , Altistin. |
| Il Conte Robinson | Luigi Bassi | Hr. Bassi. |
| Paolino | Antonio Baglioni | Hr. Baglioni, erster Tenorist |
| | Teresa Strinasacchi | Demois. Strinasachi, wechselt zuweilen als <i>Prima Donna</i> mit Mad. Campi. Sie hat eine schöne, durchdringende äußerst reizende Stimme und verbindet damit eine sehr richtige ungezwungene Aktien [sic], so daß sie gewiß in kurzem eine Meisterin in ihrer Kunst werden wird. |
| | Caterina Micelli | Demois. Micelli, tritt sehr selten auf. |
| | ? | Demois. Weidech, eine geborne Böhmin, erst 10 Jahre alt und blos zu Kinderrollen engagiert. |
| | ? | Hr. Brada, erster Tenorist, da er aber weder im Gesange noch im Spiele mit Hr. Baglioni zu dergleichen und nie dessen Stelle ersetzen kann, so wird ihn Hr. Guardasoni entlassen. |
| | Francesco Zappi | Hr. Zappi. Der Tenorist. |
| | Antonio Bertini? | Hr. Bertini, desgl. [erster Bassist und Bouffon.] Seine Stimme ist etwas zu schwach, wiewohl er viel Fertigkeit besitzt und die Stimme ganz in seiner Gewalt hat. Sein Spiel ist ungezwungen von ächt komischer Launen. |
| Kapellmeister | | Vacat. |

Diese Besetzungsrekonstruktion wird zusätzlich durch einen erhaltenen Leipziger Theaterzettel gestützt: Am 8. Juli 1794 führte die Guardasonische Gesellschaft „auf vieles Verlangen“ im Theater am Ranstädter Tor II

matrimonio segreto in eben jener Besetzung auf.²⁵ Der Theaterzettel enthält neben der deutschen Titelübersetzung *Die heimliche Heirath* und den deutschen Rollennamen auch eine Zusammenfassung des Inhalts. Die Einlegearie „Lasciami in pace alfine“ passt inhaltlich weit besser zur neuen Carolina Antonina Campi, von der im *Theater-Kalender 1793* zu lesen ist, sie gefalle aufgrund ihrer etwas steifen Bühnenpräsenz nur in ernsthaften Rollen. In der ursprünglichen Arie „Perdonate, Signor mio“ hätte sie vermutlich nur schwer reüssiert.

Wie häufig *Il matrimonio segreto* von der Guardasonischen Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts in Prag und Leipzig aufgeführt wurde, lässt sich aufgrund der lückenhaften Quellenlage nur teilweise rekonstruieren. Für Leipzig sind lediglich zwei Aufführungen – am 20. Juni 1792 und am 8. Juli 1794 – eindeutig belegt.²⁶ In Prag lassen sich auf Grundlage des *Allgemeinen europäischen Journals* für den Zeitraum vom 20. September 1794 bis 30. August 1798 immerhin drei Aufführungen im Jahr 1794²⁷ und beachtliche 21 Vorstellungen in der Spielzeit 1797/98 nachweisen.²⁸ Eine deutschsprachige Aufführung von *Il matrimonio segreto* durch Guardasonis Unterpächter für das deutsche Schau- und Singspiel, Václav Mihule (1791–93) und Franz Spengler (1793–96), oder durch andere Gesellschaften, die teilweise dasselbe Opernrepertoire in Übersetzungen spielten, ist hingegen nicht belegt. Mihule brachte aber mit seiner 1793 gegründeten Gesellschaft *Die heimliche Ehe* in verschiedenen Städten des Reiches zur Aufführung.

In Leipzig wurde – vermutlich zum ersten Mal – am 30. November 1796 eine deutschsprachige Version der Oper unter dem Titel *Die heimlich Vermählten* von der Fürstlich-Anhalt-Dessauischen Hofschauspielergesellschaft zum Abschluss eines Gastspiels auf der Bühne des Theaters am

25 Gedruckter Theaterzettel: Mit gnädigster Erlaubniß | wird heute Dienstags, den 8. Julii, 1794. | von der Guardasonischen Gesellschaft | Italiänischer Opernvirtuososen | auf dem Theater am Rannstädter Thore | Auf vieles Verlangen | aufgeführt: | IL MATRIMONIO SEGRETO. | Die heimliche Heirath. | Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen [...]. Benutztes Exemplar: D-LEsm, MT/818/2006.

26 Im *Theater-Kalender* wird in der Liste der im Sommer 1793 in Leipzig aufgeführten Opern *Il matrimonio segreto* nicht genannt, siehe *Theater-Kalender 1794*, S. 302.

27 29. September, 29. Oktober und 22. Dezember 1794, siehe *Allgemeines europäisches Journal* (1795), Bd. 3, S. 209 f. Für zwei Vorstellungen haben sich die Theaterzettel erhalten, siehe CZ-Ps, ACh I 11/10 (29.10.1794) und ACh I 11/43 (22.12.1794).

28 2., 5., 14., 16., 23. und 30. August 1797, siehe *Allgemeines europäisches Journal* (1797), Bd. 8, S. 208–210; 2., 13. und 20. September 1797, siehe Bd. 9, S. 210 f.; 9., 11., 18. und 30. Oktober 1797, siehe Bd. 10, S. 199–202; 20. November 1797, siehe Bd. 11, S. 194; 4. und 13. Dezember 1797, siehe Bd. 12, S. 199; 3. und 17. Januar 1798, siehe *Allgemeines europäisches Journal* (1798), Bd. 1, S. 205–209; 21. März 1798, Bd. 3, S. 209; 20. April, siehe Bd. 5, S. 213; 4. Mai 1798, siehe Bd. 6, S. 209.

Ranstädter Tor gezeigt.²⁹ Die überwiegend in Leipzig und Dresden auftretende Deutsche Operngesellschaft von Joseph Seconda folgte am 4. Dezember 1801 mit ihrer Erstaufführung von *Die heimliche Ehe*.³⁰ Eine eigene Produktion des 1817 gegründeten Theaters der Stadt Leipzig ging schließlich am 12. Januar 1821 unter dem Titel *Die heimliche Ehe* in Szene.³¹ Ein undatiertes Libretto, das nicht auf handgeschöpftem Büttenpapier, sondern auf maschinell hergestelltem Holzschliffpapier gedruckt wurde und den Hinweis „Officielle Bearbeitung für die Leipziger Bühne“ trägt,³² dürfte jedoch einer späteren Aufführungsserie zuzuordnen sein, wahrscheinlich jener, die am 13. März 1852 begann³³ und am 14. Oktober 1879 als Neueinstudierung Premiere feierte.³⁴

Der Conte in neuem Licht: Zur Bearbeitung für die Dresdener Hofoper

Ebenfalls im Jahr der Uraufführung, am 3. Oktober 1792, fand am Kleinen Kurfürstlichen Hoftheater, auch bekannt als Morettisches Opernhaus oder Morettisches Theater, die Dresdner Erstaufführung von *Il matrimonio segreto* statt. Die Leitung der italienischen Operngesellschaft, die größtenteils vom kursächsischen Hof subventioniert wurde und kostenlos Gebäude sowie die Musiker der Hofkapelle nutzen durfte, lag in den Händen von Andrea Bertoldi. Dieser übernahm 1787 die Direktion von seinem verstorbenen Vater Antonio Bertoldi, der bereits 1780 einen Vertrag mit dem

-
- 29 Gedruckter Theaterzettel: Mit gnädigster Erlaubniß | wird heute, Mittwochs den 30. Nov. 1796. | von der | Fürstlich-Anhalt-Dessauischen Hofschauspielergesellschaft | auf dem Theater am Ranstädter Thore | aufgeführt: | Die heimlich Ver- | mählten. | Eine komische Oper in zwey Aufzügen nach „il matrimonio segreto“. | Neu bearbeitet vom Mannheimer Schauspieler, Herrn Beck [...]. Benutztes Exemplar: D-Desa, ATD-ZB-102, S. 157.
- 30 Weitere Aufführungen im Theater am Ranstädter Tor in Leipzig am 6. Dezember 1801, 10. November 1802, 19. März 1804, 16. und 20. Januar sowie 6. Februar 1811 und 21. Februar 1812; Aufführungen am Theater auf dem Linckeschen Bad in Dresden am 19. April 1802, 6. Juli 1804 und 26. Mai 1811, siehe Michael Hochmuth, *Joseph Secondas „Operngesellschaft“*, Eigenverlag Radebeul 2014 (Chronik der Dresdner Oper 4).
- 31 Weitere Aufführungen am 14. und 23. Januar, 4. April, 12. Mai sowie 12. August 1821 und 26. Januar 1827, siehe Oscar Fembach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817–1828. Mit einer Einleitung und drei Registern*, Bonn 1820 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit 2), S. 149.
- 32 Gedrucktes Libretto Leipzig, Titelblatt: Die heimliche Ehe. | Komische Oper in zwei Akten | von | Domenico Cimarosa. | Officielle Bearbeitung für die Leipziger Bühne. Text der Gesänge., Leipzig [1852?]. Benutztes Exemplar: D-B, Tc 627-12.
- 33 Weitere Aufführung am 28. März 1852, siehe *Neue Berliner Musikzeitung* 6 (1852), Nr. 15, 7. April, S. 119.
- 34 Siehe Georg Hermann Müller, *Das Stadt-Theater zu Leipzig vom 1. Januar 1862 bis 1. September 1887*, Leipzig 1887, S. 192.

Hof abgeschlossen hatte. Darin verpflichtete er sich, unter anderem zwölf Sängerinnen und Sänger zu engagieren, jährlich mindestens acht Novitäten auf die Bühne zu bringen und insgesamt wenigstens 60 Vorstellungen zu realisieren. Ferner bedurften Entscheidungen über Engagements und Entlassungen der Sänger der Genehmigung durch den *Directeur des plaisirs*. Mit der Übernahme durch Andrea Bertoldi 1787 stieg die Zahl der Ensemblemitglieder auf 15, zugleich erhöhte sich die notwendige Subventionssumme: Von ursprünglich 19.275 Talern stieg diese zunächst auf 22.000 Taler und erreichte im Jahr 1804 schließlich 28.500 Taler. Bezeichnenderweise erfüllte Andrea Bertoldi allerdings nicht die vertraglich festgelegten Repertoireanforderungen: Im Durchschnitt wurden pro Jahr lediglich fünf neue Opern einstudiert, und auch die Anzahl der Aufführungen blieb häufig unter der vereinbarten Mindestzahl.³⁵

Il matrimonio segreto war das fünfzehnte von insgesamt 23 Bühnenwerken Cimarosas, die von der italienischen Oper unter Antonio und Andrea Bertoldi in Dresden zur Aufführung kamen. Mit mindestens 83 nachweisbaren Aufführungen zwischen 1792 und 1816 – sowohl im Kleinen Kurfürstlichen Hoftheater, als auch auf Schloss Pillnitz, der Sommerresidenz der sächsischen Kurfürsten und Könige – führt das Werk die Liste der meistgespielten Opern an.³⁶ Winfried Höntsch spricht in seinem Buch *Opernmetropole Dresden* sogar von über 150 Aufführungen allein bis 1812, was allerdings noch zu beweisen wäre.³⁷

35 Siehe Robert Prölls, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden 1878, S. 229 f. und 236.

36 Aufführungen am 3., 6., 10., 27. und 31. Oktober sowie 10. November 1792, 15., 19., und 26. Januar, 1. und 4. Mai sowie 20., 23., 27. und 30. November 1793, 7. August 1794 (Pillnitz), 11., 14. und 28. Februar, 27. Mai (Pillnitz) sowie 5., 9. und 12. Dezember 1795, 30. August (Pillnitz), 23. und 26. November sowie 10. Dezember 1796, 16. August 1797 (Pillnitz), 24. und 31. Januar, 22. Mai (Pillnitz), 21. Juni (Pillnitz), 21., 24. und 28. November sowie 5. Dezember 1798, 23. und 26. Januar 1799, 1., 8., 12. und 15. November 1800, 21. Februar, 4. März, 4., 7. und 11. November sowie 2. und 5. Dezember 1801, 20. März 1802, 26. und 29. Januar 1803, 15., 18., 22. und 25. Oktober 1806, 4., 8. und 11. Februar, 26. April, 1. Juli, 22. November sowie 6. Dezember 1809, 14., 17. und 21. Februar 1810, 27. und 30. November sowie 4. Dezember 1811, 26. Februar 1812, 27. Februar, 6. März, 6. April, 1. Mai sowie 24. und 28. Juli 1813 sowie 3. März, 14. April und 22. Juni 1814. Anschließend Übernahme in die Staatsanstalt der Dresdner Theater mit Aufführungen am 1. November 1814, 22. Mai 1815 sowie 20. und 27. März 1816, siehe Ortrun Landmann, *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765–1817*, Dresden 1976 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens 2), S. 84 f.

37 Winfried Höntsch, *Opernmetropole Dresden. Von der Festa Teatrale zum modernen Musikdrama. Ein Beitrag zur Geschichte und zur Ikonographie der Dresdner Opernkultur*, Dresden 1996, S. 91 und 317.

Im Zusammenhang mit der Dresdner Erstaufführung von *Il matrimonio segreto* sind drei gedruckte Libretti mit dem italienischen Originaltext samt einer deutschen Leseübersetzung,³⁸ eine reinschriftliche Partiturabschrift aus dem Privatbesitz der kursächsischen bzw. königlichen Familie³⁹ sowie in Teilen das originale, auch für spätere deutschsprachige Aufführungen verwendete Stimmmaterial überliefert.⁴⁰ Besonders bemerkenswert sind die drei typographisch höchst unterschiedlichen Librettoausgaben, die übereinstimmend das Jahr der Dresdner Erstaufführung angeben und inhaltlich identisch sind. Zumindest zwei dieser Librettodrucke dürften allerdings Nachdrucke sein, die für die zahlreichen Aufführungen der Oper in den darauffolgenden Jahren entstanden sind: Im Winter 1792/93 wurde die Oper insgesamt neun Mal gegeben, was einen oder gar mehrere Nachdrucke kaum rechtfertigen würde. Eine konkrete Besetzungsliste der Dresdner Erstaufführung findet sich in keinem der drei Libretti. Dennoch lässt sich diese vollständig rekonstruieren – basierend auf einem Vergleich der im *Theater-Kalender 1793* und im *Indice de' teatrali spettacoli 1792/93* veröffentlichten Personallisten mit den Namensvermerken auf den erhaltenen Vokalstimmen.⁴¹

-
- 38 Gedrucktes Libretto Dresden (1), Titelblatt italienisch: IL | MATRIMONIO | SEGRETO. | DRAMMA GIOCOLOSO | PER MUSICA, | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO ELETTORALE. | DRESDA, 1792. Titelblatt deutsch: Die | heimlich | geschlossene Ehe. | Ein scherzhaftes Singspiel | für | das Kurfürstliche Theater. | Dresden, 1792. Benutztes Exemplar: D-B, 3 in: Mus. T 26. Gedrucktes Libretto Dresden (2), Titelblatt italienisch: Il Matrimonio | segreto. | Drama per musica | in duo Atti, | da rappresentarsi | nel Teatro Elettorale. | Dresda 1792. Titelblatt deutsch: Die | heimlich | geschlossene Ehe. | Scherzhaftes Singspiel | in zwey Aufzügen, | für | das Kurfürstliche Theater. | Dresden, 1792. Benutztes Exemplar: D-Dl, MT.156. Gedrucktes Libretto Dresden (3), Titelblatt italienisch: Il | Matrimonio segreto. | Drama per musica | in due Atti, | da rappresentarsi | nel Teatro Elettorale. | Dresda, 1792. Titelblatt deutsch: Die | heimlich geschlossene Ehe. | Scherzhaftes Singspiel | in zwey Aufzügen, | für | das Kurfürstliche Theater. | Dresden, 1792. Benutztes Exemplar: D-B, Mus. Tc 627/4.
- 39 Partiturabschrift Dresden (2 Bde.), Titelblatt, Bd. 1: IL MATRIMONIO SEGRETO. | Drama giocoso. | per Musica | in due Atti. | La Musica è del Sigr Domenico Cimarosa: | ATTO Imo. Titelblatt, Bd. 2: IL MATRIMONIO SEGRETO. | Atto IIdo | La Musica è del Sigr Domenico Cimarosa. D-Dl, Mus.3556-F-17.
- 40 Handschriftliches Stimmmaterial *Il matrimonio segreto* Dresden: S (Carolina, teilweise doppelt), S (Elisetta), S (Fidalma), T (Paolino, teilweise doppelt), B (Il Conte Robinson), B (Il Sigre. Geronimo, teilweise doppelt), vl I (4x), vl II, vcl/kb (2x), kb (nur Akt I), kl 1 und 2. D-Dl, Mus.3556-F-554.
- 41 *Theater-Kalender 1793*, S. 311; *Indice de' teatrali spettacoli 1792/93*, S. 49.

ROLLE

BESETZUNG

| | |
|--------------------|------------------------------|
| Il Sigre. Geronimo | Paolo Bonaveri (Bonaverio) |
| Elisetta | Giulia Gasparini (Gasperini) |
| Carolina | Maddalena Teresa Allegranti |
| Fidalma | Geltrude Beltrami Manarelli |
| Il Conte Robinson | Gregorio Babbi ⁴² |
| Paolino | Luigi Mazzoni ⁴³ |

Der Vergleich zwischen der Wiener Uraufführungsversion und den umfangreichen Quellen zur Dresdner Erstaufführung zeigt grundlegende musikalische wie dramaturgische Eingriffe in die Werksubstanz. Diese betreffen sowohl die Nummern, als auch Kürzungen in den Secco-Rezitativen. In der folgenden Tabelle werden die musikalischen Nummern (einschließlich *Accompagnato-Rezitativ*) der Wiener Uraufführung jenen gegenübergestellt, die in der Dresdner Partiturschrift bzw. den Dresdner Libretti zu finden sind.

| WIEN 1792 | DRESDEN 1792 (Partitur) | DRESDEN 1792 (Libretti) |
|---|---------------------------------------|----------------------------|
| Sinfonia | X ⁴⁴ | |
| AKT I | | |
| Introduzione: „Cara, non dubitar“ (Paolino, Carolina) | X | X |
| Duetto: „Io ti lascio perché uniti“ (Carolina, Paolino) | X ⁴⁵ | X |
| Aria: „Udite, tutti udite“ (Geronimo) | X | X |
| Terzetto: „Le faccio un inchino“ (Carolina, Elisetta, Fidalma) | X | – |
| Aria: „È vero che in casa“ (Fidalma) | Aria: „È vero che in casa“ (Elisetta) | |

42 Die im *Theater-Kalender* und im *Indice* abgedruckten Personallisten liefern unterschiedliche Angaben zu den Bass-Sängern. Giuseppe Paris wird in beiden Verzeichnissen genannt, während Giacomo Tibaldi und Loreto Olivieri ausschließlich im *Indice* aufgeführt sind. Hingegen erscheinen [Andrea] Verni und [Gregorio] Babbi im *Theater-Kalender*. Auf der erhaltenen Stimme für den Conte Robinson findet sich der handschriftliche Vermerk „Babbj“. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um den Kirchensänger Gregorio Babbi, den Sohn des Dresdner Konzertmeisters Cristoforo Babbi und Enkel des Tenors Gregorio Lorenzo Babbi.

43 Entgegen Hochmuth, der einen Pietro Mazzoni angibt, siehe Michael Hochmuth, *Erstaufführungen – Musiktheater*, Eigenverlag Radebeul 2019 (Chronik der Dresdner Oper 5), S. 55.

44 T. 44–51, T. 304–311, T. 316–385, T. 390–391 und T. 398–399 in der Dresdner Partiturschrift gestrichen.

45 T. 7–33 in der Dresdner Partiturschrift gestrichen.

| | | |
|--|---|---|
| Cavatina: „Senza, senza cerimonie“ (Conte, Elisetta, Carolina, Fidalma, Paolino, Geronimo) | X | X |
| Quartetto: „Sento in petto un freddo gelo“ (Conte, Elisetta, Carolina, Fi- dalma) | X ⁴⁶ | X |
| – | Aria: „Caro amico per me parla“ (Conte) | |
| Duetto: „Signor, deh, concedete“ (Paolino, Conte) | X | – |
| Aria: „Perdonate, Signor mio“ (Carolina) | X | – |
| Finale I: „Tu mi dici che del Conte“ (Geronimo, Elisetta, Fidalma, Pao- lino, Carolina, Conte) | X ⁴⁷ | X |
| AKT II | | |
| Duetto: „Se fiato in corpo avete“ (Geronimo, Conte) | X | X |
| Terzetto: „Sento, oimè! che mi vien male“ (Paolino, Fidalma, Carolina) | X | X |
| Aria: „Pria che spunti in ciel l'aurora“ (Paolino) | X | – |
| – | – | Aria: „Vedrai, che un vero amore“ (Paolino) |
| – | Recitativo accompagnato: „Giunga al fin il momento“ (Carolina) | |
| – | Aria: „Al desio di chi t'adora“ (Carolina) | |
| Duetto: „Son lunatico bilioso“ (Conte, Elisetta) | X | Aria: „Quando poi non lo cre- dete“ (Conte) |
| Terzetto: „Cosa farete!“ Elisetta, Fidalma, Geronimo | X | X |
| Recitativo accompagnato: „Come tacerlo poi“ (Carolina) | X | X |
| Quintetto: „Deh, lasciate ch'io re- spiri“ (Carolina, Conte, Elisetta, Fi- dalma, Geronimo) | X | X |
| Aria: „Se son vendicata“ (Elisetta) | X | – |
| Finale II: „Il parlar di Carolina“ (Conte, Elisetta, Paolino, Carolina, Fidalma, Geronimo) | X ⁴⁸ | X |

46 T. 116–138 in der Dresdner Partiturnabschrift gestrichen.

47 T. 624–649 ebd. gestrichen; T. 688–695 wiederholt.

48 T. 622–656 ebd. gestrichen.

Die Tabelle zeigt, dass die Partiturabschrift, anders als die Libretti, nicht unmittelbar die Dresdner Erstaufführungsversion überliefert, sondern eine Art Hybridfassung darstellt: Sie enthält sämtliche Nummern der Wiener Uraufführungsversion – teilweise gekürzt, in einem Fall mit einer zusätzlichen Wiederholung – sowie zusätzlich, mit einer einzigen Ausnahme, die für die Dresdner Erstaufführung hinzugefügten Ersatznummern. Das Terzett „Le faccio un inchino“ in der vierten Szene des ersten Aktes ist in der Dresdner Aufführungsversion ebenso ersatzlos gestrichen, wie ein Großteil des vorangegangenen Secco-Rezitativs.⁴⁹ In dieser Szene verspottet und verlacht Carolina ihre affektiert wie hochnäsiger auftretende ältere Schwester und Contessa in spe Elisetta mit ironischen Komplimenten, während die verwitwete Tante Fidalma vergeblich versucht, den Streit zu schlichten. Die darauffolgende Arie Fidalmas, „È vero che in casa“, bleibt musikalisch unverändert, wird jedoch für Elisetta umtextiert. Das einleitende Rezitativ ist entsprechend angeglichen und neu vertont.⁵⁰

Wien 1792⁵¹

ELISETTA

No, cara la mia Zia:
Anzi fate benissimo, e vi lodo.
Ma un dispiacer ben grande
Ne sentirà mio padre,
Che vi dobbiate allontanar da lui,
Ei che v'apprezza al par degli occhi sui.

FIDALMA

Eh, quanto a questo poi, potrebbe darsi
Che non mi allontanassi.

ELISETTA

Posso saper chi sia?

FIDALMA

No: è troppo presto. Ancor con chi vogl'io
Non mi sono spiegata.

Dresden 1792⁵²

ELISETTA

Nò, cara la mia Zia,
Fate benissimo, mentre il Marito
È la consolazione di noi Femmine:
Io in Casa stò bene,
Quasi nulla mi manca – Ma – conto l'ore,
Ch'uno Sposo consoli questo mio core.

49 Nach Elisettas Frage „Sentite la isolente?“ in der vierten Szene folgt im gedruckten Libretto mit Fidalmas „Chetatevi e scusatela“ unmittelbar die fünfte Szene. 23 Rezitativverse sind gestrichen, siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 10 f. bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 20. In der Dresdner Partiturabschrift bleibt dieser Sprung unberücksichtigt, allerdings ist zu Beginn der fünften Szene – musikalisch angepasst – erneut der Satz „Sentite la isolente?“ notiert, siehe Partiturabschrift Dresden, Bd. 1, S. [255].

50 Ebd., Bd. 1, S. [256]–[300].

51 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 13 f.

52 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 22, 24.

ELISETTA
Ditemi questo almeno: è giovinotto?

FIDALMA
Giovane affatto, affatto.

ELISETTA
È bello?

FIDALMA
Di Cupido egli è un ritratto.

ELISETTA
È nobile?

FIDALMA
Non voglio
Spiegarmi d'avvantaggio.

ELISETTA
È ricco? ... Rispondete.

FIDALMA
Troppo curiosa, o cara mia, voi siete.
(Se mi stuzzica ancora un pocolino,
Vado or ora a scoprir ch'è Paolino.)

È vero che in casa
Son'io la Signora;
Che m'ama il fratello,
Che ogn'uno mi onora;
È vero ch'io godo
La mia libertà ...
Ma con un marito
Via meglio si stà.

Stò fuori di casa
Nessun mi dà pena;
All'ora ch'io voglio
Vò a pranzo, vò a cena;
A letto me n'vado
Se n'ho volontà ...
Ma con un marito
Via meglio si stà.

Un qualche fastidio
È ver che si prova;
Non sempre la moglie
Contenta si trova:
Bisogna soffrire
Qual cosa, si sa ...

È vero, che in casa
Son io la Signora,
Che m'amano tutti,
Che ognuno m'onora,
È vero, ch'io godo
La mia libertà –
Ma con un Marito
Via meglio si stà.

Stò fuori di Casa
Nessun mi dà pena;
All'ora ch'io voglio
Vo a pranzo, vo a cena;
A letto men vado
Se n'ho volontà –
Ma con un Marito
Via meglio si stà.

Un qualche fastidio
Mi dite si prova,
Non sempre la Moglie
Contenta si trova:
Bisogna soffrire

Ma con un marito
Via meglio si sta.

Voi cara ragazza,
Che andate a provarlo,
Saprete fra poco
Se il vero vi parlo:
Voi meco direte,
Son certa diggia;
Che con un marito
Via meglio si stà.

Qualcosa, si sa –
Ma con un Marito
Via meglio si stà.

Voi, cara mia Zia,
Provato l'avete;
Che il vero vi dico
Sicura già siete;
Poi meco direte
Son certa di già –
Che con un Marito
Via meglio si stà.

In diesem Gespräch gesteht Fidalma ihrer Nichte, dass sie erneut heiraten möchte. Doch während Elisetta in der Wiener Version wiederholt neugierig nachfragt und versucht, den Namen des Mannes zu erfahren – das Publikum erfährt a parte, dass es Paolino ist – endet das Rezitativ in der Dresdner Fassung mit einem Statement Elisettas: Sie sei glücklich zu Hause und es fehle ihr an nichts, dennoch zähle sie die Stunden, bis ein Mann ihr Herz tröste. Die anschließende Arie bleibt inhaltlich identisch, nur die Adressaten in der ersten Strophe (aus dem „Bruder“ werden „alle“) und in der dritten bzw. letzten Strophe (aus dem „lieben Mädchen“ wird „meine liebe Tante“) werden angepasst. Auch das Tempus wird geändert: Statt „Sie werden es bald ausprobieren und wissen in Kürze, ob ich die Wahrheit sage“ heißt es nun „Sie haben es bereits ausprobiert und sind sich bereits sicher, dass ich die Wahrheit sage“. Die ursprünglich für Elisetta vorgesehene Arie „Se son vendicata“ in der fünfzehnten Szene des zweiten Aktes, in der sie triumphierend mit virtuoson Koloraturen ihren vermeintlichen Sieg über ihre Schwester Carolina besingt, die in ein Kloster abgeschoben werden soll, ist dafür gestrichen.

Eine weitere Änderung betrifft das Duett „Signor, deh, concedete“ sowie das vorhergehende Secco-Rezitativ in der zehnten Szene des ersten Aktes. In der Dresdner Aufführungsversion wurde dieses – weit über die Kürzungen der Prager Fassung hinaus – deutlich zugunsten des Conte gestrafft,⁵³ sodass er gegenüber seinem Protegé Paolino tatsächlich schnell zum Punkt kommt: Elisetta gefalle ihm nicht, und er möchte stattdessen Carolina ehelichen. Paolino, der heimlich mit Carolina verheiratet ist, reagiert schockiert und versucht – jedoch vergeblich – den Conte von diesem Vorhaben abzubringen. In der Dresdner Aufführungsversion ist dieses Duett durch die Arie des Conte „Caro amico per me parla“ ersetzt.⁵⁴ Bei dieser

53 Statt der acht Verse in der Prager Aufführungsversion werden in der Dresdner insgesamt 15 Verse gestrichen, verteilt auf drei Kürzungen, siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 22 f. bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 38, 40.

54 Partiturnabschrift Dresden, Bd. 1, S. [397]–[420].

Baritonarie handelt es sich um eine Neutextierung der von C-Dur nach G-Dur transponierten und bearbeiteten Sopranarie „Dove sono i bei momenti“ aus dem dritten Akt von *Le nozze di Figaro* – und zwar basierend auf jener Fassung mit verändertem Allegro-Teil, die Mozart mutmaßlich anlässlich der Wiener Aufführungsserie 1789 komponierte.⁵⁵ In Mozarts Original beklagt Contessa Almaviva die Treulosigkeit ihres Mannes, erinnert sich an die glücklichen Momente ihrer Liebe und hofft, durch ihre Beharrlichkeit seine Zuneigung zurückzugewinnen. In der Dresdner Fassung hingegen bittet der Conte Paolino, mit Carolina zu sprechen und ihr seine Liebe zu offenbaren. Elisetta habe er bereits vollkommen vergessen und er hoffe, durch seine Beharrlichkeit Carolinas Zuneigung zu gewinnen.

Le nozze di Figaro
Wien 1786⁵⁶

Il matrimonio segreto
Dresden 1792⁵⁷

CONTESSA
Dove sono i bei momenti
Di dolcezza e di piacer,
Dove andaro i giuramenti
Di quel labbro menzogner?

CONTE
Caro amico per me parla,
Dolcemente spiega a lei
Il mio amor, gli affetti miei,
E la smania del mio sen.

Perché mai se in pianti, e in pene
Per me tutto si cangiò;
La memoria di quel bene
Dal mio sen non trapasso?

Perché mai in un momento
Per me tutto si cangiò?
La memoria di quell'altra
Dal mio seno già trapassò.

-
- 55 Die Version von 1786 ist ediert in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1973 (Neue Mozart Ausgabe II/5/16), S. 407–415. Die spätere Fassung von mutmaßlich 1789 betrifft T. 36a = [1]–[9] = 57 sowie T. 84a [1]–[12] = 97 und ist ediert in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ulrich Leisinger, Kassel u. a. 2007 (Neue Mozart Ausgabe – Kritische Berichte II/5/16), S. 383–388. Zur Wiener Fassung 1789/91, siehe S. 15 f. Speziell für diese Version von „Dove sono i bei momenti“ sind noch viele Fragen offen. Bemerkenswert für die Dresdner Aufführungsversion sind die vier Takte Vorspiel als Übergang anstatt des originalen Accompagnato-Rezitativs (mit der Kadenz in T. 4 setzt die Baritonstimme ein) sowie die angepasste Orchestrierung der Bläserstimmen, die dem Wechsel von Sopran zu Bariton Rechnung trägt – insbesondere das Fagott erhält prominente Soloanteile. Auch der virtuose Schluss mit neu gestalteten Begleitfiguren hebt sich signifikant sowohl von der Originalfassung von 1786, als auch von der überarbeiteten Version von 1789/91 ab. Eine Edition dieser Arie findet sich im Anhang meiner Dissertation (in Vorb.). Siehe zusätzlich Fußnote 81.
- 56 Gedrucktes Libretto Wien, Titelseite: LE NOZZE | DI FIGARO. | COMEDIA PER MUSICA | TRATTA DAL FRANCESE | IN QUATTRO ATTI. | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO DI CORTE | L'ANNO 1786., Wien [1786], S. 68 f. Verwendetes Exemplar: US-Wc ML48 S6826. Ein gedrucktes Libretto anlässlich der Wiener Aufführungsserie 1789 ist nicht nachweisbar.
- 57 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 40, 42.

Ah se almen la mia costanza
Nel languire amando ognor;
Mi portasse una speranza
Di cangiar l'ingrato cor.

Ah! se almen la mia costanza
Nel languir amante ognor,
Mi portasse una speranza
Di cangiar l'ingrato cor!

„Dove sono i bei momenti“ ist nicht die einzige Nummer der Dresdner Erstaufführungsversion von *Il matrimonio segreto*, die mit der Wiener Wiederaufnahme von *Le nozze di Figaro* 1789 in Verbindung steht: Carolinas Secco-Rezitativ in der sechsten Szene des zweiten Aktes wird durch das Recitativo accompagnato „Giunga al fin il momento“ und der Arie „Al desio di chi t'adora“ – die Mozart 1789 als Ersatz für „Deh vieni non tardar“ im vierten Akt komponierte – zu einer ausdrucksstarken Soloszene erweitert.⁵⁸ Carolinas ursprüngliche Arie „Perdonate, Signor mio“ aus der elften Szene des ersten Aktes hingegen entfällt, auch das vorangehende Secco-Rezitativ mit dem wortreichen Flirtversuch des Conte ist um 22 Verse gekürzt.⁵⁹ Emotionaler Auslöser ihrer neuen Arie ist auch nicht mehr die überraschende Heiratswerbung des Conte, sondern Paolinos eindringliche Bitte, die Familie hinter sich zu lassen und gemeinsam zu fliehen. Doch Carolina zögert, da sie ihren Vater nicht verletzen möchte, und hofft stattdessen auf sein Verständnis. Diese emotionale Extremsituation, der auch das neutextierte, musikalisch nur minimal angepasste Recitativo accompagnato Rechnung trägt, unterscheidet sich in ihrem ernsten Kontext grundlegend von der Originalszene in *Le nozze di Figaro*. Bei Mozart besingt Susanna sehnsüchtig einen vermeintlichen Liebhaber, den sie bald in ihren Armen halten wird – ein spielerisches Täuschungsmanöver, um den lauschenden und vor Eifersucht schäumenden Figaro hinters Licht zu führen.

Le nozze di Figaro
Wien 1786 (Rec, accompagnato)⁶⁰
Wien 1789 (Arie)⁶¹

Il matrimonio segreto
Dresden 1792⁶²

SUSANNA
Giunse alfin il momento
Che godrò senza affanno
In braccio a l'idol mio: timide cure,
Partite dal mio petto,
A turbar non venite il mio diletto.
Oh come par che l'amoroso foco
L'amenità del loco

CAROLINA
Giunga al fin il momento,
Ch'io possa senz'affanno
Col mio sposo restar. Timide cure
Uscite dal mio petto,
A turbar non venite il mio diletto.
Oh quanta, oh quanta forza ha mai la voce
Dell'oggetto, che s'ama,

58 Partiturbabschrift *Il matrimonio segreto* Dresden, Bd. 2, S. [197]–[227].

59 Siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 25 f. bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 44.

60 Gedrucktes Libretto *Le nozze di Figaro* Wien, S. 89.

61 Mozart, *Le nozze di Figaro* (Neue Mozart Ausgabe II/5/16), S. 602–617.

62 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 84, 86.

La terra, e il ciel risponda!
Come la notte i furti miei seconda!
Al desio di chi t'adora,
Vieni, vola, oh mia speranza!
Morirò, se indarno ancora
Tu mi lasci sospirar.

Le promesse, i giuramenti,
Deh! rammenta, oh mio tesoro!
E i momenti di ristoro
Che mi fece Amor sperar!

Ah! Ch'io mai più non resisto
All'ardor che in sen m'accende.
Chi d'amor gli affetti intende,
Compatisca il mio penar.

In un tenero core!
Già in tenerezza si cambiò il furore.
Al desio di chi t'adora,
Vieni, vola, o sposo amato!
Morirò, se in questo stato
Tu mi lasci sospirar.

Le promesse, i giuramenti
Deh rammenta, o mio tesoro!
E i momenti di ristoro
Che mi fece amor sperar.

Ah! Che omai più non resisto
All'ardor, che in sen m'accende.
Chi d'amor gli affetti intende,
Compatisca il mio penar.

Die Dresdner Version von „Al desio di chi t'adora“ folgt dem Originaltext (der Situation angepasst wurde aus „meine Hoffnung“ „mein geliebter Ehemann“ und aus „Ich werde sterben, wenn du mich vergeblich seufzen lässt“ „Ich werde sterben, wenn du mich in diesem Zustand seufzen lässt“) und entspricht musikalisch bis auf drei kleine Abweichungen der in der Neuen Mozart Ausgabe edierten Originalfassung.⁶³ Selbst die besondere Instrumentierung – zwei Bassetthörner, zwei Fagotte, zwei Hörner und Streicher – wurde in der Partitur beibehalten. Separate Bassetthornstimmen sind jedoch nicht überliefert; ebenso fehlt diese Arie in den Klarinettenstimmen. Dennoch gab es zu dieser Zeit in Dresden mit Jakob Friedrich Grundmann sowie Karl August Grenser und dessen Schwiegersohn Johann Heinrich Wilhelm Grenser gleich zwei bedeutende Werkstätten für Holzblasinstrumente, die Bassetthörner produzierten.⁶⁴

Ungeklärt bleibt vorerst die Aufführung der Arie des Conte „Quando poi non lo credete“ in der siebten Szene des zweiten Aktes. Ein Vergleich der Libretti aus Wien und Dresden zeigt, dass es sich hier scheinbar um die letzten fünf Verse des Duetts „Son lunatico bilioso“ zwischen dem Conte und Elisetta handelt. Musikalisch ist die Situation jedoch deutlich komplexer: Cimarosa wiederholt im B-Abschnitt des Allegro-spirituoso-Teils Verse aus dem vorangegangenen Andantino-con-moto-Teil und setzt diese kunstvoll als ein sich steigerndes Parlando, als eine aufgebrauchte Aufzählung der unterschiedlichen „difetti“ um. Zwei mögliche Aufführungsszenarien sind

63 T. 21/3–23/2 in der Dresdner Partiturabschrift gestrichen, T. 91, 92 und 100 mit anderer Begleitfigur, T. 103a–103e neu hinzukomponiert.

64 Siehe insbesondere Thomas Grass und Dietrich Demus, *Das Bassetthorn. Entwicklung, Instrumente und Musik mit Berücksichtigung der Bassettklarinette*, Hamburg 32023.

denkbar: 1. In Dresden erklang nur der A- bzw. A'-Abschnitt aus dem Allegro-spirituoso-Teil des Duetts. Dies hätte zur Folge, dass aus dem großen zweiteiligen Duett lediglich eine kurze, einstrophige Arietta geworden wäre. 2. Es erklang der gesamte Allegro-spirituoso-Teil, entweder mit oder ohne die fünf kurzen Einwürfe von Elisetta. In diesem Fall hätte das gedruckte Dresdner Libretto, wie bereits das Wiener Libretto, die im B-Abschnitt von Cimarosa wiederholten Verse ausgelassen – möglicherweise, um die Strophen- und Versstruktur zu wahren und poetologische Verwirrung zu vermeiden. In jedem Fall entfällt in der Dresdner Erstaufführungsversion der langsame Andantino-con-moto-Teil des Duetts, in dem der Conte behutsam und diplomatisch Elisetta seine „difetti“ aufzählt und ihr mitteilt, dass eine Hochzeit zwischen ihnen nicht stattfinden wird. Diese Passage wurde stattdessen als Secco-Rezitativ neu vertont, wobei auf originale Verse zurückgegriffen wird. Das ursprüngliche, wortreiche und inhaltlich retardierende Rezitativ wird zusätzlich um 28 Verse gekürzt, womit der Strich in der Prager Fassung mit 12 Versen deutlich übertroffen wird.⁶⁵

Wien 1792⁶⁶

ELISETTA

(A mettermi comincia

Un poco in apprensione.)

Orsù Signore,

Giacchè siete sincero, anche vi piaccia

Di dirmi quali sono

Per poter regolarli.

(Alla fin non vorrei sacrificarli.)

CONTE

Sentite: io ve li dico

Perche voi lo volete, e vi ubbidisco;

Per altro in verità che ne arrossisco.

Son lunatico bilioso,

Son soggetto all'emicrania:

Ho sovente certa mania,

Che in delirio mi fa andar.

Son sonnambulo perfetto,

Che dormendo vò a girar.

Sogno poi, se sono a letto,

Di dar calci, e di pugnar.

Dresden 1792⁶⁷

ELISETTA

Orsù, Signor, vi piaccia

Di dirmi quali sono

Per poter regolarli.

CONTE

Io ve li dico,

Perché voi li volete. Udite: io sono

Lunatico, bilioso giocatore,

Vizioso, crapulone, e bevitore.

65 Siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 48–50 bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 88.

66 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 50 f.

67 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 88, 90.

ELISETTA

Tutto questo? Bagatelle!
Qua ci v`a della mia pelle ...
Ma saprommi riguardar.

CONTE

Piano, piano. Non `e tutto,
Per gli amori ho un gran trasporto.
Per le donne casco morto.
E di questo che vi par?

ELISETTA

Questo `e un vizio troppo brutto ...
Ma il potrete un di lasciar.

CONTE

Ma aspettate, mia Signora;
Tutto detto non ho ancora.
Son vizioso giocatore,
Crapulone, bevitore:
Mi ubriaco spesso, spesso,
Che v`o fuori di me stesso,
Casco in terra, oppur traballo,
Son pi`u strambo di un cavallo.
Vado tutti a maltrattar.

ELISETTA

Ora poi non credo niente.
Voi lo dite per scherzar.

CONTE

Quando poi non lo credete,
Dico questo, e ve lo giuro:
Che a me nulla voi piacete,
Che non v`amo, e non vi curo,
Non vi posso tollerar.

ELISETTA

Questi vizi, a dir il vero,
Sono brutti, ma un giorno
Li potrete lasciar.

CONTE

Piano, Signora,
Piano, che tutto non ho detto ancora.
Son perfetto sonnambulo,
Patisco l`emicrania
E per le donne sono sempre in smania.
Di questo che le par?

ELISETTA

Or nulla credo.
Meco scherzar vi piace io ben lo vedo.

CONTE

Quando poi non lo credete,
Dico questo, e ve lo giuro:
Che a me nulla voi piacete,
Che non v`amo, e non vi curo,
Non vi posso tollerar.

Die einzige Nummer, die in der Dresdner Partiturabschrift fehlt, ist „Vedrai, che un vero amore“ als Ersatz f`ur Paolinos Arie „Pria che spunti in ciel l`aurora“ in der f`unften Szene des zweiten Aktes. Gl`ucklicherweise hat sich die Arie in der ersten Violinstimme erhalten, auch wenn die Folge-seiten mit einem Faden zugen`ast sind. Auf der sichtbaren ersten Seite ist jedoch die Textzeile „vedrai cader trafficco“ zu lesen.⁶⁸ Dank dieses Incipit

68 Handschriftliches Stimmmaterial *Il matrimonio segreto* Dresden, vl. I (1), Akt II, S. [6].

lässt sich die Komposition Giuseppe Giordanis in der griechischen Antike spielenden *Dramma per musica Aspasia* zuordnen, die im Karneval 1790 am Teatro Venier in San Benedetto uraufgeführt wurde und laut *Corago* außerhalb Venedigs nie in Szene ging.⁶⁹ Dennoch haben sich wenige Abschriften der Arie erhalten, darunter eine in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aus dem Bestand der Hofmusikkapelle.⁷⁰

Aspasia
Venedig 1790⁷¹

ZOASPE
Vedrai cader trafitto
Il traditore indegno.
Per lui l'acceso sdegno
In sen non so frenar.

Perfida, non ti scuoti,
Non gemi a' nostri danni?
Ah ch'io da mille affanni
Mi sento lacerar.

Il Prence mio tradito,
Chi meco, oh Dio, non piange? ...
Il tuo Germano esangue
Io vado a vendar.

Il matrimonio segreto
Dresden 1792⁷²

PAOLINO
Vedrai, che un vero amore
Il cor per te m'accende,
Che ingiuso è quel furore,
Che in sen non sai frenar.

Ov'è uno sposo mai
Di me più sventurato!
Va d'imeneo spietato,
Al padre a palesar.

Barbara non ti scuoti!
Non gemi al mio tormento!
Il cor oh Dio! mi sento
Nel petto a lacerar.

Nach Paolinos Ohnmacht, ausgelöst durch Fidalmas überraschendes Heiratsangebot, kommt es zu einem heftigen, wenngleich in Dresden um 13 Verse gestrafften Schlagabtausch mit seiner Frau Carolina.⁷³ Sie ist zutiefst gekränkt, weil sie glaubt, Paolino plane tatsächlich, ihre Tante zu heiraten. Paolino bemüht sich verzweifelt, die sichtlich aufgebrachte Carolina zu beruhigen, doch ihr Zorn lässt ihn kaum zu Wort kommen. In einem dramatischen Moment bietet Paolino ihr ein Messer an und fordert sie auf, ihn zu töten. Erst danach beruhigt sich Carolina und Paolino kommt zu dem Schluss, dass die gemeinsame Flucht der einzige Ausweg ist – und sich die

69 *Corago*, <http://corago.unibo.it> (20.1.2025).

70 Partiturabschrift „Vedrai cader trafitto“, A-Wn, Mus.Hs.4011. Eine Edition dieser Arie findet sich im Anhang meiner Dissertation (in Vorb.).

71 Gedrucktes Libretto, Titelseite: ASPASIA | DRAMMA PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI | NEL NOBILISSIMO TEATRO | VENIER | IN SAN BENEDETTO | IL CARNOVALE DELL'ANNO 1790., Venedig 1790, S. 15. Benutztes Exemplar: I-Mb, RACC. DRAM. 3927.

72 Gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 82.

73 Siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 45 f. bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 80.

Empörung ihres Vaters mit der Zeit legen werde. Die darauffolgende Nummer – „Pria che spunti in ciel l'aurora“ in der Wiener Originalfassung beziehungsweise „Vedrai, che un vero amore“ in der Dresdner Aufführungsversion – setzt je nach Arie unterschiedliche inhaltliche und musikdramatische Akzente. In der Originalarie beschreibt Paolino die geplante Flucht: Wie sie sich heimlich noch in der Nacht aus dem Haus stehlen, mit einer Kutsche zu Verwandten fahren und dort in Ruhe die weiteren Schritte beraten werden. Die Dresdner Version hingegen verzichtet auf diese Fluchtbeschreibung. Stattdessen tritt Paolino hier – im Einklang mit dem ursprünglichen martialischen Kontext der Arie – deutlich verärgert auf. Er reagiert verständnislos auf Carolinas Anschuldigungen, bezeichnet ihren ungezügeltten Zorn als ungerecht und fragt, ob es einen unglücklicheren Ehemann geben könne als ihn. Die Arie endet schließlich mit einer Klage über Carolinas Kaltschnäuzigkeit angesichts seines in Qualen zerrissenen Herzens.

Mit Blick auf die bereits beschriebenen grundlegenden Eingriffe in die Werksubstanz und Dramaturgie der Oper scheinen die wenigen weiteren Kürzungen in den Secco-Rezitativen auf den ersten Blick marginal. Doch auch hier betrifft der Großteil den redseligen und etwas zerstreuten Conte. So ist etwa das Verwirrspiel in der achten Szene des ersten Aktes, bei dem er drei Anläufe benötigt, um seine zuge dachte Gattin Elisetta zu erkennen, deutlich gestrafft.⁷⁴ Besonders hervorzuheben ist ein einzelner, zeitlich kaum ins Gewicht fallender gestrichener Satz direkt nach seiner Auftritts-Cavatina in der siebten Szene des ersten Aktes: Auf Geronimos Aufforderung, sich zu setzen, antwortet der Conte, er sei jung und robust – nicht einmal eine Fahrt mit der Postkutsche würde ihm etwas ausmachen.⁷⁵

Fügt man all die tiefgreifenden Veränderungen und diese Details zusammen, entsteht der Eindruck, dass der Conte in der Dresdner Aufführungsversion nicht mehr die Karikatur eines Gentiluomo ist, den man verlacht, sondern vielmehr ein respektiertes Mitglied der Aristokratie – aufrichtig, zielstrebig und korrekt in seinem Verhalten, für dem die Nutzung einer (öffentlichen) Postkutsche standeswidrig wäre. Die gesellschaftlich höhergestellte Position – er ist der einzige Adelige – spiegelt sich auch in der Verteilung der Nummern wider: Während in der Wiener Uraufführungsversion allen sechs Solisten jeweils eine Arie zuge dacht war, verschiebt sich das Verhältnis in Dresden deutlich zugunsten des Conte, der zusätzlich zu seiner Auftritts-Cavatina gleich zwei Solonummern erhält („Caro amico per me parla“ und „Quando poi non lo credete“). Elisetta, Carolina und Paolino bekommen jeweils eine neue Arie, doch Fidalma

74 Siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 19 bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 34.

75 Original: „Son fresco e son robusto, E il correr per le poste a me non nuoce.“, siehe gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Wien, S. 17 bzw. gedrucktes Libretto *Il matrimonio segreto* Dresden (1), S. 30.

bleibt ohne eigene Nummer. Bezeichnenderweise widmet ein anonymer Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in seiner Kritik zur Aufführung am 23. oder 26. Januar 1799 einzig dem Sänger des Conte Niccolò Perotti, der seit 1797 in Dresden engagiert war, einige individuelle Zeilen – als wäre er die eigentliche Hauptfigur.⁷⁶ Darüber hinaus präsentiert sich *Il matrimonio segreto* in der Dresdner Erstaufführungsversion deutlich ernster als bei der Wiener Uraufführung. Dies zeigt sich durch die beiden melancholischen Einlegearien aus *Le nozze di Figaro*, ein zweites Recitativo accompagnato der Carolina – ein Stilmittel der Opera seria – sowie die Arie „Vedrai, che un vero amore“, die ursprünglich einem Drama per musica entstammt.

Vielleicht sind es gerade diese Veränderungen, die die außergewöhnliche Beliebtheit von *Il matrimonio segreto* am kursächsischen Hof erklären. Zu Ehren des Namenstags ihres ältesten Bruders, Kurfürst Friedrich August III. (später König Friedrich August I.), stellten die Prinzen Anton und Maximilian von Sachsen eine Kantate mit dem Titel *La colomba parlante* zusammen. Dieses Werk umfasst die Sinfonie sowie fünf neutextierte Nummern aus der Dresdner Erstaufführungsversion von *Il matrimonio segreto*, darunter auch die beiden bearbeiteten Einlegearien aus *Le nozze di Figaro*. Für den Text zeichnete Maximilian verantwortlich, für die neukomponierten Rezitative Anton. Die Kantate wurde am 3. August 1799 in kleinem Kreis von Mitgliedern der kurfürstlichen Familie aufgeführt, begleitet von der Hofkapelle.⁷⁷ Auf dem Titelblatt der Partitur D-Dl, Mus.3952-L-18 ist zu lesen: „La Colomba Parlante Cantata | di Cimarosa e Mozart.“

Doch bereits 1793 war zumindest die Autorschaft Mozarts an „Caro amico per me parla“ bekannt: Am 14. Januar 1794 feierte *Gli amanti folletti* im Kleinen Kurfürstlichen Hoftheater in Dresden Premiere – ein Pasticcio mit Nummern aus Mozarts *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *La clemenza di Tito*.⁷⁸ Es entstand vermutlich als eine Art „musikalische Rettungsaktion“, weil Kurfürst Friedrich August die beiden Libretti der erstgenannten Opern von Lorenzo Da Ponte aus politischen und moralischen

76 „Ausser dem gewohnten braven Spiel’ und Gesange der Dem. [Giovanna] Babbi, leistete Herr [Niccolò] Perotti durch feurige Aktion, und soliden Gesang, der zwischen vollem Bass und kräftigem Bariton einen angenehmen Mittelweg gehet, jeder Forderung gänzliche Genüge. Vorzüglich gelingt ihm die Szene der unterdrückten Verzweiflung, da ihn überdies im Spiele seine vortheilhafte Figur sehr unterstützt.“ „Nachrichten. Von dem italienischen Singspiel in Dresden“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1799), Nr. 21, 20. Februar, Sp. 329–334, hier Sp. 334.

77 Der Aufführungsort ist unbekannt. Erhalten haben sich zwei Partituren (D-Dl, Mus.3952-L-17 und D-Dl, Mus.3952-L-18), sowie Teile des Aufführungsmaterials (D-Dl, Mus.3952-L-500). Ein gedrucktes oder handschriftliches Libretto ist nicht überliefert. Siehe auch den entsprechenden Katalogeinträge der D-Dl.

78 Siehe Landmann, *Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber*, S. 19.

Gründen abgelehnt hatte. Auch an der Zusammenstellung dieses Pasticcios waren Prinz Anton und höchstwahrscheinlich Maximilian beteiligt, wie Ortrun Landmann nachweisen konnte.⁷⁹ Im vorliegenden Zusammenhang besonders bemerkenswert ist die von Landmann als „Curiosum“ bezeichnete Bassarie des Dorante „Caro amore [sic] per me parla“, die sie als Bearbeitung der Sopranarie der Contessa „Dove sono i bei momenti“ identifiziert. Sie scheint bezeichnenderweise die einzige Nummer des Pasticcios zu sein, die nicht nur textlich, sondern auch musikalisch überarbeitet wurde. Kurios ist zudem, dass diese Arie erst später im Entstehungsprozess im Zuge einer grundlegenden Revision des Librettos in das Pasticcio eingefügt wurde.⁸⁰ Was weder Manfred Hermann Schmid, der den Entstehungsprozess des Pasticcios rekonstruierte, noch Ortrun Landmann wussten: Die Arie „Caro amore per me parla“ wurde offenbar eins zu eins aus der Partiturnabschrift von *Il matrimonio segreto* entnommen. Sie ist – abgesehen von dem neuen Text sowie wenigen Details in der Orchestrierung und den fehlenden Artikulationszeichen – mit der Baritonarie des Conte „Caro amico per me parla“ identisch.⁸¹ Was sie ebenfalls nicht in Betracht zogen (konnten), war der erst 2007 erschienene Kritische Bericht der Neuen Mozart Ausgabe zu *Le nozze di Figaro*, in dem der vermutlich 1789 von Mozart veränderte Allegro-Teil ediert ist. Viele der von ihnen kritisierten Eingriffe gehen also nicht allein auf einen anonymen Bearbeiter zurück, sondern auch auf Mozart selbst.

79 Siehe dies., „Gli Amanti folletti – ein Dresdner Mozart-Pasticcio“, in: *Kongressbericht zum VII. Internationalen Gewandhaus-Symposium. Wolfgang Amadeus Mozart. Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretation und Rezeption anlässlich der Gewandhaus-Festtage in Leipzig vom 3. bis 6. Oktober 1991*, Leipzig 1993 (Dokumente zur Gewandhausgeschichte 9), S. 157–168.

80 Siehe Manfred Hermann Schmid, „Ein Dresdner Mozart-Pasticcio von 1794: *Gli amanti folletti*“, in: *L’opera italiana – tra l’originale e il pasticcio*, hrsg. von Milada Jonášová und Tomislav Volek, Prag 2023 (*L’opera italiana nei territori boemi durante il Settecento* 6), S. 13–35.

81 Partiturnabschrift Dresden (2 Bde.), Titelblatt, Bd. 1: Gli | Amanti Folletti | Damma Buffo | in | Due Atti. | La Musica è del Signor Wolfg. Amad^o Mozart. D-Dl, Mus.3972-F-520. An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass Cimarosa seine Partituren nach der sogenannten deutschen Anordnung (nach Instrumentengruppen) angelegt hat, Mozart hingegen nach der sogenannten italienischen Anordnung (in den oberen Systemen Violinen, in den unteren Bässe). Die Dresdner Partiturnabschrift von *Il matrimonio segreto* spiegelt dies wider; die beiden Arien aus *Le nozze di Figaro* sind anders als die anderen Nummern in italienischer Anordnung notiert. Die erhaltene Dresdner Partiturnabschrift zu *Gli amanti folletti* hingegen folgt der italienischen Anordnung; einzig die Arie „Caro amore per me parla“ sowie die vermutlich von Johann Gottlieb Naumann nachkomponierte Szene „Come cangio d’aspetto l’incostante fortuna“ folgen wiederum der deutschen Anordnung.

Auch wenn weiterhin unklar bleibt, auf welchem Weg das nachkomponierte „Al desio di chi t’adora“ sowie das grundlegend bearbeitete „Caro amico per me parla“ innerhalb von drei Jahren aus dem Aufführungsmaterial der Wiener Wiederaufnahme von *Le nozze di Figaro* gemeinsam in die Partitur einer anderen Oper gelangen konnte,⁸² lässt sich vermuten, dass man sich in Dresden der Provenienz zunächst gar nicht bewusst war. Erst während der Entstehung von *Gli amanti folletti* wurde Mozarts Autorschaft an „Caro amico per me parla“ offenbar erkannt – und die Arie daraufhin in das Pasticcio aufgenommen – und zwar in der bearbeiteten Fassung, die in der Dresdner Aufführungspartitur von *Il matrimonio segreto* überliefert ist. Sie ist also kein „Curiosum“, sondern vielmehr ein nachträglich als vermeintliches Mozart-Original identifiziertes Stück. Andernfalls hätte man wohl gleich die Originalversion in das Pasticcio übernommen. Gleichzeitig zeigt sich, trotz der umfangreichen Eingriffe in die Partitur von *Il matrimonio segreto*, eine gewisse Haltung zur Texttreue gegenüber Cimarosa, einem der populärsten Komponisten zu dieser Zeit in Dresden. Betrachtet man die Erstaufführungsversion ohne Kenntnis von *Le nozze di Figaro*, ist die Arie „Vedrai, che un vero amore“ die einzige werkfremde Nummer – und fehlt folgerichtig in der Dresdner Aufführungspartitur. In jedem Fall erhält Eduard Hanslicks Aussage anlässlich einer Aufführung von *Il matrimonio segreto* 1884 in Wien durch die Dresdner Erstaufführungsversion eine unerwartete Bestätigung: „So wenig Mozarts Figaro und Cimarosa’s Heimliche Ehe von einander abstammen, so besteht doch zwischen ihnen selbst eine Art heimliche Ehe.“⁸³

82 „Al desio di chi t’adora“ findet sich auch als Einlegearie in einem Prager Libretto zu Giovanni Paisiellos *La locanda* von 1792. Siehe Gedrucktes Libretto Prag, Titelblatt: LA LOCANDA, | O SIA: | IL FANATICO DELUSO. | DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA | IN TRE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NEI TEATRI DI PRAGA L’ ANNO 1792. | SOTTO L’IMPRESA, E DIREZIONE | DI DOMENICO GUARDASONI., Prag 1792. Benutztes Exemplar: CZ-KRm, L/a/2 II 56, S. 52.

83 Eduard Hanslick, „Die heimliche Ehe“. Komische Oper von Cimarosa. 1884.“, in: ders., *Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper“ IV. Theil.) Neue Kritiken und Schilderungen*, Berlin ³1888, S. 111–118, hier S. 118.

Premiere auf Deutsch: Die Berliner Erstaufführung

Einen Monat nach der Dresdner Premiere fand am 5. November 1792 im Königlichen National-Theater die Berliner Erstaufführung von *Il matrimonio segreto* unter dem Titel *Die heimlich Vermählten* statt. Sie fiel in eine Zeit erheblicher institutioneller Unsicherheit: 1786 erhielt Direktor Karl Theophil Döbbelin die Erlaubnis, mit seiner Schauspielergesellschaft in das leerstehende Französische Komödienhaus auf dem Gendarmenmarkt zu ziehen. Das nun nobilitierte Unternehmen wurde – anders als in Dresden – nur geringfügig vom Hof subventioniert und musste den Großteil seines Etats selbst erwirtschaften. Da Döbbelin die Erwartungen des musikalisch begabten Königs Friedrich Wilhelm II. nicht erfüllte und zudem Misswirtschaft betrieb, wurde ein Direktorium eingesetzt, in dem der Schriftsteller und Philosoph Johann Jakob Engel sowie der Dichter Karl Wilhelm Ramler für die künstlerischen Belange verantwortlich zeichneten. Doch erst mit der Berufung August Wilhelm Ifflands 1796 zum Direktor, eines der bedeutendsten deutschen Schauspieler seiner Generation, sollte eine künstlerisch kraftvolle neue Ära beginnen.⁸⁴

Im Gegensatz zur Königlichen Oper am Prachtboulevard Unter den Linden, die sich auf die italienische Opera seria spezialisierte,⁸⁵ setzte das National-Theater seinen Schwerpunkt auf das deutsche Schauspiel und Singspiel, die von sogenannten Sänger-Schauspielern präsentiert wurden. 1792 standen dort insgesamt 17 Schauspiele und vier Singspiele auf dem Spielplan: Paul Wranitzkys *Oberon*, *König der Elfen*, Carl Ditters von Dittersdorfs *Hieronymus Knicker*, Mozarts *Eine macht's wie die Andere*, oder „*Die Schule der Liebhaber*“ (*Così fan tutte*) sowie Cimarosas *Die heimlich Vermählten*, die vom 5. November bis zum 16. Dezember insgesamt fünf Mal zur Aufführung kamen.⁸⁶ Die Übersetzung stammt von dem Juristen

84 Die vorhandene Literatur zum Königlichen National-Theater in Berlin ist alt und geht im Wesentlichen zurück auf Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852, hier S. 211–275, sowie Albert Emil Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, Bd. 2: *Die Königliche Oper unter Freiherrn von der Reck und das National-Theater bis zu Iffland. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters*, Berlin 1878.

85 Siehe weiterführend Christoph Henzel, *Die italienische Hofoper in Berlin um 1800. Vincenzo Righini als preußischer Hofkapellmeister*, Stuttgart/Weimar 1994.

86 Siehe Carl Schäffer und Carl Hartmann, *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*, Berlin 1886, S. 41 und 103.

und Autor Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer.⁸⁷ Neben der Aufführungs-
partitur,⁸⁸ die auch für spätere Produktionen genutzt wurde und daher
nicht ausschließlich die Premierenserie von 1792 überliefert, hat sich auch
ein gedrucktes Libretto mit den Texten der musikalischen Nummern er-
halten.⁸⁹ Zusätzlich sind dort die Nachnamen der an der Berliner Erstauf-
führungsserie beteiligten Sänger abgedruckt:

| ROLLE | BESETZUNG |
|--------------------------------------|--|
| Geheimer Commissionsrath Gerbrand | [Karl Wilhelm Ferdinand] Unzelmann |
| Elisabeth | [Friederike] Unzelmann (geb. Flittner) |
| Karoline | [Marianne] Müller (geb. Hellmuth) |
| Madame Paulsen | [Henriette] Baranius (geb. Husen) |
| Baron Wallenstädt | [Johann Christian] Franz |
| Falkenstein | [Friedrich Karl] Lippert |

Die konkrete Übersetzung sowie eine mögliche Rekonstruktion der Dia-
logtexte sollen an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Erwähnenswert ist
jedoch, dass die Berliner Erstaufführungsversion keine Einlagearien ent-
hielt und das Werk musikalisch in der Fassung der Wiener Uraufführungs-
version präsentiert wurde – einschließlich des Recitativo accompagnato der
Carolina „Come tacerlo poi“.

Zwischen Bearbeitungspraxis und Texttreue – Ein Zwischenfazit

Die frühe Aufführungsgeschichte von *Il matrimonio segreto* im deutsch-
sprachigen Raum zeigt bereits im Jahr der Uraufführung 1792 eine erstaun-
liche Bandbreite an Bearbeitungsstrategien. Während die Leipziger Erst-
aufführungsversion die Wiener Uraufführungsversion offenbar weitge-
hend beibehielt, brachte die Prager Erstaufführungsproduktion mit der
Einlagearie für Carolina eine erste größere musikalische Änderung – be-
dingt durch eine Umbesetzung der Hauptpartie. In Dresden hingegen ging
man weit über punktuelle Anpassungen hinaus: Die Integration zweier
nachkomponierter Arien aus *Le nozze di Figaro*, die zunächst womöglich

87 *Neuestes gelehrtes Berlin; oder literarische Nachrichten von jetztlebenden Berli-
nischen Schriftstellern und Schriftstellerinnen*, hrsg. von Valentin Heinrich
Schmidt und Daniel Gottlieb Gebhard Mehring, Bd. 1, Berlin 1795, S. 28.

88 ???

89 Gedrucktes Libretto Berlin, Titelblatt: Arien und Gesänge | aus | dem Singspiele:
| Die heimlich Vermählten | in zwei Aufzügen. | Aus dem Italienischen des Ber-
tati, mit bei- | behaltener Music von Cimarosa., Berlin 1792. Benutztes Exemplar:
D-Ju, 8 MS 26733.

gar nicht als Einlagen wahrgenommen wurden, sowie umfangreiche Striche in den Secco-Rezitativen führten zu einer deutlich ernsteren Lesart des Werks. Die komödiantische Leichtigkeit mit dem zentralen Liebespaar Carolina-Paolino, die *Il matrimonio segreto* in Wien prägte, wich hier einer stärkeren Fokussierung auf den Conte als ernsthafte aristokratische Figur. Berlin wiederum übernahm die musikalische Struktur der Wiener Originalfassung ohne nachweisbare Eingriffe und schien an der ursprünglichen Dramaturgie keinen Anstoß zu nehmen, wengleich die Einrichtung als Dialogform erfolgte. Die beiden Dresdner Pasticci *La colomba parlante* und *Gli amanti folletti* verdeutlichen aber auch, dass man um 1800 differenziert zwischen einer texttreuen Präsentation mit nur marginalen (textlichen) Anpassungen und tiefgreifenden Eingriffen zu unterscheiden wusste. Die Erstaufführungsversionen in Leipzig, Prag, Dresden und Berlin belegen zugleich die Vielschichtigkeit der Aufführungspraxis von Oper in jener Zeit: Zwischen institutionellen Rahmenbedingungen, Sängerbesetzungen und ästhetischen Einwänden bewegten sich die Produktionen von *Il matrimonio segreto* auf einem Spektrum zwischen respektvoller Texttreue zum Original und pragmatischer Adaption an lokale Gegebenheiten – mit Folgen für die weitere Rezeption des Werks in den darauffolgenden Jahren.

Matthieu Cailliez

Die Verbreitung und Rezeption von Cimarosas Opere buffe im Europa des 19. Jahrhunderts

Die Veranstaltung eines Kolloquiums über Domenico Cimarosa und die Opera buffa im März 2024 in Köln hat einen italienischen Opernkomponisten wieder ins Rampenlicht gerückt, der zwischen den 1780er und 1810er Jahren europaweiten Ruhm erlangte, dann aber allmählich aus der Mode kam. Die im Laufe des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Schriften belegen jedoch, dass die Erinnerungen an seinen früheren Ruhm nie ganz verblassten, insbesondere durch die Kontinuität der Aufführungen seines größten Erfolgswerkes, *Il matrimonio segreto*.

Eine wichtige Informationsquelle zu diesem Thema sind die lexikografischen Werke, darunter mehrere Dutzend Musikwörterbücher, die zwischen 1790 und 1900 in ganz Europa veröffentlicht wurden. Eine weitere und noch umfangreichere Quelle, die hier nur teilweise untersucht werden konnte, ist das musikalische Schrifttum dieser Zeit. Auf diesen gesamten Korpus konzentriert sich die vorliegende Studie. Aus praktischen Gründen wurde die Auswertung in erster Linie auf den deutschen, französischen, italienischen und englischen Korpus konzentriert.

Im ersten Teil dieses Artikels wird die Verbreitung von Cimarosas Opere buffe während des „langen“ 19. Jahrhunderts zusammenfassend untersucht. Im zweiten Teil wird nacheinander die europaweite Rezeption von Cimarosas Opere buffe in Musiklexika und Enzyklopädien und sodann in Musikzeitschriften, Büchern, Schriften von Komponisten und Theaterstücken analysiert.

Verbreitung von Cimarosas Opere buffe

In seinem monumentalen Werk *Annals of Opera 1597–1940* untersuchte Alfred Loewenberg die internationale Verbreitung von über dreitausend Opern, darunter auch 21 Opern von Cimarosa.¹ Durch die Auswertung der von Loewenberg zusammengestellten Daten ist es möglich, eine recht genaue Statistik über die Verbreitung der Produktion des italienischen Komponisten zu erstellen.

1 Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, Genf ²1955.

| | Lissabon | Paris | Wien | London | St. Petersburg | Warschau | Madrid | Prag | Kopenhagen |
|---|----------|-------|------|--------|----------------|----------|--------|------|------------|
| <i>L'Italiana in Londra</i> (1778) | 1788 | 1790 | 1783 | 1788 | 1797 | 1781 | 1785 | 1781 | 1786 |
| <i>L'infedeltà fedele</i> (1779) | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| <i>Il falegname</i> (1780) | --- | --- | 1783 | --- | --- | 1792 | 1793 | 1782 | --- |
| <i>Il pittor Parigino</i> (1781) | --- | 1805 | 1785 | 1785 | --- | 1785 | --- | 1782 | --- |
| <i>Giannina e Bernardone</i> (1781) | --- | 1801 | 1784 | 1787 | 1794 | 1785 | 1788 | 1783 | --- |
| <i>Il convito</i> (1781) | 1796 | 1803 | --- | --- | --- | 1785 | --- | --- | --- |
| <i>La ballerina amante</i> (1782) | 1793 | --- | --- | --- | 1796 | --- | 1787 | 1785 | --- |
| <i>Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia</i> (1783) | 1792 | --- | --- | 1790 | 1798 | --- | 1787 | --- | --- |
| <i>I due baroni di Rocca Azzurra</i> (1783) | 1791 | 1802 | 1789 | 1803 | 1789 | 1792 | --- | --- | --- |
| <i>L'Olimpiade</i> (1784) | 1798 | --- | --- | 1788 | --- | --- | --- | --- | --- |
| <i>I due supposti conti</i> (1784) | 1791 | --- | 1789 | --- | 1798 | --- | 1789 | --- | --- |
| <i>Le trame deluse</i> (1786) | 1790 | 1792 | 1787 | 1792 | --- | 1792 | 1788 | --- | --- |
| <i>L'impresario in angustie</i> (1786) | 1792 | 1789 | 1793 | --- | 1794 | 1792 | --- | --- | 1795 |
| <i>Il fanatico burlato</i> (1787) | 1794 | 1789 | 1788 | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| <i>Il matrimonio segreto</i> (1792) | 1794 | 1801 | 1792 | 1794 | 1794 | 1805 | 1793 | 1792 | 1797 |
| <i>I Traci amanti</i> (1793) | 1796 | 1809 | 1800 | 1796 | --- | --- | 1794 | --- | --- |
| <i>Le astuzie femminili</i> (1794) | 1797 | 1802 | --- | 1804 | --- | --- | --- | --- | --- |
| <i>Penelope</i> (1794) | 1804 | 1815 | --- | 1817 | 1818 | --- | --- | --- | --- |
| <i>I nemici generosi</i> (1795) | --- | 1801 | 1796 | --- | 1798 | --- | --- | --- | --- |
| <i>Gli Orzi ed i Curiazi</i> (1796) | 1798 | 1804 | 1797 | 1805 | 1805 | 1812 | 1816 | 1799 | --- |
| <i>Artemisia</i> (1801) | 1806 | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Opern gesamt | 16 | 14 | 13 | 12 | 11 | 10 | 10 | 7 | 3 |

Tabelle 1: Übersicht über die Erstaufführungen von 21 Opern Cimarosas in neun europäischen Städten (alle Tabellen nach Loewenberg, vgl. Anmerkung 1)

Nur vier der verzeichneten Opern gehören zur Gattung der Opera seria. Die Gattung der Opera buffa ist daher unter Cimarosas auch im Ausland erfolgreichen Opern am stärksten vertreten. Lissabon steht mit 16 aufgeführten Opern an der Spitze der Rangliste der untersuchten Städte, vor Paris (14), Wien (13) und London (12). In sieben der neun betrachteten Städte wurden mindestens zehn der 21 Opern aufgeführt, deren Verbreitung von Loewenberg unter die Lupe genommen wurde.

Nur zwei Opere buffe wurden in allen neun Städten aufgeführt, nämlich *L'Italiana in Londra* und *Il matrimonio segreto*. Die sehr große europäische Popularität dieser beiden Werke wird in dem Korpus von Musiklexika, dessen Auswertung die Grundlage für den zweiten Teil dieser Studie bildet, mehrfach bestätigt. Alle Erstaufführungen, die in den neun Städten gegeben wurden, liegen zwischen 1781 und 1818, das heißt an der Wende zum 19. Jahrhundert, einer Zeit, die von der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen geprägt war. Mit anderen Worten: Loewenberg berichtete von keiner Erstaufführung zwischen 1819 und 1940 in diesen Städten.

Die ersten ausländischen Städte auf dieser Liste, in denen eine Oper von Cimarosa aufgeführt wurde, waren Prag und Warschau im Jahr 1781, gefolgt von Wien im Jahr 1783, London im Jahr 1785 etc. Wenn man Loewenbergs Eintrag über die Verbreitung von *L'Italiana in Londra* (1778), der zwölften Oper des Komponisten und der ersten, die der Musikwissenschaftler untersucht hat, studiert, stellt man fest, dass drei weitere ausländische Städte, die in der obigen Tabelle fehlen, vor Prag eine Aufführung dieser Oper veranstalteten: Pillnitz und Dresden im Jahr 1780, gefolgt von Gorizia 1781.² Außer in den neun in der Tabelle angegebenen Städten wurde das Werk außerhalb Italiens auch in Triest (1781), Gent, Lugano, Aachen (1782), Barcelona, Bonn (1783), Frankfurt am Main, Nürnberg, Salzburg (1784), Riga (1785), Preßburg, Weimar, Köln (1786), Hannover, Versailles (1787), Krakau (1788), Cádiz, Amsterdam (1792), Stockholm (1795) und Wilna (1799) aufgeführt. Im Eintrag zu *Il matrimonio segreto*, in dem es heißt, dass die Oper zwischen ihrer Uraufführung 1792 und 1884 insgesamt 133mal in Wien aufgeführt wurde, listet Loewenberg nicht weniger als 55 Städte auf,³ nämlich fünf italienische⁴ und fünfzig ausländische Städte in der ganzen Welt.⁵

2 Ebd., Bd. 1, S. 368f.

3 Ebd., Bd. 1, S. 499–501.

4 Mailand, Monza, Palermo, Siena, Turin.

5 Amsterdam, Antwerpen, Barcelona, Basel, Berlin, Birmingham, Bremen, Breslau, Brüssel, Bukarest, Budapest, Buenos Aires, Calcutta, Charlottenburg, Dresden, Dublin, Gent, Graz, Den Haag, Hamburg, Hannover, Le Havre, Köln, Kopenhagen, Laibaich, Leipzig, Lissabon, London, Madrid, Malta, Mannheim, Mexico-

Zehn der von Loewenberg verzeichneten Opern wurden in eine oder mehrere Fremdsprachen übersetzt: *L'Italiana in Londra* (1778), *Il pittor Parigino* (1781), *Giannina e Bernadone* (1781), *Il convito* (1781), *Le trame deluse* (1786), *L'impresario in angustie* (1786), *Il fanatico burlato* (1787), *Il matrimonio segreto* (1792), *Le astuzie femminili* (1794) und *Gli Orazi ed i Curiazi* (1796).

Elf der verzeichneten Opern wurden nicht übersetzt: *L'infedeltà fedele* (1779), *Il falegname* (1780), *La ballerina amante* (1782), *Chi dell'altrui si veste, presto si spoglia* (1783), *I due baroni di Rocca Azzurra* (1783), *L'Olimpiade* (1784), *I due supposti conti, ossia lo sposo senza moglie* (1784), *I Traci amanti* (1793), *Penelope* (1794), *I nemici generosi* (1795) und *Artemisia* (1801).

| Oper | Anzahl der Übersetzungen nach Sprache |
|--|--|
| <i>Il matrimonio segreto</i> (1792) | 27 Übersetzungen in 11 Sprachen: Deutsch (9), Französisch (4), Spanisch (1), Dänisch (2), Schwedisch (2), Polnisch (2), Niederländisch (1), Russisch (2), Englisch (2), Tschechisch (1), Rumänisch (1) |
| <i>L'impresario in angustie</i> (1786) | 10 Übersetzungen in 7 Sprachen: Französisch (2), Deutsch (3), Dänisch (1), Schwedisch (1), Polnisch (1), Niederländisch (1), Russisch (1) |
| <i>L'Italiana in Londra</i> (1778) | 8 Übersetzungen in 6 Sprachen: Deutsch (2), Polnisch (1), Dänisch (1), Französisch (2), Schwedisch (1), Russisch (1) |
| <i>Gli Orazi ed i Curiazi</i> (1796) | 3 Übersetzungen in 3 Sprachen: Polnisch (1), Russisch (1), Spanisch (1) |
| <i>Giannina e Bernadone</i> (1781) | 3 Übersetzungen in 3 Sprachen: Deutsch (1), Polnisch (1), Schwedisch (1) |
| <i>Le trame deluse</i> (1786) | 3 Übersetzungen in 2 Sprachen: Deutsch (2), Polnisch (1) |
| <i>Il pittor Parigino</i> (1781) | 2 Übersetzungen in 1 Sprache: Deutsch (2) |
| <i>Il convito</i> (1781) | 1 Übersetzung in 1 Sprache: Deutsch (1) |
| <i>Il fanatico burlato</i> (1787) | 1 Übersetzung in 1 Sprache: Deutsch (1) |
| <i>Le astuzie femminili</i> (1794) | 1 Übersetzung in 1 Sprache: Deutsch (1) |
| 10 übersetzte Opern | 59 Übersetzungen |

Tabelle 2: Übersetzungen von Cimarosas Opern nach Operntiteln

Stadt, Monte-Carlo, München, New York, Nîmes, Oels, Paris, Passau, Philadelphia, Prag, Rostock, Sankt Petersburg, Stockholm, Straßburg, Triest, Warschau, Washington, Weimar, Wien.

Vor 1940 gab es für zehn der 21 untersuchten Opern insgesamt 59 Übersetzungen in elf Sprachen. Der größte Erfolg des Komponisten, *Il matrimonio segreto*, zählt allein 27 Übersetzungen in elf verschiedene Sprachen und liegt damit an erster Stelle weit vor *L'impresario in angustie* (10/7), *L'Italiana in Londra* (8/6) usw. Nur eine der übersetzten Opern gehört zur Gattung der Opera seria, nämlich *Gli Orazi ed i Curiazi*.

| | Opern | Übersetzungen |
|----------------|---------------------|------------------|
| Deutsch | 9 | 22 |
| Polnisch | 6 | 7 |
| Russisch | 4 | 5 |
| Französisch | 3 | 8 |
| Schwedisch | 3 | 5 |
| Dänisch | 3 | 4 |
| Spanisch | 2 | 2 |
| Niederländisch | 2 | 2 |
| Englisch | 1 | 2 |
| Tschechisch | 1 | 1 |
| Rumänisch | 1 | 1 |
| 11 Sprachen | 10 übersetzte Opern | 59 Übersetzungen |

Tabelle 3: Übersetzungen von Cimarosas Opern nach Sprache

Mit 22 Übersetzungen von neun Opern ist Deutsch nach Italienisch die bei weitem wichtigste Sprache, in der Cimarosas Opern verbreitet wurden. Die anderen fünf wichtigen Verbreitungssprachen sind Polnisch, Russisch, Französisch, Schwedisch und Dänisch. Es ist hervorzuheben, dass die zwölf Sprachen, in denen Cimarosas Opern verbreitet wurden, wenn man Italienisch mitzählt, allesamt europäische Sprachen sind.

| | |
|---------|---|
| Deutsch | Heinrich Christian Pleissner: <i>L'Italiana in Londra</i> (Bonn, 1783) Johann Christian Bock: <i>L'Italiana in Londra</i> (Preßburg, 1786) Franz Xaver Girzik: <i>Il pittor Parigino</i> (Preßburg, 1786) Johann Heinrich Bürmann: <i>Il convito</i> (Frankfurt, 1784) Christian August Vulpius (3): <i>Le trame deluse</i> (Wien, 1792), <i>L'impresario in angustie</i> (Weimar, 1797), <i>Il matrimonio segreto</i> (Weimar, 1796) Pilger: <i>L'impresario in angustie</i> (Aachen, 1791) Johann Wolfgang von Goethe: <i>L'impresario in angustie</i> (Weimar, 1791) Ernst Latzko: <i>L'impresario in angustie</i> (veröffentlicht 1791) Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer: <i>Il matrimonio segreto</i> (Berlin, 1792) Heinrich Christian Beck: <i>Il matrimonio segreto</i> (Mannheim, 1793) Karl Ludwig Gieseke: <i>Il matrimonio segreto</i> (München, 1798) Johann Christoph Grünbaum: <i>Il matrimonio segreto</i> (Graz, 1825) August Lewald und Peter Joseph von Lindpaintner: <i>Il matrimonio segreto</i> (München, 1851) |
|---------|---|

| | |
|----------------|--|
| | <p>Carl August Lebrun: <i>Il matrimonio segreto</i> (veröffentlicht 1838)</p> <p>Theobald Rehbaum und Wilhelm Kleefeld: <i>Il matrimonio segreto</i> (Hamburg, 1909)</p> <p>L. Jansen: <i>Il matrimonio segreto</i> (Basel, 1927)</p> <p>Carl Alexander Herklots: <i>Le astuzie femminili</i> (Berlin, 1799)</p> <p>Unbekannt: <i>Giannina e Bernardone</i> (Salzburg, 1788), <i>Le trame deluse</i> (Pressburg, 1788), <i>Il fanatico burlato</i> (Mannheim, 1791)</p> |
| Polnisch | <p>Wojciech Boguslawski (2): <i>L'Italiana in Londra</i> (Warschau, 1783), <i>L'Impresario in angustie</i> (Lemberg, 1796)</p> <p>Jakub Adamczewski: <i>Il matrimonio segreto</i> (Warschau, 1805)</p> <p>Karol Kazimierz Kurpiński: <i>Il matrimonio segreto</i> (Warschau, 1840)</p> <p>Ludwik Osiński: <i>Gli Orzi ed i Curiazi</i> (Warschau, 1812)</p> |
| Russisch | <p>N. Yurin: <i>Il matrimonio segreto</i> (Sankt Petersburg, 1895)</p> <p>A. I. Sheller: <i>Gli Orzi ed i Curiazi</i> (Sankt Petersburg, 1815)</p> <p>Unbekannt: <i>L'Italiana in Londra</i> (Sankt Petersburg, 1810), <i>L'Impresario in angustie</i> (Moskau, 1820), <i>Il matrimonio segreto</i> (Sankt Petersburg, 1822)</p> |
| Französisch | <p>Pigeon de Saint-Paterne: <i>L'Italiana in Londra</i> (Paris, 1790)</p> <p>Neuville: <i>L'Italiana in Londra</i> (Amsterdam, 1792)</p> <p>Pierre-Ulric Dubuisson: <i>L'impresario in angustie</i> (Paris, 1789)</p> <p>Félix-Auguste Duvert und Pierre Crémont: <i>L'impresario in angustie</i> (Paris, 1789)</p> <p>Pierre-Louis Moline: <i>Il matrimonio segreto</i> (Gent, 1793)</p> <p>Castil-Blaze: <i>Il matrimonio segreto</i> (Nîmes, 1817)</p> <p>P. Moras und Félix Santallier: <i>Il matrimonio segreto</i> (Le Havre, 1862)</p> <p>Daniel Muller: <i>Il matrimonio segreto</i> (Paris, 1921)</p> |
| Schwedisch | <p>Carl Envallsson (3): <i>L'Italiana in Londra</i> (Stockholm, 1795), <i>Giannina e Bernardone</i> (Stockholm, 1796), <i>Il matrimonio segreto</i> (Stockholm, 1800)</p> <p>Carl Gustaf Nordfors: <i>L'impresario in angustie</i> (Stockholm, 1799)</p> <p>Carl Wilhelm August Strandberg: <i>Il matrimonio segreto</i> (Stockholm, 1851)</p> |
| Dänisch | <p>Lars Knudsen: <i>L'Italiana in Londra</i> (Kopenhagen, 1786)</p> <p>Frederik Gottlieb Sporon (2): <i>L'impresario in angustie</i> (Kopenhagen, 1795), <i>Il matrimonio segreto</i> (Kopenhagen, 1797)</p> <p>Thomas Overskou: <i>Il matrimonio segreto</i> (Kopenhagen, 1854)</p> |
| Spanisch | <p>Unbekannt: <i>Le trame deluse</i> (Madrid, 1802)</p> <p>Luciano Francisco Comella: <i>Il matrimonio segreto</i> (Madrid, 1795)</p> <p>Dionisio Solis: <i>Gli Orzi ed i Curiazi</i> (Madrid, 1816)</p> |
| Niederländisch | <p>Willem Caspersz van Ollefen: <i>L'impresario in angustie</i> (Amsterdam, 1800)</p> <p>Bernard Antoine Fallée: <i>Il matrimonio segreto</i> (Amsterdam, 1808)</p> |
| Englisch | <p>Henry Fothergill Chorley: <i>Il matrimonio segreto</i> (London, 1842)</p> <p>William Grist: <i>Il matrimonio segreto</i> (London, 1877)</p> <p>Reginald Gatty: <i>Il matrimonio segreto</i> (Birmingham, 1921)</p> |
| Tschechisch | <p>Bedřich Peška: <i>Il matrimonio segreto</i> (Prag, 1872)</p> |
| Rumänisch | <p>Unbekannt: <i>Il matrimonio segreto</i> (1934-35)</p> |
| 11 Sprachen | <p>10 übersetzte Opern, 59 Übersetzungen, mindestens 48 Übersetzer</p> |

Tabelle 4: Die Übersetzer von Cimarosas Opern

Mindestens zwanzig deutsche, zehn französische, vier polnische, drei dänische, drei englische, zwei spanische, zwei russische, zwei niederländische, ein tschechischer und ein unbekannter rumänischer Übersetzer, also insgesamt 48 Übersetzer,⁶ haben an den 59 Übersetzungen von zehn Cimarosas Opern in elf Sprachen gearbeitet. Die Autoren von acht Übersetzungen sind unbekannt. Die meisten bekannten Übersetzer waren erfahrene Profis, die in der Theaterbranche tätig waren, wie Castil-Blaze in Paris, Thomas Overskou in Kopenhagen oder Carl Alexander Herklots, Johann Christoph Grünbaum und Carl August Lebrun im deutschsprachigen Raum. Unter ihnen haben nur vier mehrere Opern Cimarosas übersetzt: Christian August Vulpius (3), Carl Envallsson (3), Wojciech Bogusławski (2) und Frederik Gottlieb Sporon (2). Darüber hinaus ist Johann Wolfgang von Goethes Übersetzung von *L'impresario in angustie* für das Theater in Weimar 1791 erwähnenswert.

Jean Mongrédien hat eine umfangreiche Dokumentation zur Geschichte des Pariser Théâtre-Italien (1801-1831) anhand der damaligen Pariser Presse (ca. 150 Zeitungen und Zeitschriften) und der erhaltenen Archivbestände zum Théâtre-Italien vorgelegt.⁷ Mit Hilfe dieser Angaben ist es möglich, genaue Statistiken, Jahrzehnt für Jahrzehnt, über die Verbreitung von Cimarosas Opern in der französischen Hauptstadt zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu erstellen.

| Titel der Oper | Premiere | 1801-10 | 1811-20 | 1821-31 | Gesamt |
|----------------------------------|----------|---------|---------|----------|--------|
| <i>Il matrimonio segreto</i> | 1801 | 105 | 99 | 60 | 264 |
| <i>Giannina e Bernardone</i> | 1801 | 16 | 12 | 0 | 28 |
| <i>I nemici generosi</i> | 1801 | 29 | 31 | 0 | 60 |
| <i>L'Italiana in Londra</i> | 1801 | 32 | 0 | 0 | 32 |
| <i>L'impresario in angustie</i> | 1802 | 22 | 9 | 0 | 31 |
| <i>I due baroni</i> | 1802 | 10 | 0 | 0 | 10 |
| <i>Le astuzie femminili</i> | 1802 | 22 | 7 | 0 | 29 |
| <i>Il convito</i> | 1803 | 11 | 0 | 0 | 11 |
| <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> | 1804 | 2 | 50 | 3 | 55 |
| <i>Il mercato di Malmantile</i> | 1805 | 10 | 3 | 0 | 13 |
| <i>Il barone deluso</i> | 1805 | 8 | 0 | 0 | 8 |
| <i>Il credulo</i> | 1808 | 21 | 0 | 0 | 21 |
| <i>Il matrimonio per raggiro</i> | 1808 | 14 | 16 | 0 | 30 |
| <i>I Traci amanti</i> | 1809 | 2 | 0 | 0 | 2 |
| <i>Penelope</i> | 1815 | 0 | 8 | 0 | 8 |
| Gesamt: 15 Opern | 1801-15 | 304 | 235 | 63 Auff. | 602 |

Tabelle 5: Anzahl der Aufführungen von Cimarosas Opern, die zwischen 1801 und 1831 im Pariser Théâtre-Italien aufgeführt wurden (nach Mongrédien, vgl. Anm. 7)

6 Die bei Loewenberg fehlenden oder unvollständigen Vornamen (Initialen) wurden vom Verfasser ergänzt.

7 Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801–1835*, Lyon 2008, 8 Bände.

Insgesamt wurden zwischen 1801 und 1831 nicht weniger als 602 Aufführungen von fünfzehn Opern Cimarosas im Pariser Théâtre-Italien gegeben. Nur zwei Opere serie, nämlich *Gli Orazi e i Curiazi* und *Penelope*, gehören zu den aufgeführten Opern und vereinen nur ein Zehntel der Gesamtzahl der Aufführungen auf sich. Wenig überraschend ist *Il matrimonio segreto* mit 264 Aufführungen die am häufigsten aufgeführte Oper Cimarosas, was 44% aller Aufführungen entspricht. Es vergeht kaum ein Jahr, in dem die Oper nicht auf dem Spielplan des Theaters steht: 1801 (22 Aufführungen), 1802 (24), 1803 (15), 1804 (18), 1805 (8), 1806 (12), 1808 (5), 1809 (1), 1812 (24), 1813 (12), 1814 (11), 1815 (9), 1816 (20), 1817 (15), 1819 (8), 1820 (16), 1821 (7), 1822 (3), 1823 (9), 1824 (6), 1825 (2), 1826 (6), 1827 (2), 1830 (7), 1831 (2).⁸ In zehn Spielzeiten, die sich hauptsächlich auf den Beginn des Jahrhunderts konzentrierten, gab es mindestens zehn Aufführungen von *Il matrimonio segreto*, bevor die Aufführungszahlen am Ende des Berichtszeitraums allmählich zurückgingen. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit dem allgemeinen Erfolg Cimarosas in Paris. Während zwischen 1801 und 1810 nicht weniger als 304 Aufführungen von vierzehn Opern des Komponisten gegeben wurden, waren es im folgenden Jahrzehnt nur noch 235 Aufführungen von neun Opern und zwischen 1821 und 1831 nur noch 63 Aufführungen von zwei Opern, von denen 60 allein auf *Il matrimonio segreto* entfielen. So war die Verbreitung von Cimarosas Werken in Paris während des Konsulats und des Ersten Kaiserreichs am stärksten, das heißt zu einer Zeit, als Napoleons Vorliebe für italienische Kunst und Musik die französische Gesellschaft tiefgreifend beeinflusste. Bezeichnenderweise fand nach 1815 keine Pariser Erstaufführung einer Oper von Cimarosa statt.

| Komponist | Oper | Aufführungen | Zeitraum |
|------------|--------------------------------|--------------|-----------|
| Cimarosa | <i>Il matrimonio segreto</i> | 264 | 1801-1831 |
| Mozart | <i>Le nozze di Figaro</i> | 202 | 1807-1830 |
| Rossini | <i>Il barbiere di Siviglia</i> | 186 | 1819-1831 |
| Rossini | <i>La gazza ladra</i> | 155 | 1821-1831 |
| Rossini | <i>Otello</i> | 133 | 1821-1831 |
| Rossini | <i>La cenerentola</i> | 120 | 1822-1831 |
| Fioravanti | <i>Le cantatrice villane</i> | 118 | 1806-1821 |
| Paisiello | <i>La molinara</i> | 115 | 1801-1821 |
| Mozart | <i>Il Don Giovanni</i> | 109 | 1811-1831 |
| Zingarelli | <i>Romeo e Giulietta</i> | 106 | 1812-1831 |
| Rossini | <i>Tancredi</i> | 105 | 1822-1831 |

Tabelle 6: Opern mit mehr als 100 Aufführungen im Pariser Théâtre-Italien zwischen 1801 und 1831 (nach Mongrédien, Bd. 1, S. 95-116, vgl. Anm. 7)

8 Statistiken erstellt nach ebd., Bd. 1, S. 106.

Vergleicht man den Erfolg von *Il matrimonio segreto* mit den am häufigsten aufgeführten Opern anderer Komponisten zwischen 1801 und 1831, so liegt Cimarosa in dieser Rangliste deutlich vor Mozart und Rossini, obwohl die beiden letzteren mehr erfolgreiche Werke aufweisen. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verdrängte Rossinis *Il barbiere di Siviglia* Cimarosas Kassenschlager auf den ersten Platz der meistgespielten Opern im Théâtre-Italien.⁹

Zum Vergleich: Die *Gazzetta musicale di Milano* bot in ihrer Ausgabe vom 13. Dezember 1885 eine Liste der Komponisten, deren Opern an der Wiener Hof- und Staatsoper am häufigsten aufgeführt wurden. Mit 392 Aufführungen von fünfzehn Opern steht Cimarosa auf dem vierzehnten Platz dieser von Rossini und Donizetti dominierte Rangliste und wird von seinem Rivalen Paisiello mit 592 Aufführungen von achtzehn Opern abgehängt:

„Il *Wiener Abendpost* dà i seguenti interessanti dati delle rappresentazioni di opere di diversi compositori, eseguite al teatro Imperiale di Vienna: Rossini: 33 opere, 1951 volte; Donizetti: 33 opere, 1670 volte; Mozart: 9 opere, 1570 volte; Meyerbeer: 9 opere, 1568 volte; Verdi: 18 opere, 1005 volte; Auber: 25 opere, 1003 volte; Bellini: 8 opere, 855 volte; Riccardo Wagner: 12 opere, 774 volte; Weber: 5 opere, 718 volte; Paisiello: 18 opere, 592 volte; Cherubini: 8 opere, 535 volte; Spontini: 5 opere, 450 volte; Gounod: 5 opere, 435 volte; Cimarosa: 15 opere, 392 volte; Méhul: 8 opere, 354 volte; Isouard: 7 opere, 351 volte; Gluck: 7 opere, 323 volte; Grétry: 13 opere, 249 volte; Kreutzer: 17 opere, 218 volte. Inoltre figurano con 120 fino a 210 rappresentazioni d'opere di compositori quasi dimenticati, come Weigl, Girowetz, Schenk, Guglielmi, Mayr, Umlauf, Martin, Sarti, Süßmayer, Seyfried, Mercadante, Winter, Dittersdorf, ecc.“¹⁰

Die Auswertung der beiden Bände von Franz Hadamowskys Untersuchung über die Chronologie der Aufführungen an der Wiener Oper bestätigt diese Größenordnung und gibt einen genauen Überblick über die Verbreitung von Cimarosas Opern in der österreichischen Hauptstadt (vgl. die folgende Tabelle).¹¹

9 Siehe Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opere buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France – Allemagne – Italie, 1800-1850)*, Diss. phil. Paris / Bonn / Florenz 2014, Bd. 2, S. 595–605, <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/6808?locale-attribute=de>.

10 „Alla rinfusa“, in: *Gazzetta musicale di Milano*, 13. Dezember 1885, 40/50, S. 416.

11 Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, Bd. 1, Wien 1966, S. 8–98 und Bd. 2, Wien 1975, S. 17–449.

| Titel der Oper | Premiere | 1783-1810 | 1811-30 | 1831-84 | Total |
|---------------------------------|----------|-----------|---------|---------|-------|
| <i>L'Italiana in Londra</i> | 1783 | 19 | 0 | 0 | 19 |
| <i>Il falegname</i> | 1783 | 23 | 0 | 0 | 23 |
| <i>Giannina e Bernardone</i> | 1784 | 10 | 0 | 0 | 10 |
| <i>Il pittore parigino</i> | 1785 | 42 | 0 | 0 | 42 |
| <i>Le trame deluse</i> | 1787 | 20 | 0 | 0 | 20 |
| <i>L'amor costante</i> | 1787 | 9 | 0 | 0 | 9 |
| <i>Il fanatico burlato</i> | 1788 | 12 | 0 | 0 | 12 |
| <i>I due supposti conti</i> | 1789 | 15 | 0 | 0 | 15 |
| <i>I due baroni</i> | 1789 | 2 | 0 | 0 | 2 |
| <i>Il matrimonio segreto</i> | 1792 | 92 | 33 | 10 | 135 |
| <i>Amor rende sagace</i> | 1793 | 18 | 0 | 0 | 18 |
| <i>L'impresario in angustie</i> | 1793 | 17 | 0 | 0 | 17 |
| <i>I nemici generosi</i> | 1796 | 27 | 0 | 0 | 27 |
| <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> | 1797 | 26 | 10 | 0 | 36 |
| <i>I Traci amanti</i> | 1800 | 5 | 0 | 0 | 5 |
| Gesamt: 15 Opern | | 337 | 43 | 10 | 390 |

Tabelle 7: Aufführungen von Cimarosas Opern an der Wiener Oper (1783–1884)

Ganz am Ende des Jahresbandes der *Gazzetta musicale di Milano* aus dem Jahr 1884 finden sich zwei nicht nummerierte Seiten mit Werbeaktionen für den Ricordi-Verlag, dem die Musikzeitschrift gehörte. Mehrere Dutzend vollständige Opern werden in einer preiswerten Ausgabe als Klavierauszüge mit oder ohne Gesang zum Verkauf angeboten. In dieser Zahl sind nur sechs Opern aus dem 18. Jahrhundert enthalten, nämlich zwei von Cimarosa, *Il matrimonio segreto* und *Giannina e Bernardone*, neben *La serva padrona* von Pergolesi, *Orfeo ed Euridice* von Gluck, *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello und *Don Giovanni* von Mozart. Die Tatsache, dass diese beiden Opern von Cimarosa im Katalog des Mailänder Verlegers, der sich seit langem auf Opern von Rossini, Donizetti, Bellini und Verdi spezialisiert hatte, dauerhaft vertreten waren, zeugt von der späten Verbreitung dieser Werke und dem Status, den der Komponist im Pantheon der italienischen Opernkunst am Ende des 19. Jahrhunderts noch innehatte.

EDIZIONI ECONOMICHE RICORDI

Le più a buon mercato di tutto il mondo.

Col presente elenco restano annullati tutti i precedenti Cataloghi delle Edizioni Economiche.

BIBLIOTECA MUSICALE POPOLARE

Opere complete per Canto e Pianoforte

Magnifici volumi, in-8, con copertina illustrata, ritratto e cenno biografico dell'Autore ed il libretto dell'Opera (Categoria B).

| | | | | | |
|----------------------------|--|-----------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------|--|
| Auber | Fra Diavolo (*) Fr. 5 — | Donizetti | La Figlia del Reggimento. Fr. 3 50 | Pedrotti | Tutti in maschera Fr. 6 — |
| — | La Muta di Portici (*) 6 — | — | Linda di Chamossix 4 — | Pergolesi | La serva padrona 1 25 |
| Bellini | Beatrice di Tenda 4 25 | — | Lucia di Lammermoor 3 — | Ricci (fratelli) | Crispino e la Comare 6 — |
| — | I Capuleti e i Montecchi 3 50 | — | Lucrezia Borgia 3 25 | Rossini | Il Barbiere di Siviglia (*) 4 50 |
| — | Norma 3 — | Mercadante | Maria di Rohan 3 — | — | La Cenerentola (*) 6 — |
| — | I Puritani 4 — | — | Il liccio 4 50 | — | Il Conte Ory 4 50 |
| — | La Sonnambula 3 50 | Meyerbeer | Il Giuramento 3 50 | — | La Gazza ladra (*) 6 — |
| Cimarosa | Il Matrimonio segreto (*) 5 30 | — | Diocora 6 — | — | Giuglietto Tell (*) 7 50 |
| Donizetti | Anna Bolena 4 — | — | Il Profeta 6 — | — | Mosè (*) 5 50 |
| — | Bellarmino 3 50 | — | Roberto il Diavolo (*) 5 50 | — | Otello 2 — |
| — | Betty 3 — | Mozart | Gli Ugonotti (*) 5 50 | — | Semiramide (*) 3 50 |
| — | Don Pasquale 3 25 | Paolini | Don Giovanni (*) 6 — | — | Semiramide (*) 3 50 |
| — | L'Elisir d'amore 3 50 | Paoliello | Saffo 4 — | Spontini | La Vestale 5 — |
| — | La Favorita 4 — | — | Il Barbiere di Siviglia. 4 50 | Weber | Der Freischütz 3 — |

Franco di porto nel Regno, Cent. 25 in più per ogni volume. — Per le Opere segnate coll'asterisco (*) Cent. 50. — Per gli Stati dell'Unione Postale, Fr. 1.
Sotto stampa altre Opere di celebri Autori.

Opere complete per Pianoforte solo

Eleganti volumi, in-8, con ritratto e cenno biografico dell'autore. — (Categoria B).

| | | | | | |
|----------------------------|---|-----------------------------|---|---------------------------|--|
| Auber | Fra Diavolo (*) Fr. 2 — | Donizetti | La Favorita Fr. 1 50 | Mozart | Don Giovanni (*) Fr. 1 75 |
| Beethoven | La Muta di Portici (*) 2 25 | — | La Figlia del Reggimento 1 50 | Paolini | Saffo 2 — |
| Bellini | Fidello 1 50 | — | Gemma di Vergy 1 50 | Rossini | Il Barbiere di Siviglia 1 50 |
| — | Beatrice di Tenda 1 75 | — | Linda di Chamossix 2 — | — | La Cenerentola 1 75 |
| — | I Capuleti e i Montecchi 1 25 | — | Lucia di Lammermoor 1 25 | — | Il Conte Ory 2 — |
| — | Norma 1 25 | — | Lucrezia Borgia 1 25 | — | La Gazza ladra (*) 2 — |
| — | I Puritani 1 75 | — | Maria di Rohan 1 50 | — | Giuglietto Tell (*) 2 25 |
| — | La Sonnambula 1 25 | Gluck | Orfeo ed Euridice 1 25 | — | Mosè 1 75 |
| Cimarosa | Clarinina e Barandone 1 25 | Mercadante | Il Giuramento 1 50 | — | Otello 1 75 |
| — | Il Matrimonio segreto 5 50 | Meyerbeer | Il Profeta (*) 4 — | Spontini | Semiramide (*) 2 25 |
| Isidori | Anna Bolena 1 75 | — | Roberto il Diavolo (*) 2 25 | — | La Vestale 2 50 |
| — | Don Pasquale 1 50 | — | Gli Ugonotti (*) 2 25 | Weber | Der Freischütz 1 25 |
| — | L'Elisir d'amore 1 75 | | | | |

Franco di porto nel Regno, Cent. 25 in più per ogni volume. — Per le Opere segnate coll'asterisco (*) Cent. 25. — Per gli Stati dell'Unione Postale, Cent. 50.
Sotto stampa altre Opere di celebri Autori.

Di tutte le Opere per Pianoforte solo sono pubblicate anche le edizioni tedesca, francese e spagnuola.

Abb. 1: „Edizioni economiche Ricordi“, in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1884, Bd. 39, o. S.

Cimarosas Opere buffe in Musiklexika und Enzyklopädien

Die 72 biographischen Notizen über Cimarosa, die zur Vorbereitung dieses Teils des Artikels dienten, wurden insbesondere aus 42 Musiklexika und Enzyklopädien zusammengestellt, die ab 1790 in deutscher (21 Werke: 1790-1894) und französischer Sprache (21: 1810-1899) erschienen sind, vor lexikographischen Werken in italienischer Sprache (10: 1814-1899), Englisch (6: 1819-1900), Niederländisch (5: 1821-1873), Spanisch (3: 1831-1890), Dänisch (3: 1859-1895), Schwedisch (1: 1865) und Norwegisch (2: 1881-1891). Im Jahr 1790 veröffentlichte Ernst Ludwig Gerber der erste Artikel eines Musiklexikons über Cimarosa und den einzigen des Korpus, der zu Lebzeiten des Komponisten erschien:

„Cimarosa (Domenico) Kapellmeister zu Neapel, geb. daselbst, einer unserer itzt lebenden Lieblings-Theaterkomponisten; hat viele ital. Opern geschrieben. Bekannt sind davon: *il Pittore Parigino* und *l'Italiana in Londra*. 1782 führte er auch zu Rom, bey Gelegenheit der Geburt des Dauphins, eine Cantate mit mehr als 100 Tonkünstlern auf, die sehr vielen Beyfall erhielt. 1784 arbeitete er zu Florenz für das dasige Theater. Zwey seiner Opern giebt man auch in der

Uebersetzung auf deutschen Theatern. Die erste ist, *der Schmaus* in 2 Akten und die zweyte ist: *die Italienerin in London*, welche letztere auch Marzius 1786 zu Nürnberg in einem Klavierauszuge herausgegeben hat. Im Julius 1787 ging er auf den Ruf der Rußischen Kaiserin nach Petersburg, um daselbst für das Kaiserl. Theater verschiedene Opern in Musik zu setzen. In demselben Jahr wurde zu Mailand seine kom. Oper *le Trame deluse* mit großem Beyfall aufgeführt, und 1788 zu Mailand *il Fanatico Burlato*.¹²

Dem Autor zufolge wurden bereits zwei Opern von Cimarosa in deutscher Übersetzung aufgeführt, nämlich *Il convito* und *L'Italiana in Londra*. Gerber hob außerdem den Erfolg der Mailänder Aufführungen der Oper *Le trame deluse* im Jahr 1787 hervor. In der zweiten Auflage seines *Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler*, die 22 Jahre später, im Jahr 1812, erschien, veröffentlichte Gerber einen sechsseitigen Eintrag, der wesentlich umfangreicher und viel ausführlicher war als der von 1790.¹³ Cimarosa wird darin als produktiver und beliebter Komponist dargestellt. Es geht unter anderem um Cimarosas Aufenthalt im Gefängnis in Neapel, um Gerüchte über seine mögliche Hinrichtung oder Vergiftung und um seine posthume akademische Anerkennung in Rom. Gerber behauptete, dass Cimarosas religiöse Werke in Deutschland unbekannt wären. Am Ende der biografischen Notiz findet sich ein Katalog der Opern Cimarosas mit Angabe der ins Deutsche übersetzten Opern und der Opern, die in Originalsprache oder Übersetzung in Dresden, Wien, Brünn, Weimar, Berlin, Bonn, Mannheim usw. aufgeführt wurden. Dieser Katalog umfasst nicht weniger als 52 Operntitel, die in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung mit einigen Ungenauigkeiten bei den Datierungen geordnet sind. Abgesehen von religiöser Musik enthält dieser Eintrag nur wenige ästhetische Überlegungen.

In einer kurzen biografischen Notiz, die 1825 in der von Heinrich August Pierer herausgegebenen Enzyklopädie veröffentlicht wurde, wird behauptet, dass sich Cimarosas komische Werke insbesondere durch ihr Leben und ihre Originalität auszeichnen würden.¹⁴ Im Jahr 1828 unterzeichnete der neue Chefredakteur der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Gottfried Wilhelm Fink, die lange, dreiseitige Notiz über Cimarosa, die im siebzehnten von 168 Bänden der von Johann Samuel Ersch und Jo-

12 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, Bd. 1, S. 282.

13 Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812, Bd. 1, S. 723–728.

14 *Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, hrsg. von Heinrich August Pierer, Altenburg 1825, Bd. 5, S. 342.

hann Gottfried Gruber in Leipzig herausgegebenen *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* veröffentlicht wurde.¹⁵ Am Ende seines Textes wird Gerbers Notiz erwähnt. Fink schlug 1755 statt 1754 als Geburtsjahr des Komponisten vor, beide Angaben sind jedoch falsch. Er bemerkte die Frühreife seines Talents und seine Erfindungsgabe, schätzte die Zahl seiner Opern auf über 120, deren vollständiger Katalog fast unmöglich zu erstellen wäre, und schätzte insbesondere den maßvollen Charakter seiner Orchestrierung und die dramatische Qualität seiner Finali:

„Die Zeit seines musikalischen Wirkens gehört zu den glänzenden Zeiten Italiens, wozu er selbst, als einer der schöpferischsten, so viel beitrug, daß mehre Komponisten sich ihn zu ihrem Vorbilde wählten, z. B. Farinelli. Damals übertaubte noch kein übermäßiger Instrumentenlärm das Ohr, wie es unsere Tage, wenigstens in Chören und Finalen, fast verlangen. Daher kommt es, daß jetzt sogar seine allgemein für meisterlich erkannte Oper, *il Matrimonio segreto*, der Mehrzahl nicht mehr zusagt, obgleich das Melodienreiche seines Gesanges, der natürliche Ausdruck der jedesmaligen Situationen, besonders der komische innere Takt, das Lebendige seiner Erfindungen, die Anmuth der melodiosen Verwebungen, das Rhythmische seiner Recitative und der Zauber einer gesunden Harmonie, vorzüglich die meisterlichen Verflechtungen der verschiedensten Charaktere in seinen Finalen oft sehr ergreifend sind.“¹⁶

1833 präsentierte Johann Ernst Häuser Cimarosa schlichtweg als den größten Opernkomponisten, vor allem in der Gattung der Opera buffa, und übernahm Finks Irrtum bezüglich des Geburtsjahres:

„Cimarosa (Dom.) geb. 1755 zu Neapel, † 1801 zu Venedig. War früher Capellm. zu Wien u. Neapel. Der größte Operncomponist, „die Blüthe der *Opera buffa*“ in der ganzen Welt berühmt und beliebt; hat über 120 Opern verfertigt. An Reichthum der Erfindung im Anmuthigen und Heitern, an Laune und Gewandtheit, kurz in Allem, was der ital. komische Operncomponist macht, war er vielleicht einzig. Er bildete sich zuerst unter Sacchini, dann im Conservatorio unter Durante. Den meisten Beifall erhielten *Matrimonio segreto*, *l’Italiana in Londra*, *l’amor costante*, die heimliche Heirath u. s. w.“¹⁷

15 Gottfried Wilhelm Fink, „Cimarosa (Domenico)“, in: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber, Leipzig 1828, Bd. 17, S. 256-258.

16 Ebd., S. 257.

17 Johann Ernst Häuser, *Musikalisches Lexikon*, Meissen 1833, Bd. 1, S. 90.

Eine recht ausführliche, dreiseitige Notiz über Cimarosa erschien 1840 in Stuttgart im zweiten von sieben Bänden der von Gustav Schilling herausgegebenen *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*.¹⁸ Sie enthält die Namen von 47 Opern des Komponisten, oft mit dem Jahr der Uraufführung, nennt eventuelle Aufführungen und Veröffentlichungen in Deutschland oder Übersetzungen ins Deutsche und stellt Cimarosa wie folgt vor: „einer der berühmtesten Tonsetzer aber, die je in Italien, ja je in der Welt gelebt haben“.¹⁹ In der zweiten Auflage seines 1840 erschienenen *Musikalischen Conversations-Lexikons* behauptete August Gathy ebenso, dass Cimarosa einer der größten Komponisten Italiens sei, und erwähnte seinen Konflikt mit Paisiello in London sowie die Büste, die der Bildhauer Antonio Canova von ihm anfertigte.²⁰ Seiner Meinung nach wäre Cimarosa ein Vorbild für Mozart gewesen und sein Meisterwerk – „die Krone von allen“ – wäre *Il matrimonio segreto*. Am Ende seines Eintrags bedauerte Gathy das mangelnde Interesse des zeitgenössischen Publikums an seiner musikalischen Produktion: „Sein Gebiet war das Heitere, der leicht gewobene Scherz; doch erhebt er sich auch mit tragischem Schwung bis zum Schauerlichen, z. B. in *Semiramis*. Die Zurücksetzung seiner Opern ist ein Fehler unserer mode-süchtigen Zeit.“²¹ In seinem 1849 veröffentlichten *Universal-Lexikon der Tonkunst* vertrat auch Ferdinand Simon Gassner die Ansicht, dass *Il matrimonio segreto* eine der besten Opern Cimarosas sei und dass die Gattung der Opera buffa sein bevorzugtes Terrain sei:

„1790 verließ er Rußland, kehrte nach Italien zurück, erhielt aber schon 1791 vom Kaiser Leopold wieder den Ruf nach Wien an Salieri's Stelle, hauptsächlich jedoch um heroische und komische Opern zu setzen, denn in letzteren vorzüglich zeichnete er sich durch Neuheit, Feuer, Laune und Lebendigkeit der Ideen und durch eine große Kenntniß der Bühne vor allen anderen Componisten seiner Zeit aus.“²²

Wie Gerber erwähnte auch Gassner die Episode mit dem Gefängnis in Neapel und die Gerüchte über den Tod des Komponisten. Wie Gathy erinnerte er an die Büste von Canova. Darüber hinaus empfahl er einen 1810 in Erfurt erschienenen Artikel über Cimarosa, der einen der ersten bibliografischen Hinweise innerhalb unseres Korpus darstellt. Am meisten beeindruckte ihn der Erfindungsreichtum des Komponisten:

18 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1840, Bd. 2, S. 244–246.

19 Ebd., S. 244.

20 August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Hamburg ²1840, S. 71f.

21 Ebd., S. 72.

22 Ferdinand Simon Gassner, *Universal-Lexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1849, S. 202.

„Und wirklich haben wenige Tonsetzer eine größere Menge jener glücklichen Motive erfunden, die, wie die Italiener sagen, „*di Prima intenzione*“ sind. Es ist kein Wunder, daß eine solche Fülle der Gedanken zu der Behauptung Veranlassung gab, ein Finale von C. enthalte Stoff zu einer ganzen Oper. Ebenso glänzt er nicht minder durch die Mannigfaltigkeit der Begleitung, als durch die Reinheit und Anmuth seines Gesanges.“²³

Auch Carl Gollmick betonte in seinem 1857 erschienenen *Handlexikon der Tonkunst* den allgemeinen Erfolg von *Il matrimonio segreto* und fasste die Originalität des Komponisten in wenigen Worten zusammen: „Der Kern seines reichen Talents ist: Neuheit, Feuer, Humor und Frische der Ideen.“²⁴ In seiner kurzen Notiz, die 1870 in seinem *Handlexikon der Tonkunst* veröffentlicht wurde, weist auch Paul Oscar auf den Erfolg von Cimarosas Kassenschlager hin: „Die Oper „*Il Matrimonio segreto*“ genügt allein seinen Namen unsterblich zu machen.“²⁵ Eine dreiseitige Notiz über den italienischen Komponisten wurde 1872 im zweiten von zwölf Bänden des von Hermann Mendel herausgegebenen *Musikalischen Conversations-Lexikons* veröffentlicht.²⁶ Unter den vielen Informationen in diesem Text wird die lange Rivalität zwischen Cimarosa und Paisiello besonders hervorgehoben:

„Unter den letzteren [Cantaten] erlangte eine zur Geburtsfeier des Dauphins von Frankreich 1782 in Rom componirte und unter C.’s eigener Leitung glanzvoll aufgeführte Partitur den Ruf der Classicität. Zu jener Zeit stand Paisiello auf dem Höhepunkt seines Ruhmes als Beherrscher der italienischen Oper im In- und Auslande, konnte es aber, trotz seines ersichtlichen und nicht unrühmlichen Wettseifers, nicht verhindern, dass ihm in dem mit frischer Kraft vorwärts strebenden C. ein gleich enthusiastisch begünstigter Rival erwuchs, und so ereignete sich denn die ganz eigenthümliche Erscheinung, dass Beide, obgleich sie lebendige Gegensätze zu einander bildeten, neben einander fast zwanzig Jahre hindurch das Reich der Musik in Italien beherrschen konnten. Während C. durch die regelmässige Schönheit seiner Compositionen wirkte, hat Paisiello seine Erfolge mehr durch eine natürliche zarte Anmuth erworben; Beider Ruf war über ganz Europa verbreitet.“²⁷

23 Ebd., S. 202-203.

24 Carl Gollmick, *Handlexikon der Tonkunst*, Offenbach am Main 1857, Zweiter Theil, S. 33.

25 Oscar Paul, *Handlexikon der Tonkunst*, Leipzig 1870, Bd. 1, S. 206.

26 *Musikalisches Conversations-Lexicon*, hrsg. von Hermann Mendel, Berlin 1872, Bd. 2, S. 464-466.

27 Ebd., S. 464.

1882 vermerkte Hugo Riemann in der ersten Ausgabe seines berühmten *Musik-Lexikons* die Langlebigkeit der Oper auf den deutschen Bühnen:²⁸ „Cimarosas „Heimliche Ehe“ erscheint noch heute hier und da auf dem Repertoire der besten Bühne; seine Musik ist nach heutigen Begriffen einfach, aber frisch und voller Humor.“²⁹ Der Musikwissenschaftler gab an, dass der Komponist 76 Opern komponiert haben soll, listete diese jedoch nicht auf, während das *Pierers Universal-Lexikon* 1868 bereits „über 120 komische Opern“ zählte.³⁰ Außerdem widmete Riemann der Oper *Il matrimonio segreto* einen sehr kurzen Eintrag in seinem 1887 veröffentlichten *Opern-Handbuch*.³¹ Auch die 1892 veröffentlichte vierzehnte Ausgabe des *Brockhaus' Konversations-Lexikons* betrachtete *Il matrimonio segreto* als ein Meisterwerk der Opera buffa, das nie altern sollte, und bemerkte die geringere Bedeutung von Cimarosas religiöser Musik im Vergleich zu seinen Opern.³² Die Tatsache, dass Utto Kornmüller dem Komponisten 1870 in seinem *Lexikon der kirchlichen Tonkunst* keinen Eintrag widmete, während er beispielsweise einen über Porpora, Pergolesi, Sarti, Paisiello und Fioravanti schrieb, ist in dieser Hinsicht aufschlussreich.³³ Vor dem Übergang zur Untersuchung von Musikwörterbüchern und Enzyklopädien, die in anderen Sprachen veröffentlicht wurden, sei auch auf Beiträge über Cimarosa hingewiesen, die im 19. Jahrhundert von Julius Schladebuch (1855), August Reissmann (1882), Peter J. Tonger (1888), im *Allgemeinen Theater-Lexikon* (1839), im *Wigand's Conversations-Lexikon* (1847) und im *Meyers Konversations-Lexikon* (1894) veröffentlicht wurden.³⁴ Diese sechs biografischen Notizen stellen mehr oder weniger leichte Variationen der zuvor behandelten Themen dar und verändern die Rezeption des Komponisten im deutschsprachigen Raum in keiner Weise wesentlich. Erstaunlicherweise schrieb F. Riewe in seinem 1879 in Gütersloh veröffentlichten *Handwörterbuch der Tonkunst* keine Notiz über Cimarosa, während Bellini, Donizetti, Galuppi, Paisiello, Paer, Pergolesi, Porpora, Rossini, Salieri,

28 Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig ¹1882, S. 168f.

29 Ebd., S. 169.

30 *Pierers Universal-Lexikon*, Altenburg 1868, Bd. 4, S. 144.

31 Hugo Riemann, *Opern-Handbuch*, Leipzig 1887, S. 318.

32 *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, Leipzig ¹⁴1892, Bd. 8, S. 322.

33 P. Utto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen 1870.

34 *Allgemeines Theater-Lexikon*, hrsg. von Robert Blum, Carl Herloßsohn und Hermann Marggraff, Altenburg und Leipzig 1839, Bd. 2, S. 157-158; *Wigand's Conversations-Lexikon*, Leipzig 1847, Bd. 3, S. 386-387; *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, hrsg. von Julius Schladebach, Dresden 1855, Bd. 1, S. 564-566; August Reissmann, *Handlexikon der Tonkunst*, Berlin 1882, S. 81-82; Peter J. Tonger, *Conversations-Lexikon der Tonkunst*, Köln ca. 1888, S. 49; *Meyers Konversations-Lexikon*, Leipzig ⁴1894, Bd. 4, S. 131.

Sarti, Verdi und viele andere italienische Opernkomponisten eine solche haben.³⁵

Der erste Eintrag über Cimarosa in einem französischen Musiklexikon, der 1810, also neun Jahre nach dem Tod des Komponisten, veröffentlicht wurde, stammt von Alexandre-Étienne Choron und François-Joseph Fayolle in ihrem *Dictionnaire historique des musiciens, artistes ou amateurs, morts ou vivants*.³⁶ Die Autoren listeten chronologisch 28 Opern auf, die der Komponist in Italien aufführte und die auf allen Theatern Europas begeisterten Beifall fanden, von *L'Italiana in Londra* im Jahr 1779 bis zu *L'imprudente fortunato*, einer Oper, die fälschlicherweise auf 1800 statt auf 1797 datiert wurde. Neben zwei Anekdoten über Mozart, Raffael, Napoleon und Grétry, die man in vielen anderen europäischen Wörterbüchern wiederfinden wird, geht es in diesem Eintrag auch um ästhetische Überlegungen:

„Tous les opéras de Cimarosa brillent par l'invention, l'originalité des idées, la richesse des accompagnements et l'entente des effets de la scène, surtout dans le genre bouffe. La plupart de ses motifs sont *di prima intenzione*. On sent, en écoutant chaque morceau, que la partition a été faite de verve, et comme d'un seul jet. L'enthousiasme qu'excita *Il matrimonio segreto* ne se peut concevoir. En un mot, cet ouvrage fixa la mobilité des Italiens.“³⁷

Ebenfalls 1810 erschien eine kurze lobende Notiz über Cimarosa im vierten Band des von Louis-Mayeul Chaudon und Antoine-François Delandine herausgegebenen *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*. Es sind sowohl die Talente als Musiker und Komponist als auch die Originalität seiner Musik, die hier hervorgehoben werden:

„CIMAROSA, célèbre compositeur italien, né à Naples, à Capo-di-Monte, fit ses études au conservatoire de Loretto, et fut de l'école de l'incomparable Durante. Cimarosa avoit un génie extraordinaire, une imagination de feu, toujours nouvelle, toujours brillante ; il accompagnait avec la dernière perfection, et chantoit comme le plus habile professeur de chant ; mais on ne peut comparer ces talens pré-

35 F. Riewe, *Handwörterbuch der Tonkunst*, Gütersloh 1879.

36 Siehe: Florian Amort, „Genie, Revolutionär, Opernfigur. Facetten der Rezeption von Domenico Cimarosa in Paris um 1800“, in: *Musikgeschichte auf der Bühne – Performing Music History*, hrsg. von Anna Langenbruch, Daniel Samaga, Clémence Schupp-Maurer, Bielefeld 2021, S. 192–196.

37 Alexandre-Étienne Choron, François-Joseph Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes ou amateurs, morts ou vivants*, Paris 1810, Bd. 1, S. 142.

cieux avec le don enchanteur de composer, qu'il avoit reçu de la nature. Tout le monde peut copier Cimarosa ; mais il n'avoit jamais copié personne. Il est mort en 1801, âgé de 50 ans.³⁸

In der ersten Ausgabe seiner *Bibliographie universelle des musiciens* veröffentlichte der belgische Musikschriftsteller François-Joseph Fétis 1837 eine lange, fünfseitige Notiz über Cimarosa, die das ganze Jahrhundert hindurch als maßgeblich galt und unter anderem von Dieudonné Denne-Baron (1854), Hermann Mendel (1872), Amadeus Carl Ludwig von Maczewski (1879), Alexandre Bisson und Théodore de Lajarte (1884), und Theodore Baker (1900) zitiert wurde.³⁹ Einer der interessantesten Auszüge ist der lange Vergleich zwischen Cimarosa und Paisiello:

„Trois grands compositeurs, Cimarosa, Guglielmi et Paisiello ont illustré l'Italie à la même époque. La manie qu'on a de comparer des choses qui ont entre elles peu d'analogie, a fait souvent établir des parallèles entre les productions de ces musiciens ; mais personne n'a songé à distinguer les qualités qui sont propres à chacun. Des hommes doués d'un génie égal diffèrent nécessairement par quelque encroit ; ce qui fait la gloire de l'un ne brille souvent d'un vif éclat qu'aux dépens de quelque autre chose par où son rival s'est illustré. C'est ainsi que Cimarosa se distingue par sa verve comique et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses mélodies, et surtout par une expression dramatique supérieure à celle de son émule. Paisiello semble n'abandonner ses idées qu'à regret ; il répète souvent les mêmes phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les ornemens ; cependant il tire les plus beaux effets de ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fatiguait de ses propres idées, les fait se succéder avec une abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on conclure ? que tous deux sont de grands musiciens d'une manière différente. Eh ! qu'importe, après tout, cette prééminence qu'on veut donner à l'un aux dépens de l'autre ! Ce qui importe, c'est que tous deux nous procurent des jouissances, et nous n'avons rien à désirer sous ce rapport. Qui songe à autre chose qu'à *Nina* et à *Megacle* lorsqu'on entend leur accens ? qui a jamais désiré que *Carolina*, *Paolino* et *Bernadone* eussent un autre langage ? Le duo de *l'Olimpiade*, est le chef-d'œuvre des duos dramatiques, comme *Pria che spunti* est le modèle des airs de demi caractère, et *Sei Morelli*, celui des airs bouffes.“⁴⁰

38 *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, hrsg. von Louis-Ma-yeul Chaudon und Antoine-François Delandine, Paris 1810, Bd. 4, S. 454f.

39 François-Joseph Fétis, *Bibliographie universelle des musiciens*, Brüssel 1837, Bd. 3, S. 146–150.

40 Ebd., S. 149.

Am Ende von Fétis' Eintrag findet sich die bis dahin vollständigste chronologische Liste von 82 Werken Cimarosas mit dem italienischen Titel, gefolgt vom Jahr der Uraufführung, von *La baronessa stramba*, das fälschlicherweise auf 1773 statt 1786 datiert wurde, bis zu *Artemisia* im Jahr 1801. Neben einigen religiösen Werken (Nr. 8, 20, 29, 46, 63, 70) und Kantaten (Nr. 7, 53) handelt es sich hauptsächlich um Opern, abgesehen von der Erwähnung von fünfhundert einzelnen Musiktücken (Nr. 66), die zwischen 1787 und 1791 für den Dienst am russischen Hof komponiert wurden. Ebenfalls im Jahr 1837 wird Cimarosa im dritten Band, der von Pierre Leroux und Jean Reynaud herausgegebenen *Encyclopédie nouvelle* mit Mozart verglichen. Der Eintrag enthält das Bonmot des Komponisten André-Ernest-Modeste Grétry, das sich im untersuchten Korpus immer wieder findet:

„On a quelquefois comparé Cimarosa à Mozart ; mais il y a entre eux la différence de l'Italie à l'Allemagne : l'un est profond, rêveur, infini ; l'autre est brillant et souple ; l'un est plus extérieur, l'autre plus intime ; le style de Mozart est ample et ferme, le style de Cimarosa est ardent et de premier jet ; Mozart remue l'âme, Cimarosa entraîne les sens. Grétry répondit un jour à Napoléon, qui lui demandait de caractériser, comme procédé scénique, la manière de ces deux grands artistes : « Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre, au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre. »⁴¹

1845 wurde ein von Joseph d'Ortigue unterzeichneter Eintrag im siebten Band der *Encyclopédie du dix-neuvième siècle* veröffentlicht.⁴² Darin behauptete der Pariser Musikschriftsteller, *Il matrimonio segreto* sei das Meisterwerk des Komponisten oder zumindest das berühmteste seiner Werke, und berichtete von mysteriösen Gerüchten über Cimarosas Tod. D'Ortigue bedauerte den frühen Tod des Komponisten und zählte ihn zu den wichtigsten Vertretern der italienischen Musikkunst:

„Quoi qu'il en soit, on ne peut que regretter qu'un compositeur de tant de fécondité, d'invention et d'originalité ait été enlevé à son art dans la force de l'âge et du talent. Quelques transformations que l'art musical ait subies et ait à subir encore en Italie, le nom de Cimarosa restera comme l'un des types les plus purs et les plus parfaits de l'école ultramontaine.“⁴³

41 *Encyclopédie nouvelle*, hrsg. von Pierre Leroux und Jean Reynaud, Paris 1837, Bd. 3, S. 620.

42 Joseph d'Ortigue, „Cimarosa (Dominique)“, in: *Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, Paris 1845, Bd. 7, S. 627f.

43 Ebd., S. 628.

Im zehnten Band der von Jean-Chrétien-Ferdinand Hoefler herausgegebenen *Nouvelle Biographie générale* veröffentlichte Dieudonné Denne-Baron 1854 eine fünf Seiten lange Notiz über den italienischen Komponisten.⁴⁴ Neben Informationen und Kommentaren, die auch in anderen Einträgen zu finden sind, wies Denne-Baron darauf hin, dass Fétis und mehrere andere Biografen 1754 statt 1749 als Cimarosas Geburtsjahr angegeben hatten, betonte Paisiellos überlegenen dramatischen Ausdruck und Cimarosas größeres Talent für komische Verve und offene Heiterkeit, und stellte einige originelle ästhetische Überlegungen zur Orchestrierung des Opernkomponisten an:

„Son orchestre, sans avoir la variété et la plénitude de celui de Mozart, est nourri et rempli de piquants détails, qui relèvent la mélodie sans nuire à sa clarté ; les instruments à vent n’y sont employés qu’avec beaucoup de réserve. Cet orchestre, sobre de ces grands effets de sonorité dont on a depuis lors, tant abusé, est peut-être le plus parfait qui existe dans le genre bouffe.“⁴⁵

In der zweiten Ausgabe des von William Duckett herausgegebenen *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* behauptete Castil-Blaze 1861, dass alle Opern Cimarosas durch Erfindung, Frische, Originalität der Ideen, Kenntnis der dramatischen Effekte und offene, lebhaft, buffoneske Heiterkeit glänzen würden, wann immer die Stellung der Figuren es erfordere. Er fügte hinzu, dass Cimarosa uns vor allem in der komischen Gattung bewundernswerte Vorbilder hinterlassen hätte, dass fast alle seine Motive aus erster Hand kämen, mit Verve geschrieben wären und dass man beim Anhören jedes Stücks spüren würde, dass die Partitur ohne Arbeit entstanden sei. Obwohl Castil-Blaze zusammen mit Fétis als einer der wichtigsten Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts in französischer Sprache gilt, werden in diesem Artikel nur die Titel von 28 Opern Cimarosas genannt.⁴⁶ Der Autor des 1869 im vierten Band des von Pierre Larousse herausgegebenen *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* veröffentlichten Eintrags ist der Ansicht, dass *Gli Orazzi e i Curiazz* Cimarosas in Europa bekannteste Opera seria wäre und dass der Erfolg von *Il matrimonio segreto* die anderen Opere buffe des Komponisten zu Unrecht in Vergessenheit geraten ließe:⁴⁷

44 Dieudonné Denne-Baron, „Cimarosa (Domenico)“, in: *Nouvelle Biographie générale*, hrsg. von Jean-Chrétien-Ferdinand Hoefler, Paris 1854, Bd. 10, S. 585–589.

45 Ebd., S. 588.

46 Castil-Blaze, „Cimarosa (Domenico)“, in: *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, hrsg. von William Duckett, Paris 1861, Bd. 5, S. 613.

47 *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, hrsg. von Pierre Larousse, Paris 1869, Bd. 4, S. 297f.

„C'est dans l'opéra *buffa*, il est vrai, que Cimarosa est vraiment incomparable. Rien n'égale la vivacité de son style, l'abondance et la fraîcheur de ses idées. Ses mélodies sont d'une bonhomie, d'une rondeur, d'une fluidité à ravir.“⁴⁸

Ebenfalls 1869 widmeten Félix Clément und Pierre Larousse der Oper *Il matrimonio segreto* in ihrem *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras* einen langen Eintrag und scheuten sich nicht, Superlative zu verwenden: „Ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre dans le genre bouffe eut un succès prodigieux“.⁴⁹ Nach einer Vorstellung des Librettos und einiger Nummern der Oper schätzten sie die stets klare, lebhaft und geistreiche Instrumentierung trotz des zurückhaltenden Einsatzes von Blasinstrumenten sowie die Fülle an melodischen Ideen. Sie erwähnten auch Wiederaufführungen in Paris 1836 und in München 1850. Am Ende ihres Textes waren sie der Ansicht, dass diese Oper als Maßstab für die Qualität einer Operntruppe dienen könnte: „cet opéra, qu'on ne saurait monter avec trop de soin; car c'est un de ces ouvrages-types qui servent à juger le mérite d'une troupe et l'intelligence artistique d'un directeur.“⁵⁰ In ihrer *Petite Encyclopédie musicale* veröffentlichten Alexandre und Théodore de Lajarte 1884 eine kurze Notiz, die zum Teil von Fétis' Notiz inspiriert wurde. Darin geht es unter anderem um Cimarosas fruchtbares, liebenswürdiges und originelles Genie, um den Vergleich mit Paisiello und Guglielmi und um seine musikalische Farbe, die an Mozart in der Gattung der Opera buffa erinnert.⁵¹ Im selben Jahr verwies Paul Guérin in seinem *Dictionnaire des dictionnaires* auf die Existenz der Opéra comique in zwei Akten von Nicolas Isouard auf ein Libretto von Jean-Nicolas Bouilly mit dem Titel *Cimarosa* (1808).⁵² Die Musikwissenschaftlerin Marie Bobillier, genannt Michel Brenet, ist die Autorin des Eintrags, der 1890 in *La Grande Encyclopédie* erschien.⁵³ Darin geht es unter anderem um den europäischen Erfolg von *Il matrimonio segreto*, deutsche Adaptionen in den 1880er Jahren und einen Vergleich mit Mozart:

„Cet opéra, véritable perle du genre bouffe italien, et le seul de ce temps qui se soit maintenu à côté des opéras de Mozart, sans toutefois les égaler, fut traduit dans toutes les langues de l'Europe; sa première représentation à Paris date du 10 mai 1801; ses dernières

48 Larousse, *Grand Dictionnaire universel*, S. 298.

49 Félix Clément und Pierre Larousse, *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras*, Paris 1867–1869, S. 443.

50 Ebd., S. 444.

51 Alexandre Bisson und Théodore de Lajarte, *Petite Encyclopédie musicale*, Paris 1884, Bd. 2, S. 149.

52 Paul Guérin, *Dictionnaire des dictionnaires*, Paris 1884, Bd. 3, S. 72.

53 Michel Brenet, „Cimarosa, Domenico“, in: *La Grande Encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris 1890, Bd. 11, S. 384f.

reprises, de 1866, avec Zucchini, et 1872, avec Alboni; ses plus récentes adaptations allemandes sind de Vienne (1884) et Hanovre (1886).⁵⁴

Wie andere Kollegen war auch Marie Bobillier der Ansicht, dass Cimarosas Kassenschlager andere, ebenso verdienstvolle Opern in den Schatten stellte, und meinte zum Beispiel, dass die Partitur der Oper *Le astuzie femminili* der von *Il matrimonio segreto* nicht nachstehen würde. Die Musikwissenschaftlerin war der Meinung, dass die tragische Gattung weniger zu Cimarosas brillantem Genie und seiner leichten Verve passte und dass die Musik seiner Oper *Gli Orazi e i Curiazi* zwar interessant ist, aber seltsam mit dem Thema des Stücks harmonieren würde. Als Zeichen für die wissenschaftliche Qualität dieser biografischen Notiz werden ganz am Ende des Textes vier Literaturhinweise angegeben, die alle auf Italienisch verfasst sind: „BIBL. : *Elogio funebre del celeberrimo Cimarosa*, etc ; Venise, 1800, in-8. – VILLAROSA, *Memorie die compositori di musica del regno di Napoli*; Naples, 1840, in-8. – FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 1869, t. I. – *Gazzetta musicale di Milano*, 1884 et 1885.“⁵⁵ Albert Lavignac, Professor für Harmonielehre am Pariser Konservatorium, widmete Cimarosa 1895 in seinem Werk *La Musique et les Musiciens* nur eine kurze Notiz, die halb so lang war wie die von Paisiello:

„Cimarosa (1749 † 1801), né à Aversa (royaume de Naples). / Élève de Fenaroli et de Piccini, compositeur de la plus grande fécondité, qui a écrit plus de quatre-vingt partitions pleines d'intérêt, dont une seule reste connue aujourd'hui encore comme un chef-d'œuvre : *Il Matrimonio segreto*.“⁵⁶

Bevor wir zur Untersuchung der auf Italienisch verfassten Notizen übergehen, lohnt es sich, acht weitere Notizen zu erwähnen, die im 19. Jahrhundert von Paul Ackermann (1834), Louis-Gabriel Michaud (1844), François-Joseph Fétis (1866), Félix Clément (1878), Jules Troussel (1885), François Desplantes (1889), Théodore Bachelet (1889) und Georges Humbert (1899) auf Französisch verfasst oder herausgegeben wurden.⁵⁷

54 Ebd., S. 385.

55 Ebd.

56 Albert Lavignac, *La Musique et les Musiciens*, Paris 1895, S. 503.

57 Paul Ackermann, *Dictionnaire biographique universel et pittoresque*, Paris 1834, Bd. 2, S. 103; *Biographie universelle ancienne et moderne*, hrsg. von Louis-Gabriel Michaud, Paris 1844, Bd. 8, S. 300; François-Joseph Fétis, *Bibliographie universelle des musiciens*, Paris ²1866, Bd. 2, S. 302–307; Félix Clément, *Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris ³1878, S. 171–177; *Nouveau Dictionnaire encyclopédique universel illustré*, hrsg. von Jules Troussel, Paris 1885, Bd. 2, S. 91; François Desplantes, *Les musiciens célèbres*, Limoges 1889, S. 7; Théodore Bachelet, „Cimarosa (Dominique)“, in: Charles Dezobry, Théodore Bachelet und Eugène Darsy, *Dictionnaire général de biographie et d'histoire*, Paris

Die erste Notiz über Cimarosa in einem italienischen Musiklexikon wurde 1814 in Palermo veröffentlicht. Sie war drei Seiten lang und wurde vom Abt Giuseppe Bertini im zweiten Band seines *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica et de' più celebri artisti di tutte le nazioni si' antiche che moderne* unterzeichnet.⁵⁸ In Wirklichkeit ist Bertinis Eintrag nur eine einfache italienische Übersetzung des Eintrags von Choron und Fayolle, ohne Originalbeiträge. Sie weist die gleichen ästhetischen Überlegungen auf, betont auch den unglaublichen Erfolg von *Il matrimonio segreto*, zitiert die gleiche Liste von 28 Opern und endet mit den gleichen Anekdoten über Grétry, Mozart, Cimarosa und Napoleon, die in mehreren späteren Wörterbüchern wiedergegeben werden. Der einzige wirkliche Zusatz im Vergleich zur französischen Quelle ist ein Zitat aus einem Brief des Schriftstellers und Librettisten Giuseppe Carpani über Cimarosas Charakter und den Platz, den seine beiden berühmtesten Opern in der Geschichte der italienischen Opernkunst einnehmen:

„Cimarosa era di un carattere aperto, franco, sincero, amichevole: quand' ei scriveva la sua musica, domandava strepito, e voleva a se intorno gli amici per comporre. „Cosi gli nacquero, dice Carpani, gli *Orazj e Curiazj?* e così *il matrimonio secreto*, ed in esse (malgrado alcune improprietà d'espressione), la più bella, la più ricca, la più originale *opera seria*, e la prima *opera buffa* del teatro italiano; (Lett. 13.) Egli compara Cimarosa a Paolo Veronese.“⁵⁹

1830 erschien in Venedig eine sehr kurze, nur zwei Sätze umfassende Notiz im *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti* von Antonio Bazzarini.⁶⁰ In seinem in Florenz veröffentlichten *Dizionario biografico universale* schätzte Felice Scifoni 1842 die Anzahl der von Cimarosa komponierten Opern auf über hundert. Der römische Schriftsteller und Mitglied der Accademia Tiberina berichtete von der legendären Bescheidenheit des Komponisten und hob seine seltenen Gesangsqualitäten hervor: „La sua voce era grata; cantava con grazia ed espressione carissima; e massime nelle arie buffe, quei che lo udirono dicevano, essere impossibile aver più leggiadra originalità.“⁶¹ In einem recht langen Eintrag in der *Enciclopedia italiana*

¹⁰1889, Bd. 1, S. 630; Georges Humbert, *Dictionnaire de musique de Hugo Riemann, Privat-docent à l'Université de Leipzig, traduit d'après la quatrième édition, revu et augmenté par Georges Humbert, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Genève*, Paris 1899, S. 144.

58 Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica et de' più celebri artisti di tutte le nazioni si' antiche che moderne*, Palermo 1814, Bd. 2, S. 69–71.

59 Ebd., S. 70f.

60 Antonio Bazzarini, *Dizionario enciclopedico delle scienze, lettere ed arti*, Venedig 1830, Bd. 2, S. 359.

61 Felice Scifoni, *Dizionario biografico universale*, Florenz 1842, Bd. 2, S. 33.

e *dizionario della conversazione*, die 1843 in Venedig veröffentlicht wurde, wird Castil-Blaze zweimal zitiert. Cimarosas Bescheidenheit, Erfindungsgabe und Produktivität sowie seine kaum zu übertreffende Exzellenz in der Gattung der Opera buffa werden erneut hervorgehoben.⁶² In seinem *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici*, das 1860 in Turin erschien, schlug Francesco Regli zwei kurze, lobende Sätze als Einleitung und dann als Abschluss seiner kurzen Notiz vor: „Cimarosa Domenico. Ei fu uno dei più maravigliosi intelletti che sieno sorti in Italia. [...] Le parole non bastano per encomiare un tanto uomo.“⁶³ Die 1865 in Mailand im ersten Band des *Dizionario biografico universale* von Francisco Predari erschienene Notiz enthält keine neuen Informationen über den Komponisten.⁶⁴ Der in Turin erschienene fünfte von 24 Bänden der fünften Ausgabe der *Nuova enciclopedia popolare italiana* reproduzierte 1865 als Illustration ein Brustbild von Cimarosa:



Abb. 2: Domenico Cimarosa, in: *Nuova enciclopedia popolare italiana*, Turin 1865, Bd. 5, S. 148.

62 *Enciclopedia italiana e dizionario della conversazione*, Venedig 1843, Bd. 6, S. 384f.

63 Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, Ecc. Ecc.*, Turin 1860, S. 129-130.

64 *Dizionario biografico universale*, hrsg. von Francesco Predari, Mailand 1865, Bd. 1, S. 333.

Dieser Enzyklopädie zufolge war *Il matrimonio segreto* ein dauerhafter Erfolg, während die anderen Opern des Komponisten, die im 18. Jahrhundert sehr bekannt waren, inzwischen in Vergessenheit geraten waren. Cimarosas außergewöhnliche Leistungen in der Gattung der Opera buffa werden hervorgehoben und es finden sich neue Vergleiche mit Mozart und Paisiello, neben der oft zitierten Meinung Grétrys über Cimarosa:

„Cimarosa si mostrò soprattutto eccellente nell'opera buffa; ma gli *Orazii e Curiatii* mostrano quant'ei fosse valente anche in uno stile diverso. Egli è l'anello che unisce la vecchia scuola colla moderna, la sua partitura avendo un'istrumentazione molto più forte di quella di Paisiello, quantunque inferiore in ricchezza e vigore a quella di Mozart, il quale fu altamente censurato a suoi tempi per la pienezza de' suoi accompagnamenti.“⁶⁵

Der offensichtlich gut informierte anonyme Verfasser des Eintrags bot am Ende seines Textes nicht weniger als vier bibliografische Hinweise in drei verschiedenen Sprachen an: „Vedi: Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, ecc. (Palermo 1814-15) – Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, ecc. (Brussella 1835-44) – Arnold, *Cimarosa's kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke* (Erfurt 1844), e l'*Iconografia italiana* del Locatelli (vol. I).“⁶⁶ 1878, ebenfalls in Turin, wurde derselbe Eintrag mit der gleichen Illustration im fünften Band der *Nuova enciclopedia italiana*, die unter der Leitung von Gerolamo Boccoardo herausgegeben wurde, abgedruckt.⁶⁷ 1884 veröffentlichte Giovanni Masutto in Venedig ein Buch mit biografischen Notizen unter dem Titel *I maestri di musica italiana del secolo XIX*.⁶⁸ Der kurze Eintrag über Cimarosa enthält keine neuen Informationen über den Komponisten und seine Werke, ebenso wenig wie der dritte Band des *Lexicon Vallardi*, der 1889 in Mailand veröffentlicht wurde. Auch dieses Lexikon enthält in leicht veränderter Form dieselbe Abbildung von Cimarosa, die zuvor in der Turiner Enzyklopädie erschienen war.⁶⁹

Es wurden sechs Einträge über Cimarosa untersucht, die in englischsprachigen Musiklexika oder Enzyklopädien veröffentlicht wurden. Das von Reverend Abraham Rees in London herausgegebene Werk *The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature* aus dem

65 *Nuova enciclopedia popolare italiana*, Turin ⁵1865, Bd. 5, S. 148-149. Hier: S. 149.

66 Ebd., S. 149.

67 *Nuova enciclopedia italiana*, hrsg. von Gerolamo Boccoardo, Turin 1878, Bd. 5, S. 769f.

68 Giovanni Masutto, *I maestri di musica italiana del secolo XIX. Notizie biografiche*, Venedig ³1884, S. 43.

69 *Lexicon Vallardi. Enciclopedia universale illustrata*, Mailand 1889, Bd. 3, S. 185.

Jahr 1819 enthält einen sachlichen Eintrag, der kaum ästhetische Überlegungen anstellt, sondern lediglich die Eleganz von Cimarosas Stil hervorhebt:

„On quitting the conservatorio his talents were soon noticed, and his operas, chiefly comic, became the delight of all Italy. But though he composed for buffo singers, his style was always graceful, never grotesque or capricious. There is an ingenuity in his accompaniments which embellishes the melody of the voice part, without too much occupying the attention of the audience.“⁷⁰

Der schnelle Erfolg von Cimarosas *L'Italiana a Londra* wird mit dem von Piccinis *La buona figliuola* verglichen. Stark von Choron und Fayolle inspiriert, erschien der zweite Eintrag 1824 in London in *A Dictionary of Musicians from the earliest Ages to the present Time*,⁷¹ einem Wörterbuch, das seine Informationen offen aus den Werken von Gerber, Choron und Fayolle, Graf Orloff, Charles Burney, Sir John Hawkins usw. bezog. Die Notiz schließt mit der Idee, dass einige von Cimarosas Opere serie, insbesondere *Gli Orazi e i Curiazi*, in ihrem Stil ebenso großartig wie seine Opere buffe wären. Der Eintrag, der 1841 in Glasgow in *The Popular Encyclopedia* veröffentlicht wurde, ist relativ kurz und enthält keine neuen Informationen.⁷² Auch der Eintrag von John Weeks Moore, der 1854 in Boston in der *Complete Encyclopædia of Music* veröffentlicht wurde, ist stark an den Eintrag von Choron und Fayolle angelehnt.⁷³ Der deutsch-baltische Musiker Amadeus Carl Ludwig von Maczewski ist der Verfasser der Notiz über Cimarosa, die 1879 in London in der ersten Ausgabe von George Groves berühmtem Musiklexikon veröffentlicht wurde. Maczewski zitierte zweimal die von Fétis erstellte Liste der 76 Opern des Komponisten. Das letzte Drittel der Notiz entwickelt eine ästhetische Analyse über die Originalität von Cimarosas Beitrag zur Opernkunst:

„His real talent lay in comedy – in his sparkling wit and unflinching good humour. His invention was inexhaustible in the representation of that overflowing and yet naïf liveliness, that merry teasing loquacity which is the distinguishing feature of genuine Italian ‘buffo’; his chief strength lies in the vocal parts, but the orchestra is delicately and effectively handled, and his *ensembles* are masterpieces, with a vein of humour which is undeniably akin to that of Mozart. It is only in the fervour and depth which animate Mozart’s melodies, and perhaps in the construction of the musical scene, that Cimarosa shows

70 *The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, hrsg. von Abraham Rees, London 1819, Bd. 8, darin Artikel „Cimarosa“.

71 *A Dictionary of Musicians from the earliest Ages to the present Time*, London 1824, Bd. 1, S. 155f.

72 *The Popular Encyclopedia*, Glasgow 1835, Bd. 2, S. 239.

73 John Weeks Moore, *Complete Encyclopædia of Music*, Boston 1854, S. 208f.

himself inferior to the great master. This is more the case with his serious operas, which, in spite of their charming melodies, are too conventional in form to rank with his comic operas, since taste has been so elevated by the works of Mozart. Cimarosa was the culminating point of genuine Italian opera. His invention is simple, but always natural; and in spite of his Italian love for melody he is never monotonous; but both in form and harmony is always in keeping with the situation. In this respect Italian opera has manifestly retrograded since his time.⁷⁴

1900 erschien in New York das Biographical *Dictionary of Musicians* von Theodore Baker. Wie Maczewski zitierte auch Baker in seinem Eintrag die von Fétis erstellte Liste der 76 Opern Cimarosas. Der Eintrag bildet ein Brustbild des Komponisten ab, das sich von dem in den Turiner Enzyklopädien unterscheidet.⁷⁵

Zum Abschluss dieses Überblicks über die europäischen lexikografischen Werke lohnt es sich, kurz vierzehn weitere Einträge zu erwähnen, die im 19. Jahrhundert auf Niederländisch⁷⁶ (5), Spanisch⁷⁷ (3), Dänisch⁷⁸ (3), Norwegisch⁷⁹ (2) und Schwedisch⁸⁰ (1) erschienen sind und deren Inhalt dem der Einträge in Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch relativ ähnlich ist.

74 Amadeus Carl Ludwig von Maczewski, „Cimarosa, Domenico“, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von George Grove, London 1879, Bd. 1, S. 358.

75 Theodore Baker, *Biographical Dictionary of Musicians*, New York 1900, S. 114f.

76 *Algemeen Woordenboek van kunsten en wetenschappen*, hrsg. von Gerrit Nieuwenhuis, Zutphen 1821, Bd. 3, S. 127; *Algemeen noodwendig woordenboek der zamenleving*, hrsg. von Pieter Gerardus Witsen Geysbeek, Amsterdam 1850, Bd. 3, S. 290; *Nieuwenhuis' Woordenboek van kunsten en wetenschappen*, Leiden 1853, Bd. 2, S. 322; *Algemeene Nederlandsche Encyclopedie*, Zutphen und Leiden 1865, Bd. 4, S. 258; *Geïllustreerde Encyclopaedie*, hrsg. von Antony Winkler Prins, Amsterdam 1873, Bd. 5, S. 471.

77 *Diccionario histórico, ó biografía universal compendiada*, Barcelona 1831, Bd. 4, S. 184-185; *Diccionario universal de la lengua castellana, ciencias y artes*, hrsg. von Don Nicolas María Serrano, Madrid 1876, Bd. 4, S. 1391; *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, Barcelone 1890, Bd. 5, S. 77.

78 *Nordisk Conversations-Lexicon*, Kopenhagen 1859, Bd. 2, S. 225; *Nordisk Conversations-Lexicon*, Kopenhagen 1885, Bd. 2, S. 243f; *Konversationsleksikon. En nordisk Encyklopaedi*, Kopenhagen 1895, Bd. 4, S. 407f.

79 *Norsk Haandlexikon for almennyttige Kundskaber*, hrsg. von Johann Christian Johnsen, Christiania (Oslo) 1881, Bd. 1, S. 298; Sten Konow, *Norsk lomme-konversations-lexikon*, Kristiania 1891, S. 165.

80 J. Leonard Höijer, *Musik-Lexikon*, Stockholm 1864, S. 80f.

Cimarosas Rezeption in Musikzeitschriften, Büchern, Schriften von Komponisten und Theaterstücken

Im Gegensatz zum vorherigen Teil über die Wörterbücher, der auf eine umfassende Studie abzielt, will dieser letzte Teil lediglich einen Überblick über die Vielfalt der Rezeption des Komponisten im 19. Jahrhundert bieten, hauptsächlich in Frankreich, Italien und im deutschsprachigen Raum.

Während Paisiello einmal erwähnt wird,⁸¹ erscheint Cimarosa nicht im Index der fünf Bände von Beethovens Korrespondenz, die von Alfred Christlieb Kalischer in Berlin und Leipzig zwischen 1906 und 1908 herausgegeben wurden. Zwischen dem 23. Juni 1818 und dem 22. Mai 1823 dirigierte Weber in Dresden fünf Konzerte, die unter anderem einen Auszug aus zwei von Cimarosas beliebtesten Opern enthielten, nämlich *Gli Orazi e i Curiazi* und *Il matrimonio segreto*.⁸² Im Februar 1820 veröffentlichte der deutsche Komponist einen Artikel, in dem er Rossini mit Paisiello und Cimarosa verglich und der Meinung war, dass der Musikgeschmack in Italien nun verdorben sei, wobei die Lektüre italienischer und deutscher Zeitungen ausreichen würde, um sich davon zu überzeugen:

„Wer wird nicht gern Rossini’s lebendigen Ideen-Sturme, – dem pikanten Kitzel seiner Melodien lauschen? Wer wird aber auch so verblindet seyn, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen? oder meint der Hr. Bemerkter, daß diese ein dramatischer Komponist nicht brauche? Da würde er den ältern italienischen Meistern, Paisiello, Cimarosa, ein schönes Compliment machen.“⁸³

Während seiner Tätigkeit als Chorleiter in Würzburg im Jahr 1833 und als Dirigent in Magdeburg zwischen 1834 und 1836 hatte Richard Wagner die Gelegenheit – neben zwölf deutschen und neun französischen Opern – neun italienische Opern von Rossini (3), Bellini (3), Mozart, Paër und Paisiello, aber keine von Cimarosa, einzustudieren oder zu dirigieren. Drei Jahrzehnte später wurde die ästhetische Diskrepanz zwischen dem ersten von drei Konzerten, die Wagner im Januar und Februar 1860 im Théâtre-Italien gab, und einer Aufführung von *Il matrimonio segreto* auf derselben Bühne von Gustave Héquet in der Wochenzeitschrift *L’Illustration* hervorgehoben.⁸⁴

81 Ludwig van Beethoven, *Beethovens Sämtliche Briefe*, hrsg. von Alfred Christlieb Kalischer, Berlin und Leipzig 1907, Bd. II, S. 31.

82 <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090148.html>.

83 <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A030377.html>; *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 397.

84 Gustave Héquet, „Chronique musicale“, in: *L’Illustration*, 4. Februar 1860, 35/884, S. 75.

In einem Artikel, der am 4. November 1836 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht wurde, beschrieb Robert Schumann einen langen Traum, der zwölf Komponisten – Gluck, Sarti, Cimarosa, Sacchini, Traetta, Paër, Haydn, Zingarelli, Anfossi, Mozart, Rossini und Paisiello – mit sehr originellen Handlungen oder Ideen in Verbindung brachte: „Gluck, der Ritter, als er seine Iphigenia schuf, setzte sich auf frischgrüne Wiesenmatten, unter deren Blüthendolden er seine Champagnerflaschen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtstille und in öden Sälen eingesperrt, indeß Cimarosa im Saus und Brause eines fröhlichen Gesellenschwarmes die Gedanken zu seiner heimlichen Ehe auffaßte [...]“.⁸⁵ In seinem *Theaterbüchlein* (1847-50) verfasste Schumann einen lapidaren Kommentar zu derselben Oper: „Heimliche Ehe von Cimarosa. / (Den 19ten Juni 1849.) / Im Technischen (Satz und Instrumentation) durchaus meisterlich, sonst ziemlich interesselos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.“⁸⁶

In seinem 1857 veröffentlichten *Wegweiser für Opernfreunde* bemerkte Ferdinand Gleich einleitend zu einem Kapitel über die italienische Schule, dass fast alle im 18. Jahrhundert in Italien komponierten Opern, wie die von Porpora, Jomelli, Sacchini, Zingarelli, Paisiello und Righini, in Vergessenheit geraten waren:

„Die dramatisch-musikalischen Werke der älteren italienischen Schule sind gegenwärtig bis auf Cimarosa's „*Matrimonio segreto*“ und vielleicht Salieri's „*Axur*“ und Paër's „*Sargino*“ gänzlich von dem Repertoire verschwunden; selbst in ihrem Vaterlande sind sie in Vergessenheit geraten. Sie theilen das Schicksal aller Kunstwerke, welche allzusehr Kinder ihrer Zeit sind und als solche der Mode, dem gerade herrschenden Geschmacke huldigen.“⁸⁷

Ferdinand Gleich widmete Cimarosa dann eine biografische Notiz, gefolgt von einer Notiz über *Il matrimonio segreto*, in der er die Geschicklichkeit des Komponisten, den lebhaften Klang seiner Instrumentation, seine meisterhafte Behandlung der menschlichen Stimme und die hohe literarische Qualität des Librettos, die seiner Meinung nach für eine italienische Oper ungewöhnlich war, lobte.⁸⁸ Er verglich Cimarosa mit Mozart und erwog einen möglichen musikalischen Einfluss von *Le nozze di Figaro* auf *Il matrimonio segreto*.

Nach einer Wiener Aufführung von *Il matrimonio segreto* im Jahr 1884 widmete Eduard Hanslick der Oper einen langen Artikel, in dem er Cimarosas Musik, die er als „voller Sonnenschein“ bezeichnete, mit der von

85 „Die Preissymphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 6. November 1826, 5/37, S. 147.

86 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 4, S. 292.

87 Ferdinand Gleich, *Wegweiser für Opernfreunde*, Leipzig 1857, S. 16.

88 Ebd., S. 17–19.

Mozart und Rossini verglich.⁸⁹ Dabei scheute sich der Musikkritiker nicht, eine alkoholische Metapher zu verwenden: „Cimarosa ist der süße Schaum auf dem Champagner, Mozart der Wein selbst.“⁹⁰

Nachdem Hector Berlioz in einem Artikel über Bellini, der am 16. Juli 1836 im *Journal des Débats* veröffentlicht wurde, „la simplicité élégante de Cimarosa“⁹¹ erwähnt hatte, widmete er der Wiederaufnahme von *Il matrimonio segreto* im Pariser Théâtre-Italien einen langen Artikel, der am 6. November 1836 in der *Revue et Gazette musicale de Paris* erschien.⁹² Der französische Komponist kritisierte zwar Cimarosas sanfte, gemäßigte, ruhige und manchmal kindische Instrumentierung in einer Zeit, in der das Orchester seiner Meinung nach in Opern nur ein Beiwerk von sehr geringer Bedeutung war, doch war er der Ansicht, dass *Il matrimonio segreto* nicht ohne Qualitäten sei: „L’expression comique, le charme mélodique, la bonne disposition des voix, une simplicité élégante, une grande clarté, telles sont les qualités principales de Cimarosa.“⁹³ Berlioz kritisierte den italienischen Komponisten für seine vorhersehbaren Modulationen, die nicht von den benachbarten Tönen abweichen würden, und für sein harmonisches Vokabular, das sich auf Dreiklänge beschränke. Er betonte, dass der geschickte und einfallsreiche Einsatz aller Mittel eine der größten Schwierigkeiten der musikalischen Komposition sei und dass es gerade die Überwindung dieser Schwierigkeit sei, die intelligente Künstler anstreben sollten. In seinen 1870 posthum veröffentlichten *Mémoires* zitierte Berlioz einen Brief, den er über die Ausgabe des *Journal des Débats* vom 8. Oktober 1843 öffentlich aus Berlin an Louise Bertin gerichtet hatte. Darin kritisierte er offen die angebliche Bewunderung der Komponistin für Mozarts Opern, die sich alle ähnelten, und für Cimarosas Opern:

„Quant à Cimarosa, j’enverrais au diable son éternel et unique *Mariage secret*, presque aussi ennuyeux que le *Mariage de Figaro*, sans être à beaucoup près aussi musical ; je vous prouverais que le comique de cet ouvrage réside seulement dans les pasquinades des acteurs ; que l’invention mélodique en est assez bornée ; que la cadence parfaite, revenant à chaque instant, forme à elle seule près des deux tiers de la partition ; enfin, que c’est un opéra bon pour le carnaval et les jours de foire.“⁹⁴

89 Eduard Hanslick, *Musikalisches Skizzenbuch* (Der „Modernen Oper“ IV. Theil.), Berlin ³1888, S. 111–118.

90 Ebd., S. 113.

91 Hector Berlioz, *Critique musicale*, hrsg. von Yves Gérard, Paris 1998, Bd. 2, S. 497.

92 Ebd., S. 583–585.

93 Ebd., S. 584.

94 Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris 1870, Bd. 2, S. 289.

Der Inhalt dieses Briefes steht in einer Linie mit den sehr zahlreichen Kritiken, die Berlioz im Laufe seiner Karriere an der italienischen Oper im Allgemeinen übte. In einem Artikel, der am 22. Januar 1858 im *Journal des Débats* veröffentlicht wurde, zitierte der französische Komponist Grétry Bonmot über Mozart, bevor er das Talent der italienischen Komponisten bemerkte, die traditionellen melodischen Rollen von Orchester und Gesang in den Operen buffe zu dramatischen Zwecken umzukehren:

„On aurait pu ajouter que si quelques compositeurs ont mis réellement la statue dans l'orchestre en certains cas, ce sont les Italiens. Oui, ce sont les maîtres de l'école italienne qui, avec autant de bon sens que de grâce, ont les premiers imaginé de faire chanter l'orchestre et réciter les paroles sur une partie de remplissage, dans les scènes bouffes où le *canto parlato* est de rigueur, et dans beaucoup d'autres même où il serait absolument contraire au bon sens dramatique de faire chanter par l'acteur une vraie mélodie. Le nombre d'exemples que l'on pourrait citer de cet excellent procédé chez les maîtres italiens, depuis Cimarosa jusqu'à Rossini, est incalculable.“⁹⁵

Im Gegensatz zu Berlioz schätzte der Dichter und Theaterkritiker Théophile Gautier *Il matrimonio segreto* sehr hoch ein, eine Oper, die durch ihre einfache Instrumentierung eine große Wirkung erzielen würde. In einem Bericht über das Théâtre-Italien vom 7. März 1841 lobte er die Interpretation von Lablache, Persiani, Albertazzi, Grisi und Rubini in einer Oper, die er Bellinis *Beatrice di Tenda* bei weitem vorzog:

„Le *Matrimonio segreto* est venu bien à propos faire diversion à cette maussade et fastidieuse partition de *Beatrice*. Quel entrain ! quelle gaieté heureuse et facilement épanouie ! comme on voit, à travers tout cela, le beau ciel bleu de Naples et la maligne insouciance du lazzarone improvisateur ! À coup sûr, Cimarosa ne se croyait pas un génie incomparable ; il faisait tout naïvement de charmante musique avec quelques basses et quelques violons pour accompagnement. Mais comme cette musique vit, comme elle babille, comme elle court, comme elle saute, comme elle éclate de rire ! Vous aurez beau entasser cuivres sur cuivres, allonger les trombones, quadrupler les timbales, vous n'arriverez pas aux effets de cette instrumentation si simple, que, pour l'exécuter, il a suffi d'un tiers de l'orchestre.“⁹⁶

In seinem Bericht vom 6. Oktober 1845 über dasselbe Théâtre-Italien bemerkte Théophile Gautier, dass Neuheiten auf dieser Bühne wenig Erfolg

95 Hector Berlioz, *Critique musicale*, hrsg. von Anne Bongrain und Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris 2018, Bd. 9, S. 312.

96 Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris 1859, Bd. 2, S. 103.

hatten und dass die Stammgäste außerhalb von Rossini, Bellini und Donizetti keinen Gruß kannten, auch wenn sie Mozart und Cimarosa von weitem tolerierten.⁹⁷ Der Dichter wünschte sich, dass Verdis Opern endlich in Paris aufgeführt würden.

Adolphe Adam – der Komponist der Opéras comiques *Le Chalet* (1834) und *Le Postillon de Lonjumeau* (1836) sowie des Balletts *Giselle* (1841) – lobte das komödiantische und gesangliche Talent des Basso buffo Luigi Lablache anlässlich einer Aufführung von *Il matrimonio segreto*, die im Februar 1850 im Théâtre-Italien stattfand: „On sait ce que Lablache parvient à faire du rôle de Geronimo, c’est la perfection du comique, c’est aussi celle du chant dans le style bouffe.“⁹⁸ In einer 1859 posthum veröffentlichten Textsammlung betonte Adam Napoleons Leidenschaft für die Musik Cimarosas auf Kosten der Musik Cherubinis:

„En 1813, *les Abencerrages* furent représentés à l’Opéra ; le succès en fut interrompu par les nouvelles des désastres de Moscou. Jusque là, malgré son immense réputation, Chérubini ne jouissait pas d’une position brillante ; il n’était pas bien vu de Napoléon, qui ne pouvait pardonner à un Italien de ne pas faire de la musique purement italienne, lui qui était fou de celle de Cimarosa. Les honneurs et les sommes d’argent prodigués à Paisiello et à Paer semblaient être un reproche indirect continuellement jeté à Chérubini, qui ne voulait point plier son talent au goût du maître.“⁹⁹

In einem Artikel über Donizetti stuft Adam Cimarosa als einen der führenden Komponisten ein, die als zu früh verstorben galten:

„La carrière des compositeurs est peut-être celle où les exemples de longévité sont le plus rares. Mozart, Cimarosa, Weber, Herold, Bellini, Monpou, ne prouvent que trop, par leur mort prématurée, fruit d’un travail trop assidu, combien l’art du compositeur, si futile dans ses résultats, est sérieux dans la pratique.“¹⁰⁰

Ein Jahr nach der Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens schrieb Jacques Offenbach einen Wettbewerb für eine einaktige Operette aus, der am 20. Juli 1856 in der *Revue et Gazette musicale de Paris* veröffentlicht wurde. Zu Beginn seines Textes betonte Offenbach die Abstammung zwischen der Gattungen Opera buffa und Opéra comique: „Rien n’est plus dissemblable au fond que Pergolèse, ses successeurs et Grétry, que Cimarosa et Boieldieu. Il est pourtant hors de doute que l’œuvre des maîtres italiens fut l’idéal que

97 Ebd., Bruxelles 1859, Bd. 4, p. 119f.

98 Adolphe Adam, „Revue musicale“, in: *L’Assemblée Nationale*, 12. Februar 1850, 3/43, S. 1.

99 Adolphe Adam, *Derniers souvenirs d’un musicien*, Paris 1859, S. 243.

100 Ebd., S. 296f.

se proposèrent les deux maîtres français“.¹⁰¹ Offenbach war der Ansicht, dass gerade die Farce Cimarosas Theater hervorgebracht hätte. Er ermutigte die Wettbewerbskandidaten, sich wie Mozart und Cimarosa vor ihnen mit einem Orchester von höchstens dreißig Musikern zu begnügen, mit dem es sehr schwierig wäre, die Fehler und die Unerfahrenheit zu verbergen, die ein Orchester mit achtzig Musikern verbergen würde.¹⁰²

In seinen Artikeln in der Pariser Presse griff Camille Saint-Saëns zwischen 1873 und 1900 fünfmal Stendhals blinde und voreingenommene Verehrung für Cimarosa an,¹⁰³ die er mit Balzacs Verehrung für Rossini verglich.¹⁰⁴ Sein letzter Artikel zu diesem Thema mit dem Titel „Divagations musicales“, der am 15. August 1900 in *La Nouvelle Revue* veröffentlicht wurde, war besonders heftig:

„De tout temps les appréciations sur l’art, et notamment sur l’art musical, ont été sujettes à d’étranges aberrations, à des divagations énormes : une puissante suggestion émane de l’art, et dans cet ordre d’idées les vessies se changent facilement en lanternes. Le public, avec candeur, se laisse prendre à ces billevesées. Quand on relit ce qu’un Stendhal disait de Cimarosa, ce qu’un Balzac disait de Rossini, on s’étonne des jugements qu’ils imposaient à leurs contemporains ; ceux-ci les écoutaient bouche bée, croyant bonnement que s’ils ne trouvaient pas dans cette musique italienne tout ce qu’on voulait leur faire voir, c’est qu’ils n’étaient pas capables de la comprendre.

Il y a cinquante ans, on n’osait pas émettre un doute sur la valeur d’opéras célèbres auxquels on affecte aujourd’hui de ne reconnaître ni mélodie, ni harmonie, ni instrumentation, ni rien...“¹⁰⁵

In einem Brief an Francesco Florimo vom 14. Juni 1828 bemerkte Vincenzo Bellini anlässlich der zweiten Aufführung der Oper *I cavalieri di Valenza* seines Rivalen Giovanni Pacini im Teatro alla Scala, dass das Mailänder Theater leer war wie bei einer Aufführung von *Il matrimonio segreto*, wo nur die *appaltati* anwesend gewesen wären, d. h. diejenigen, die für einen längeren Zeitraum oder eine ganze Saison mit dem Vorteil eines geringeren Preises Eintritt ins Theater bezahlt hatten.¹⁰⁶ Diese Bemerkung

101 Jacques Offenbach, „Concours pour une opérette en un acte“, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20. Juli 1856, 23/29, S. 230.

102 Ebd., S. 231.

103 Siehe Stendhal, *L’Âme et la Musique*, hrsg. von Suzel Esquier, Paris 1999; Francis Claudon, *Stendhal et la musique*, 2019 Saint-Martin-d’Hères (Grenoble), S. 141–162.

104 Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, hrsg. von Marie-Gabrielle Soret, Paris 2012, S. 100f, 204, 377, 400, 554.

105 Ebd., S. 554.

106 Vincenzo Bellini, *Nuovo epistolario (1819-1835)*, hrsg. von Carmelo Neri, Acisanti’Antonio 2005, S. 83.

impliziert, dass Cimarosas Meisterwerk zu diesem Zeitpunkt nur noch einen Achtungserfolg auf einer der ersten Opernbühnen Italiens genoss, 36 Jahre nach seiner Wiener Uraufführung.

In seinen 1868 veröffentlichten Gesprächen mit Ferdinand Hiller kritisierte Rossini die Opern von Paisiello, die schon in seiner Jugend aus der Mode gekommen waren, recht heftig. Er empfand sie zwar als angenehm für das Ohr, aber harmonisch und melodisch mangelhaft, motivisch einfalllos und wenig dramatisch.¹⁰⁷ Rossini hielt außerdem wenig von Paisiello als Mensch, von seiner Prahlerei, seinem ungeschickten Ausdruck und der Flachheit seiner Gedanken. Stattdessen lobte er Cimarosa als Komponisten und machte dann einige Angaben zu den Aufbewahrungsorten seiner musikalischen Werke:

„Da war Cimarosa ein anderer Mann – ein feiner, gebildeter Geist. Kennen Sie Einiges von ihm?

Die heimliche Ehe, das versteht sich von selbst – antwortete ich, auch die Horatier habe ich durchgesehen.

An den letzteren ist so viel nicht. Hingegen giebt es eine *Opera buffa* von ihm, *Le trame deluse*, die ist ganz vortrefflich.

Besser als *Matrimonio segreto*?

Unvergleichlich bedeutender. Da ist ein Finale im zweiten Act (es ist fast zu groß für ein letztes Finale) ein wahres Meisterstück. Leider ist das Libretto erbärmlich schlecht. Auch einer Arie aus seinem Oratorium Isaaco erinnere ich mich, in der namentlich eine Stelle in harmonischer Hinsicht sehr frappant und dramatisch ist. Eine reine Inspiration, denn im Allgemeinen war er, wie Sie wissen, kein großer Harmoniker...¹⁰⁸

In ihrer Ausgabe vom 30. März 1884 begrüßte die *Gazzetta musicale di Milano* die Wiederaufnahme von *Il matrimonio segreto* an der Wiener Oper in einer neuen deutschen Übersetzung des Dirigenten Johann Nepomuk Fuchs, die viel besser als die zuvor verwendete war. Die Zeitung ermutigte Fuchs, die Übersetzung einer weiteren Oper von Cimarosa, *Giannina e Bernardone*, in Angriff zu nehmen.¹⁰⁹

Zwei Auszüge aus Giuseppe Verdis Korrespondenz beziehen sich auf Cimarosa. Für den Fall, dass der italienische Staat eine Chorschule einrichten würde, bat Arrigo Boito Verdi, ihm sechs Namen von alten italienischen Komponisten zu nennen, die als künstlerische Adresse dienen könnten. In einem Brief vom 5. Oktober 1887 schlug Verdi ihm eine Liste von siebzehn Komponisten vor, wobei die letzten vier Paisiello, Cimarosa,

107 Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig 1868, Bd. 2, S. 31.

108 Ebd., S. 32-33.

109 „Vienna, 24 Marzo. / *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa“, in: *Gazzetta musicale di Milano*, 30. März 1884, 39/11, S. 128.

Guglielmi und Cherubini waren.¹¹⁰ In einem Brief an den Politiker und ehemaligen Minister für öffentliche Bildung Emanuele Gianturco vom 14. Juli 1899 bedauerte Verdi, dass er nicht an den künftigen neapolitanischen Gedenkfeiern zu Cimarosas hundertstem Todestag teilnehmen konnte: „Ammiratore di uno dei più fecondi e sinceri compositori italiani della fine del secolo passato, gioisco ed applaudo alle feste che si faranno in suo onore a Napoli, dolente di non poter prendervi parte.“¹¹¹

Der spanische Tenor und Komponist Manuel García (1775-1832), Vater und Lehrer von zwei der berühmtesten Sängerinnen des 19. Jahrhunderts, Maria Malibran und Pauline Viardot, sowie des Baritons Manuel García junior, machte eine glänzende internationale Karriere, die ihn unter anderem auf die Bühnen von Madrid, Paris, Neapel, Rom, London und New York führte. Er war ein Spezialist für das italienische Opernrepertoire im Allgemeinen und für Rossini-Rollen im Besonderen, fühlte sich sowohl in der Opera seria als auch in der Opera buffa wohl, war mit Rossini befreundet und nahm insbesondere an den Uraufführungen von *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (1815) und *Il barbiere di Siviglia* (1816) teil, wo er die Rollen des Norfolk bzw. des Grafen Almaviva interpretierte. Sein Sohn Manuel García junior (1805-1906), der zwischen 1842 und 1848 am Pariser Konservatorium und danach bis 1895 an der Royal Academy of Music in London lehrte, kann als Bewahrer und Theoretiker einer Gesangsschule angesehen werden, die auf der Interpretation von Rossinis Werken basiert. Sein zweiteiliger *Traité complet de l’art du chant* war mit nicht weniger als 14 Pariser Ausgaben zwischen 1847 und 1911 – neben Übersetzungen ins Italienische, Englische, Deutsche und Spanische – sehr beliebt und ist in der Tat eine echte Abhandlung über den Rossini-Gesang, ohne den Namen zu tragen. Unserer Auswertung zufolge enthält der zweite Teil dieses häufig neu aufgelegten Werks mit dem Titel „De la parole unie à la musique“ insgesamt 204 Musikbeispiele von 22 Komponisten.¹¹² Rossini ist mit 87 Musikbeispielen (42,6 %) der mit Abstand am häufigsten zitierte Komponist, gefolgt von Mozart (38 Beispiele), Donizetti (22), Bellini (15), Cimarosa (7), Meyerbeer (6), Händel (5), Weber, Coppola und Pucitta (3), Gluck, Méhul, Pacini, Rode, Sacchini und Zingarelli (2), Auber, Giordani, Haydn, Mercadante, Nicolini und Pergolesi. Cimarosa steht somit an fünfter Stelle in dieser Liste, die dem Belcanto den Vorzug gibt und in der Verdis Abwesenheit bezeichnend ist. Die sieben Musikbeispiele von Cimarosa stammen aus *Il matrimonio segreto* (4) und *Il sacrificio d’Abramo* (3). Der folgende Auszug zeigt einen Auszug aus *Il matrimonio segreto*, der mit der Variante von García senior verglichen wird:

110 *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, hrsg. von Gaetano Cesari und Alessandro Luzio, Mailand 1913, S. 632.

111 Ebd., S. 417.

112 Manuel García (junior), *Traité complet de l’art du chant en deux parties*, Paris 1911, 2. Teil, S. 52–93.

CIMAROSA
Matrimonio segreto
Aria.

con tutta forza.

ca-val - li di go - lop - po senza po - sa cac - cie - rà

Variante de Garcia père

val - li di go - lop - po senza po - sa cac - cie - rà

Les effets de ce genre s'adaptent fort bien aux mots qui offrent des images d'étendue, de mouvement, ou une harmonie imitative des sons. Par ex. :

| | | | |
|-----------|-----------|--------------|---------------|
| Vittoria. | Courage. | Lampo. | Gloire. |
| Eco. | S'envole. | Eterno. | Triomphe. |
| | | Guerre, etc. | Folâtre, etc. |

Nous pouvons encore ranger dans cette catégorie les mots qui expriment des sentiments dans lesquels notre âme se complait.

Abb. 3: Manuel García (junior), *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties*, Paris 1847, 2. Teil, S. 39.

Diese Statistiken belegen die Bedeutung Cimarosas für die Vermittlung der italienischen Oper in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die komische Oper in zwei Akten mit dem Titel *Cimarosa* (1808) von Jean-Nicolas Bouilly und Nicolas Isouard stellte den Komponisten in einem originellen und heiteren Licht dar, nur sieben Jahre nach seinem Tod.¹¹³ In der Handlung ist Cimarosa gerade dabei, seine letzte Oper für das Teatro dei Fiorentini in Neapel zu komponieren. Außerdem hat er Spielschulden (I, 3-4), was seine Ehe mit Florina behindern könnte, die die Großzügigkeit, die brillante Vorstellungskraft und die geistige Unabhängigkeit des Musikers lobt (I, 6). Das Ganze vermischt sich in einem Monolog (I, 9), in dessen Verlauf Cimarosa erklärt:

„Oui, je prétends que l'amour et la folie charment tous mes instans, et qu'ils soient la base de mes travaux. On ne fait jamais mieux que lorsqu'on se peint soi-même.... ruiné au jeu, poursuivi par des créanciers, par l'envie qui toujours persécute le talent, je ris de tout, et n'ambitionne que le succès de mon nouvel ouvrage et la main de ma chère Florina.“¹¹⁴

Im weiteren Verlauf des Stücks steigen vier Sänger zu Cimarosa hinauf, um ihn um Änderungen an seiner letzten Oper zu bitten (I, 13), ein falsches Feuer wird von Cimarosas Diener Ambrogio gelegt (Entr'acte), und der Komponist erhält zahlreiche Spenden. Als Cimarosa von der Täuschung erfährt (II, 5), weigert er sich, davon zu profitieren, verzichtet auf die Spenden und gesteht die Wahrheit. Sein Gläubiger Fiorelli erklärt sich bereit, Cimarosas Schulden zu begleichen und gewährt ihm die Hand seiner Tochter (II, 9). So wird der offene, aufrichtige, spontane, großzügige und joviale Charakter des Komponisten in diesem Stück aufgewertet.

113 Siehe: Florian Amort, „Genie, Revolutionär, Opernfigur“, S. 196–202.

114 Jean-Nicolas Bouilly, *Cimarosa, opéra comique en deux actes*, Libretto, Paris 1808, S. 13.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die weite Verbreitung von Cimarosas Opern buffe in Europa im Wesentlichen zwischen dem Ende des Ancien Régime und dem Sturz Napoleons stattfand, bevor sie sich vor allem auf die Wiederaufführungen seines größten Erfolgs, *Il matrimonio segreto*, beschränkte. Im 19. Jahrhundert wurde diese Oper ständig in Musiklexika, Enzyklopädien, der Musikpresse oder in den Schriften von Komponisten zitiert. Es gibt einige wiederkehrende Ideen, die mit der Rezeption des Komponisten verbunden sind, wie z. B. sein überragendes Talent in der Gattung der Opera buffa, seine beeindruckende Produktivität, seine einfache und effektive Orchestrierung oder seine persönliche Bescheidenheit. Die angeblich schlechte Qualität der Libretti, die Cimarosa vertonte, ist eine Vorstellung, die eher in der Musikpresse oder in den Schriften von Komponisten als in lexikografischen Werken auftaucht. In ästhetischer Hinsicht wurde Cimarosa oft mit zwei anderen Komponisten italienischer Opern verglichen, die seine Zeitgenossen waren, nämlich Paisiello und Mozart. Während einige Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Rossini, Adam oder Offenbach das Talent des Komponisten lobten, urteilten andere wie Schumann, Berlioz oder Saint-Saëns wesentlich strenger.



Abbildung: Kostümfigurine von Katharina Gault für *Le trame deluse* (2024).

Francesco Izzo

Buffo Voices: Singing, Acting, and Character
in Carlo Cambiaggio and Angelo Frondoni's
Un terno al lotto (Milan 1835)

How many soloists does it take to do a full production of Giuseppe Verdi's *Rigoletto*? Or of Giacomo Puccini's *La bohème*? These questions may well seem the beginnings of conventional two-part slapstick jokes. But anyone familiar with those beloved works will understand right away that, for practical or financial reasons, sometimes two smaller roles may be assigned to the same singer: in *Rigoletto*, the Countess of Ceprano and the Paggio may be played by the same person, and the same goes for Giovanna and Maddalena. In *La bohème*, why would one want to employ more than one bass-baritone to perform Benoît and Alcindoro? The examples could continue. One might be hard-pressed, however, to find an opera where a single performer could take up as many as six roles. This essay is devoted to one such piece.

1835. To many connoisseurs of Italian opera, this is the year of Vincenzo Bellini's *I puritani* and Gaetano Donizetti's *Lucia di Lammermoor*; Rossini had not been active as an opera composer for several years, and Bellini and Donizetti were the flavors of the day. Tragic subjects had been on the rise for several years, to no small extent through the contributions of those two composers, and opera buffa seemed to be stalling. Despite the apparent difficulties, however, opera buffa remained a vital in the world of Italian opera. new operas were composed with regularity, although most were short-lived: notable successes in the 1830s included Luigi Ricci's *Un'avventura di Scaramuccia* (1834) and, before that, Donizetti's *L'elisir d'amore* (1832), both to librettos by Felice Romani. In some bigger cities, major theaters pursued predominantly or exclusively the serious genre (this is the case of the Teatro di San Carlo in Naples or La Fenice in Venice), whereas smaller theatres produced mostly or exclusively opera buffa (such as the Teatro Nuovo in Naples or the Teatro San Benedetto in Venice). In cities with only one opera house, there were specific seasons devoted to *opera buffa*, or else *opera buffa* and *opera seria* alternated on the same stage during the same season. The survival of *opera buffa* in the repertoire of course was fuelled not only by the ongoing production of new works, but also by the enduring success of "classics" that eventually formed the core of a nascent repertoire—first and foremost Rossini's *Il barbiere di Siviglia*, and subsequently *L'elisir d'amore* and Donizetti's own *Don Pasquale*.



Figure 1: Caricature of Carlo Cambiaggio (1866)¹

The coexistence of serious and comic works on the same stage during the same season posed some challenges; most notably, the production of *opera*

1 Lithography by Camillo in *Il Trovatore* (1866). Source: Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est. Cambiaggio 001.

buffa carried significant casting requirements.² In the first half of the nineteenth century, many, if not all female singers and tenors could perform equally well in different genres. However, one of the defining features of *opera buffa* was the presence in the storyline of at least one (often two, sometimes three) comic male roles that were set to music specifically for specialised *buffo* singers (normally referred to as *basso buffo*, *basso comico*, or *buffo comico*). These performers were gifted with superlative acting skills, the dexterity to deliver fast *parlante* passages (patter song), and the ability to improvise in recitatives. Some such singers, to be sure, were able to cross over between *buffa* and *seria*. The celebrated Luigi Lablache, who created a number of major serious roles as well as the title role in Donizetti's *Don Pasquale*, is a case in point. But many devoted themselves predominantly or exclusively to *opera buffa*. Such is the case of the first Dulcamara in Donizetti's *L'elisir d'amore*, Giuseppe Frezzolini. And such is the case of singer, poet, and impresario Carlo Cambiaggio (1798–1880), who stood out as one of the most successful *buffi* singers of the mid-nineteenth century. The caricature reproduced in Figure 1 appeared in 1866 and shows Cambiaggio after his singing career had ended, but still engaged with the world of the theater, carrying a marionette theater on his shoulders, and holding, a handful of puppets, ready, as it were, to give a body and a voice to several characters all by himself. It is an image that, remarkably, goes to the heart of the topic of this essay.

After his professional starts in the 1820s as a double bass player in the orchestra at La Scala in Milan, Cambiaggio took to the stage as a *buffo*, and for about three decades performed a vast repertoire that included operas by Rossini, composers of times past, and a number of novelties.³ Critic Francesco Regli, in his influential *Dizionario biografico*, indicated that Cambiaggio “had 117 scores in his repertoire, forty-one of which were written for him.”⁴ Previously, the same Regli had praised Cambiaggio as “an excellent actor, an actor that knows how to recreate and paint a character, an actor that in many roles fears no comparison.”⁵ Starting in the early 1830s, Cambiaggio became active also as impresario and poet, hence championing

2 This topic was also addressed by Kordula Knaus at this conference.

3 The most detailed biographic account, complete with bibliography, is Enza Venturini, “Cambiaggio, Carlo,” in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17 (1974), [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cambiaggio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cambiaggio_(Dizionario-Biografico)/).

4 “[Cambiaggio] aveva 117 spartiti di repertorio, 41 dei quali scritti per lui.” Francesco Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc, ecc, che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Dalmazzo 1860, p. 104.

5 “. . . un ottimo attore, un attore che sa ricreare, dipingere un personaggio, un attore che in moltissime parti non teme confronti.” Cited in Enza Venturini, “Cambiaggio, Carlo.”

opera buffa as manager, author, and performer. When Cambiaggio produced and performed in the 1845–46 Carnival season of *opera buffa* at Rome's Teatro Valle, librettist Giacomo Ferretti celebrated his arrival in a poem, expressing hope that the operas staged by Cambiaggio would compensate for the hegemony of violent topics:

Sai che dei librettisti or suda l'estro
A straziar degli eroi petto, epa o strozza
Con pugnàl, con arsenico, o capestro
Sì che lo spettator guata e singhiozza.
Il più beccajo ha titol di maestro;
Archimandrita è chi più affoga, o sgozza,
E rivela all'intreccio e alla parola
Che d'Attila e Neron crebbe alla scuola.

Apri tesor di melodie ridenti,
Apri tesor di critiche commedie,
E affollinsi al mattin pronte le genti
Né vuote lascin logge, panche, o sedie.
Così la sera ozierem contenti,
Scordando le domestiche tragedie;
Ché ogni testa...ch'è testa...è persuasa
Che il melodramma serio han tutti in casa.

[You know that librettists now have the whim to strike a hero's chest, belly, or throat with a dagger, arsenic, or a rope, so that the audience stares and sobs. The biggest butcher is called a master; the greatest master is he who drowns or strangles, and reveals in his plots and in his language that he was raised at the school of Attila and Nero.

Display a treasury of merry melodies, display a treasury of critical comedies, and let the people crowd the theater from morning, and let there be no empty boxes, benches or chairs. Thus, at night we will idle about happily, forgetting our domestic tragedies; for every head . . . that truly thinks . . . is persuaded that serious *melodramma* is in everyone's home.]

It comes as no surprise that Cambiaggio diversified his income streams. Although more research is needed in regard to payment trends, it is clear that singers of *opera buffa* generally received lower fees than their counterparts in *opera seria*. Many performed primarily at smaller theaters where they could not obtain the more substantial fees reserved for the main singers cast at principal opera houses in Italy. It is indicative that Cambiaggio sang at La Scala only once, and never appeared at the San Carlo or La Fenice, which hardly ever staged *opera buffe*. Thus, in addition to performing he wrote several librettos, including a *Don Procopio* that was set to music both as a pastiche and, in 1858–59, by Georges Bizet as one of his

Prix de Rome projects.⁶ He also published poetry in Milanese dialect, mostly centered on Meneghino, a stock character of the *commedia dell'arte*. And at various stages he acted as impresario, organizing *opera buffa* seasons in such theaters as the Carcano and the Canobbiana in Milan, the San Benedetto in Venice, the Valle in Rome, and many others. Finally, like many prominent singers, Cambiaggio staged and performed in various *beneficiate*, benefit performances whose box office revenue was handed to an individual artist. It is for one such event that *Un terno al lotto* was conceived.

A *farsa* in one act, *Un terno al lotto* was conceived for a *beneficiata* for Cambiaggio at the Teatro Carcano in Milan, set to music by Angelo Frondoni, and premiered on 24 August 1835. It was subsequently performed for further *beneficiate* at Genoa's Teatro Carlo Felice (autumn 1835), Venice's San Benedetto (spring 1836), Rome's Valle (autumn 1837), and Bologna's Teatro del Corso (primavera 1845).⁷

The plot is a simple one: Macario, a theater impresario, is ridden with debt and cannot pay the artists and workers he has contracted for his season. Hence, he hides in his room, while various characters take turns looking for him unsuccessfully. These include Sdrucchiolo (a poet), Procoli (the husband of a ballerina), Dorotea (an ageing *seconda donna*), Nibbio (a *suggeritore* who speaks in Milanese dialect), and a whole chorus of theater workers. The plot unravels when Macario's servant, Frontini brings the news that the impresario has won the lottery and can pay his artists, prompting a closing choral celebration. As is to be expected, the subject matter is arranged into self-contained sections corresponding to numbers in the score. The structure is as follows:

- N. 1: Introduzione Macario e Cavatina Sdrucchiolo
- N. 2: Cavatina Procoli
- N. 3: Coro di gente di teatro [DTB]
- N. 4: Recitativo ed aria Dorotea
- N. 5: Aria in dialetto milanese Nibbio
- N. 6: Coro e finale – Coro [DTB], Frontini, Macario⁸

6 The libretto of *Don Procopio* drew on Luigi Prividali's libretto *I pretendenti delusi*, originally set to music by Giuseppe Mosca (1811).

7 All references to the libretto are to the first edition: Carlo Cambiaggio, *Un terno al lotto: Scherzo comico per musica da eseguirsi nel Teatro Carcano l'Estate 1835 in occasione dell'beneficiate del buffo Carlo Cambiaggio*, Milan 1835.

8 A detailed description of Frondoni's autograph manuscript is found in Appendix 1.

Un terno al lotto was as much of a one-man show as there could be in the eminently collaborative world of nineteenth-century Italian opera: short of writing the music, and with only the support of orchestra and chorus, Cambiaggio did everything else, from writing the libretto to impersonating all six characters. A prefatory note by Cambiaggio printed in the libretto for the premiere asks for the readers' benevolence, highlighting the occasion for which the piece was conceived:

I have drawn this *scherzo comico* from a small comedy by Signor Kotzebue, and I entrust it to your benign compassion.

Bearing in mind my unpretentiousness and the occasion on which this is presented to you, I hope that you will not withhold that indulgence that you have bestowed so many times with courtesy on my weak efforts.⁹

Cambiaggio's libretto reveals solid understanding of the conventional poetic and musical forms of the time, with a clear subdivision of the material into dramatic units to correspond to musical numbers in the score. There is the characteristic use of Milanese dialect (one of Cambiaggio's distinctive strengths) for Nibbio's aria and some use of onomatopoeia. The arias are mostly in a single poetic meter and consist of an abundance of text, prompting rapid delivery. An exception is Dorotea's aria, which parodies a *seria* scene and is aptly structured as a double aria with slow movement, *tempo di mezzo* and cabaletta.

As one would expect of an operatic *farsa* from the early nineteenth century, the music begins straightforwardly. There is no full-fledged overture or prelude; the opening number is introduced by a mere three-measure I-IV-V chord progression leading into Macario's opening *scena*, which unfolds as a conventional *parlante* over an orchestral passage (Example 1).¹⁰

9 Da una commediola del signor Kotzebue ho ricavato questo Scherzo Comico, che raccomando al vostro benigno compatimento. / Ponendo mente alle nessuna mie pretese e all'occasione nella quale vi viene presentato, nutro speranza che non vorrete essermi avari di quell'indulgenza, che tante volte largiste con cortesia alle mie deboli fatiche. Cambiaggio, *Un terno al lotto*, p. 3.

10 On the *parlante*, see Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Florence: Tipografia Tofani, 1859), 30-32. An excellent English-language edition of Basevi's important work is Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi*, edited by Stefano Castelvocchi (Chicago: The University of Chicago Press, 2014). On the use of *parlante* in opera buffa see Francesco Izzo, *Laughter between Two Revolutions: Opera buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester 2013, p. 150-59.

Maestoso
Macario

Andante
(Macario seduto al tavolo facendo conti.)

Maestoso

Andante

f

p

Ven-ti mi - la e no - ve - cen - to, il mio

Example 1: Angelo Frondoni, *Un terno al lotto*, N. 1, mm. 1-13 (Ricordi, PN 8977)

Macario has to exit the stage before Sdruciolò's entrance; eleven measures of orchestral music are all Cambiaggio had at his disposal to leave the stage through one door, change into a different costume, and re-enter as Sdruciolò (Example 2).

(si chiude in camera.)

va, la mia te - sta se ne va.

rall.

Andante

p

SCENA II
(entra nella porta di mezzo guardingo.)

Sdruciolò

È per mes - so? Si può en - tra - re?

Example 2: Angelo Frondoni, *Un terno al lotto*, N. 1, mm. 73–87 (Ricordi, PN 8977)

Arguably, much of the comic effect of *Un terno al lotto* drew on the visual appeal of Cambiaggio morphing from one character into another. In N. 1, as we have seen, the transformation took place in a very limited amount of time. Conversely, the metamorphosis of Macario into Procoli was more leisurely, with an extended orchestral prelude introducing the latter's cavatina (N. 2). The mutation into the ageing singer Dorotea in N. 4, then, occurs in two stages: the singer's disembodied voice is heard offstage in part of the first part of the recitative; Dorotea then enters before the start of the aria proper. With Cambiaggio being both the author of the libretto and the sole performer of *Un terno al lotto*, it comes as no surprise that stage directions, aside from the different impersonations, are few and far between. The enraged Procoli carries a stick, with which he imagines confronting physically the insolvent Macario; at one point, however, he stumbles into a chair and is suddenly overcome by fear (Example 3). Dorotea admires herself in a small mirror. It seems likely that Cambiaggio contributed far more visible action than these scant indications suggest.

so-no, al-lons, vien ci, pol-tro-ne, al-lons, vien ci, pol-tro-ne, al-lons, al-lons!

p *cresc.*

(smaniando urta in una sedia e s'impaurisce)

-lons! ohi-mè! pic-tà, per-do-no,

pic-tà, per-do-no!.. Ma

Example 3: Angelo Frondoni, *Un terno al lotto*, N. 2, mm. 270–90 (Ricordi, PN 8978)

Vocally, too, *Un terno al lotto* provides several opportunities for comic characterization. Although the part of Dorotea, like the rest of the score, is notated in bass clef, it is reasonable to assume that Cambiaggio sang in falsetto to characterise the only female role in the opera. And the role of the *suggeritore*, Nibbio, uses the Milanese dialect (implying that the *suggeritore* has no command of the Italian language and diction); Cambiaggio, himself a native Milanese and author of a good quantity of poetry in dialect, must have felt particularly at ease in this passage, which provides a counterpart to the Neapolitan convention of including passages in dialect for *buffo* characters.¹¹ In a way, the roles of Dorotea and Nibbio appear to break down the defining features of Agata, a character in Gaetano Donizetti's *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827; revised 1831) who is an ageing woman (not a singer herself, but the mother of a *seconda*

11 Cf. Izzo, *Laughter between Two Revolutions*, p. 12–13. See also Sebastian Werr, “Neapolitan Elements and Comedy in Nineteenth-Century Opera Buffa,” in *Cambridge Opera Journal* 14 (2002), 297–311.

donna) impersonated by a comic bass, and using a substantial amount of Neapolitan dialect.¹²

All in all, the verbal, visual, and musical attributes of *Un terno al lotto* come across as a concentration and celebration of *opera buffa*, centered as much on poetry and performance as on musical content. Its focus on a single character and its metatheatrical dimension suggest a comparison with Domenico Cimarosa's *Il maestro di cappella* (ca. 1786-1793), a monologue for a self-aggrandizing Kapellmeister rehearsing a new composition, also metatheatrical in its conception, but far less complex than *Un terno al lotto* in that there is only one character. The linear process from the creation of the libretto to the performance of the completed *farsa* suggest that the role of Frondoni in setting Cambiaggio's text to music was, in a way, incidental; the music he produced was well conceived, functional throughout, and at the same time formulaic, from recitatives, to passages of *parlante*, to quick-paced patter song, he drew on a limited but effective array of staple ingredients of music for *buffo*, leaving to Cambiaggio the task of bringing the music to life in performance.

And so he did, with considerable success. The outcome of the premiere was sufficiently positive to lead to a handful of other productions between 1835 and 1845 (details are given earlier in this chapter), all with Cambiaggio performing. Reviews were generally positive (two are reproduced in Appendix 2). And in the wake of the premiere production, Ricordi proceeded to print a piano-vocal reduction of most numbers of the *farsa*. Numbers 1, 2, 4, and 5 were engraved at the end of October 1835, and N. 6 in October 1836. Not surprisingly, the only choral number with no solo participation (N. 3) was not published.¹³

The visual appearance of Ricordi's publication brings to the fore again the issue of authorship. As we can see in Figure 2, the heading of the first number highlights in bolder font the composer, Angelo Frondoni. When it comes to Cambiaggio, he is credited not only as librettist, but also for the *esecuzione* of the piece; the creation of a (written) text and its performance here coincide and, in a sense, overlap. And there is no doubt that he was the principal actor (in the broader sense of the term) in *Il terno al lotto*, from conception to the writing desk and finally to the stage. To be sure,

12 I wish to thank Eleonora Di Cintio, who during the question time at this conference raised the question of a possible association between Agata and Dorotea. I have found no evidence that Cambiaggio performed or new *Le convenienze*, although it seems likely that he was at least aware of its existence and some knowledge of its plot.

13 The plate numbers of the Ricordi edition are 8977-8982. The data are drawn from Ricordi's *libroni*, the firm's ledger books recording details for all of their publications. The *libroni*, along with Ricordi's *Catalogo numerico*, are online in open access at <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo>

the caricature of the puppeteer reproduced in Figure 1 is an apt representation of Cambiaggio's all-encompassing role in bringing to life the operation and the individual characters of *Un terno al lotto*.



Figure 2: Printed title in Ricordi edition of *Un terno al lotto* (PN 8979)

Now that *Un terno al lotto* is on our desks and, perhaps, our music stands, several questions might arise, and I would like to conclude by addressing a couple of them briefly. First, why does all this matter? Of all the forgotten comic works produced in the central part of the nineteenth century, the case of *Un terno al lotto* gives a unique contribution to our understanding of authorship in this repertoire, placing the *buffo* at the fore of the creative process and blurring the boundaries between the “text” and its performance. It also sheds light onto what a leading performer in this genre could manage in the space of one evening in terms of acting and vocal singing; what we are looking at is a veritable *tour de force* and a display of virtuosity.

There is, then, the question of what to do with a piece of this sort. With my practitioner's hat on, that is a crucial matter. In this conference, when we have discussed specific musical compositions, for the most part we have done so either because they are regularly or occasionally performed, or because they are returning to the stage after a long absence (most notably the pathbreaking modern premiere of Domenico Cimarosa's *Le trame deluse*, which provided the stimulus for our gathering). There are then pieces that still await a hearing in modern times, and *Un terno al lotto* is one such piece. Without getting into any artistic merits of the poetry and music, such a hearing might be worthwhile. As a first step, awareness and use of this material in educational contexts (conservatories, schools of music, universities) is bound to foster a deeper awareness of what a *buffo* is and can do in mid nineteenth-century opera, beyond the wonderful but mainstream examples of Donizetti's perennial favorites, *L'elisir d'amore* and *Don Pasquale*; it goes without saying that working without the example and model of celebrated recordings can foster rigor and originality in an early-career artist (as well as in their teachers and coaches). In the hands and throats and bodies of strong performers, then, *Un terno al lotto* may actually find its way

to the professional arena with definite advantages: it lends itself to crossing boundaries between concert hall and opera house, it may be paired with better-known compositions (from the aforementioned *Il maestro di cappella* to a wealth of *intermezzi* featuring a buffo); and, just as it clearly was in Cambiaggio's own time, it can be cost-effective in the face of rising financial straits. In the end, across the board, a return of such a piece may be greeted with Macario's own excitement when he learns of his lottery win:

Allegrì amici cari,
Le pene son finite,
Fra poco qua venite
Che ognun danari avrà.

Appendix 1

Un terno al lotto.

Structure of the autograph manuscript (I-Mr PART 01876)

Angelo Frondoni's autograph manuscript of *Un terno al lotto* is housed at the Archivio Storico Ricordi in the Biblioteca Nazionale Braidense in Milan. In all likelihood it has been part of that archive since it was deposited there after the premiere performance. It bears the call number PART 01876.¹⁴

The manuscript consists of 151 oblong folios, mostly single folios and single bifolios, in oblong folio format. The sixteen-stave paper, of a single type, measures approximately 320 x 220 mm. It is bound in a cardboard cover over which has been pasted a marbled brown paper. The spine, covered in brown leather, is has the following inscription embossed in gold: FRONDONI / IL TERNO AL LOTTO / ATTO UNICO.

There are single blank interleaves at the beginning and end of the manuscript. The recto of the front interleaf contains a Ricordi stamp in red ink: "CORRETTI E NUMERATI I FOGLI." An additional stamp underneath in black ink reads "27 DIC. 1935." Underneath the stamps there are two handwritten initials: "M. Z." There is no title page.

14 The recto of the first folio is reproduced on the website of the Archivio Storico Ricordi at <https://www.digitalarchivioricordi.com/en/partiture/2045>.

The contents of the manuscript are as follows:

| Number | Title ¹⁵ | Foliation | Notes |
|--------|--|-----------|--|
| 1 | N. Imo (Introduzione [Macario] e Cavatina [Sdrucchiolo]) | 1-28 | At the top of the first page: “Un terno al lotto. Farsa. N. I.mo // Frondoni Angelo Compose // 1835” |
| 2 | N. 2 ^{do} (Cavatina [Procoli]) | 29-58 | |
| 3 | N. 3 Coro (di gente di teatro) | 59-74 | |
| — | Recitativo che precede il N. 4. ^{to} | 75 | Accompaniment scored for strings. |
| 4 | N. 4. ^{to} (Aria [Dorotea]) | 76-102 | |
| 5 | N. 5 Aria Nibio [sic] | 103-122 | |
| 6 | N. 6 - Finale | 123-151 | |

Appendix 2

Selected reviews of *Un terno al lotto*

Il pirata, I (1835), n. 41, 20 November 1835, p. 164

GENOVA. – *Il Terno al Lotto*.

Poesia di Carlo Cambiaggio, musica del maestro Frondoni.

Il buffo-comico signor *Carlo Cambiaggio* ebbe la sua *Serata di Beneficio*, e l'ebbe con un suo lavoro poetico, il *Terno al Lotto*. Il Pubblico fece buon viso, com'era da prevedersi, a tale offerta, e vi concorse in gran numero; e mentre lodò il *Cambiaggio* nella sua qualità d'autore, lo volle aver pure in considerazione quale artista e qual attore d'abilità. Dopo questa farsa, che noi conosciamo, venne egli replicatamente chiamato sul palco. Il *Terno al Lotto* fu adunque apportatore di bella fortuna anco in Genova, dove, per amore della verità, si fecero molti elogi al giovane maestro *Frondoni*, nella cui musica vi si scòrse del brio e molta novità di pensieri.

15 The titles in parentheses are drawn from the piano-vocal score published by Ricordi.

Teatro S. Benedetto.

Un terno al lotto, *poesia del sig. Cambiaggio, musica del maestro Frondoni.*

Il sig. *Cambiaggio* non è solo buon cantante, un nobile e faceto buffo comico, ma uomo di spirito. Ei ne diede prova più volte con le sue lepide e spontanee poesie del bel dialetto del *Porta*, il *Lamberti*, o il *Gritti* Milanese, ed ora si mostrò anche più nella gaia farsetta che annunziamo, della quale è autore ed unico attore. Egli veste un dopo l'altro cinque diversi personaggi, e ne imita perfettamente i caratteri. Il *Cambiaggio* trasformasi, giuoca come a dire di sua persona a' bossolotti, poiché noi non abbiamo quel bel termine d'*escamoter*, che qui noi caderebbe sì ben in acconcio a dimostrare la celerità, e la convenienza delle diverse sue trasfigurazioni. Fece ridere la sua poesia, fecero ridere le gustose sue facezia, e molto diletto anche la musica, massime nella scena di Nibbio: *El permett el permett sur Macari.*

Nel corso della prima rappresentazione il *Cambiaggio* fu chiamato per lusino a sei volte sul proscenio. Il *Cambiaggio* vale così egli solo un'intera Compagnia. (*Gazz. Priv. Di Ven.*)

Johannes Streicher

Ermanno Wolf-Ferrari und die Opera buffa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Als am 14. Juli 1902 der Campanile des Markus-Doms in Venedig einstürzte, hatte Ermanno Wolf-Ferrari gerade einigermaßen den Misserfolg seiner ersten Oper *La Cenerentola* verwunden (Venedig, 22. Februar 1900), da er durch die deutsche Erstaufführung seines *Aschenbrödels* (Bremen, 31. Januar 1902) wettgemacht wurde, der auch noch Produktionen in Breslau (25. Dezember 1902) und Brünn (1903) folgten. Was jedoch wirklich die internationale Aufmerksamkeit auf ihn zog, war das großangelegte Dante-Oratorium *La vita nuova* (München, 21. März 1903), das im Laufe der Jahre Hunderte von Aufführungen erleben sollte (auch in New York, 4. Dezember 1907). Ein Jahr nach dem Debakel des Campanile, am 1. August 1903, wurde Wolf-Ferrari zum Direktor des Liceo Civico Musicale „Benedetto Marcello“ ernannt – ein symbolischer Neuanfang in einer Krisenzeit für die Lagunenstadt. Das Jahrzehnt bis zur Rekonstruktion des Glockenturms, der am 25. April 1912 wiedereröffnet wurde, fällt genau zusammen mit der vermutlich glücklichsten Schaffenszeit von Wolf-Ferrari, der aufgrund seines internationalen Durchbruchs mit seinen beiden ersten Goldoni-Opern (*Die neugierigen Frauen*, München, Cuvilliés-Theater, 27. November 1903, und *Die vier Grobiane*, München, Königliches Hof- und Nationaltheater, 19. März 1906) es sich leisten konnte, auf die Lebensstellung als Konservatoriumsdirektor in Venedig zu verzichten (am 19. Mai 1909) und in bzw. bei München als freischaffender Komponist zu wirken. Außer Giacomo Puccini und Umberto Giordano tat das damals niemand; selbst Pietro Mascagni und Richard Strauss, die bequem von ihren Tantiemen hätten leben können, hielten Stellungen als Konservatoriumsdirektor (in Pesaro) bzw. Generalmusikdirektor (in Berlin bzw. in Wien, neben Franz Schalk), warum auch immer.

Wolf-Ferrari hatte sich in Venedig in seiner Direktionszeit auch um die Wiederbelebung der älteren Opera buffa bemüht – im Goldoni-Jahr 1907 war seine Neufassung des *Filosofo di campagna* (Venedig 1754) von Baldassare Galuppi über die Bühne gegangen –, doch identifiziert man seinen Namen letzten Endes mit demjenigen eines Neuschöpfers der komischen Oper, was freilich nicht allein sein Verdienst war.

War es Zufall, dass die erste Oper, die der kleine Hermann 1888 im (heute leider nicht mehr existierenden, zu einem Kino umgebauten) Teatro Rossini in Venedig hörte, Rossinis *Barbiere di Siviglia* war? Und dass er im Jahr darauf, 1889, neben *Tristan* und *Parsifal* in Bayreuth die *Meistersinger* sah? Seine historische Mission scheint es gewesen zu sein, gewissermaßen

eine Kreuzung dieser beiden komischen Opern zu erstellen, was jedoch nicht denkbar gewesen wäre ohne den zweiten und letzten Beitrag Giuseppe Verdis zum Genre der Opera buffa. Nach dem Misserfolg seines *Giorno di regno* (1840) hatte Verdi ein halbes Jahrhundert mit dem Gedanken gespielt, eine weitere Opera buffa zu schreiben – einerseits, um die frühe Scharte auszumerzen, und andererseits, um die angestammte Domäne der Italiener nicht brachliegen zu lassen. Nicht, dass es seit Donizettis *Don Pasquale* (1843) keine weiteren Versuche mehr gegeben hätte, das Genre zu bereichern, doch aus heutiger Sicht war es eben – trotz damaliger vereinzelter Erfolge, gerade im Bereich der Goldoni-Bearbeitungen, von Carlo Pedrotti (*Tutti in maschera*, Verona 1856) bis Emilio Usiglio (*Le donne curiose*, Madrid 1879) – danach keinem italienischen Komponisten mehr gelungen, eine wirklich ins Repertoire eingegangene Buffa zu schreiben. (Anders in Frankreich, wo gerade auf die Molière-Tradition vor und nach Gounod hinzuweisen wäre.) Verdis *Falstaff* (Mailand 1893) war jedenfalls mehr als ein Achtungserfolg, der landauf, landab als Reverenz vor dem greisen Meister gegeben wurde, auch wenn die Aufführungsziffern der italienischen örtlichen Premieren der Neunziger-Jahre niemals wieder erreicht werden sollten – Sieghart Döhring hat auf die Extraterritorialität des *Falstaff* hingewiesen, die u.a. auch den jungen Richard Strauss zu angesichts italienischer Produkte sonst unüblichen Begeisterungsbekundungen hinriss.¹

Der letzten Verdi-Oper folgten zum nächsten möglichen Zeitpunkt bereits diverse italienische Uraufführungen, die offenbar diesem Vorbild nacheiferten: Tommaso Benvenuti's *Baruffe chiozzotte* nach Goldoni (Florenz 1895), eine Shakespeare-Komödie wie *Der Widerspenstigen Zähmung* aus der Feder des in Italien wirkenden Griechen Spyridon Samaras (Mailand 1895), ein weiterer Goldoni-Beitrag (*La pupilla*, Triest 1896), diesmal von Gialdino Gialdini, einem toskanischen Pianisten und Dirigenten, der auch an der Fenice in Venedig nachgespielt wurde (27. Oktober 1896), sowie eine Molière-Oper von Alberto Franchetti (*Il signor de Pourceaugnac*, Mailand, Teatro alla Scala, 10. April 1897). Dessen Verbindung zu Verdi ist belegt, hatte dieser doch, als die Stadt Genua ihn mit einer Kolumbus-Oper anlässlich des 400jährigen Jubiläums der (vermeintlichen) Entdeckung Amerikas beauftragen wollte, an seiner statt Franchetti empfohlen, dessen *Asrael* (Reggio Emilia 1888) damals ein vielbeachtetes Debüt dargestellt hatte. Zwar ist es um Franchetti im Verhältnis zu seiner Berühmtheit um die vorige Jahrhundertwende relativ still geworden, doch haben die Ausgrabungen von *Cristoforo Colombo* (Genua 1892) in Frankfurt am Main (1992), von *Germania* (Mailand 1902) an der Deutschen Oper in Berlin

1 Vgl. Sieghart Döhring, *Puccinis ‚Italianità‘*, in *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*. (Kongressbericht Florenz 1989), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 122–131, hier S. 129.

(2006) und diejenige von *Asrael* in Bonn (2022) zum mindesten unter Beweis gestellt, dass er ein phänomenaler Kontrapunktiker war, dessen große Chor-Tableaus auch heute noch zu bestehen vermögen, während die Qualität seiner Melodik eher durchwachsen war (sie erinnert teils zu sehr an bescheidenere *Romanze da camera*, was Enrico Carusos Bemühungen um die Anti-Napoleon-Oper wohl letzten Endes zunichte machte – die Leipziger Völkerschlacht als Höhepunkt des Werks wird damit untergraben), von der etwas wirren Dramaturgie von *Asrael* ganz zu schweigen. Es wäre also durchaus von Interesse, den *Monsieur de Pourceaugnac* heute wieder zum Leben zu erwecken, finden sich dort doch damals allseits goutierte parodistische Elemente (eine Falsett-Ariette war der große Renner des Darstellers der Titelrolle, eines Erz-Komödianten wie Antonio Pini Corsi); dass im ersten Akt die diversen konsultierten Ärzte ob ihrer verschiedenen fachlichen Positionen in Streit geraten, der in einer Fuge ausgetragen wird (die im Anhang des Klavierauszugs sogar in einer Alternativfassung gedruckt wurde), ist eine offensichtliche Hommage an die Schluss-Fuge des *Falstaff*, und dass Wolf-Ferrari von der Oper Notiz genommen haben muss, ist m. E. zumindest sehr wahrscheinlich, da er just im Jahr der Molière-Uraufführung an der Scala selbst in Mailand lebte, wo er sich auch noch im Folgejahr aufhielt (als Chordirigent), als Franchettis Verlag Ricordi einen dritten und letzten Versuch startete, den *Pourceaugnac* zu etablieren: Nach der Produktion in Genua (24. November 1897) wurde kein Geringerer als Edoardo Mascheroni (1852-1941) engagiert, um Franchetti im Juli 1898 im neu eröffneten Teatro Adriano in Rom zu einem Erfolg zu verhelfen. Doch reichte dazu offensichtlich nicht einmal der Uraufführungs-Dirigent des *Falstaff* aus: Im Gegenteil, Franchettis *opera comica* verschwand nach den offenbar durchaus geglückten römischen Vorstellungen für immer in der Versenkung. Ob daran auch die römische Sommerhitze schuld war, oder das als Aufführungsort gewählte Teatro Adriano, das sich dann entgegen den Erwartungen doch nicht als erstklassiges alternatives Opernhaus zum Teatro Costanzi durchsetzen konnte, bevor es in der zweiten Nachkriegszeit zum Kino degradiert wurde – als das es immer noch dient, jetzt leider definitiv parzelliert (in den 1980er Jahren konnte man dagegen noch die ursprüngliche Architektur erahnen...) –, wer weiß: Ich glaube jedoch, dass damals eher Vermarktungs-Aspekte als die Qualität der Musik schuld daran trugen, dass Franchetti kein dauerhafter Erfolg vergönnt war. (Am Rande sei vermerkt, dass zur Erfassung des Repertoires, des Bestands der Werke, gerade im Bereich der heiteren Oper die Chronologien der großen Opernhäuser nur bedingt weiterhelfen, da die Opere buffe traditionell oftmals in der Provinz bzw. an kleineren Häusern gegeben wurden, bei welchen die Forschungslage sich eher bescheiden ausnimmt. Im Oktober 2021 hat in Feltre ein Kongress zu den Theatern in der italienischen Provinz stattgefunden, dessen Bericht mittlerweile erschienen ist, doch haben wir es hier

selbstredend nur mit der Spitze des Eisbergs zu tun.² Um die Breitenwirkung eines Werks zu beurteilen, wäre es vonnöten, auch die Anzahl der Wiederholungsaufführungen zu erfassen, was leider nicht immer leicht zu ermitteln ist, weshalb die Datenlage sich zurzeit immer noch etwas dünn darstellt. Mario Rinaldi hat dankenswerterweise nicht nur eine Chronologie des Teatro Argentina in Rom verfasst, sondern auch an der Geschichte des Teatro Adriano gearbeitet, ohne allerdings sein Werk vollenden zu können. Ich hatte das Glück, auf seine immer noch unveröffentlichten Unterlagen zurückgreifen zu dürfen, wofür ich der Accademia Filarmonica Romana danke.)

1897, im Jahr der Uraufführung von Franchettis Molière-Oper, kam auch *Das Unmöglichste von Allem* von Anton Urspruch heraus, drei umfangreiche Akte, mit denen die bereits im Vorjahr mit Hugo Wolfs *Corregidor* (Mannheim 1896) begonnene Tendenz, auf spanische Vorlagen zurückzugreifen, fortgesetzt wird, der auch Wolf-Ferrari (nach den bekannten Goldoni- und Molière-Bearbeitungen) huldigen wird: Ganz zum Schluss, 1939, greift auch er mit *La dama boba* zu Lope de Vega. Wobei allerdings dann, naturgemäß kriegsbedingt, sich in Italien kein einziges anderes Theater außer der Scala für sein Spätwerk zu interessieren schien, während in Deutschland, just im Juni 1939, fünf vor zwölf, nur Mainz und die Berliner Staatsoper die Energie aufbrachten, dieses Spätwerk einzustudieren...

Urspruchs äußerst klangvolles, melodisch teils berückendes Werk war damals eine gewisse Aufmerksamkeit zuteilgeworden, weshalb ich vermute, dass Wolf-Ferrari davon Notiz genommen hat: Die ausladenden Ensembles sind handwerklich sehr gediegen, nur stellt sich die Frage, ob sie in einer komischen Oper in dieser Fülle ganz recht am Platz sind.

Wenn Richard Strauss, nach der Kreuzung von *Tannhäuser*- und *Parisfal*-Problematik, die seinem Erstling *Guntram* (1894) bei aller Schönheit im Detail dramaturgisch den Garaus machte, und der halb frivolen, halb immer noch zu sehr wagnernden *Feuersnot* (1901), in *Salome* (1905) offensichtlich ein Modell beherrschte, dem er seinen Dank niemals öffentlich abstattete, so kann man nur mutmaßen, dass daran dessen Herkunft schuld war.

1940 feierte die musikalische Welt (nicht nur) in Italien – trotz allem – das fünfzigjährige Jubiläum der Uraufführung von Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana*. Richard Strauss, von dem wohl erwartet wurde, dass er sich in die Cours der Gratulanten einreihen würde, lehnte es ab, den „Cavalleria-Schmarren“ zu würdigen. Ein halbes Jahrhundert zuvor war das nicht anders gewesen, als er scherzhaft erwog, sich in Riccardo Straussino umzubenennen, um womöglich durch den Verleger Sonzogno gefördert werden zu können. Bei aller vielleicht auch menschlichen Abneigung gegen Mascagni hatte

2 Vgl. *Feltre's Teatro Sociale and the Role of Provincial Theatres in Italy and the Habsburg Empire during the Nineteenth Century*. (Kongressbericht Feltre 2021), hrsg. von Giulia Brunello, Raphael Bortolotti und Annette Kappeler, Baden-Baden 2023 (Parodoi. Interdisziplinäre Studien zur historischen Theaterkultur, Band 1).

Strauss jedoch wohl dessen berühmtestes Werk studiert, so wie auch Leoncavallos *Pagliacci* (1892) in der Frage der Commedia dell'arte-Rezeption offensichtlich eine Rolle gespielt haben.³

Ich spiele auf eine vermeintlich äußerliche Gegebenheit an, die jedoch determinierend für den Erfolg (oder Misserfolg) einer Oper war – schlicht deren Zeitdauer. Kommen die beiden 'klassischen' Verismo-Zwillinge mit jeweils etwa 85 bis 90 Minuten aus (wobei es sich nicht umsonst seit nunmehr wohl fast einem Jahrhundert auch um die ungefähre Länge eines Spielfilms oder – mittlerweile – eines Fernseh-Krimis handelt), erfordert die Wiedergabe der *Salome* etwa 100 bis 105 Minuten, nur unwesentlich mehr, wie unschwer zu erkennen ist. Neben all seinen musikalischen und dramaturgischen Qualitäten entsprechen die äußeren Maße der zeitgleich entstandenen Meisterwerke Giacomo Puccinis, von *Manon Lescaut* (1893) bis zur zweiten Fassung von *Madama Butterfly* (1904/1905), in der nicht von ungefähr die Überlänge des ursprünglichen zweiten Aktes auf zwei Akte verteilt wurde, eben genau diesen Zeitdauern. Niemand konnte in den 1890er Jahren ahnen, dass es sich bei den Maßen eines typischen Puccini-Aktes genau um die zukünftigen Spieldauern einer LP-Seite handeln würde, aber Wolf-Ferrari scheint diese Tempi studiert und beherzigt zu haben. Die beiden ersten Goldoni-Opern überfordern die Hörer niemals, was die schlichten Außenmaße betrifft, und der Abwechslungsreichtum von Solo- und Ensemble-Szenen samt der Kleinst-Parzellierung der Phrasen lässt immer wieder den *Falstaff* durchscheinen; und *Susannens Geheimnis* (1909) ist *per se* als Einakter vor jeglicher Überlänge gefeit. Der von Winfried Kirsch herausgegebene Frankfurter Kongressbericht über die Einakter ist vor nunmehr 34 Jahren erschienen, doch trotzdem sind meines Wissens seither die italienischen Einakter keiner eingehenden Analyse unterzogen worden, natürlich mit Ausnahme der Verismo-Dauerbrenner.

Ab dem Jahrhundertbeginn (*Le preziose* von Arnaldo Galliera, Parma 1901, nach Molière; *Un curioso accidente* von Gaetano Coronaro, Turin 1903, nach Goldoni) hatte es immer wieder Versuche gegeben, komische Einakter auf die Bühne zu bringen, doch weder war den Experimenten noch von vor dem ersten Kriege (Emilio Ferraris *Avaro*, Mailand 1913, nach Goldoni) noch war denjenigen der Zwanziger-Jahre, mit beispielsweise einer

3 Vgl. Johannes Streicher, *Del Settecento riscritto. Intorno al metateatro dei «Pagliacci»*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*. (Kongressbericht Locarno 1993), hrsg. von Lorenza Guiot und Jürgen Maehder, Milano 1995, S. 89–102 | Johannes Streicher, *Venezia, commedia dell'arte, metateatro e/o Settecento riscritto nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, hrsg. von Johannes Streicher, Sonia Teramo und Roberta Travaglini, Roma 2007 (Ricerche e Studi), S. 257–301.

Oper von Franco Alfano (*Madonna Imperia*, Turin 1927, nach Balzac) ein nennenswerter Erfolg beschieden. *Madonna Imperia* krankt, wie durchweg Alfano, neben einer wunderbaren Orchestrierung und einer besonders raffinierten Harmonik an einem deutlichen Mangel in der melodischen Erfindung, und die vielleicht exzessive Sentimentalisierung des ein wenig frivolen Sujets mit im Zentrum einer Kurtisane aus der Zeit des Konstanzer Konzils hilft nicht unbedingt, der Handlung auf die Sprünge zu helfen: es zieht sich.

So bleiben aus dem zweiten Jahrzehnt eigentlich einzig Giacomo Puccinis *Gianni Schicchi* (New York 1918) und aus den Zwanzigerjahren lediglich *Le preziose ridicole* von Alberto Lattuada (Mailand 1929), deren zeitweiliger internationaler Konsens (Berlin und New York 1930) einerseits auf die unverwüstliche Quelle (Molière), andererseits auf eine geschickte Adaption des Wolf-Ferrari'schen Stils zurückzuführen ist.

In den Dreißigerjahren führte die veränderte politische Lage in Italien augenscheinlich dazu, vermehrt auf mittelalterliche Stoffe oder solche aus der Renaissance zurückzugreifen, was nach einem Pseudo-D'Annunzio-Reißer wie dem Vorreiter dieses Genres, Sem Benellis *Cena delle beffe* (als Theaterstück 1909) von Umberto Giordano (Veroperung Mailand 1924), der ein blutrünstiges Bild eines gewissen florentinischen leichtlebigen Ambientes entwirft, eine Fülle von weiteren mehr oder weniger stark toskanisierenden Werken zeitigte.⁴

Im Bereich des heiteren Einakters wäre hier die Boccaccio-Adaption *Primavera fiorentina* von Arrigo Pedrollo aus Vicenza zu nennen (Mailand, Teatro alla Scala, 28. Februar 1932), deren Librettist, Mario Ghisalbetti (1902-1980), wiederum an Wolf-Ferrari denken lässt, war er doch dessen literarischer Mitarbeiter der Dreißiger-Jahre, auf dessen Konto die Textbücher der beiden späten Goldoni-Opern *La vedova scaltra* (Rom 1931) und *Il campiello* (Mailand 1936) gehen, neben einer Molière-Bearbeitung (*Il malato immaginario*, Neapel 1939, für Jacopo Napoli), und zwei weiteren Goldoni-Libretti wie *La locandiera* (Rom 1941, für den Neapolitaner Mario Persico) und *Un curioso accidente* (1942/Bergamo 1950, wiederum für Jacopo Napoli).

Zu Beginn des Jahrhunderts war Luigi Illicas und Pietro Mascagnis Versuch, die Commedia dell'arte als einziger, als Haupt-Bestandteil einer Opernhandlung auf die Bühne zu bringen, ziemlich eklatant gescheitert:

4 Vgl. Jürgen Maehder, *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in *Atti del Convegno Internazionale di Musicologia a Bologna 1987*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Torino 1990, vol. III, S. 451-466 | Fabio Rossi, Benelli, Giordano, Blasetti: «La cena delle beffe» dalle scene allo schermo. *Analisi linguistica*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, hrsg. von Johannes Streicher, Roma 1999, S. 379-412.

Die sechs (ursprünglich waren sieben geplant) gleichzeitigen Uraufführungen der *Maschere* (1901), deren Ausgang Verdi noch auf dem Totenbett interessierte, wobei einzig die römische Produktion das Publikum zu begeistern vermochte, während der Rest der Theater, trotz großer Namen bei den Mitwirkenden, von Caruso bis Toscanini, nur Pleiten verzeichnete – die sechs ‘Fiaschi’ verpassten den Wiederbelebungsversuchen der Buffa-Oper über längere Zeit einen ziemlichen Dämpfer. (Dabei hatte Leoncavallo ja bewiesen – zwar musikalisch vielleicht nicht allzu raffiniert, doch dramaturgisch durchschlagend –, wie mit der Commedia dell’arte umzugehen war: Als Pastiche, als stilistischer Gegensatz zum Duktus der Haupt-handlung, nicht als retrospektive Konstante, die kaum durchzuhalten wäre, was ja dann von Mascagni auch nicht konsequent umgesetzt wurde, waren doch diverse veristische ‘Ausrutscher’ zu verzeichnen. Wem Leoncavallo nicht elegant genug ist, mag auf Tschairowskys Dixhuitième-Anleihen in *Pique Dame* von 1890 rekurrieren.)

Den Gegenbeweis, dass ein oft der Commedia dell’arte verwandtes Ambiente wie die Karnevals-Atmosphäre als Haupt-Ingredients funktionieren kann, trat 1906 Carl Nielsen an: Angesichts der Eleganz und Gefälligkeit seiner Oper *Maskarade* könnte man versucht sein, anzunehmen, er habe Anleihen bei Wolf-Ferrari genommen, doch dürften die Entstehungs-Daten dagegen sprechen (diese Oper wurde in Kopenhagen bereits am 11. November 1906 erstmals gegeben). Im Gegensatz zu vielen seiner späteren Instrumentalwerke, die sich durch eine nicht allzu einschmeichelnde Melodik auszeichnen, ist *Maskarade* ein Glücksfall an Ausgewogenheit; der sehr positive Gesamteindruck rührt selbstredend auch von der literarischen Vorlage, einer Komödie von Ludvig Holberg (1684–1754), der in unseren Breiten hauptsächlich durch Edvard Griegs Streichorchester-Suite „Aus Holbergs Zeit“ (1884) bekannt ist, jedoch als der dänische Molière gilt (trotz seiner norwegischen Herkunft).

Um in Dänemark zu bleiben: Der von dorthier stammende, aber eingedeutschte Paul August von Klenau (1883–1946) gehörte zu einer Riege von heute nahezu vergessenen Komponisten, die, beginnend kurz vor dem ersten Weltkrieg, dann aber hauptsächlich in den Zwanziger- und Dreißigerjahren, bei der Universal-Edition zahlreiche Opern verlegten, die damals wohl zur Erneuerung des Repertoires beitragen sollten. Der Wiener Verlag, der heute in der Hauptsache von seinem frühen Engagement für Schönbergs Zweite Wiener Schule, für Bartók und andere Hauptmeister der Moderne zehrt, hatte in dem Vierteljahrhundert bis zum Beginn des zweiten Weltkriegs jedoch auch weniger Avantgardistisches publiziert, das von Rudolf Siegels *Herrn Dandolo* (Essen 1914, verlegt 1918), Felix Weingartners *Dame Kobold* (Darmstadt 1916, nach Calderón, verlegt 1914), *Meister Grobian* (Hamburg 1918, verlegt 1917) von Arnold Winternitz (dessen Frau Martha Winternitz-Dorda übrigens zu den ersten Schönberg-

Interpretinnen zählte) und Hermann Noetzel's *Meister Guido* (München 1920, verlegt 1918) über *Die Vögel* (München 1920, verlegt im selben Jahr) und *Don Gil von den grünen Hosen* (München 1924, verlegt 1923, nach Tirso de Molina), beide von Walter Braunfels, sowie *Die Lästerschule* (München 1917, verlegt 1926, nach Sheridan) von dem genannten Klenau, bis hin zu Novitäten aus Italien reichte, wie den bereits genannten Werken des durch die *Turandot*-Vollendung international mehr ins Visier geratenen, oben zitierten Franco Alfano und *La Mandragola* von Mario Castelnuovo-Tedesco (Venedig 1926, verlegt im selben Jahr, nach Machiavelli).

Auch Emil Nikolaus von Reznicek publizierte sein spätes metatheatrales Divertissement *Spiel oder Ernst?* (Berlin 1930) um einen eifersüchtigen Operntenor, der ausgerechnet Rossinis *Otello* proben soll, bei der Universal-Edition (1931), die auch seine einst gerühmte *Donna Diana* (Prag 1894) verlegte; so scheint es offensichtlich, dass das inzwischen mythisch verklärte Wiener Verlagshaus damals durchaus handfeste kommerzielle Interessen vertrat, die dem Schönberg-Kreis sicher zu vordergründig-diesseitig waren. Ob allerdings die Rechnung dann wirklich aufging, wage ich zu bezweifeln, da die ersten sechs genannten Werke, samt all ihres möglichst mediterranen Flairs, nach den Klavierauszügen zu schließen, in der Hauptsache auch wiederum Wolf-Ferrari-Varianten zu sein scheinen, die sich nicht wirklich durchsetzen konnten, mit Ausnahme der *Vögel* von Braunfels, die ob ihres ja nun wirklich ungewöhnlichen Sujets eine Ausnahmestellung beanspruchen dürfen: Zwar ist der Komponist ein Ausbund an Eklektik, aber die halbrecherische Koloratur-Virtuosität der Partie der Nachtigall, einstmals von Maria Ivogün verkörpert, wirkte sowohl in der verdienstvollen Decca-Aufnahme in der Reihe der sogenannten Entarteten Musik der Neunziger-Jahre, als auch in der Neuproduktion der Bayerischen Staatsoper zum hundertjährigen Jubiläum der Uraufführung immer noch berückend.

Dem Münchner damals wie heute sehr wagnerhungrigen Publikum, zu dem vor hundert Jahren auch meine Großmutter zählte, die ich zwar leider nicht persönlich kennenlernen konnte, von der ich aber einige Libretti und Klavierauszüge geerbt habe, die mein Interesse für die Musik ihrer Zeit beflügelten, wurde um 1920 sehr viel Neues geboten – die Spielpläne der Nazizeit wirken dagegen, der Ausmerzungen aller ‚suspekten‘ Elemente wegen, natürlich weit weniger interessant, aber auch nach 1945 wurde die Buntheit der Zwischenkriegszeit nicht mehr erreicht. (Um eine Schreker-Oper hören zu können, musste man in München sage und schreibe bis 2017 warten, und nach der in den Fünfzigerjahren offenbar verunglückten Korngold-Produktion hieß es ebenfalls, sich in Geduld zu üben, bis 2019 endlich eine *Tote Stadt* inszeniert wurde, die dann allerdings dank Marlis Petersen und Jonas Kaufmann in Hochform zu einer wahrhaften Sternstunde geriet.) Die wagner-klangrauschverwöhnten Münchner hatten offenbar allerdings seit 1903 auch ein offenes Ohr für das Wolf-Ferrarisches Gegenprogramm,

das sich, vom alten Residenz-Theater ausgehend, dank Hugo Reichenberger (und später Felix Mottl), dank Hans Pfitzner in Berlin, Gustav Mahler in Wien und Arturo Toscanini in New York, zu einer nicht mehr zu übersehenden, und entgegen einigen Behauptungen eben nicht nur Münchner Goldoni-Renaissance ausweitete. Dass das Residenztheater, in dem 1781 die Uraufführung von Mozarts *Idomeneo* stattfand, kriegsbedingt 1944 abgebaut wurde, jedenfalls, was die Rokoko-Dekorationen des Zuschauerraumes betraf, und dann, nach dem Kriege, 1958, an anderer, aber nicht weit entfernter Stelle, im Apothekenhof der Residenz, wieder aufgebaut wurde, so dass das sogenannte Cuvilliés-Theater (nach dem Namen des Erbauers, 1753) heute teils authentische Bestandteile, teils absolut neue Bauteile vereint, entbehrt nicht der Ironie, bedenkt man, dass auch Wolf-Ferraris Neo-Buffer ja gewissermaßen ein Fake darstellt, wie selbst ein eingefleischter Fan wie ich zugeben muss, wenn man eine wirklich aus dem 18. Jahrhundert stammende Buffer wie von Cimarosa hören darf. Bedenkt man nun aber zudem, dass auch das Teatro La Fenice in Venedig, nach dem Umbau von 1836/37, zu einer Art Pseudo-Neo-Rokoko verunstaltet wurde, der oben drein, nach dem Brand von 1996, beim Wiederaufbau 2003 leider in der Farbgebung nicht genau dem Türkis-Ton von zuvor entspricht, wie mir von berufener Seite, und zwar von dem Doyen der venezianischen Musikkritiker, Giuseppe Pugliese (Jahrgang 1916), vor zwanzig Jahren bestätigt wurde, dann fügt sich die Quasi-Stilkopie Wolf-Ferraris perfekt ins Bild...

Wobei letzteres Wort mit Bedacht gewählt ist, war sein Vater doch ein Maler, August Eugen Wolf (1842–1915), der von dem Kunstsammler Adolf Friedrich Graf von Schack (1815–1894), nach dem die heutige Sammlung Schack der Staatlichen Münchner Museen benannt ist (u.a. mit Werken von Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Franz von Lenbach und Carl Spitzweg), nach Venedig geschickt worden war, mit dem Auftrag, Kopien von Werken von Künstlern wie Giorgione, Tizian oder Tintoretto anzufertigen. Dabei hat Wolf dann selbst im Stile dieser Meister begonnen zu malen, was sich beispielweise in großflächigen Ölbildern wie einem gleichermaßen üppigen wie naturgemäß ebenfalls wie ein Fake wirkendem *Bankett auf der Insel Murano* (1880) oder einem *Liebespaar in einem venezianischen Garten* (1883) niederschlug. Letzten Endes hat sein Sohn, der übrigens zunächst an der römischen Kunstakademie eingeschrieben war, bevor er zum Musikstudium zu Joseph Rheinberger nach München ging, nur die Idee der Stilkopie *sui generis* von der Malerei auf die Komposition übertragen.

Mag man Zweifel hegen an der Daseinsberechtigung dieser Form von Synkretismus, so höre man ein Werk wie *Prinzessin Brambilla* (Stuttgart 1909) des oben genannten Walter Braunfels, das bei allem technischen Können und der guten Idee, E. Th. A. Hoffmanns Callot-Fantasien aus dem von

diesem niemals selbst erlebten römischen Karneval, ein wenig nach dem Vorbild von Hector Berlioz' *Benvenuto Cellini* (Paris 1838) musikalisch umzusetzen, nicht ganz überzeugt – teils klingt es amüsant (lediglich streckenweise), teils verursacht die Quasi-Meta-Theatergeschichte um die gute Giuzinta (*sic*) Soardi schlicht Bauchgrimmen, ob zuviel Wagner, zuviel Orchester, zuviel Noten...

Benvenuto Cellini selbst wurde zum Helden eines ebenfalls in München uraufgeführten Einakters, in dem es um ein ausgelassenes Künstlerfest in Rom geht: *Die Krähen* (1921) des Schweizers Walter Courvoisier (1875–1931), eines Schülers des Bozeners Ludwig Thuille (1861–1907), der lang an der Münchner Akademie der Tonkunst unterrichtete, wo zu seinen Schülern u.a. auch der ebenfalls 1875 geborene Clemens Erwin Heinrich Karl Bonaventura Freiherr von und zu Franckenstein zählte (gest. 1942), der die Münchner Hofoper als Intendant von 1914 bis 1918 und dann dasselbe Haus, inzwischen zur Bayerischen Staatsoper umbenannt, von 1924 bis 1934 leitete. Seine China-Oper *Li-Tai-Pe. Des Kaisers Dichter* (Hamburg 1920), in der es um jenen Literaten geht, der heute eher als Li Bai bekannt ist (so zumindest haben es mir meine chinesischen Studierenden bestätigt), und in der durchaus auch buffoneske Einlagen zu finden sind, wurde vor drei Jahren in Bonn ausgegraben und erwies sich als ungeheuer klangprächtig und gekonnt orchestriert, als eine Art Kreuzung von Puccini, Debussy und Strauss, die jedoch einer eigenständigen Note keineswegs entbehrte, weshalb man sehr gespannt sein dürfte, was an Werken weiterer Thuille-Schüler eventuell noch zu Gehör gebracht werden könnte: von Richard Wetz (1875–1935) über Fritz Cortolezis (1878–1934; *Das verfertete Lachen*, komische Oper in drei Aufzügen, Stuttgart, Verlag Julius Feuchtinger, 1925) bis hin zu Hermann Wolfgang von Waltershausen (1882–1954) und dem erwähnten Paul von Klenau (1883–1946).

Zum Hintergrund von Berlioz' und Courvoisiers Karneval-Opern gehört selbstredend die Commedia dell'arte, wenn auch mehr als Staffage als substanziell. Das ist vielleicht das richtige Rezept für den musikalischen Umgang mit ihr, wie vorher bereits erwähnt, denn offensichtlich haben weder Ferruccio Busonis *Arlecchino* (Zürich 1917) – der wohl auch daran krankt, dass die Titelrolle seltsamerweise mit einem Schauspieler besetzt wird, wenn auch bei der Uraufführung mit einem außergewöhnlichen wie Alexander Moissi –, noch Riccardo Pick-Mangiagallis *Basi e bote* (Rom 1927, auf ein venezianisches Libretto von Arrigo Boito; dann später mit dem Titel *Küsse und Keile* auch in Hamburg gegeben), die das traditionelle Personal ohne nennenswerte Zutaten verwenden, breitere Publikumschichten erreichen können. Zwar finden sich in beiden Opern gutmütige Parodien auf die italienische Ottocento-Oper, wo Operntenöre „älteren Schlages“ Cabalette zum Besten geben, doch reichen, bei allen reizvollen Details, diese Pointen nicht dazu aus, die Chose herauszureißen. Es käme

wohl darauf an, ein szenisches Experiment mit Pick-Mangiagalli zu wagen, um die heutige Wirkung zu erproben.

In der Zeit kurz vor und während des Ersten Weltkriegs sowie in den Zwanzigerjahren war die Commedia dell'arte wieder in aller Munde, u.a., da Max Reinhardts Sprechtheater-Inszenierungen sehr zu ihrer Revitalisierung beitrugen. Erstaunlicherweise tauchen im Briefwechsel von Hofmannsthal und Strauss wie auch in den Dokumentationen über Reinhardts ungemein intensive Tätigkeiten im Zusammenhang mit etwaigen gemeinsamen Projekten diverse Male die Begriffe Commedia dell'arte und Namen wie Goldoni und Gozzi *de facto* als Synonyme für den Rückgriff aufs *dixhuitième siècle* auf, gänzlich unbelastet durch Überlegungen zu Goldonis Reform. In der Tat geht es dann oft gerade um frühere Werke wie *Arlecchino servitore di due padroni* (*Der Diener zweier Herren*) – es ist wohl kein Zufall, dass erst Reinhardt bei so vielen diversen Inszenierungen und dann besonders Giorgio Strehler mit dem Piccolo Teatro di Milano (ab 1963) und zahllosen Tourneen in alle Welt unser Bild der italienischen Stegreif-Komödie entscheidend geprägt haben.

Die Körperlichkeit der Commedia dell'arte (die jedem Zuschauer des phänomenalen Ferruccio Soleri schlagend unter Beweis gestellt wurde) lässt durchaus heutige Fragestellungen wachwerden. Insbesondere der Bann des Bodyshaming könnte zumindest einem Teil traditioneller Theaterinszenierungen den Garaus machen: Müssten *Falstaff*-Produktionen, in denen sein Körperumfang thematisiert wird, heute abgelehnt werden?

Wolf-Ferraris *Donne curiose* mögen als frauenfeindlich, da auf vermeintlich geschlechtsspezifische Charaktereigenschaften abhebend, eingestuft werden können, aber wird dabei nicht eigentlich Goldonis Bonhomie außer Acht gelassen? Ist der Spott nicht primär gutmütig und nicht so sehr beißend und beleidigend? Sind die gewissermaßen spiegelbildlichen *Quattro rusteghi* mit ihrer tendenziell parodistischen Verzerrung des Bildes des Patriarchats, der 'alten weißen Männer', nur in meinen Augen eher harmlos, da ich selbst mittlerweile leider auch dieser Kategorie zugerechnet werden muss? Oder entsprechen sie nicht schlicht einem Teil des Personals der Commedia dell'arte, das wir in Gestalt eines fast ebenso grantelnden Dottor Bartolo, Don Basilio, Don Pasquale oder Sir Morosus immer wieder in der Buffa-Oper antreffen? Sind die anmutigen, witzigen, unverhohlenen ihre Reize einsetzenden Colombina und Zerbinetta bzw. Zerlina, Despina und Adina zu verbannen, weil das Risiko besteht, aus ihnen *Me, too*-Opfer zu machen? Müssen wir *Die Zauberflöte* wegen des unsäglichen, zum Fremdschämen einladenden Monostatos umschreiben? Von Wolf-Ferraris *Segreto di Susanna* ganz zu schweigen, da dieses Intermezzo als (gar nicht so sehr) okkulte Zigarettenwerbung angesehen werden könnte? Und was ist mit den zahllosen Trinkliedern in der Oper oder den alkoholbedingten Komplikationen in *Otello*, von der heute nicht mehr salonfähigen Thematisierung des

vermeintlichen Minderwertigkeitskomplexes des Titelhelden ganz abzusehen? Wolf-Ferraris *Sly* (Mailand 1927, Gioacchino Forzano nach Shakespeare) beleidigt Clochards und *La dama boba* (1939) verbietet sich allein schon des Titels wegen...

Wenn Zerbinetta die Handlung der *Ariadne* für ihre vier Mitstreiter witzig und pointiert zusammenfasst, könnte man daraus schließen, sie stuft die Titelheldin letztlich als Schlampe ein („der nächste Liebhaber ist vorerst noch nicht angekommen“) – wollen wir deswegen Hugo von Hofmannsthal korrigieren? Und ist nicht auch *Tosca* unsäglich sexistisch? Abgesehen von dem sadistischen Scarpia, der sich daran weidet, sie in die Ecke zu treiben, und der schon von Julius Korngold beklagten „Folterkammermusik“, dreht es sich um eine Diva, die eigentlich kleinbürgerlicher Weise eine „casetta“ sich erträumt! (Wobei Cavaradossi ja offenbar nicht so sehr mitzieht...) Wenn man schon beginnt, an den Klassikern herumzudoktern, würde ich dafür plädieren, den blöden Pastorello im dritten Akt zu streichen, da die Mini-Partie dramaturgisch gesehen eigentlich überflüssig ist und sie fast immer schlecht gesungen wird. (Knaben-Sopran sind ja bekanntlich immer problematisch, was dem Genuss der *Zauberflöte* hinsichtlich der drei Knaben des Öfteren ziemlichen Abbruch tut – und da wir schon dabei sind: Könnte man nicht den normalerweise ebenfalls schief klingenden Kinderchor in *Carmen*, der einen Marsch imitiert, wegen Verherrlichung des Militärs ein für alle Mal in den Orkus schicken? Und mit ihm auch den infantil-militaristischen Ausrutscher zu Beginn der *Pikovaja dama*?)

Ich fürchte, dass das, was man vorzeiten komisch oder sonstwie in heiterer Weise darstellenswert fand, heute zwar in einigen Fällen nur noch mit gemischten Gefühlen angehört werden kann, um effektiv als *politically correct* gelten zu können, dass es jedoch nicht immer zielführend ist, heutige moralische Kategorien überall anzulegen.

Gibt es irgend jemand, der Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht* (1899) missen möchte? Ich denke, wir sind uns alle einig, dass es sich dabei um eines der größten Meisterwerke der Kammermusik aller Zeiten handelt, wobei höchstens zwei Parteien entstehen könnten, bestehend aus den Befürwortern der Sextett-Fassung bzw. aus denjenigen, die die Version für Streichorchester vorziehen. Es dürfte jedoch bekannt sein, dass die Grundlage des Werks ein mir heute unerträglich erscheinendes Gedicht von Richard Dehmel bildet, dessen Beginn folgendermaßen lautet:

Zwei Menschen gehn durch kahlen,
kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schau hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen,
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.

Die Stimme eines Weibes spricht:
Ich trag ein Kind, und nit von Dir,
ich geh in Sünde neben Dir.
[...]

Welch absurdes Moralisieren des „Weibes“, das bei ihrem „Geständnis“ ja dann auch noch explizit erwähnt, dass sie zum Zeitpunkt des „Sündenfalls“ den nunmehrigen Gefährten noch gar nicht kannte... Wieso, bitte, soll sie also „in Sünde“ neben ihm gehen?! Dürfen wir uns aber wegen dergleichen textlicher Entgleisungen nicht mehr an den revolutionären Klangwirkungen von Schönbergs frühem Werk erfreuen?

Man bedenke, dass jahrelang selbst Radio Vatikan, ein Sender, dem ja nun eigentlich nicht vorgeworfen werden kann, religionsfeindlich eingestellt zu sein, in den Achtzigerjahren als Erkennungsmelodie der Klassik-Sendungen den Anfang von Richard Straussens *Also sprach Zarathustra* auserkoren hatte, der meines Wissens auf Friedrich Nietzsche zurückgeht – eine Hommage an einen Atheisten als Identifikationsstück des offiziellen päpstlichen Senders, wenn das mal kein Sprung über den Schatten ist!

In vielleicht 95% aller Komödien geht es letzten Endes um eine irgendwie verklemmte Betrachtungsweise einer unbedingt zu vermeidenden Mesalliance, einer ungunstigen Kombination von Sex und Geld, die nahezu immer ein Mädchen oder eine Frau als Leidtragende zeitigt, und/oder um einen (nicht nur) zwischen den Zeilen unerträglichen moralischen Zeigefinger oder eine sonstige moralinsaure Angelegenheit. Von Barbarinas f-Moll-Ariette „L’ho perduta, me meschina“ am Anfang des vierten Aktes der *Nozze di Figaro* (Wien 1786) über Kleists *Zerbrochenen Krug* (Weimar 1808) bis zu *Frühlings Erwachen* (1891, UA Berlin 1906) von Frank Wedekind, um wahllos ein paar Beispiele herauszugreifen, die nicht aus Opern um 1900 stammen, wird immer mehr oder weniger verblümt auf das Unaussprechliche angespielt – muss das nun in den klassischen Texten geändert werden, da einzelne Länder und selbst die Europäische Union dabei sind, das Recht auf Abtreibung gesetzlich zu verankern? Die Gretchen-Tragödie im *Faust* und zahllose sonstige Stücke über „Kindsmörderinnen“ könnte man getrost zu den Akten legen...

Zum Wesen des Komischen scheint es zu gehören, über menschliche Schwächen zu spotten, was aber nicht auf unehrerbietige, beleidigende oder hämische Weise geschehen muss: Goldonis Bonhomie hat zweihundertdreißig Jahre nach seinem Tod (1793) überdauert; vielleicht wird sie – nicht zuletzt mit der musikalischen Unterstützung von Ermanno Wolf-Ferrari – noch ein paar Jahrzehnte mehr überstehen.

Anhang: Opere buffe von Giuseppe Verdis *Falstaff* (1893) bis Nino Rotas *Cappello di paglia di Firenze* (1955). Versuch einer Chronologie

Zur Reihenfolge der Angaben: Es werden nach dem Titel zuerst der Librettist bzw. die Librettisten, sodann der Komponist aufgeführt, der vollständige Titel des Werks, der wörtlich zitierte Untertitel (laut Libretto), der Uraufführungsort (eventuell mit Angaben zur jeweiligen italienischen Provinzhauptstadt bzw. zum zugehörigen Staat), das Theater (wobei gegebenenfalls zuerst der Name der Institution und in Klammern die Bezeichnung des Spielortes angeführt wird), das genaue Datum der Uraufführung (soweit eruiert, andernfalls wird lediglich das Kalenderjahr angegeben), der Dirigent oder die Dirigentin, die Sängerinnen und Sänger der Hauptrollen (im Falle von nicht ausufernden Besetzungen eventuell auch die Sänger aller Rollen) in der Reihenfolge der Angaben im Klavierauszug oder im Libretto (im Zweifelsfall, wie z. B. bei Alfredo Casellas *Donna serpente*, wird die Reihenfolge der *dramatis personae* im Klavierauszug bevorzugt), der Regisseur oder die Regisseurin (eventuell mit Mitarbeitern) und gegebenenfalls die Anzahl der Aufführungen; sodann folgen in kleinerer Schriftgröße eventuelle Wiederaufnahmen und Neuproduktionen in chronologischer Reihenfolge (entsprechend den obigen Kriterien) und schließlich Angaben zu Libretto und Klavierauszug (soweit ermittelbar). Bei den beiden einzigen bis heute noch zum Kernrepertoire des internationalen Opernbetriebs gehörenden komischen Opern des Untersuchungszeitraums, Verdis *Falstaff* und Puccinis *Gianni Schicchi*, wurde aus naheliegenden Gründen auf die Angabe von Folgeaufführungen verzichtet. Ansonsten wurde Vollständigkeit angestrebt; ich bin mir jedoch darüber im Klaren, dass diese ein Ding der Unmöglichkeit darstellt, solange nicht sämtliche Theater-Chronologien vorliegen und alle einschlägigen Zeitschriften ausgewertet werden können.

1893

Falstaff

Arrigo Boito (1842–1918) – Giuseppe Verdi (1813–1901), *Falstaff*, *commedia lirica in tre atti*, Mailand, Teatro alla Scala, 9. II. 1893, Dirigent Edoardo Mascheroni, mit Victor Maurel (Sir John Falstaff), Antonio Pini Corsi (Ford), Edoardo Garbin (Fenton), Giovanni Paroli (Dr Cajus), Paolo Pelagalli Rossetti (Bardolfo), Vittorio Arimondi (Pistola), Emma Zilli (Mrs Alice Ford), Adelina Stehle (Nannetta), Giuseppina Pasqua (Mrs Quickly), Virginia Guerrini (Mrs Meg Page) und Attilio Pulcini (L'oste della Giarrettiera), Bühne Adolfo Hohenstein / Giovanni Zuccarelli, Kostüme Adolfo Hohenstein / Ditta Luigi Zamperoni.

Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1893 | Partitur: Milano, Ricordi, 1912

Giorgio Dandin

Agostino Tipaldi – Carlo Sebastiani (1858–1924), *Giorgio Dandin*, commedia lirica in tre atti, riduzione del capolavoro di Molière, Neapel, Teatro Bellini, 22. VII. 1893, Dirigent Francesco Morghen, mit Giuseppe Frigiotti (Giorgio Dandin), G. Del Grande (Angelina), Raffaele De Giorgio (Sig. de Sotenville), E. Del Hierro (Sig.ra de Sotenville), Umberto Francesconi (Clitandro), L. Monti Scoccia (Claudina), G. Morelli (Lesbino) und G. Morghen (Colino), Bühne Giuseppe Fania und Luigi Masi.

Libretto: Napoli, Tipografia Filinto Cosmi, 1893

1894

I dispetti amorosi

Luigi Illica (1857–1919) – Gaetano Luporini (1865–1948), *I dispetti amorosi*, commedia lirica in tre atti, Turin, Teatro Regio, 27. II. 1894, Dirigent Arnaldo Conti, mit Giuseppe Borgatti (Tita), Rodolfo Angelini Fornari (Momi), Alessandro Polonini (Barba Fiorenzo), Annetta Polver (Assunta), Elvira Ceresoli Salvatori (Malgari), Carolina Zawner (Marianna) und Elvira Petri (Jeti), Bühne Ugo Gheduzzi und Alfonso Goldini (vier Aufführungen).

Turin, EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche = Staatlicher Italienischer Rundfunk), 29. IX. 1935, Dirigent Dick Marzollo, mit Gino Del Signore (Tita), Giuseppe Manacchini (Momi), Gino Vanelli (Barba Fiorenzo), Elvira Ravelli (Assunta), Maria Marcucci (Malgari), Ines Maria Guasconi (Marianna) und Rosina Torri (Jeti | konzertante Aufführung mit Rundfunkübertragung) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1894

1895

Le baruffe chiozzotte

Tom[m]aso Benvenuti (1838–1906), *Le baruffe chiozzotte*, commedia musicale in due parti. „Questa azione è tratta in parte, e ridotta secondo le esigenze musicali, dalle *Baruffe Chiozzotte* di Goldoni“. Florenz, Teatro Pagliano, 30. und 31. I. 1895.

Libretto: Viareggio, Tipografia O. Ciani, 1894 (in I-Rsc, Collezione Carvalhaes) | o. O. 1895 (I-Rburcardo) | Klavierauszug: Bologna, Edizione A. Tedeschi, 1895 (I-Vgc)

La furia domata

Enrico Annibale Butti (1868–1912) / Gustavo Macchi – Spiro Samara (Spyridon Samaras, 1861-1917), *La furia domata*, commedia musicale in tre atti. „Riduzione lirica della commedia [*The*] *Taming of the Shrew* di W. Shak[e]speare“. Mailand, Teatro Lirico, 19. XI. 1895.

Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1895

1896

La pupilla

Carlo Goldoni – Gialdino Gialdini (1843–1919), *La pupilla*, commedia in due parti, Triest, Società Filarmonico-Drammatica, 23. X. 1896, mit Vittorio Brombara (Triticone), Rosina Storchio (Rosalba) und Giorgio Quiroli (Giacinto).

Libretto: Trieste, C. Schmidl, o. J. (I-Vcg)

1897

Il Signor di Pourceaugnac

Ferdinando Fontana (1850–1919) – Alberto Franchetti (1860–1942), *Il Signor di Pourceaugnac*, di G. B. Poquelin de Molière, ridotto ad opera comica in tre atti, Mailand, Teatro alla Scala, 10. IV. 1897, Dirigent Leopoldo Mugnone, mit Edoardo Sottolana (Il Signor di Pourceaugnac), Guglielmo Caruson (Sbrigani), Alessandro Bonci (Eraste), Arcangelo Rossi (Argante), Ruggero Galli (Diaforius, medico), Gennaro Berenzone (Purgon, medico), Alessandro Polonini (Tarquinius, chirurgo), Cesare De-Rossi (Fleurant, speciale), Luigi Francalancia (Cavillus, avvocato), Gusmano Barbieri (Primo alabardiere), Ettore Borelli (Secondo alabardiere), N. N. (Un servo), Regina Pinkert (Giulia, figlia d'Argante), Olga Beduschi (Nerina), Maria Corti (Lucietta | fünf Aufführungen).

Genua, Politeama Genovese, 24. XI. 1897, Dirigent Vincenzo Lombardi, mit Antonio Pini Corsi (Il Signor di Pourceaugnac), Emanuele Izquierdo (Eraste), Rodolfo Angelini Fornari, Maria Martelli (Giulia), Giannina Lukacewska (Nerina), Clorinda Pini Corsi (Lucietta | umgearbeitete Fassung gegenüber derjenigen der Mailänder Uraufführung) | Rom, Teatro Adriano, 9. VII. 1898, Dirigent Edoardo Mascheroni, mit Antonio Pini Corsi (Il Signor di Pourceaugnac), Adamo Gregoretti (Sbrigani), Gianni Masin (Eraste), Ferdinando Galletti Giannoli (Argante), Ruggero Galli (Diaforius), Giuseppe Gironi (Purgon), Giuseppe Cremona (Tarquinius), Ettore Dorini (Fleurant), Giuseppe Baccigalupi (Cavillus), Ettore Dorini (Primo alabardiere), Giuseppe Gironi (Secondo alabardiere), Lina Peri De Stefani (Giulia), Giannina Lukacewska (Nerina), Clorinda Pini Corsi (Lucietta | drei Aufführungen) | Wiederholungen am 10. und 12. VII. 1898) | Libretto: Milano, Tipografia Capriolo e Massimino, 1897 | Klavierauszug (von Vittorio Norsa): Milano, Ricordi, 1898

1901

Le maschere

Luigi Illica – Pietro Mascagni (1863–1945), *Le maschere*, commedia lirica e giocosa, parabasi e tre atti, Genua, Teatro Carlo Felice / Mailand, Teatro alla Scala, Dirigent Arturo Toscanini (drei Aufführungen) / Rom, Teatro Costanzi, Dirigent Pietro Mascagni (= DPM | 22 Aufführungen) / Turin, Teatro Regio (vier Aufführungen) / Venedig, Teatro La Fenice (fünf Aufführungen) / Verona, Teatro Filarmonico (zwei Aufführungen), 17. I. 1901 (Uraufführung in sechs Theatern gleichzeitig).

Neapel, Teatro di San Carlo, 19. I. 1901, Dirigent Leopoldo Mugnone (sieben Aufführungen) | Buenos Aires, Politeama Argentino, 2. VII. 1901 | Montevideo, Teatro Solís, 17. VIII. 1901, Dirigent Arnaldo Conti (eine einzige Aufführung) | Bologna, Politeama d'Azeglio, 15. VIII. 1902 (sieben Aufführungen) | Rom, Teatro Adriano, 29. XI. 1905, DPM (acht Aufführungen)

| Mailand, Teatro Lirico, 5. X. 1907, DPM (15 Aufführungen) | Genua, Politeama Genovese, 25. II. 1908, DPM | Pisa, Teatro Verdi, 2. IV. 1908, DPM (acht Aufführungen bis zum 15. IV. 1908) | Livorno, Teatro Goldoni, 8. VIII. 1908, DPM (sieben Aufführungen) | Rom, Teatro Adriano, 26. XI. 1908, DPM (sieben Aufführungen) | als Operette: Rom, Teatro Quirino, 12. II. 1916 | Genua, Politeama Regina Margherita, 1. V. 1916 | Lissabon, Coliseu dos Recreios, 9. X. 1916 (drei Aufführungen) | Valencia, Teatro Principal, II 1917 | São Paulo, Teatro Municipal, XII 1917 | Buenos Aires, Teatro de la Ópera, 14. V. 1918 | Buenos Aires, Teatro Marconi, VIII 1919 | Rom, Teatro Quirino, 16. XI. 1924 | Pisa, Teatro Verdi, 3. I. 1925 (fünf Aufführungen) | gekürzte Neufassung: Mailand, Teatro alla Scala, 8. III. 1931, DPM (fünf Aufführungen) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 18. IV. 1931, DPM (sechs Aufführungen) | Livorno, Teatro Goldoni, 4. XII. 1931, DPM (fünf Aufführungen) | Genua, Teatro Carlo Felice, 26. XII. 1933, DPM | San Remo (Imperia), Teatro del Casinò Municipale, 11. IV. 1935 | Turin, EIAR, 24. XI. 1935, DPM (konzertante Aufführung mit Rundfunkübertragung) | Turin, EIAR, 6. X. 1938, DPM (konzertante Aufführung mit Rundfunkübertragung) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 14. XII. 1940 (vier Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 8. II. 1941, Dirigent Gino Marinuzzi (drei Aufführungen) | Florenz, Teatro Comunale, 8. XII. 1955, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, Regie Anton Giulio Bragaglia (drei Aufführungen) | Genua, Teatro Carlo Felice, 2. III. 1957 (vier Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 13. XII. 1958, Dirigent Franco Capuana, Regie Anton Giulio Bragaglia, Choreographie Bianca Gallizia, Bühne Angelo Maria Landi (drei Aufführungen) | Rom, Teatro dell'Opera, 14. III. 1960, Dirigent Gianandrea Gavazzeni (vier Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 11. XI. 1961, Dirigent Bruno Bartoletti (drei Aufführungen) | Lissabon, Teatro de São Carlos, 10. IV. 1963 (zwei Aufführungen) | Livorno, Teatro Goldoni, 4. XII. 1963 (zwei Aufführungen) | Catania, Teatro Bellini, 26. III. 1965, Dirigent Nicola Rescigno, Regie Carlo Piccinato (drei Aufführungen) | Livorno, Teatro Goldoni, 2. XII. 1983 (drei Aufführungen) | Empoli (Florenz), Teatro Excelsior, 12. XII. 1983 | Livorno, Teatro La Gran Guardia, 2. XII. 1984 (zwei Aufführungen) | Cluj-Napoca (Rumänien), Opera Națională Română, 5. XII. 1986 (zwei Aufführungen | Wiederaufnahme am 22. IV. 1988) | Bukarest, Opera Națională, 18. IV. 1988 (zwei Aufführungen) | Ravenna, Teatro Alighieri, 30. VII. 1988, Dirigent Gianluigi Gelmetti (drei Aufführungen) | Bologna, Teatro Comunale, 29. XII. 1988, Dirigent Gianluigi Gelmetti (acht Aufführungen) | Reggio Emilia, Teatro Municipale Romolo Valli, 17. I. 1989 (drei Aufführungen) | Tarrytown (New York), Music Hall, 18. XI. 1989 (zwei Aufführungen) | Livorno, Teatro La Gran Guardia, 17. XI. 2001, Dirigent Bruno Aprea, Inszenierung Lindsay Kemp (Koproduktion mit Mantua, Modena, Piacenza, Pisa und Ravenna) | Folgeaufführungen: Pisa, Teatro Verdi, 29. und 30. XI. 2001 | Piacenza, Teatro Municipale, 20. I. 2002 | Livorno, Teatro Goldoni, 10. und 11. II. 2023, Dirigent Mario Menicagli, Regie, Bühne und Kostüme Luigi Di Gangi und Ugo Giacomazzi (zwei Aufführungen) | Wexford, Wexford Festival Opera (O'Reilly Theatre, National Opera House), 18. X. 2024, Dirigent Francesco Cilluffo, Regie Stefano Ricci (vier Aufführungen bis zum 31. X.) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1901 | Neufassung: Milano, Sonzogno, 1931

Le preziose

Ettore Albini (1869–19??) – Arnaldo Galliera (1871–1934), *Le preziose*, commedia lirica in un atto, dalle *Précieuses ridicules* di Molière, Parma, Teatro Regio, 19. III. 1901, Dirigent Arnaldo Galliera, mit Pilade De Paoli (La Grange), Tomaso Franco (Croissy), Angelo Coletti (Gorgibus), Giulia De Micheli (Lydia), Maria Franchini (Ersilia) und Filippo Aldrobrandi (Mascarillo | eine einzige Aufführung: IX Festa Universitaria).
 Libretto: Parma, R. Pellegrini, 1901 (I-Rsc, Collezione Carvalhaes, und I-Rburcardo) | Partitur (handschriftlich): Mailand, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi

1903

Don Marzio

Giuseppe Pagliara (1868–19??) – Giovanni Giannetti (1869–1934), *Don Marzio*, commedia lirica in tre atti, da *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni, Venedig, Teatro Rossini, 2. v. 1903.

Libretto: Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1903

Barberina

Fervaal (Nicolò Filippo Mancuso) – Gino Marinuzzi (1882–1945), *Barberina*, commedia lirica in tre atti, tratta da *Barberine* [*La quenouille de Barberine*, 1835 | *Barberine*, 1853 | Paris, Comédie-Française, 27. II. 1882] di Alfred de Musset (1810–1857), Palermo, Teatro Massimo, 5. v. 1903, Dirigent Gino Marinuzzi, mit Amelia Campagnoli Cremona (Beatrice d'Aragona), Francesco Bravi (Conte Ulrico), Giuseppina Uffreduzzi (Barberina), Edvige Ghibaud (Astolfo di Rosemberg), Carlo Buti (Uladislaos), Tina Scognamiglio (Kalekairi / La dama), Emilio Venturini (Il poeta) und L. Mancuso (Un pastore | vier Aufführungen).

Libretto: Milano, Ricordi, o. J. (1903?) | Klavierauszug: Milano, Ricordi, o. J. (1903? 1910?!)

Un curioso accidente

Virginia Tedeschi-Treves (1855-1916) – Gaetano Coronaro (1852-1908), *Un curioso accidente*, scene liriche in un atto, dalla commedia di Carlo Goldoni, Turin, Teatro Vittorio Emanuele, 11. XI. 1903.

Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1903

Le donne curiose

Luigi Sugana (1857-1904) – Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), *Die neugierigen Frauen*, musikalische Komödie in drei Aufzügen nach Carlo Goldoni, Deutsch von Hermann Teibler, München, Residenztheater, 27. XI. 1903, Dirigent Hugo Reichenberger, mit Paul Bender (Ottavio), Charlotte Huhn (Beatrice), Ella Tordek (Rosaura), Hans Koppe (Florindo), Friedrich Brodersen (Pantalone), Alfred Bauberger (Lelio), Hofmüller (Leandro), Hermine Bosetti (Colombina), Breuer (Eleonora) und Georg Sieglitz (Arlecchino), Regie Willi Wirk, Bühne Julius Klein, Kostüme Hermann Buschbeck.

Hamburg, Stadt-Theater, 7. X. 1904 | Antwerpen (auf flämisch), Prag, Riga, Straßburg und Warschau 1905 | Berlin, Theater des Westens, 14. I. 1905, Dirigent Hans Pfitzner (106 Aufführungen) | Wien, K. K. Hof-Operntheater, 4. X. 1905, Dirigent Gustav Mahler, mit Richard Mayr (Ottavio), Hermine Kittel (Beatrice), Grete Forst (Rosaura), Leo Slezak (Florindo), Friedrich Weidemann (Pantalone), Alexander Haydter (Lelio), Arthur Preuß (Leandro), Marie Gutheil-Schoder (Colombina), Frieda Felser (Eleonora), Carl Reich (Arlecchino), Gerhard Stehmann (Lunardo), Alfred Boruttau (Asdrubale), Hubert Leuer (Almorò), Hans Breuer (Alvise), Wilhelm Wissiak (Mòmolos) und Ferdinand Marian (Mènego), Bühne Alfred Roller und Anton Brioschi (Wiederholungen: 5., 7., 10., 13., 16., 19. und 25. X., 4. und 18. XI., 5. und 28. XII. 1905: insgesamt zwölf Aufführungen, davon zehn unter Mahler und zwei unter Francesco Spetrino) | Budapest 1906 | Linz, 27. III. 1906 | Stockholm 1907 | New York,

Metropolitan Opera House, 3. I. 1912, Dirigent Arturo Toscanini, mit Adamo Didur (Ottavio), Jeanne Maubourg (Beatrice), Geraldine Farrar (Rosaura), Hermann Jadowker (Florindo), Antonio Pini Corsi (Pantalone), Antonio Scotti (Lelio), Angelo Badà (Leandro), Bella Alten (Colombina), Rita Fornia (Eleonora), Andrés de Seguro (Arlecchino), Vincenzo Reschiglian (Lunardo), Pietro Audisio (Asdrubale), Lambert Murphy (Almorò), Charles Hargreaves (Alvise), Paolo Ananian (Mòmolo), Giulio Rossi (Mènego) und Stefen Buckreus (Un servitore), Stage manager Anton Schertel, Bühne Antonio Rovescalli, Kostüme Caramba, Technical director Edward Siedle (Uraufführung der italienischen Fassung als *Le donne curiose* | Wiederholungen: 6., 15. und 26. I. sowie 29. II. 1912) | Wiederaufnahme: 5. II. 1913 (Wiederholungen: 24. II. und 20. III. 1913 | insgesamt acht Aufführungen in New York) | Graz, Opernhaus, 30. III. 1912, Dirigent Giuseppe Rio, mit Josef von Manowarda (Ottavio) und Rudolf von Schaik (Florindo), Regie Julius Grevenberg (fünf Aufführungen bis zum 21. IV. 1912) | Mailand, Teatro alla Scala, 16. I. 1913, Dirigent Tullio Serafin, mit Nerina Lollini (Beatrice), Renata Villani (Rosaura), Pedro Navia (Florindo), Enrico Vannuccini (Pantalone), Ines Maria Ferraris (Colombina), Solari (Eleonora) und Marcello Govoni (Arlecchino), Bühne Rovescalli (italienische Erstaufführung, mit dem Titel *Le donne curiose* | 15 Aufführungen) | Tournee nach Bergamo, Brescia, Cremona, Genua, Mantua, Modena, Monza, Padua, Parma, Pavia, Triest, Turin, Venedig und Verona, Frühjahr-Sommer 1913, Dirigent Piero Fabbroni, mit Silvio Queirolo (Ottavio), Elena Lucci (Beatrice), Grazia Benigni (Rosaura), Arnoldo Giorgewsky (Florindo), Ottorino Lunardi (Pantalone), Giuseppe La Puma (Lelio), Giulio Brocchi (Leandro), Anita Emilia Ortis (Colombina), Eleonora Fiorin Govoni (Eleonora), Marcello Govoni (Arlecchino), Aldo Benvenuti (Lunardo), Tommaso Fantini (Asdrubale) und Antonio Pareschi (Un servo di Ottavio), Bühne Costantino Magni, Kostüme Caramba | gesicherte Daten der Tournee: Brescia, Teatro Grande, 27. IV. 1913 | Venedig, Teatro Goldoni, 17. v. 1913 | Triest, Politeama Rossetti, 24. v. 1913 | Verona, Teatro Filarmonico, 31. v. 1913 | Mantua, Teatro Sociale, 4. VI. 1913 | Cremona, Teatro Ponchielli, 8. VI. 1913 | Parma, Teatro Regio, 10. VI. 1913 | Piacenza, Teatro Municipale, 11. VI. 1913 | Padua, Teatro Verdi, 12. VI. 1913 | Turin, Teatro Carignano, 17. VI. 1913 | Pavia, Teatro Guidi, 22. VI. 1913 | Genua, Teatro Paganini, 24. VI. 1913 | Monza, Teatro Sociale, 26. VI. 1913 | Bergamo, Teatro Donizetti, 28. VI. 1913 | Como, Teatro Sociale, 30. VI. 1913 | weitere Produktionen: Neapel, Teatro di San Carlo, 25. III. 1915, Dirigent Vittorio Gui, mit Oreste Carozzi (Ottavio), Tina Di Angelo (Beatrice), Ebe Boccolini Zacconi (Rosaura), Tito Schipa (Florindo), Enrico Vannuccini (Pantalone), Alfredo Gandolfi (Lelio), Ines Maria Ferraris (Colombina), Nadina Gontarouk (Eleonora) und Marcello Govoni (Arlecchino | zehn Aufführungen) | Rom, Teatro Quirino, 18. IX. 1915, Dirigent Giovanni Zuccani, mit Nera Marmora (Rosaura), Arnoldo Giorgewsky (Florindo), Margherita Benincori, Wanda Ferrario, Anna Gramagna und Carlo Cavallini | Rom, Teatro Quirino, 22. IV. 1916 | Neapel, Teatro di San Carlo, 26. XII. 1920, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Giuseppe Tisci Rubini (Ottavio), Mita Vasari (Beatrice), Thea Vitulli (Rosaura), Salvatore Salvati (Florindo), Enrico Vannuccini (Pantalone), Leone Paci (Lelio), Ines Maria Ferraris (Colombina), Nadina Gontarouk (Eleonora) und Guglielmo Niola (Arlecchino | sieben Aufführungen) | Padua, Teatro Verdi, 2. II. 1921 | Cagliari, Teatro Civico, 26. XII. 1922 | Lissabon und Stuttgart 1924 | Parma, Teatro Regio, 19. I. 1924, Dirigent Piero Fabbroni, mit Enrico Contini (Ottavio), Ebe Ticozzi (Beatrice), Giulia Romagnoli (Rosaura), Carlo Alfieri (Florindo), Ottorino Lunardi (Pantalone), Gino Lussardi (Lelio), Palmiro Domenichetti (Leandro), Irma Mion (Colombina), Noretta Zonghi (Eleonora), Mario Gubbiani (Arlecchino), Paride Bocchi (Lunardo), Amonasro Adami (Asdrubale), Giacomo Gabbi (Almorò), Augusto Adorni (Alvise), Francesco Campanini (Mòmolo) und Eugenio Dall'Argine (Mènego), Regie Napoleone Carotini, Bühne Bertini e Pressi, Kostüme Zamperoni (vier Aufführungen bis zum 9. II. 1924) | Venedig, Teatro La Fenice, 23. IV. 1924 (vier Aufführungen) | Rom, Teatro Costanzi, 13. XI. 1924, Dirigent Piero Fabbroni, mit Gaetano Rebonato (Ottavio), Anna Gramagna (Beatrice), Maria Briganti (Rosaura), Federico Salvati (Florindo), Ottorino Lunardi (Pantalone), Arrigo Tega (Lelio), Guido Uxa (Leandro), Ines Maria Ferraris (Colombina), Ebe Ticozzi (Eleonora) und Gino Lussardi (Arlecchino), Bühne Augusto Carelli (acht Aufführungen bis zum 10. XII. 1924) |

Mailand, Teatro alla Scala, 22. III. 1925, Dirigent Vittorio Gui, mit Antonio Righetti (Ottavio), Rina Agozzino (Beatrice), Maria Briganti (Rosaura), Salvatore Salvati (Florindo), Ottorino Lunardi (Pantalone), Leone Paci (Lelio), Emilio Venturini (Leandro), Ines Maria Ferraris (Colombina), Rosina Torri (Eleonora), Mario Gubiani (Arlecchino), Pariso Votto (Lunardo), Giovanni Genzardi (Asdrubale), Francesco Dominici (Almorò), Palmiro Domenichetti (Alvise), Amleto Galli (Mòmolo) und Giuseppe Menni (Mènego), Regie Giovacchino Forzano, Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni (vier Aufführungen bis zum 1. IV. 1925) | Mailand, Teatro del Popolo, 10. IV. 1925 | Laibach 1926 (auf slowenisch) | München, Bayerische Staatsoper, 16. v. 1928, Dirigent Karl Elmendorff, mit Paul Bender (Ottavio), Hedwig Fichtmüller (Beatrice) und Martha Schellenberg (Rosaura), Regie Kurt Barré, Bühne und Kostüme Leo Pasetti | Hannover 1930 | Turin, E.I.A.R., 13. XII. 1931, Dirigent Arrigo Pedrollo, mit Bruno Carmassi (Ottavio), Rita Monticone (Beatrice), Ety Maroli (Rosaura), Mario Carobbi (Florindo), Sante Canali (Pantalone), Giuseppe Sardo (Lelio), Nicola Bavaro (Leandro), Nilde Frattini (Colombina), Clelia Zotti (Eleonora), Leopoldo Cherubini (Arlecchino), Gaetano Pini Corsi (Lunardo), Mario De Tomas (Asdrubale), Walter Brunelli (Alvise), Ubaldo Carozzi (Mòmolo) und Mario Rovelli (Mènego | konzertante Aufführung) | Rom, Teatro Quirino, 23. IX. 1936 | Prag 1936/37 | Rom, E.I.A.R., 22. VII. 1937 | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 9. XII. 1937, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Salvatore Baccaloni (Ottavio), Agnese Dubbini (Beatrice), Pia Tassinari (Rosaura), Giovanni Malipiero (Florindo), Apollo Granforte (Pantalone), Giuseppe Manacchini / Tito Gobbi (Lelio), Adelio Zagonara (Leandro), Margherita Carosio (Colombina), Iris Adami Corradetti (Eleonora), Emilio Ghirardini (Arlecchino), Mario Bianchi (Lunardo), Aldo Ferracuti (Asdrubale), Blando Giusti (Alvise), Gino Conti (Mòmolo) und Millo Marucci (Mènego), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco (vier Aufführungen bis zum 29. XII. 1937) | Rom, E.I.A.R., 2. VI. 1940, Dirigent Fernando Previtali, mit Giulio Tomei (Ottavio), Agnese Dubbini (Beatrice), Alba Anzellotti (Rosaura), Gino Del Signore (Florindo), Armando Dadò (Pantalone), Tito Gobbi (Lelio), Luigi Nardi (Leandro), Gianna Perea Labia (Colombina), Emilia Vidali (Eleonora), Emilio Ghirardini (Arlecchino), Romano Rasponi (Lunardo), Aldo Ferracuti (Asdrubale), Pino Piva (Almorò), Blando Giusti (Alvise), Gino Conti (Mòmolo) und Millo Marucci (Mènego | konzertante Aufführung) | Regensburg 1941/42 | Wien, Staatsoper (Redoutensaal), 28. VI. 1942, Dirigent Vittorio Gui, mit Sigmund Roth (Ottavio), Else Schürhoff (Beatrice), Elisabeth Rutgers (Rosaura), Anton Dermota (Florindo), Fritz Krenn (Pantalone), Alfred Poell (Lelio), Peter Klein (Leandro), Henny Herze / Dora Komarek (Colombina), Else Böttcher (Eleonora), Erich Kunz (Arlecchino), Hermann Baier (Lunardo), Rudolf Daßler (Asdrubale), Wolfgang Daucha (Almorò), Franz Rouland (Alvise), Alfred Muzzarelli (Mòmolo) und Hans Schweiger (Mènego), Regie Oscar Fritz Schuh, Bühne und Kostüme Caspar Neher (zwölf Aufführungen bis zum 5. IV. 1943, davon sechs von Vittorio Gui und sechs von Leopold Ludwig dirigiert) | Stuttgart, Südfunk, 1950, Dirigent Hans Müller-Kray | Florenz, RAI, 23. VII. 1950 | Graz, Opernhaus, 7. II. 1952, Dirigent Gustav Cerny, Bühne Heinz Ludwig, Kostüme Otto Breitler (sechs Aufführungen bis zum 12. III. 1952) | Buenos Aires 1953 | Venedig, Teatro La Fenice, 19. I. 1955, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Antonio Cassinelli (Ottavio), Jolanda Gardino (Beatrice), Rina Malatrasi (Rosaura), Carlo Franzini (Florindo), Ferdinando Lidonni (Pantalone), Paolo Pedani (Lelio), Mariano Caruso (Leandro), Dora Gatta (Colombina), Ilva Ligabue (Eleonora), Sesto Bruscantini (Arlecchino), Uberto Scaglione (Lunardo), Ottorino Begali (Asdrubale), Augusto Veronese (Almorò), Santi Messina (Alvise), Giorgio Santi (Mòmolo) und Alessandro Maddalena (Mènego), Regie Giuseppe Marchioro, Bühne Giovanni Grandi (drei Aufführungen bis zum 23. I. 1955) | Neapel, Teatro di San Carlo, 10. III. 1955, Dirigent Francesco Molinari Pradelli, mit Vito De Taranto (Ottavio), Amalia Pini (Beatrice), Sena Jurinac (Rosaura), Juan Oncina (Florindo), Arrigo Cattelani (Pantalone), Giuseppe Forgione (Lelio), Alda Noni (Colombina), Orietta Moscucci (Eleonora) und Rolando Panerai (Arlecchino), Regie Giuseppe Marchioro, Bühne Giovanni Grandi (drei Aufführungen) | Erfurt 1957 | Bologna, Teatro Comunale (Teatro Duse), 16. II. 1957 | Berlin (DDR), Komische Oper, 1957/58, Dirigent Robert Hanell | Mailand, RAI, 30. VIII. 1958, Dirigent Alfredo Simonetto, mit Silvio Maionica (Ottavio), Gabriella Carturan (Beatrice),

Mafalda Micheluzzi (Rosaura), Carlo Franzini (Florindo), Renato Capocchi (Pantalone), Paolo Pedani (Lelio), Angelo Mercuriali (Leandro), Eugenia Ratti (Colombina), Ester Orel (Eleonora), Carlo Badioli (Arlecchino), Bruno Cioni (Lunardo), Florindo Andreolli (Asdrubale), Walter Artioli (Almorò), Renato Berti (Alvise), Arrigo Cattelani (Mòmolo) und Vittorio Tatozzi (Mènego | konzertante Aufführung) | München, Staatstheater am Gärtnerplatz, 27. x. 1961, Dirigent Kurt Eichhorn, Regie Hellmuth Matiasek, Ausstattung Max Biggens (zwölf Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 5. i. 1968, Dirigent Oliviero de Fabritiis, Regie Cesco Baseggio, Bühne und Kostüme Franco Laurenti, Umsetzung des Bühnenbilds Antonio Orlandini und Mario Ronchese (fünf Aufführungen bis zum 16. i. 1968) | Darmstadt, 9. ii. 1972 | Düsseldorf (oder Duisburg?!), Deutsche Oper am Rhein, 27. vi. 1975 | Palermo, Teatro Massimo (Politeama Garibaldi), 24. iii. 1988, Dirigent Karl Martin, mit Paolo Washington (Ottavio), Eleonora Jankovic (Beatrice), Giusy Devinu (Rosaura), Ernesto Palacio (Florindo), Bruno Praticò (Pantalone), Armando Ariostini (Lelio), Silvia Baleani (Colombina), Gina Longobardo Fiordaliso (Eleonora), Giancarlo Tosi (Arlecchino), Ugo Tortorici (Lunardo), Pietro Tarantino (Asdrubale), Silvano Paolillo (Almorò), Pietro Di Vietri (Alvise), Alberto Capitanio (Mòmolo) und Leonardo Monreale (Mènego), Regie Filippo Crivelli, Bühne Agostino Pace, Kostüme Antonella Berardi (acht Aufführungen) | München, Bayerische Staatsoper (Cuvillies-Theater), 26. vii. 1989, Dirigent Alexander Sander, mit Alfred Kuhn (Ottavio), Daphne Evangelatos (Beatrice) und Sabine Paßow (Rosaura), Inszenierung Vittorio Patanè, Kostüme Silvia Strahammer | Zürich, Opernhaus (Studiobühne), 6. iv. 2001, Dirigentin Marie-Jeanne Dufour, Regie Ulrich Peter (Kammerfassung von Jörn Arnecke) | Mézières (Fribourg), Théâtre du Jorat, 14. vi. 2001 (Produktion des Opernstudios Zürich) | Verona, Teatro Filarmonico, 21. xi. 2003, Dirigent Daniele Belardinelli, mit Riccardo Zanelato (Ottavio), Rossana Rinaldi (Beatrice), Michela Sburlati (Rosaura), Francesco Piccoli (Florindo), Bruno De Simone (Pantalone), Gianfranco Montresor (Lelio), Luca Casalin (Leandro), Maria Cioppi (Colombina), Cristina Pastorello (Eleonora), Antonio De Gobbi (Arlecchino), Andrea Snarsky (Lunardo), Antonio Feltracco (Asdrubale), Aldo Orsolini (Almorò), Paolo Zizich (Alvise), Dario Giorgelè (Mòmolo) und Gianluca Ricci (Mènego), Regie Saverio Marconi, Bühne und Kostüme William Orlandi, Licht Paolo Mazzon (fünf Aufführungen bis zum 29. xi. 2003) | Vienna (Virginia), Wolf Trap Opera, 17. vi. 2011, Dirigent Gary Thor Wedow, mit Lindsay Ammann (Beatrice), Marcy Stonikas (Rosaura), Angela Mannino (Colombina) und Ashlyn Rust (Eleonora | drei Aufführungen) | München, Prinzregententheater, 9. x. 2011, Dirigent Ulf Schirmer (konzertante Aufführung) | London, Guildhall School of Music and Drama (Silk Street Theatre), 2. xi. 2015, Dirigent Mark Shanahan, mit Bethan Langford (Beatrice), Nicola Said (Rosaura), Thomas Atkins (Florindo) und Milan Siljanov (Arlecchino), Regie Stephen Barlow (Wiederholungen bis zum 9. xi. 2015) | Libretto und Klavierauszug: Leipzig, Josef Weinberger, 1903

1904

Mirandolina

Ugo Fleres (1857-1939) – Antonio Lozzi (1871-1943), *Mirandolina*, opera giocosa in tre atti, dalla *Locandiera* di Carlo Goldoni, Turin, Teatro Carignano, 25. i. 1904, Dirigent Giuseppe Sturani, mit Maria Farneti (Mirandolina), Fernando Gianoli Galletti (Il marchese di Forlimpopoli?), Elvino Ventura (Fabrizio?), Maria Mandolesi (Deianira?), Giuseppe La Puma und Osvaldo Di Gennaro.

Ascoli Piceno, Teatro Ventidio Basso, 9. v. 1914 (sechs Aufführungen) | Libretti: Roma, Tipografia Forense, 1904 | o. O (Ascoli Piceno), Premiata Tip. economica di E. Tassi, 1914 | Klavierauszug: nur eine Arietta „Tutti quelli che qui giungon“ erschien 1911 im Druck

La locandiera

Alfredo Donizetti (Alfredo Ciummei, 1867-1921), *La locandiera*, nach Carlo Goldoni, 1904

1905

Il borghese gentiluomo

Pasquale De Luca (1865-1929) – Eugenio Esposito (1865-1953), *Il borghese gentiluomo*, commedia lirica in tre atti, dalla *comédie* omonima di Molière, Moskau, Teatr Solodovnikov, 25. III. 1905.

Mailand, Teatro dei Filodrammatici, 22. v. 1906, mit Marta und Jeanne Morini | Libretto: Milano, Stab. tip. Virgilio, o. J. (1906?) | Klavierauszug: Moskau 1904 (mit italienischem und russischem Text)

1906

I quattro rusteghi

Giuseppe Pizzolato – Ermanno Wolf-Ferrari, *Die vier Grobiane*, musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen, nach der Komödie von Carlo Goldoni, Deutsch von Hermann Teibler, München, Königliches Hof- und National-Theater, 19. III. 1906, Dirigent Felix Mottl, mit Georg Sieglitz (Lunardo), Margarete Preuse-Matzenauer (Margarita), Ella Tordek (Luçieta), Josef Geis (Maurizio), Hans Koppe (Filipeto), Gisela Gehrler (Marina), Paul Bender (Simon), Alfred Bauberger (Cançian), Hermine Bosetti (Felice), Raoul Walter (Conte Riccardo) und Koch (Eine Magd Marinas), Regie Willi Wirk, Bühne Julius Klein (drei Aufführungen).

Berlin, Theater des Westens, 21. III. 1906 (20 Aufführungen) | Mailand, Teatro Lirico, 2. VI. 1914 (italienische Erstaufführung, mit dem Titel *I quattro rusteghi*) | Tournee nach Bergamo, Mantua, Padua, Treviso, Venedig und Verona, Sommer 1914, Dirigent Piero Fabbri, mit Antonio Pini Corsi (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Sarah Fidelia Solari (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Pio Scopinich (Filipeto), Giulia Tess (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Silvio Queirolo (Cançian), Ebe Boccolini Zacconi (Felice) und Guido Ciccolini (Il conte Riccardo) | gesicherte Daten der Tournee: Venedig, Teatro La Fenice, 10. VI. 1914 (vier Aufführungen) | Treviso, Teatro Comunale, 18. und 20. VI. 1914 | Bergamo, Teatro Donizetti, 4. VII. 1914 (eine einzige Aufführung) | weitere Produktion: Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 8. I. 1921, Dirigent Ettore Panizza, mit Gaetano Azzolini (Lunardo?), Guerrina Fabbri (Margarita), Sarah Fidelia Solari (Luçieta oder Felice?) und Gaetano Pini Corsi (16 Aufführungen) | Tournee nach Bergamo, Bologna, Brescia, Modena, Parma, Piacenza, Rovigo und Verona, Frühjahr 1921, Dirigent Piero Fabbri, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Francesco Dominici (Filipeto), Elisa Marchini (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicolichia (Cançian), Sarah Fidelia Solari (Felice) und Luigi Cilla (Riccardo), Regie Giovanni Battista Avoni, Bühne Bertini e Pressi, Kostüme Chiappa | gesicherte Daten der Tournee: Bologna, Teatro Comunale, 6. IV. 1921, mit Gaetano Azzolini (Lunardo) und Elvira Cannetti (Una giovane serva di Marina | fünf Aufführungen) | Parma, Teatro Regio, 13. und 14. IV. 1921, mit Gaetano Azzolini (Lunardo) und Elvira Cannetti (Una fante) | Piacenza, Teatro Municipale, 19. und 20. IV. 1921 | Bergamo, Teatro Donizetti, 21. IV. 1921 (eine einzige Aufführung) | Rovigo, Teatro Sociale, 3. v. 1921 | weitere Produktionen: Mailand, Teatro alla Scala, 29. IV. 1922, Dirigent Ettore Panizza, mit Gaetano Azzolini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Attilio Muzio (Maurizio), Francesco Dominici (Filipeto), Delfina Menotti (Marina), Carlo Scattola (Simon), Davide Carnevali (Cançian),

Maria Labia (Felice), Luigi Cilla (Riccardo) und Maria Avezza (Una giovane serva), Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni (drei Aufführungen bis zum 3. v. 1922) | Zürich 1923 | Mailand, Teatro alla Scala, 2. v. 1923, Dirigent Ettore Panizza, mit Gaetano Azzolini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Aristide Baracchi (Maurizio), Marcello Govoni (Filipeto), Giulia Tess (Marina), Carlo Scattola (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian), Maria Labia (Felice), Luigi Cilla (Riccardo) und Maria Avezza (Una giovane serva), Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni (vier Aufführungen bis zum 13. v. 1923) | Venedig, Teatro La Fenice, 2. VI. 1923, Dirigent Piero Fabbri, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Sarah Fidelia Solari (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Francesco Dominici (Filipeto), Giulia Tess (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Davide Carnevali (Cançian), Ebe Boccolini Zacconi (Felice), Alberto Pavia (Riccardo) und Elvira Lucca Cannetti (Una giovane serva | zwei Aufführungen) | Triest, Politeama Rossetti, 3. XI. 1923 | Rom, Teatro Costanzi, 27. XII. 1923, Dirigent Edoardo Vitale, mit Carlo Cassonetti (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Luigi Nardi (Filipeto), Elisa Marchini (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian), Maria Labia (Felice), Guido Uxa (Riccardo) und Elvira Cannetti (Una giovane serva), Bühne Augusto Carelli (21 Aufführungen bis zum 20. IV. 1924) | Sankt Veit am Flaum (Rijeka/Fiume), Teatro Verdi, 4. X. 1924 | Ancona, Teatro delle Muse, 8. XI. 1924, Dirigent Edoardo Vitale, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Luigi Nardi (Filipeto), Delfina Menotti (Marina), Luigi Quinzi Tapergi (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian), Maria Labia (Felice), Lamberto Bergamini (Riccardo) und Maria Gubbioli (Una giovane serva | vier Aufführungen) | Cento (Ferrara) und Genua 1925 | Turin, Teatro Regio, 17. I. 1925, Dirigent Gaetano Bavagnoli, mit Gaetano Azzolini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Attilio Muzio (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Bianca Lenzi Rossi (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian), Maria Labia (Felice), Luigi Cilla (Riccardo) und Maria Avezza (Una giovane serva), Regie Enzo Cellini, Bühne Ugo und Cesare Gheduzzi (vier Aufführungen) | Catania, Teatro Bellini, 14. III. 1925, Dirigent Giacomo Armani, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Nino Marotta (Maurizio), Nello Palai (Filipeto), Delfina Menotti (Marina), Pietro Lo Giudice (Simon), Luigi Sardi (Cançian), Maria Labia (Felice) und Lamberto Bergamini (Riccardo | fünf Aufführungen) | Palermo, Teatro Massimo, 6. IV. 1925, Dirigent Arturo Lucon, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Salvatore Baccaloni (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Rosa Bardelli (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian), Maria Labia (Felice) und Lamberto Bergamini (Riccardo | sechs Aufführungen) | Rom, Teatro Costanzi, 2. v. 1925, Dirigent Edoardo Vitale, mit Carlo Cassonetti (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Luigi Nardi (Filipeto), Elisa Marchini (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian), Maria Labia (Felice), Guido Uxa (Riccardo) und Elvira Cannetti (Una giovane serva), Bühne Augusto Carelli (acht Aufführungen bis zum 23. v. 1925) | Turin, Politeama Chiarella, 22. X. 1925 | Mailand, Teatro alla Scala, 17. XI. 1925, Dirigent Ettore Panizza, mit Gaetano Azzolini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Aristide Baracchi (Maurizio), Marcello Govoni (Filipeto), Bianca Lenzi (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Amleto Galli (Cançian), Maria Labia (Felice), Francesco Dominici (Riccardo) und Gina Pedroni (Una giovane serva), Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni (drei Aufführungen bis zum 3. XII. 1925) | Venedig, Teatro La Fenice, 1. I. 1926, Dirigent Piero Fabbri, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Enrico Montanari (Filipeto), Ebe Ticozzi (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Angelo Zoni (Cançian), Maria Labia (Felice), Alfredo Mattioli (Riccardo) und Maria Bianchi (Una giovane serva | sieben Aufführungen) | Florenz, Politeama Fiorentino, 8. v. 1926 | Montecatini Terme (Pistoia), Teatro Trianon, 16. VIII. 1926, mit Ettore Parmeggiani | Florenz, Teatro della Pergola, 4. XI. 1926 | Bari, Teatro Piccinni, 20. XI. 1926 | Modena,

Teatro Comunale, 26. XII. 1926, mit Luigi Quinzi Tapergi (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Luigi Bolpagni (Maurizio), Giuseppe Gallone (Filipeto), Elisa Marchini (Marina), Giulio Casoni (Simon), Fabiano Vitali (Cançian), Gino Treves (Riccardo) und Maria Mattioli (Una giovane serva) | Genua, Mantua und Pisa 1927 | Como, Teatro Sociale, II 1927, Dirigent Giacomo Armani, mit Luigi Manfrini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Irma Mion (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Primo Montanari (Filipeto), Ebe Ticozzi (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Antonio Zoni (Cançian), Giulia Tess (Felice), Ottone Castellazzi (Riccardo) und Nerina Ferrari (Una giovane serva) | Neapel, Teatro di San Carlo, 12. III. 1927, Dirigent Edoardo Vitale, mit Gaetano Azzolini / Luigi Manfrini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster / Thea Vitulli (Luçieta), Attilio Muzio (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Delfina Menotti (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian) und Maria Labia (Felice | neun Aufführungen) | Buenos Aires, Teatro Colón, 24. VI. 1927, Dirigent Hector Panizza (Ettore Panizza, vier Aufführungen) | Hannover, 12. XI. 1927 | Kairo, Khedivial-Opernhaus, 28. XII. 1927, Dirigent Franco Capuana, mit Gaetano Azzolini (Lunardo?), Enrica Carabelli (Margarita?), Irma Mion (Luçieta?), C. Rosti (Maurizio?), Giuseppe Gallone (Filipeto?), E. Alberti (Marina?), Carlo Ulivi (Simon?) und M. Roggero | Neapel, Teatro di San Carlo, 29. XII. 1927, Dirigent Edoardo Vitale, mit Luigi Manfrini (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Alessio Soley (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Delfina Menotti (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Edoardo Nicollicchia (Cançian) und Maria Labia (Felice), Bühne Augusto Carelli (sechs Aufführungen) | Brünn, Budapest, Cuneo und Rimini 1928 | Bologna, Teatro Comunale, 10. XI. 1928, Dirigent Giacomo Armani, mit Carlo Scattola (Lunardo), Guerrina Fabbri (Margarita), Thea Vitulli (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Francesco Dominici (Filipeto), Rosa Bardelli (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Luigi Sardi (Cançian), Giulia Tess (Felice), Ubaldo Toffanetti (Riccardo) und Nerina Ferrari (Una giovane serva | fünf Aufführungen) | Carrara und San Remo (Imperia) 1929 | Venedig, Teatro La Fenice, 13. IX. 1929, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Salvatore Baccaloni (Lunardo), Elvira Casazza (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Ottorino Lunardi (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Rosa Bardelli (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Giuseppe Menni (Cançian), Giulia Tess (Felice), Luigi Cilla (Riccardo) und Lina Conti (Una giovane serva), direttore della messa in scena Emilio Zago (drei Aufführungen) | Treviso, Teatro Comunale, 3. XI. 1929, Dirigent Giacomo Armani, mit Salvatore Baccaloni (Lunardo), Enrica Carabelli (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Aristide Baracchi (Maurizio), Francesco Dominici (Filipeto), Bianca Lenzi Rossi (Marina), Carlo Scattola (Simon), Giuseppe Menni (Cançian) und Giulia Tess (Felice | vier Aufführungen) | Florenz, Lecce und Pesaro 1930 | Vicenza, Teatro Eretenio, 1930 | Neapel, Teatro di San Carlo, 3. I. 1931, Dirigent Franco Capuana, mit Vincenzo Bettoni (Lunardo), Enrica Carabelli (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Nino Ederle (Filipeto), Rosa Bardelli (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Amleto Galli (Cançian) und Giulia Tess (Felice), Bühne Ciro Scafa (vier Aufführungen) | Turin, Teatro Regio, 1. I. 1932, Dirigent Giacomo Armani, mit Carlo Scattola (Lunardo), Anna Gramegna (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Attilio Muzio (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Bianca Lenzi Rossi / Rosa Bardelli (Marina), Giulio Tomei (Simon), Amleto Galli (Cançian), Giulia Tess / Bianca Lenzi Rossi (Felice) und Nicola Bavaro (Riccardo | fünf Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 23. I. 1932, Dirigent Franco Capuana, mit Vincenzo Bettoni (Lunardo), Enrica Carabelli (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Carlo Rossi (Maurizio), Franco Perulli (Filipeto), Bianca Lenzi Rossi (Marina), Ugo Cannetti (Simon), Enrico Contini (Cançian) und Giulia Tess (Felice), Bühne Ciro Scafa (drei Aufführungen) | Moskau und Pisa 1933 | Prag 1933/34 | München, Bayerische Staatsoper, 19. X. 1933, Dirigent Karl Fischer, mit Berthold Sterneck (Lunardo), Martha Schellenberg (Luçieta) und Paul Bender (Simon), Regie Kurt Barré, Bühne Adolf Linnebach und Friedrich Koburger, Kostüme Lovis Revy | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 27. XII. 1933, Dirigent Edoardo Vitale, mit Salvatore Baccaloni (Lunardo), Elvira Casazza / Anna Gramegna (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Mattia Sassanelli (Maurizio), Alessio De Paolis (Filipeto), Pia Tassinari (Marina),

Giulio Cirino (Simon), Melchiorre Luise (Cançian), Giulia Tess (Felice), Bruno Landi (Riccardo) und Maria Mariani (Una giovane serva), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco (sieben Aufführungen bis zum 26. I. 1934) | Dresden, Sächsische Staatstheater (Staatsoper), 1934 | La Valletta (Malta) und Zagreb 1934 | Wien, Staatsoper, 25. II. 1934, Dirigent Clemens Krauss, mit Alfred Jerger (Lunardo), Rosette Anday / Bella Paalen (Margarita), Adele Kern / Dora Komarek / Aenne Michalsky (Luçieta), Hermann Wiedemann (Maurizio), Erich Zimmermann / William Wernigk (Filipeto), Wanda Achsel / Eva Hadrabova (Marina), Josef von Manowarda / Carl Bissuti (Simon), Nikola Zec (Cançian), Margit Bokor (Felice), Georg Maikl / Hermann Gallos (Riccardo) und Malwine Jonas / Anni Klima / Dora Komarek (Magd), Regie Lothar Wallerstein, Bühne Robert Kautsky, Kostüme Ladislaus Czettel (30 Aufführungen bis zum 28. VI. 1937, davon neun von Clemens Krauss und 21 von Josef Krips dirigiert) | Genua und Kaunas (Litauen) 1935 | Parma, Teatro Regio, 21. XI. 1935, Dirigent Giuseppe Pais, mit Salvatore Baccaloni (Lunardo), Enrica Carabelli (Margarita), Bruna Dragoni (Luçieta), Mattia Sassanelli (Maurizio), Piero Girardi (Filipeto), Ebe Ticozzi (Marina), Carlo Ulivi (Simon), Enrico Contini (Cançian), Giulia Tess (Felice) und Luigi Giletta (Riccardo), Inszenierung Riccardo Moresco (drei Aufführungen bis zum 24. XI. 1935) | Savona, Teatro Chiabrera, XII 1936 / I 1937, mit Lorenzo Conati (Maurizio) | Neapel, Teatro di San Carlo, 27. XII. 1936, Dirigent Edoardo Vitale, mit Enrico Molinari (Lunardo), Enrica Carabelli (Margarita), Anna Sassone Soster (Luçieta), Mattia Sassanelli (Maurizio), Franco Perulli (Filipeto), Rosa Bardelli (Marina), Albino Marone (Simon), Melchiorre Luise (Cançian) und Giulia Tess (Felice), Regie Paolo Fabbri, Bühne Augusto Carelli (vier Aufführungen) | Berlin, Staatsoper, 23. IV. 1937, Dirigent Johannes Schüler, mit Jaro Prohaska (Lunardo), Elfriede Marherr (Margarita), Carla Spletter (Luçieta), Karl August Neumann (Maurizio), Erich Zimmermann (Filipeto), Käte Heidersbach (Marina), Otto Helgers (Simon), Felix Fleischer (Cançian), Erna Berger (Felice), Gustav Rödin (Riccardo) und Beate Asserson (Eine junge Magd Marinas), Regie Hanns Friederici, Ausstattung Lothar Schenck von Trapp (sieben Aufführungen bis zum 16. I. 1939) | Bozen, Stadttheater / Teatro Verdi, 8. und 11. V. 1937, Dirigent Federico Del Cupolo, mit Enrico Molinari (Lunardo oder Maurizio?), Olga De Franco (Margarita?), Bruna Dragoni (Luçieta?) und Giulia Tess (Felice?) | Brüssel und Bukarest 1938 | Mailand, Teatro alla Scala, 26. III. 1938, Dirigent Franco Capuana, mit Salvatore Baccaloni (Lunardo), Cleo Elmo (Margarita), Bruna Dragoni / Tatiana Menotti (Luçieta), Enrico Molinari (Maurizio), Luigi Fort (Filipeto), Iris Adami Corradetti (Marina), Carlo Scattola (Simon), Melchiorre Luise (Cançian), Mafalda Favero (Felice), Gino Del Signore (Riccardo) und Giulietta Simionato (Una giovane serva di Marina), Regie Mario Frigerio, Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni (fünf Aufführungen) | Ascoli Piceno, Teatro Ventidio Basso, 23. XI. 1938 | Cagliari 1939 | München, Bayerische Staatsoper, 5. IX. 1939, Dirigent Clemens Krauss, mit Georg Hann (Lunardo), Adele Kern (Luçieta), Felicie Hüni-Mihacsek (Marina) und Paul Bender (Simon), Regie Rudolf Hartmann, Bühne Robert Kautsky, Kostüme Ulrich Roller | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1939/40, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Enrico Molinari (Lunardo?), Elvira Casazza (Margarita?), Gianna Perea Labia (Luçieta?) und Ferruccio Tagliavini (fünf Aufführungen) | Chieti und Foggia 1940 | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 6. I. 1940, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Salvatore Baccaloni (Lunardo), Elvira Casazza (Margarita), Gianna Perea Labia (Luçieta), Ernesto Dominici (Maurizio), Luigi Fort (Filipeto), Pia Tassinari (Marina), Giulio Cirino (Simon), Italo Tajo (Cançian), Augusta Oltrabella (Felice), Mino Russo (Riccardo) und Franca Daidone (Una giovane serva), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco (vier Aufführungen bis zum 17. I. 1940) | Wien, Staatsoper, 24. II. 1940, Dirigent Wilhelm Loibner, mit Alfred Jerger (Lunardo), Olga Levko-Antosch / Else Schürhoff (Margarita), Dora Komarek (Luçieta), Marjan Rus / Hermann Wiedemann (Maurizio), William Wernigk / Richard Sallaba (Filipeto), Luise Helletsgruber / Wanda Achsel / Daniza Ilitsch (Marina), Adolf Vogel / Herbert Alsen / Erich Kunz (Simon), Nikola Zec / Fritz Krenn (Cançian), Else Schulz (Felice), Hermann Gallos / Heinz Kraayvanger / Alexander Pichler / Egyd Toriff (Riccardo) und Anny Schneller / Maria Schober (Magd), Regie Erwin Kerber (31 Aufführungen bis zum 18. II. 1944, davon 23 von Wilhelm Loibner und acht von Rudolf Moralt dirigiert) | Vicenza, Teatro Verdi, 1941, mit

Anna Masetti Bassi (Margarita?) | Venedig, Teatro La Fenice, 22. III. 1941, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Enrico Molinari (Lunardo), Elvira Casazza (Margarita), Gianna Perea Labia (Luçieta), Mattia Sassanelli (Maurizio), Aldo Sinnone (Filipeto), Dolores Ottani (Marina), Mario Gubbiani (Simon), Ottavio Serpo (Cançian), Iris Adami Corradetti (Felice), Eugenio Valori (Riccardo) und Fedora Solveni (Una giovane serva), Regie Enrico Frigerio, Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni, Inszenierung des Teatro alla Scala (drei Aufführungen) | Florenz, Teatro Comunale, 21. X. 1941, Dirigent Mario Rossi, mit Enrico Molinari (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Ornella Rovero (Luçieta), Ildebrando Santafè (Maurizio), Muzio Giovagnoli (Filipeto), Eleonora Antonacci (Marina), Mario Gubbiani (Simon), Melchiorre Luise (Cançian), Iris Adami Corradetti (Felice), Angelo Mercuriali (Riccardo) und Tina Favilli (Una giovane serva), Regie Giulia Tess, Bühne Antonio Rovescalli (drei Aufführungen) | Udine, Teatro Puccini, 1942, mit Anna Masetti Bassi (Margarita?) | Graz, Opernhaus, 27. X. 1943, Dirigent Robert Wagner, Bühne Bernd Hirth (zehn Aufführungen bis zum 11. V. 1944) | Regensburg 1943/44 | München, Bayerische Staatsoper (Deutsches Museum), 22. IV. 1944 | Rom, Teatro Quirino, 1. VII. 1944, mit Pia Tassinari (Marina?) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1945, Dirigent Antonino Votto, mit Enrico Molinari (Lunardo?), Elvira Casazza (Margarita?), Gino Del Signore (Filipeto?) und Tilly Viezzoli Gasperini (vier Aufführungen) | Brescia und London 1946 | Venedig, Teatro La Fenice, 18. I. 1947, Dirigent Alfredo Simonetto, mit Enrico Molinari (Lunardo), Amalia Bertola (Margarita), Mirka Bereny (Luçieta), Cristiano Dalamangas (Maurizio), Vladimiro Badiali (Filipeto), Fulvia Trevisan (Marina), Giuseppe Noto (Simon), Bruno Carmassi (Cançian), Augusta Oltrabella (Felice), Alfredo Poggianti (Riccardo) und Giacinta Berengo Gardin (Una giovane serva), Regie Giulia Tess (drei Aufführungen) | Rom, Teatro dell'Opera, 10. I. 1948, Dirigent Angelo Questa, mit Enrico Molinari (Lunardo), Elvira Casazza (Margarita), Gianna Perea Labia (Luçieta), Mattia Sassanelli (Maurizio), Gino Del Signore (Filipeto), Elena Rizzieri (Marina), Marcello Giorda (Simon), Giulio Tomei (Cançian), Augusta Oltrabella (Felice), Mino Russo (Riccardo) und Rosetta Riscica (Una giovane serva), Regie Enrico Frigerio, Bühne Pieretto Bianco (vier Aufführungen bis zum 21. I. 1948) | Wien, Staatsoper (Redoutensaal), 13. II. 1948, Dirigent Wilhelm Loibner, mit Ljubomir Pantscheff (Lunardo), Sieglinde Wagner (Margarita), Ruthilde Boesch (Luçieta), Wilhelm Felden (Maurizio), Erich Majkut (Filipeto), Dorothea Frass (Marina), Hans Habietinek (Simon), Franz Bierbach (Cançian), Gabriella Lupancea (Felice), Willy Friedrich (Riccardo) und Else Haller (Magd), Regie Alfred Jerger, Bühne Arthur Pohl (vier Aufführungen bis zum 23. IV. 1948) | Palermo, Teatro Massimo, 10. IV. 1948, Dirigent Francesco Molinari Pradelli, mit Enrico Molinari (Lunardo), Giuseppina Sani (Margarita), Ornella Rovero (Luçieta), Cristiano Dalamangas (Maurizio), Vladimiro Badiali (Filipeto), Ilde Brunazzi (Marina), Antonio Cassinelli (Simon), Bruno Carmassi (Cançian), Mercedes Fortunati (Felice), Santi Messina (Riccardo) und Emilia Curiel (Una giovane serva), Regie Bruno Nofri (drei Aufführungen) | Padua 1949 | München, Bayerischer Rundfunk, 1950, Dirigent Hans Altmann (konzertante Aufführung) | Linz, Landestheater, 10. III. 1950 | Berlin (DDR), Komische Oper, 8. VI. 1950, Dirigent Hans Löwlein / Erich Wittmann, mit Gerhard Frei (Lunardo), Diana Eustrati / Gertrud Stilo (Margarita), Sonja Schöner / Ilse Zimmermann (Luçieta), Gerhard Niese (Maurizio), Ralph Peters / Helmut Meinokat (Filipeto), Irmgard Armgart (Marina), Willy Heyer-Krämer (Simon), Erich Blasberg / Willy Sahler (Cançian), Ursula Richter / Irmgard Arnold (Felice), Hans Busch (Riccardo) und Elisabeth Lillig (Eine junge Magd Marinas), Regie Peter Stanchina, Ausstattung Heinz Pfeiffenberger (68 Aufführungen bis zum 13. VII. 1952) | Adria (Rovigo) und New York 1951 | Mailand, RAI (Teatro dell'Arte), 13. VI. 1951, Dirigent Alfredo Simonetto (konzertante Aufführung) | Venedig, Teatro La Fenice, 24. I. 1952, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Vito De Taranto (Lunardo), Agnese Dubbini (Margarita), Ornella Rovero (Luçieta), Carlo Ulivi (Maurizio), Rodolfo Moraro (Filipeto), Elena Rizzieri (Marina), Antonio Cassinelli (Simon), Bruno Carmassi (Cançian), Dolores Ottani (Felice), Angelo Mercuriali (Riccardo) und Tosca Da Lio (Una giovane serva), Regie Giuseppe Marchioro (vier Aufführungen) | Chemnitz, Städtische Theater, 1951/52, Dirigent Otto Siebert, Regie Paul

Goller | Dessau, Landestheater, 1951/52, Regie Horst Wolf | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 23. I. 1953, Dirigent Nino Verchi, mit Fernando Corena (Lunardo?), Cloe Elmo (Margarita?), Rodolfo Moraro (Filipeto?) und Magda Olivero (Felice? vier Aufführungen) | Lissabon, Teatro de São Carlos, 7. v. 1954 (zwei Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 2. VI. 1954, Dirigent Antonino Votto, mit Nicola Rossi Lemeni (Lunardo), Cloe Elmo (Margarita), Rosanna Carteri (Luçieta), Silvio Maionica (Maurizio), Cesare Valletti / Mario Carlin (Filipeto), Ilva Ligabue (Marina), Marco Stefanoni (Simon), Melchiorre Luise (Caņçian), Silvana Zanolli (Felice) und Zampieri (Riccardo), Regie Federico Wolf-Ferrari, Bühne und Kostüme Vellani-Marchi (vier Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 28. VIII. 1954, Dirigent Alfredo Simonetto, mit Fernando Corena (Lunardo), Cloe Elmo (Margarita), Elena Rizzieri (Luçieta), Marcello Cortis (Maurizio), Mario Carlin (Filipeto), Silvana Zanolli (Marina), Marco Stefanoni (Simon), Eraldo Coda (Caņçian), Magda Olivero (Felice), Luciano Della Pergola (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Federico Wolf-Ferrari, Bühne und Kostüme Mario De Luigi (drei Aufführungen) | Bologna, Teatro Comunale, 3. XII. 1954, Dirigent Nino Verchi, mit Paolo Montarsolo (Lunardo), Cloe Elmo (Margarita), Alda Noni (Luçieta), Vito Susca (Maurizio), Alvinio Misciano (Filipeto), Mafalda Micheluzzi (Marina), Enrico Campi (Simon), Bruno Sbalchiero (Caņçian), Magda Olivero (Felice), Renato Ercolani (Riccardo) und Anita Biolchini (Una giovane serva), Regie Sandro Bolchi (zwei Aufführungen) | Warschau, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 30. XII. 1954 | Lissabon und Trier 1955 | Graz, Opernhaus, 13. v. 1955, Dirigent Gustav Cerny, Bühne Wolfram Skalicki (sieben Aufführungen bis zum 27. XI. 1955) | Genua 1956 | Neapel, Teatro di San Carlo, 2. II. 1957, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Vito De Taranto (Lunardo), Franca Sacchi (Margarita), Alda Noni (Luçieta), Carlo Cava (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Mafalda Micheluzzi (Marina), Antonio Cassinelli (Simon), Cristiano Dalamangas (Caņçian) und Rina Gigli (Felice), Regie Giuseppe Marchioro, Bühne Ercole Sormani (drei Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 13. II. 1957, Dirigent Antonino Votto, mit Nicola Rossi Lemeni / Paolo Montarsolo (Lunardo), Lucia Danieli (Margarita), Eugenia Ratti / Mariella Adani (Luçieta), Silvio Maionica (Maurizio), Nicola Monti (Filipeto), Ilva Ligabue (Marina), Marco Stefanoni (Simon), Melchiorre Luise (Caņçian), Silvana Zanolli (Felice) und Zampieri (Riccardo), Regie Federico Wolf-Ferrari, Bühne und Kostüme Vellani-Marchi (sechs Aufführungen) | München, Staatstheater am Gärtnerplatz, 15. II. 1957, Dirigent Kurt Eichhorn, Regie Willy Duvoisin, Ausstattung Max Bignens | Venedig, Teatro La Fenice, 5. IV. 1957, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Vito De Taranto (Lunardo), Gianna Pederzini (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Silvio Maionica (Maurizio), Alvinio Misciano (Filipeto), Ilva Ligabue (Marina), Ivo Vinco (Simon), Melchiorre Luise (Caņçian), Silvana Zanolli (Felice), Glauco Scarlini (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Cesco Baseggio (drei Aufführungen) | Turin, Teatro Regio (Teatro Nuovo), 1. VI. 1957 (drei Aufführungen) | Laibach, Radio Ljubljana (Studio 14), x 1957 | Mailand, RAI, 26. x. 1957, Dirigent Nino Sanzogno, mit Carlo Badioli (Lunardo), Lucia Danieli (Margarita), Elena Rizzieri (Luçieta), Silvio Maionica (Maurizio), Florindo Andreolli (Filipeto), Mafalda Micheluzzi (Marina), Antonio Cassinelli (Simon), Marco Stefanoni (Caņçian), Ester Orel (Felice), Mario Carlin (Riccardo) und Maria Montereale (Una giovane serva | konzertante Aufführung) | Rom, Teatro dell'Opera, 24. IV. 1958, Dirigent Angelo Questa, mit Italo Tajo (Lunardo), Lucia Danieli (Margarita), Alda Noni (Luçieta), Carlo Cava (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Elena Rizzieri (Marina), Antonio Cassinelli (Simon), Melchiorre Luise (Caņçian), Silvana Zanolli (Felice), Mino Russo (Riccardo) und Anna Marcangeli (Una giovane serva), Regie Giulia Tess, Bühne Pietroto Bianco (vier Aufführungen bis zum 3. v. 1958) | Palermo, Teatro Massimo, 13. II. 1959, Dirigent Angelo Questa, mit Italo Tajo (Lunardo), Vittoria Palombini (Margarita), Eugenia Ratti (Luçieta), Silvio Maionica (Maurizio), Nicola Monti (Filipeto), Silvana Zanolli (Marina), Ivo Vinco (Simon), Renato Cesari (Caņçian), Magda Olivero (Felice), Glauco Scarlini (Riccardo) und Jeda Valtriani (Una giovane serva), Regie Giulia Tess, Bühne und Kostüme Mario Vellani Marchi (vier Aufführungen) | Nizza, VII 1960 | Frankfurt am Main, Städtische Bühnen (Oper Frankfurt), 28. IX. 1960, Dirigent Wolfgang Rennert, Regie Federico Wolf-Ferrari,

Bühne Hein Heckroth | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 4. III. 1961, Dirigent Alfredo Simonetto, mit Carlo Badioli (Lunardo?), Vittoria Palombini (Margarita?), Mariella Adani (Luçieta?), Silvio Maionica (Maurizio?), Luigi Alva (Filipeto?), Ilva Ligabue (Marina?), Alessandro Maddalena (Simon?), Vito Susca (Cançian?) und Silvana Zanolli (Felice? vier Aufführungen) | Cagliari, Teatro Massimo, 22. III. 1961 | Venedig, Teatro La Fenice, 13. X. 1961, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Italo Tajo (Lunardo), Vittoria Palombini (Margarita), Alberta Valentini (Luçieta), Mario Borriello (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Elena Rizzieri (Marina), Marco Stefanoni (Simon), Cristiano Dalamangas (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Glauco Scarlini (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Giulia Tess (eine einzige Aufführung) | Venedig, Teatro La Fenice, 23. I. 1962, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Italo Tajo (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Mario Borriello (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Elena Rizzieri (Marina), Giorgio Tadeo (Simon), Alessandro Maddalena (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Mario Guggia (Riccardo) und Franca Rigato (Una giovane serva), Regie Giulia Tess (drei Aufführungen) | Berlin (DDR), Deutsche Staatsoper, 25. V. 1963, Dirigent Heinz Fricke | Genua 1965 | Venedig, Teatro La Fenice, 4. II. 1967, Dirigent Bruno Bogo, Regie Cesco Baseggio, Bühne und Kostüme Franco Laurenti, Bühnenbauten Antonio Orlandini und Mario Ronchese (vier Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1968 | Graz, Opernhaus, 14. IV. 1968, Dirigent Edgar Seipenbusch, Bühne und Kostüme Josef Brun (sieben Aufführungen bis zum 14. V. 1968) | Madrid, Teatro de la Zarzuela, 18. V. 1968, Dirigent Bruno Bogo, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Rena Garazioti (Margarita), Adriana Martino (Luçieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Pietro Bottazzo (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Ennio Buoso (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Cesco Baseggio (zwei Aufführungen: Tournee des Teatro La Fenice aus Venedig) | Treviso, Teatro Comunale, 29. XI. 1968, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Alfredo Mariotti (Lunardo), Rena Garazioti (Margarita), Adriana Martino (Luçieta), Silvio Maionica (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cançian) und Silvana Zanolli (Felice), Regie Lamberto Puggelli (drei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 11. I. 1969, Dirigent Alberto Zedda, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Rosa Laghezza (Margarita), Adriana Martino (Luçieta), Paolo Pedani (Maurizio), Ugo Benelli (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Ugo Savarese (Simon), Guido Mazzini (Cançian) und Silvana Zanolli (Felice), Regie Alessandro Brissoni, Bühne Titus Vossberg (drei Aufführungen) | Rom, Teatro dell'Opera, 30. I. 1969, Dirigent Nino Verchi, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Fedora Barbieri / Delia Lago (Margarita), Adriana Martino (Luçieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Ugo Benelli (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Ermanno Lorenzi (Riccardo) und Donatella Rosa (Una giovane serva), Regie Cesco Baseggio, Bühne und Kostüme Franco Laurenti (sechs Aufführungen bis zum 15. II. 1969) | Palermo, Teatro Massimo, 14. III. 1969, Dirigent Antonino Votto, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Federico Davià (Maurizio), Renzo Casellato (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Vito Maria Brunetti (Simon), Claudio Giombi (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Glauco Scarlini (Riccardo) und Lisetta Bonomi (Una giovane serva), Inszenierung Filippo Crivelli (fünf Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 10. VI. 1969, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Rena Garazioti (Margarita), Adriana Martino (Luçieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Ugo Benelli (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cançian) und Silvana Zanolli (Felice), Regie Lamberto Puggelli, Bühne und Kostüme Franco Laurenti (drei Aufführungen) | Turin, Teatro Regio (Teatro Nuovo), 16. XII. 1969, Dirigent Ettore Gracis (drei Aufführungen) | Rovigo, Teatro Sociale, 29. und 30. X. 1970, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Alfredo Mariotti (Lunardo), Rena Garazioti (Margarita), Cecilia Fusco (Luçieta), Otello Borgonovo (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Jolanda Michieli (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Vito Susca (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Mario Carlin (Riccardo) und Fernanda Cadoni (Una giovane serva), Regie Carlo Acly Azzolini (zwei Aufführungen) | Catania, Teatro Bellini, 29. I. 1971, Dirigent Nino Verchi, mit Giorgio Tadeo

(Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Otello Borgonovo (Maurizio), Ugo Benelli (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Ermanno Lorenzi (Riccardo), Regie Cesco Baseggio, Bühne Laurenti e Grifoni (drei Aufführungen) | Bari, Teatro Petruzzelli, 20. I. 1972, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Vito Maria Brunetti (Simon), Renato Cesari (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Mario Ferrara (Riccardo) und Annamaria Assandri (Una giovane serva), Regie Enrico Frigerio (drei Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 12. II. 1972, Dirigent Nino Verchi, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Daniela Mazzucato Meneghini (Luçieta), Paolo Pedani (Maurizio), Renzo Casellato (Filipeto), Jolanda Michieli (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Vito Susca (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Giorgio Goretti (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Carlo Acly Azzolini, Bühne und Kostüme Franco Laurenti (eine einzige Aufführung) | Venedig, Teatro La Fenice, 13. III. 1973, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Adriana Martino / Daniela Mazzucato Meneghini (Luçieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Pietro Bottazzo / Carlo Gaifa (Filipeto), Edda Vincenzi / Jolanda Michieli (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari / Gianni Soccì (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Sergio Tedesco / Mario Ferrara (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Filippo Crivelli, Bühne Gianni Quaranta, Kostüme Dada Saligeri (sechs Aufführungen) | Stuttgart, Württembergisches Staatstheater, 1974, mit Klaus Bertram, Hubert Hofmann, Toni Krämer, Fritz Linke, Sonja Poot, Wolfgang Probst und Irmgard Stadler | Regie Günther Rennert, Bühne Günther Schneider-Siemssen | Como, Cremona, Mantua und Padua 1976 | Treviso, Teatro Comunale, 30. XII. 1976, Dirigent Nino Verchi, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Rosa Laghezza (Margarita), Alida Ferrarini (Luçieta), Gianluigi Colmagro (Maurizio), Paolo Barbacini (Filipeto), Rosanna Lippi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cançian), Amelia Benvenuti (Felice), Giampaolo Corradi (Riccardo) und Gigliola Caputi (Una giovane serva), Regie Paolo Trevisi (vier Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 26. XII. 1977, Dirigent Francesco Molinari Pradelli, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Rosa Laghezza (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Paolo Pedani (Maurizio), Pietro Bottazzo (Filipeto), Edith Martelli (Marina), Ivo Vinco (Simon), Renato Cesari (Cançian) und Silvana Zanolli (Felice), Regie Filippo Crivelli, Bühne Gianni Quaranta, Kostüme Dada Saligeri (sieben Aufführungen) | Lignano Sabbiadoro (Udine) 1978 | Krefeld/Mönchengladbach 1979 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1. II. 1980 | Venedig, Teatro La Fenice, 15., 17. und 19. II. 1980, Dirigent Maximiano Valdés, mit Alfredo Mariotti (Lunardo), Rosa Laghezza (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Franco Boscolo (Maurizio), Ennio Buoso (Filipeto), Cecilia Valdenassi (Marina), Ivo Vinco (Simon), Giovanni Antonini (Cançian), Silvana Zanolli (Felice), Mario Guggia (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Paolo Trevisi, Bühne und Kostüme Giuseppe Gambino, Inszenierung des Teatro Comunale di Treviso | Catania, Teatro Bellini, 30. XII. 1980, Dirigent Ettore Gracis, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Rosa Laghezza (Margarita), Mariella Adani (Luçieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Max René Cosotti (Filipeto), Cecilia Fusco (Marina), Carlo De Bortoli (Simon), Orazio Mori (Cançian), Edith Martelli (Felice) und Gianpaolo Corradi (Riccardo), Regie Filippo Crivelli, Bühne Gianni Quaranta (sechs Aufführungen) | Münster 1981 | Regensburg, Stadttheater, 1981/82 | München, Bayerische Staatsoper (Nationaltheater), 18. IV. 1982, Dirigent Alberto Zedda, mit Artur Korn (Lunardo), Cornelia Wulkopf (Margarita), Barbara Bonney (Luçieta), Bodo Brinkmann (Maurizio), Yoshihisa Yamaji (Filipeto), Cheryl Studer (Marina), Hans Günter Nöcker (Simon), Karl Christian Kohn (Cançian), Nancy Shade (Felice), Christer Bladin (Riccardo), Helena Jungwirth (Eine junge Magd Marinas) und Peter Marcus (Harlekin), Regie Juri P. Ljubimov | Coburg, Landestheater, 16. X. 1983 | Palermo, Teatro Massimo (Politeama Garibaldi), 24. I. 1984, Dirigent Karl Martin, mit Giorgio Tadeo (Lunardo), Benedetta Pecchioli (Margarita), Susanna Rigacci (Luçieta), Agostino Ferrin (Maurizio), Ernesto Palacio (Filipeto), Fiorella Pediconi (Marina), Leonardo Monreale (Simon), Mario Basiola (Cançian), Edith Martelli (Felice), Sergio Bertocchi (Riccardo) und

Elisabetta Mureddu (Una giovane serva), Regie Filippo Crivelli, Bühne und Kostüme Pier Luigi Pizzi (zwölf Aufführungen) | Treviso, Teatro Comunale, 9. XI. 1984, Dirigent Ettore Gracis, mit Alfredo Mariotti (Lunardo), Fedora Barbieri (Margarita), Rosanna Didonè (Luçieta), Angelo Nosotti (Maurizio), Paolo Barbacini (Filipeto), Elisabetta Tandura (Marina), Ivo Vinco (Simon), Francesco Signor (Cançian), Antonella Pianezzola (Felice), Maurizio Barbacini (Riccardo) und Gigliola Caputi (Una giovane serva), Regie Paolo Trevisi (drei Aufführungen) | Cagliari 1986 | Verona 1987 | Venedig, Teatro La Fenice, 4. III. 1988, Dirigent Evelino Pidò, mit Francesco Ellero d'Artegna (Lunardo), Nucci Condò (Margarita), Rosetta Pizzo (Luçieta), Franco Boscolo (Maurizio), Luigi Petroni (Filipeto), Floriana Sovilla (Marina), Ivo Vinco (Simon), Francesco Signor (Cançian), Elena Mauti Nunziata (Felice), Ugo Benelli (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Gianfranco De Bosio, Bühne und Kostüme Lauro Crisman (fünf Aufführungen) | Oberhausen 1988 | Venedig, Teatro La Fenice, 24. I. 1989, Dirigent Evelino Pidò, mit Francesco Ellero d'Artegna (Lunardo), Nucci Condò (Margarita), Rosetta Pizzo (Luçieta), Franco Boscolo (Maurizio), Luigi Petroni (Filipeto), Floriana Sovilla (Marina), Ivo Vinco (Simon), Francesco Signor (Cançian), Elena Mauti Nunziata (Felice), Ugo Benelli (Riccardo) und Annalia Bazzani (Una giovane serva), Regie Gianfranco De Bosio (Spielleitung Boris Stetka), Bühne und Kostüme Lauro Crisman (vier Aufführungen) | Hannover, Niedersächsisches Staatstheater, 3. II. 1991 | Genf, Grand Théâtre, 1991/92 | Bielefeld, Städtische Bühnen, 6. VI. 1992 | Treviso, Teatro Comunale, 22. IX. 1993, Dirigent Donato Renzetti, mit Donato Di Stefano (Lunardo), Cinzia de Mola (Margarita), Gemma Bertagnolli (Luçieta), Danilo Serraiocco (Maurizio), Francesco Piccoli (Filipeto), Cosetta Tosetti (Marina), Lorenzo Regazzo (Simon), Antonio De Gobbi (Cançian), Francesca Pedaci (Felice), Emanuele Giannino (Riccardo) und Marcella Campagnaro (Una giovane serva), Regie Paolo Trevisi (drei Aufführungen) | Brescia, Teatro Grande, 13. XI. 1993, Dirigent Daniele Callegari (Produktion der As.Li.Co. Mailand mit Como und Cremona) | Folgeaufführungen: Cremona, Teatro Ponchielli, 20. XI. 1993 | Como, Teatro Sociale, 1. XII. 1993 | Freiburg im Breisgau, Städtische Bühnen, 18. XII. 1993 | Parma, Teatro Regio, 16. II. 1996 (fünf Aufführungen) | Zürich, Opernhaus, 22. IX. 2002, Dirigent Nello Santi, mit Roberto Scandiuzzi (Lunardo), Paolo Rumetz (Maurizio), Carlos Chausson (Simon) und Giuseppe Scorsin (Cançian), Regie Grischa Asagaroff | Lucca, Teatro del Giglio, 14. und 15. I. 2006, Dirigent Aldo Sisillo, Regie Gino Zampieri, Bühne und Kostüme Luca Antonimi (Koproduktion CittàLirica Opera Studio mit Livorno, Pisa und Ravenna) | Folgeaufführungen: Livorno, Teatro Goldoni, 22. I. 2006 | Ravenna, Teatro Alighieri, 4. und 5. II. 2006 | Pisa, Teatro Verdi, 11. und 12. II. 2006 | Venedig, Teatro La Fenice, 22. II. 2006, Dirigent Tiziano Severini, mit Roberto Scandiuzzi (Lunardo), Cinzia de Mola (Margarita), Roberta Canzian (Luçieta), Dario Giorgelè (Maurizio), Emanuele D'Aguzzo (Filipeto), Marta Franco (Marina), Nicolò Ceriani (Simon), Franco Boscolo (Cançian), Giovanna Donadini (Felice), Antonio Lemmo (Riccardo) und Manuela Marchetta (Una giovane serva), Regie Davide Livermore, Bühne Santi Centineo, Kostüme Giusy Giustino, Licht Fabio Baretin (fünf Aufführungen) | Toulouse, Théâtre du Capitole, 29. II. 2008, Dirigent Daniele Callegari, mit Roberto Scandiuzzi (Lunardo), Cinzia de Mola (Margarita), Alessandra Marianelli (Luçieta), Luigi Roni (Maurizio), Luigi Petroni (Filipeto), Chiara Angella (Marina), Carlos Chausson (Simon), Giuseppe Scorsin (Cançian), Daniela Mazzucato (Felice) und Francesco Piccoli (Riccardo), Regie Grischa Asagaroff, Bühne und Kostüme Luigi Perego, Licht Hans-Rudolf Kunz, Choreographie Luigi Prezioso | Liverpool, European Opera Centre, 2012, Dirigent Vasily Petrenko, Regie Bernard Rozet | München, Prinzregententheater, 26. X. 2014, Dirigent Ulf Schirmer (konzertante Aufführung) | Libretto und Klavierauszug: Leipzig, Josef Weinberger, 1905

1907

Gara antica

Silvio Pagani – Mario Tarenghi (1870-1938), *Gara antica*, commedia lirica in un atto, da *Le luthier de Crémone* (1876) di François Coppée (1842-1908), Biella, Teatro Sociale, 17. VIII. 1907.

Bergamo, Teatro Nuovo, 5. I. 1909 | Libretto: Bergamo, Tipografia e cartoleria A. Fachetti, 1907 | Bergamo, Cooperativa fra lavoratori d'arti grafiche, o. J. | Klavierauszug: Milano o. J.

1908

La pupilla

Carlo Goldoni – Giuseppe Mancini, *La pupilla*, commedia lirica in due parti, Rom, Associazione della Stampa, 11. II. 1908.

Libretto: Roma, Tipografia Enrico Voghera, 1908 (I-Vcg). „Arricchita di personaggi, con versi del medesimo autore Carlo Goldoni, per cura del maestro Giuseppe Mancini“: *La pupilla*, commedia lirica in due parti con prologo | Libretto: Roma, Tipografia Popolare, 1908 (I-Vcg)

1909

La locandiera

Ettore Dalla Porta – Carlo Cordara (1866-1930), *La locandiera*, commedia lirica in tre atti, dalla commedia di Carlo Goldoni, nicht aufgeführt.

Libretto: Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1909 | Klavierauszug: nur Preludio atto secondo, Firenze, ohne Verlag, 1908

La vedova scaltra

Pietro Mazzoni (1833-1907) – Napoleone Zardo (1854-1913), *La vedova scaltra*, commedia lirica in tre atti e quattro quadri, tratta dalla commedia omonima di Carlo Goldoni, Bassano Veneto, 2. X. 1909.

Libretto: Bassano, Premiato Stab. Tip. Sante Pozzato, 1909 (I-Vcg)

Il segreto di Susanna

Enrico Golisciani – Ermanno Wolf-Ferrari, *Susannens Geheimnis*, Intermezzo in einem Akt nach dem Französischen, Deutsch von Max Kalbeck, München, Residenztheater (Cuvilliés-Theater), 4. XII. 1909, Dirigent Felix Mottl, mit Ella Tordek (Gräfin Susanne) und Friedrich Brodersen (Graf Gil), Regie Willi Wirk (vier Aufführungen).

Prag und Straßburg 1910 | Hamburg, Stadt-Theater, 1910 | Wien, K. K. Hof-Operntheater, 4. X. 1910, Dirigent Franz Schalk, mit Marie Gutheil-Schoder und Karl Rittmann, Regie Wilhelm von Wymetal, Bühne Anton Brioschi (zehn Aufführungen bis zum 2. X. 1913, davon neun von Schalk und eine von Hugo Reichenberger dirigiert) | Graz, Opernhaus, 12. XI. 1910, Dirigent Otto Selberg, mit Carola Jovanovic und Hermann Jessen, Bühnenbild Carl Reithmeyer (zehn Aufführungen bis zum 24. III. 1913) | Budapest, Stockholm und Zagreb 1911 | Hannover, 24. I. 1911 | New York, 14. III. 1911 (Chicago Grand Opera Company on tour, mit *Le jongleur de Notre-Dame* von Jules Massenet) | Philadelphia, 17. III. 1911 (Chicago Company on tour, mit *Le jongleur de Notre-Dame*), Wiederholungen am 25. III. und 1. IV. 1911 | Baltimore, Lyric Theatre, 30. III. 1911 (Chicago Company on tour, mit *Le jongleur de Notre-Dame*) | London, Royal Opera House, Covent Garden, 11. VII. 1911 | Brüssel, Théâtre Royal de la Monnaie, 26. X. 1911 (erstmal auf französisch) | Rom, Teatro Costanzi, 27. und

29. XI. 1911, Dirigent Riccardo Dellerà, mit Ines Maria Ferraris und Riccardo Stracciari (italienische Erstaufführung, unter dem Titel *Il segreto di Susanna*) | Chicago, Auditorium, 7. XII. 1911 (acht Aufführungen der Chicago Grand Opera Company) | Berlin, Kurfürsten-Oper, 1912 | Chicago, Athletic Club, 5. I. 1912, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa | Tournee nach Freeport, Davenport (Iowa), Galesburg (Illinois), Springfield, Terre Haute (Indiana) und Grand Rapids (Michigan), 13. bis 21. I. 1912, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa | Chicago, Auditorium, 27. I. 1912, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa | Saint Louis (Missouri), 3. II. 1912 (mit *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck) | Cincinnati, 7. II. 1912 (mit *Hänsel und Gretel*) | Pittsburgh, 10. II. 1912, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Mario Sammarco (eine einzige Aufführung, mit *Hänsel und Gretel*) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 19. II. 1912, Dirigent Rodolfo Ferrari, mit Ines Maria Ferraris und Domenico Viglione Borghese (eine einzige Aufführung) | New York, 27. II. 1912 | Philadelphia, Metropolitan Opera House, 2. III. 1912, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa (eine einzige Aufführung, mit *Pagliacci* und einem Ballett) | Baltimore, 7. III. 1912, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa (eine einzige Aufführung, mit *Pagliacci*) | Chicago, Fine Arts Theatre, 30. IX. 1912, Dirigent Attilio Pirelli, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa (eine einzige Aufführung) | Rovigo, Teatro Sociale, 10. X. 1912, Dirigent Tullio Serafin, mit Ines Maria Ferraris und Ciro Patino (vier Aufführungen) | Indianapolis, Powers Theater, 12. X. 1912, Dirigent Attilio Pirelli, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa (eine einzige Aufführung) | Tournee nach Saint Louis, Odeon Theater | Omaha (Nebraska), Auditorium | Denver, Auditorium | und Cheyenne (Wyoming), X 1912, Dirigent Attilio Pirelli, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa | Chicago, Auditorium, 21. X. 1912, Dirigent Attilio Pirelli, mit Alice Zeppilli und Alfredo Costa (drei Aufführungen) | New York, Metropolitan Opera House, 13. XII. 1912, Dirigent Giorgio Polacco, mit Geraldine Farrar und Antonio Scotti (Wiederholungen: 21. XII. 1912, 16. I. und 10. II. 1913) | Wiederaufnahmen: 30. III. 1914 (mit Frances Alda und Antonio Scotti), 9. III. 1921 sowie 18. III. 1922 (jeweils mit Lucrezia Bori und Antonio Scotti | insgesamt 14 Aufführungen) | Chicago 1912/13 (drei Aufführungen) | Milwaukee, Alhambra Theater, 10. I. 1913, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Mario Sammarco (eine einzige Aufführung, mit *Le jongleur de Notre-Dame*) | Philadelphia, Metropolitan Opera House, 8. II. 1913, Dirigent Ettore Perosio, mit Alice Zeppilli und Mario Sammarco (eine einzige Aufführung, mit *Le jongleur de Notre-Dame*) | Neapel, Teatro di San Carlo, 5. III. 1913, Dirigent Vittorio Gui, mit Claudia Muzio und Taurino Parvis (drei Aufführungen) | San Francisco, 13. III. 1913 (mit *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck) | Buenos Aires, Teatro Colón, 26. VI. 1913, Dirigent Luigi Mancinelli, mit Ines Maria Ferraris und Riccardo Stracciari | Paris 1914 | Mailand, Teatro Dal Verme, 23. IX. 1915, Dirigent Arturo Toscanini, mit Ines Maria Ferraris und Armand Crabbé (mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Pisa 1915 | Buenos Aires, Teatro Colón, 1916, Dirigent Giuseppe Baroni, mit Ninon Vallin und Armand Crabbé | Padua, Teatro Garibaldi, 1. III. 1916, Dirigent Piero Fabbri, mit Nera Marmora und Edgardo De Marco | Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 2. XII. 1916, Dirigent Alfredo Padovani, mit Alice Zeppilli und Mattia Battistini | Neapel, Teatro di San Carlo, 30. XII. 1916, Dirigent Rodolfo Ferrari, mit Nera Marmora und Mario Sammarco (zehn Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 7. III. 1917, Dirigent Ettore Panizza, mit Ninon Vallin Pardo und Taurino Parvis (drei Aufführungen) | Santiago de Chile, Teatro Municipal, 23. und 25. VIII. 1917, Dirigent Alfredo Padovani, mit Nera Marmora und Taurino Parvis (mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo und *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Graz, Opernhaus, 1. VI. 1918, Dirigent Georg Markowitz, mit Olga Barco und Adolf Pernann (vier Aufführungen bis zum 31. XII. 1921, als Clemens Krauss dirigierte) | mit *Don Pasquale* von Gaetano Donizetti) | Buenos Aires, Teatro Colón, 13. VI. 1918, Dirigent Gino Marinuzzi, mit Ninon Vallin und Armand Crabbé | Palermo, Teatro Massimo, 15. V. 1919, Dirigent Giuseppe Baroni, mit Juanita Caracciolo und Ernesto Badini (drei Aufführungen) | Rom, Teatro Costanzi, 25. X. 1919, Dirigent Alfredo Martino, mit Bianca Bellincioni Stagno und Salvatore Persichetti, direttore di scena Armando Beruccini (14 Aufführungen bis zum 22. XI. 1919, mit dem Ballett *Excelsior*) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 5. XII. 1919 (17

Aufführungen bis zum 5. X. 1924) | Bozen, Stadttheater, 20. XII. 1919 | La Habana (Kuba) und Lima 1920 | Turin, Teatro Regio, 10. I. 1920, Dirigent Ettore Panizza, mit Toti Dal Monte und Ernesto Badini (sechs Aufführungen) | Brescia, Lissabon, Paris und Philadelphia 1921 | Rom, Teatro Costanzi, 7. II. 1921, Dirigent Edoardo Vitale, mit Bianca Bellincioni Stagno und Armand Crabbé, Bühne Cesare Ferri und Ettore Polidori (sieben Aufführungen bis zum 5. III. 1921) | Brooklyn (New York) und Reggio Emilia 1922 | Lissabon 1922/23 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 17. II. 1923, Dirigent Sergio Failoni, mit Nera Marmora und Francesco Federici (eine einzige Aufführung, mit *La monacella della fontana* von Giuseppe Mulè und *Il carillon magico* von Riccardo Pick-Mangiagalli) | Turin, Teatro Regio, 14. IV. 1923, Dirigent Giuseppe Podestà, mit Anna Sassone Soster und Luigi Montesanto (eine einzige Aufführung) | Jesi (Ancona), Teatro Pergolesi, IX 1923 | Berlin 1923/24 (zwei Aufführungen) | Prag 1923/24 | London und Venedig 1924 | Verona, Teatro Nuovo, XII 1924 / I 1925, mit Lorenzo Conati (mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Berlin 1924/25 (sechs Aufführungen in der Spielzeit, auch in der Oper am Königsplatz | insgesamt 17 Aufführungen zwischen Dezember 1919 und Juli 1925) | Genf, Grand Théâtre, IX/X 1925, mit Lorenzo Conati | Bergamo, Teatro Donizetti, 29. X. 1925, Dirigent Sergio Failoni, mit Ines Maria Ferraris und Angelo Pilotto (drei Aufführungen, mit *Antemoenta* von Vincenzo Gusmini) | Graz, Opernhaus, 24. II. 1926, Dirigent Karl Auderith, mit Hilde Oldenburg und Emmerich Schreiner (vier Aufführungen bis zum 9. V. 1926) | München, Bayerische Staatsoper (Nationaltheater), 15. I. 1927, Dirigent Hugo Röhr, mit Fritzi Jokl und Heinrich Rehkemper, Regie Kurt Barré | Buenos Aires, Teatro Colón, 1932, Dirigent Ferruccio Calusio, mit Isabel Marenco und Víctor Damiani (insgesamt 15 Aufführungen seit 1913) | Vicenza, Teatro Eretenio, I oder II 1932, mit ? Fedeli und Ottorino Lunardi | Venedig 1934 | Mailand, Teatro alla Scala, 10. V. 1934, Dirigent Dick Marzollo, mit Augusta Oltrabella und Piero Biasini (zwei Aufführungen) | Messina, Teatro Savoia, 1936 | Genua 1937 | Palermo, Teatro Massimo, 29. IV. 1937, Dirigent Franco Capuana, mit Iris Adami Corradetti und Gino Vanelli, Regie Riccardo Moresco (drei Aufführungen) | Alessandria 1940 | Forlì, Teatro Comunale, V 1941, mit Lorenzo Conati | Graz, Opernhaus, 22. XI. 1941, Dirigent Robert Wagner, mit Erika Pirschl und Paul Graf, Bühne Hans Hamann (elf Aufführungen bis zum 29. I. 1942) | Modena, Teatro Comunale, 1941/42, mit Ilde Brunazzi und Emilio Ghirardini (mit *Notturmo romantico* von Riccardo Pick-Mangiagalli) | Neapel, Teatro di San Carlo, 3. I. 1942, Dirigent Angelo Questa, mit Maria Noè und Tito Gobbi, Regie Marcello Govoni (drei Aufführungen, mit *La monacella della fontana* von Giuseppe Mulè) | Catania, Teatro Bellini, 18. III. 1942, Dirigent Ottavio Ziino, mit Luisa Palazzini und Armando Dadò (zwei Aufführungen, mit *Notturmo romantico* von Riccardo Pick-Mangiagalli) | Mailand, Teatro Italia, 30. VI. 1942, mit Lorenzo Conati | Parma, Teatro Regio, 19. und 21. XII. 1942, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Tatiana Menotti und Afro Poli, Regie Riccardo Moresco, Bühne Bonaretti (zwei Aufführungen, mit *Lo straniero* von Ildebrando Pizzetti) | Livorno, Teatro Goldoni, 17. IV. 1943, Dirigent Giovanni Frattini, mit Lina Trevisani und Gino Vanelli (zwei Aufführungen, mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 14. X. 1944, Dirigent Giuseppe Morelli, mit Emilia Vidali und Armando Dadò, Regie Riccardo Picozzi (eine einzige Aufführung) | Turin, Teatro Regio (Teatro Carignano), 1. XI. 1947, mit Mariano Stabile (drei Aufführungen) | Rom, Teatro Adriano, 1948, mit Ines Alfani Tellini | Siena und Venedig 1948 | Florenz, Teatro Comunale, 18. XII. 1948, Dirigent Angelo Questa, mit Alda Noni und Mario Borriello, Regie Mario Carlo Troisi, Bühne Gianni Vagnetti (drei Aufführungen bis zum 26. XII. 1948, mit *La giara* von Alfredo Casella und *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Mailand, RAI, 18. X. 1951, Dirigent Alfredo Simonetto, mit Ester Orel und Afro Poli | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale (Teatro Nuovo), 1953, Dirigent Alberto Paoletti, mit Nicoletta Panni und Domenico Belardinelli, Regie Marcella Govoni | Neapel, Teatro di San Carlo, 26. III. 1954, Dirigent Ugo Rapalo, mit Alda Noni und Giuseppe Valdengo, Regie Vittorio Viviani (drei Aufführungen, mit *I pescatori* von Jacopo Napoli) | Turin, RAI, 10. XI. 1954, Dirigent Angelo Questa (konzertante Aufführung) | Buenos Aires 1955 | Regensburg 1955/56 | Palermo, Teatro Massimo, 19. IV. 1956, Dirigent Vittorio Machì, mit Bruna Fabrini

und Guido Mazzini, Regie Aldo Mirabella Vassallo (zwei Aufführungen, mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni und zwei Balletten) | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale (Teatro Nuovo), 1957, mit William Murray, Regie Riccardo Picozzi (mit *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi und *Zanetto* von Pietro Mascagni) | Cagliari und Genua 1958 | Edinburgh, Festival, 1960 | Sassari 1960, mit Jeannette Pilou und Paolo Pedani | Neapel, Teatro di San Carlo, 28. v. 1960, Dirigent Ugo Rapalo, mit Alda Noni und Giuseppe Valdengo, Regie Livio Luzzatto (zwei Aufführungen) | Bologna, Teatro Comunale, 20. und 23. XII. 1962, Dirigent Armando La Rosa Parodi, mit Edda Vincenzi und Paolo Pedani, Regie Enrico Colosimo (zwei Aufführungen, mit *Il maestro di cappella* von Domenico Cimarosa und *Lucrezia* von Ottorino Respighi) | Foggia, Teatro Giordano, 11. v. 1963 (eine einzige Aufführung, mit *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi und *Il telefono* von Gian Carlo Menotti) | Bergamo, Teatro Donizetti, 27. und 29. x. 1966, Dirigent Armando Gatto, mit Maria Manni Jottini und Renato Cesari, Regie Antonello Madau Diaz, Bühne und Kostüme Tina Sestini Palli (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità, mit *Sulla via maestra* von Alfredo Strano und *Margot* von Giuseppe Nuccio Fiorda) | Mantua 1968 | Ravenna, Teatro Alighieri, 3. und 5. x. 1968, Dirigent Giacomo Zani, mit Gianna Amato Buniato und Giancarlo Uggetti (zwei Aufführungen, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Buenos Aires 1969 | Hannover 1969 (Fassung von Kurt Honolka) | Spoleto (Perugia) 1969 | Turin, RAI, 10. I. 1970, Dirigent Nino Bonavolontà, mit Lydia Marimpietri und Renato Bruson (konzertante Aufführung) | London, Kingsway Hall, II 1976, Dirigent Lamberto Gardelli | Barcelona 1977 | London, EMI Studios, 1980, Dirigent John Pritchard | München, Staatstheater am Gärtnerplatz, 19. VII. 1981 | Buenos Aires 1982 | Venedig, Teatro La Fenice, 16. IV. 1985, Dirigent Tiziano Severini | Treviso, Teatro Comunale, 26. XI. 1985, Dirigent Giampaolo Sanzogno, mit Adele Cossi und Nelson Portella, Regie Stefano Vizioli (drei Aufführungen, mit dem *Feuervogel* von Igor Strawinsky) | Rom, Accademia Filarmonica Romana (Teatro Olimpico), 26. XI. 1986 | Lucca 1987 | Leipzig, Neue Szene, 19. XII. 1992 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi (Sala Tripcovich), 29. III. 1994, Dirigent Giuseppe Grazioli | Wien, Konzerthaus, 24. I. 1997, Dirigent Dennis Russell Davies, mit Nancy Gustafson und Håkan Hagegård (konzertante Aufführung) | Messina 1998 | Innsbruck, Innsbrucker Kammerspiele, 2000 | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale, x 2001 | Terni, Teatro Verdi, 10. x. 2001 | Todi (Perugia), Teatro Comunale, 13. x. 2001 | München 2003, Dirigent Friedrich Haider, mit Judith Howarth und Renato Bruson (konzertante Aufführung) | Zürich, Opernhaus, 9. IX. 2006, Dirigent Nello Santi, mit Adriana Marfisi und Paolo Rumetz, Regie Grisca Asagaroff (mit *Gianni Schicchi* von Giacomo Puccini) | Liverpool, European Opera Centre (Philharmonic Hall), 22. XI. 2008, Dirigent Vasily Petrenko | Košice (Slowakei) 2011, Inszenierung Achim Thorwald | Neapel, Teatro di San Carlo, 18., 25. und 26. v. 2011, Regie Francesco Saponaro, Bühne und Kostüme Lino Fiorito | Rom, Teatro Ghione, 31. v. 2011 | Trient, Teatro Sociale, 14. und 16. XII. 2012, Dirigent Dennis Assaf, mit Anna Delfino und Marcello Rosiello, Regie Nicola Ulivieri, Bühne Filippo Andreatta, Video Armin Ferrari, Kostüme Chiara Defant, Licht Marco Comuzzi (zwei Aufführungen, mit *La notte di un nevrastenico* von Nino Rota) | Paris, Opéra Comique, 17. III. 2013, Dirigent Pascal Rophé, mit Anna Caterina Antonacci und Vittorio Prato, Regie Ludovic Lagarde, Bühne Antoine Vasseur (mit *La voix humaine*, von Francis Poulenc) | Venedig, Teatro La Fenice (Teatro Malibran), 23. I. 2016, Dirigent Enrico Calesso, mit Arianna Vendittelli und Bruno de Simone, Regie Bepi Morassi (fünf Aufführungen) | Görlitz, Gerhart Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau, 19. XI. 2016, Dirigent Andrea Sanguineti, mit Patricia Bänsch und Ji-Su Park, Regie Christian Papke, Bühne Britta Bremer | New York, Carnegie Hall (Stern Auditorium), 17. III. 2017, Dirigent Leon Botstein, mit The Orchestra Now (konzertante Aufführung) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 17. III. 2017, Dirigent Takayuki Yamasaki, mit Marie Fajtova und Alessio Cacciamani, Regie Daniele Guerra (vier Aufführungen) | Tarent, Teatro Orfeo, 5. v. 2017 (mit *Gianni Schicchi* von Giacomo Puccini) | Caserta, Reggia di Caserta (Aperia), 24. und 25. VI. 2017, Dirigent Giovanni Di Stefano, mit Maria Katzarava und Sergio Vitale, Regie Francesco Saponaro (zwei Aufführungen) | Würzburg, Hochschule für Musik (Theater in der Bibrastraße), 9. II. 2018 (sechs Aufführungen, mit *La notte di un nevrastenico* von Nino

Rota und *Angélique* von Jacques Ibert) | Sarzana (La Spezia), Teatro degli Impavidi, 22. IV. 2018 (mit *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi) | Turin, Teatro Regio, 16. V. 2018, Dirigent Diego Matheuz, mit Anna Caterina Antonacci und Vittorio Prato, Regie Ludovic Lagarde, Bühne Antoine Vasseur, Kostüme Fanny Brouste (mit *La voix humaine* von Francis Poulenc) | Genua, Teatro Carlo Felice, II 2021, mit Rosa Feola und Sergio Vitale (*online*) | Karlsruhe, Alter Schlachthof, v 2021 | Chicago, Opera Festival (Athenaeum Theatre), 24. VII. 2021 | Jesi (Ancona), Teatro Pergolesi, 20. XI. 2021 (zwei Aufführungen) | Münster, 22. IV. 2022 (drei Aufführungen) | Cagliari, 24. II. 2024 (konzertante Aufführung) | Rovigo, Teatro Sociale, 19. und 21. IV. 2024 (zwei Aufführungen, mit *Gianni Schicchi* von Giacomo Puccini) | Libretto und Klavierauszug: Leipzig, Josef Weinberger, 1909

1912

I dispettosi amanti

Enrico Comitti – Attilio Parelli (1874–1944), *A Lover's Quarrel*, commedia lirica in un atto, English version by Alma Stretzell, Philadelphia, Metropolitan Opera House, 6. III. 1912, Dirigent Cleofonte Campanini, mit Alice Zeppilli (Rosaura), Louise Bérat (Donna Angelica), Amedeo Bassi (Florindo) und Mario Sammarco (Don Fulgenzio) | Chicago Grand Opera Company, mit *Les contes d'Hoffmann*).

Philadelphia, 16. III. 1912 (zweite Aufführung, mit *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck und einem Ballett) | Wiederholungen: Chicago, Auditorium, 23. I. 1913, Dirigent Cleofonte Campanini, mit Alice Zeppilli (Rosaura), Louise Bérat (Angelica), Aristodemo Giorgini (Florindo) und Mario Sammarco (Fulgenzio) | drei Aufführungen) | Philadelphia, Metropolitan Opera House, 20. II. 1913, Dirigent Cleofonte Campanini, mit Alice Zeppilli (Rosaura), Louise Bérat (Angelica), Aristodemo Giorgini (Florindo) und Mario Sammarco (Fulgenzio) | eine einzige Aufführung, mit *Crispino e la comare*) | San Francisco, 22. III. 1913 | Chicago, Auditorium, 19. XII. 1913, Dirigent Cleofonte Campanini, mit Alice Zeppilli (Rosaura), Louise Bérat (Angelica), Aristodemo Giorgini (Florindo) und Mario Sammarco (Fulgenzio) | eine einzige Aufführung) | Chicago, Auditorium, 29. I. 1914, Dirigent Cleofonte Campanini, mit Alice Zeppilli (Rosaura), Louise Bérat (Angelica), Amedeo Bassi (Florindo) und Giovanni Polese (Fulgenzio) | eine einzige Aufführung) | Philadelphia, Metropolitan Opera House, 26. II. 1914, Dirigent Attilio Parelli, mit Alice Zeppilli (Rosaura), Louise Bérat (Angelica), Aristodemo Giorgini (Florindo) und Giovanni Polese (Fulgenzio) | eine einzige Aufführung, mit *Cassandra*) | Chicago, Saison 1915/16 (Chicago Opera Association). Weitere Produktionen: Mailand, Teatro Carcano, v 1919, mit Manfredi Polverosi (Florindo) | Bergamo, Teatro Donizetti, 13. IX. 1919, Dirigent Franco Capuana, mit Ines Cesari (Rosaura), Gisella Adorni (Angelica), Manfredi Polverosi (Florindo) und Silvio D'Arles (Fulgenzio) | sechs Aufführungen bis zum 21. IX. 1919) | Mailand, EIAR, 6. V. 1926, Dirigent Attilio Parelli, mit Luisa Palazzini (Rosaura), Debora Fambri (Angelica), Giovanni Manurita (Florindo) und Augusto Coletti (Fulgenzio) | konzertante Aufführung: überhaupt die erste Rundfunkübertragung einer Oper in Italien) | Turin, EIAR, 10. VII. 1932, Dirigent Attilio Parelli, mit Ilde Brunazzi (Rosaura), Rita Monticone (Angelica), Arturo Ferrara (Florindo) und Luigi Piazza (Fulgenzio) | konzertante Aufführung, mit *La leggenda delle sette torri* von Alberto Gasco) | Turin, Teatro Regio (Teatro Vittorio Emanuele), 26. IV. 1942 (drei Aufführungen) | Libretto: Milano, Sonzogno, o. J. | Klavierauszüge: New York, G. Schirmer, 1912 | Milano, Sonzogno, 1930

Bufere estive

Alberto Gentili (1873–1954), *Bufere estive*, opera giocosa in tre atti (dalla commedia *Sweet Seventeen* di Frédéric De Lara), Turin, Politeama Chiarella, v 1912.

Libretto: Torino, Muletti Giovanni, o. J. (ca. 1910) | Nachdruck 1931 | Milano, Casa musicale Lorenzo Sonzogno, 1912 | Klavierauszug: Torino, Gentili, 1913 | Partitur: Torino, Stratta, 1913 (unterlegter Text in deutscher und italienischer Sprache | deutsche Fassung mit dem Titel *Wirbelwind*, heitere Spieloper in drei Aufzügen nach einem Lustspiel von F. De Lara | die Rechte liegen bei Julius Feuchtinger in Stuttgart)

1913

Uguale fortuna

Vincenzo Tommasini (1878–1950, Libretto und Musik), *Uguale fortuna*, scherzo lirico in un atto, da una novella di François de Nion, Rom, Teatro Costanzi, 20. II. 1913, Dirigent Edoardo Vitale, mit Giorgio Schottler (Don Marco), Ferruccio Corradetti (Don Crisostomo), Edoardo Di Giovanni / Franco Tumminiello (Don Piero), Gilda Dalla Rizza (Donna Agnese) und Gilda Flory (Caterina), Bühne Cesare Ferri und Ettore Polidori (vier Aufführungen bis zum 17. III. 1913).

Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1913

L'avaro

Giuseppe Ignazio Ferrari – Emilio Ferrari (1851–1933), *L'avaro*, opera comica in un atto, dalla commedia di Carlo Goldoni, Mailand, Teatro Verdi, 11. VI. 1913, Dirigent Manfredini, mit Tina Graziani (Donna Eugenia), Alda Pinchetti (Don Fernando), Gotti, Tenor (Il cavaliere degli Alberi), De Ferran, Bariton (Il conte Dell'Isola).

Libretto: Milano, Tipografia Moderna, 1913

L'amore medico

Enrico Golisciani (1848–1918) – Ermanno Wolf-Ferrari, *Der Liebhaber als Arzt*, musikalisches Lustspiel in zwei Akten nach Molière, Deutsch von Richard Batka, Dresden, Königliches Hoftheater, 4. XII. 1913, Dirigent Ernst von Schuch.

München, Königliches Hof- und National-Theater, 13. XII. 1913, Dirigent Hugo Röhr, mit Josef Geis (Arnolf), Maria Ivogün (Lucinde) und Otto Wolf (Clitandro), Regie Josef Geis, Bühne Julius Klein, Kostüme Ludwig Kirschner | Prag 1914 | Berlin, Unter den Linden, 20. und 23. III. 1914, Dirigent Leo Blech, mit Baptist Hoffmann (Arnolf), Birgit Engell (Lucinde), Waldemar Henke (Clitandro), Lola Artôt de Padilla (Lisette), Rudolf Krasa (Tomes), Heinrich Schultz (Desfonandres), Eduard Habich (Macroton), Kurt Sommer (Bahis) und Ernst Grün (Ein Notar), Regie Georg Droscher, Bühne Hans Kautsky, Kostüme Ernst Schmid-Renard, Choreographie Emil Graeb (zwei Aufführungen) | New York, Metropolitan Opera House, 25. III. 1914, Dirigent Arturo Toscanini, mit Antonio Pini Corsi (Arnolfo), Lucrezia Bori (Lucinda), Italo Cristalli (Clitandro), Bella Alten (Lisetta), Léon Rothier (Tomes), Andrés de Segurola (Desfonandres), Robert Leonhardt (Macroton), Angelo Badà (Bahis) und Paolo Ananian (Un notaio), Regie Jules Speck, Bühne Hans Kautsky (1. Akt) und James Fox (2. Akt), Kostüme Caramba (Uraufführung der italienischen Fassung als *L'amore medico* | Wiederholungen: 30. III., 9. und 17. IV. 1914 | insgesamt vier Aufführungen) | Turin, Teatro Regio, 6. III. 1929, Dirigent Franco Capuana, mit Ernesto Badini (Arnolfo), Assunta Gargiulo (Lucinda), Antonio De Paolis (Clitandro), Margherita Carosio (Lisetta), Giulio Tomei (Tomes), Carlo Rama (Desfonandres), Armando Giovo (Macroton), Francesco Dominici (Bahis)

und Paolo Ferretti (Un notaio | italienische Erstaufführung | vier Abende, mit *Il re* von Umberto Giordano) | Rochester (New York) 1934 | Turin, E.I.A.R., 23. VI. 1935 Dirigent Armando La Rosa Parodi, mit Emilio Ghirardini (Arnolfo), Ilde Brunazzi (Lucinda), Luigi Fort (Clitandro), Magda Olivero (Lisetta), Ernesto Dominici (Tomes / Un notaio), Alessio Soley (Desfonandres), Giuseppe Bravura (Macroton) und Gino Del Signore (Bahis | konzertante Aufführung) | Mailand, RAI, 12. März 1968, Dirigent Arturo Basile, mit Giuseppe Valdengo (Arnolfo), Jolanda Meneguzzi (Lucinda), Agostino Lazzari (Clitandro), Emilia Ravaglia (Lisetta), Elio Castellano (Tomes / Un notaio), Domenico Trimarchi (Desfonandres), Paolo Pedani (Macroton) und Florindo Andreolli (Bahis | konzertante Aufführung) | Libretto und Klavierauszug (von Gustav Volk): Leipzig, Josef Weinberger, 1913

1914

L'amore delle tre melarance

Carlo Gozzi – Francesco Ticciati (1893–1949), *L'amore delle tre melarance*, fiaba teatrale, ridotta per i Piccoli da Carlo Podrecca, Rom, ex Scuderia del Palazzo Odescalchi, 13. XI. 1914 (Wiederholungen: 15., 16., 17. und 19. XI. 1914), Dirigent Francesco Ticciati, Compagnia del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca

1915

Madame Sans-Gêne

Renato Simoni (1875–1952) – Umberto Giordano (1867–1948), *Madame Sans-Gêne*, commedia di Victorien Sardou ed Émile Moreau, ridotta per le scene liriche in tre atti, New York, Metropolitan Opera House, 25. I. 1915, Dirigent Arturo Toscanini, mit Geraldine Farrar (Caterina Hubscher), Lenora Sparkes (Toniotta), Rita Forna (Giulia), Sophie Braslau (La Rossa), Giovanni Martinelli (Lefebvre), Andrés de Segurola (Fouché), Paul Althouse (Il conte di Neipperg), Max Bloch (Vinaigre), Vera Curtis (La regina Carolina), Minnie Egener (La principessa Elisa), Angelo Badà (Despréaux), Riccardo Tegani (Gelsomino), Robert Leonhardt (Leroy), Vincenzo Reschiglian (de Brigode), Pasquale Amato (Napoleone) und Bernard Bégué (Roustan), Regie Jules Speck, Bühne Antonio Rovescalli, Kostüme Caramba (Wiederholungen: 5., 10. und 27. II., 11. III., 3. IV. und 1. V. 1915 | 23. II. 1915 in Philadelphia | 2. III. 1915 in Brooklyn).

Wiederaufnahmen: 29. II. 1916, 2. III. 1917, 2. III. 1918 (insgesamt 19 Aufführungen) | weitere Produktionen: Turin, Teatro Regio, 28. II. 1915, Dirigent Ettore Panizza, mit Maria Farneti (Caterina), Rinaldo Grassi (Lefebvre), Luigi Rossi Morelli (Fouché), Vittorio Salbego (Neipperg) und Riccardo Stracciari (Napoleone), direttore di scena Enzo Cellini (zehn Aufführungen) | Mailand, Teatro Dal Verme, 18. IX. 1915, Dirigent Arturo Toscanini, mit Maria Farneti (Caterina), Rinaldo Grassi (Lefebvre), Luigi Rossi Morelli (Fouché), Vittorio Salbego (Neipperg) und Riccardo Stracciari (Napoleone) | Brescia, Teatro Grande, 8. II. 1916, Dirigent Franco Paolantonio, mit Claudia Muzio (Caterina), Ulysses Lappas (Lefebvre), Luigi Rossi Morelli (Fouché) und Francesco Maria Bonini (Napoleone) | Monte Carlo (Monaco), Opéra, 19. III. 1916, Dirigent Léon Jehin, mit Marthe Davelli (Caterina), C. Fontaine (Lefebvre), Gustave Huberdeau (Fouché), M. D'Arial (Neipperg) und Alfred Maguenat (Napoleone) | Paris, Opéra Comique, 10. VI. 1916, Dirigent Umberto Giordano, mit Marthe Davelli (Caterina), C. Fontaine (Lefebvre), Henri Fabert (Fouché), L. David (Neipperg) und Jean Périer (Napoleone) | Neapel, Teatro di San Carlo, 6. III. 1917, Dirigent Rodolfo Ferrari, mit Carmen

Carpi Toschi (Caterina), Giuseppe Campioni (Lefebvre), Luigi Rossi Morelli (Fouché), Carlo Bonfanti (Neipperg) und Mario Sammarco (Napoleone | acht Aufführungen) | Palermo, Teatro Massimo, 26. IV. 1919, Dirigent Giuseppe Baroni, mit Ida Abry (Caterina), Francesco De Sebini (Lefebvre), Leone Paci (Fouché), Guido Uxa (Neipperg) und Ernesto Badini (Napoleone | neun Aufführungen) | Buenos Aires, Teatro Colón, 31. VIII. 1919, Dirigent Tullio Serafin, mit Claudia Muzio (Caterina), Rinaldo Grassi (Lefebvre), Riccardo Tegani (Fouché), Carlo Bonfanti (Neipperg) und Domenico Viglione Borghese (Napoleone | zwei Aufführungen) | Turin, Politeama Chiarella, 14. X. 1919, Dirigent Federico Del Cupolo, mit Ersilde Cervi Caroli (Caterina), Vittorio Re (Lefebvre), Guido Uxa (Neipperg) und José Segura Tallien (Napoleone | zwei Aufführungen) | Kairo, Khedivial-Opernhaus, III 1920, Dirigent Giacomo Armani, mit Mercedes Llopart (Caterina), Egidio Cunego (Lefebvre), Alfredo Gandolfi (Fouché), Treves (Neipperg) und Cesare Formichi (Napoleone) | Mailand, Teatro alla Scala, 22. IV. 1923, Dirigent Arturo Toscanini, mit Maria Labia (Caterina), Rinaldo Grassi (Lefebvre), Ernesto Badini (Fouché), Alfredo Tedeschi (Neipperg) und Riccardo Stracciari (Napoleone), Regie Giacchino Forzano, Bühne Antonio Rovescalli und Giovanni Battista Santoni (fünf Aufführungen bis zum 6. V. 1923) | Florenz, Politeama Fiorentino, 29. IV. 1926, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Giuseppina Cobelli (Caterina), Franco Lo Giudice (Lefebvre), C. Cavallini (Fouché) und Giovanni Inghilleri (Napoleone) | Antwerpen, 8. III. 1935, Dirigent F. Bosmans, mit Octavie Belloy (Caterina), Theo Beets (Lefebvre), G. Harmesen (Fouché), K. Locufier (Neipperg) und A. van Roey (Napoleone) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 29. XII. 1936, Dirigent Tullio Serafin, mit Franca Somigli (Caterina), Alessandro Ziliani (Lefebvre), Emilio Ghirardini (Fouché), Nino Mazziotti (Neipperg) und Giuseppe De Luca (Napoleone), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Mario Pompei (vier Aufführungen bis zum 16. I. 1937) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 5. I. 1943, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Franca Somigli (Caterina), Alessandro Ziliani (Lefebvre), Emilio Ghirardini (Fouché), Vincenzo Maria Demetz (Neipperg) und Carlo Tagliabue (Napoleone), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Mario Pompei (drei Aufführungen bis zum 10. I. 1943) | Mailand, RAI, 10. VIII. 1958, Dirigent Arturo Basile, mit Magda Laszlo (Caterina), Danilo Vega (Lefebvre), Carlo Perucci (Fouché), Danilo Cestari (Neipperg) und Carlo Tagliabue (Napoleone | konzertante Aufführung) | Mailand, Teatro alla Scala, 24. II. 1967, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Orianna Santunione (Caterina), Franco Tagliavini (Lefebvre), Renato Capecchi (Fouché), Nicola Tagger (Neipperg) und Mario Zanasì (Napoleone), Regie Franco Enriquez, Bühne und Kostüme Giulio Coltellacci, Ausstattungsleitung Nicola Benois (fünf Aufführungen bis zum 11. III. 1967) | Catania, Teatro Bellini, 5. VI. 1997, Dirigent Bruno Bartoletti, mit Mirella Freni (Caterina), Peter Dvorski (Lefebvre), Antonio Salvadori (Fouché), Marcello Bedoni (Neipperg) und Paolo Coni (Napoleone), Regie Lamberto Puggelli, Bühne Paolo Bregni, Kostüme Luisa Spinatelli (Koproduktion mit Zürich, sieben Aufführungen bis zum 19. VI. 1997) | Zürich, Opernhaus, 20. IX. 1997, Dirigent Franz Welser-Möst, mit Mirella Freni | Modena, Teatro Comunale, 22. I. 1999, Dirigent Stefano Ranzani, mit Mirella Freni | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1914

Le furie di Arlecchino

Luigi Orsini (1873–1954) / Adriano Lualdi (1885–1971) – Adriano Lualdi, *Le furie di Arlecchino*, intermezzo giocoso in un atto, Mailand, Teatro Carcano, 7. oder 10. V. 1915.

Rom, Teatro dei Piccoli, 1916 | Tournée der Compagnia del Teatro dei Piccoli di Roma (Marionettentheater) nach Rovigo, Teatro Sociale, April 1920 | Bologna, Teatro Verdi, und Piacenza, Politeama, Mai 1920 | Brescia, Teatro Sociale, und Genua, Teatro Paganini, Juni 1920 | Reggio Emilia, Politeama Ariosto, Juli 1920 | Parma, Teatro Reinach, 24. VII. 1920 | Alessandria, Teatro Marini, sowie Turin, Teatro Carignano, und Mailand, Teatro Lirico, August 1920 | Triest, Politeama Rossetti, September 1920: Dirigent Alcide Zuccarini, mit Bianca Colombi (Sopran), Nello Zacchia (Tenor) und Tito Vergé (Bariton) bzw. (Aurelio?) Sabbi (Bass) | Buenos Aires, Teatro Colón, 19. VI. 1924, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Maria

Zamboni (Colombina), Luigi Nardi (Arlecchino) und Nello Palai (Florindo | zwei Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, IV 1925, mit Christy Solari (Tenor) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 27. III. 1926, Dirigent Umberto Berrettoni, mit Laura Lanzi (Colombina) und Marcello Govoni (Tenor | drei Aufführungen, mit *Gianni Schicchi* von Giacomo Puccini) | Rom, Teatro La Quirinetta, IV 1927 | Bergamo, Teatro Donizetti, 16. IX. 1929, Dirigent Ferruccio Calusio, mit Augusta Oltrabella (Colombina) und Marcello Govoni (Arlecchino), Bühne Ciro Scafa (eine einzige Aufführung) | ??, 1930 (?), Dirigent Lorenzo Molajoli (1868–1939), mit Maria Zamboni (Colombina) und Enzo De Muro Lomanto (Arlecchino) | Genova, Teatro Carlo Felice, 1. I. 1931, mit Giovanni Manurita | Ancona, Teatro delle Muse, 8. v. 1931, Dirigent Umberto Mugnai, mit Norma Zanni und A. Bandini (Tenor | eine einzige Aufführung, mit *La via della finestra* von Riccardo Zandonai) | Vicenza, Teatro Eretenio, I oder II 1932, mit Gianna Perea Labia (Colombina) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 23. XII. 1937, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Gianna Perea Labia (Colombina), Alessio De Paolis (Arlecchino) und Adelio Zagonara (Florindo), Regie Marcello Govoni, Bühne Ettore Polidori (fünf Aufführungen bis zum 11. III. 1938, mit *L'amico Fritz* von Pietro Mascagni) | Neapel, Teatro di San Carlo, 30. IV. 1938, Dirigent Adriano Lualdi, mit Augusta Oltrabella (Colombina) und Giovanni Manurita (Arlecchino), Regie Mario Ghisalberti, Bühne Cesare Maria Cristini (eine einzige Aufführung, mit *La favola di Orfeo* von Alfredo Casella) | Neapel, Teatro di San Carlo, 16. I. 1941, Dirigent Antonio Sabino, mit Gianna Perea Labia (Colombina) und Andrea Benatti (Arlecchino), Regie Marcello Govoni, Bühne Ettore Polidori (drei Aufführungen, mit *Mattutino d'Assisi* von Lorenzo Filiasi) | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale (Teatro Nuovo), 1955, Dirigent Adriano Lualdi, mit Santa Chissari / Anna Fascione (Colombina), Renato Cioni (Arlecchino) und Sergio Tedesco, Regie Maner Lualdi (mit *La grançèola* von Adriano Lualdi und *Suor Angelica* von Giacomo Puccini) | Bari, Teatro Petruzzelli, 13. I. 1956, Dirigent Adriano Lualdi, mit Santa Chissari (Colombina), Vito Intini (Arlecchino) und Mario Giunta (Florindo | eine einzige Aufführung, mit *Il gobbo del califfo* von Franco Casavola und *La grançèola* von Adriano Lualdi) | Turin, Teatro Regio (Teatro Carignano), 19. XI. 1957 (drei Aufführungen, mit *Rita* von Gaetano Donizetti und *Amelia al ballo* von Gian Carlo Menotti) | Libretto: o. O., Ed. Croce rossa, 1915 | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1924.

1917

Arlecchino

Ferruccio Busoni (Libretto und Musik), *Arlecchino oder Die Fenster*, ein theatralisches Capriccio in einem Aufzug, Zürich, Stadttheater, 11. v. 1917, Dirigent Ferruccio Busoni, mit Alexander Moissi in der Titelrolle.

Berlin, Staatsoper, 19. v. 1921, Dirigent Leo Blech, mit Ethel Hansa (Colombina), Ruth Baumgart (Annunziata), Lothar Mützel (Arlecchino), Waldemar Henke (Leandro), Desider Zador (Ser Matteo del Sarto), Benno Ziegler (Abate Cospicuo) und Herbert Stock (Il dottor Bombasto), Regie Franz Ludwig Hörth, Bühne Emil Pirchan (fünf Aufführungen, mit *Turandot* von Ferruccio Busoni) | Berlin 1921/22 (zwei Aufführungen) | Hamburg, Stadt-Theater, 1923/24 | Berlin, Staatsoper, 26. XI. 1924 (Neueinstudierung | zwei Aufführungen) | Prag 1927/28 | Venedig, Teatro La Fenice, 30. I. 1940 (italienische Erstaufführung, mit dem Titel *Arlecchino o le finestre*) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 10. XI. 1942, Dirigent Antonino Votto, mit Tatiana Menotti (Colombina), Mirdza Capanna (Annunziata), Marcello Govoni (Arlecchino), Silvio Costa Lo Giudice (Leandro), Spartaco Marchi (Ser Matteo del Sarto), Enrico Molinari (Abate Cospicuo) und Ernesto Dominici (Il dottor Bombasto), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Gino Severini (drei Aufführungen bis zum 14. XI. 1942, mit *Volo di notte* von Luigi Dallapiccola und *Coro dei morti* von Goffredo Petrassi) | New York 1952 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 24. II. 1954, Dirigent Luigi Tofolo, mit Ornella Rovero (Colombina?), Michele Casato, Marcello Giorda und Glauco Scarlini (vier Aufführungen) | Glyndebourne, Festival, 12. VI. 1954 | Berlin, Deutsche Oper, 1966 | Bologna, Teatro Comunale, 16. und 19. II. 1967, Dirigent Aldo Ceccato, mit Dora Gatta

(Colombina), Cicci Mangione (Annunziata), Luigi Montini (Arlecchino), Ottavio Garaventa (Leandro), Antonio Boyer (Ser Matteo del Sarto), Walter Monachesi (Abate Cospicuo) und Paolo Montarsolo (Il dottor Bombasto), Regie Aldo Trionfo, Bühne und Kostüme Emanuele Luzzati (zwei Aufführungen, mit *Il ballo delle ingrate* von Claudio Monteverdi) | Turin, Teatro Regio (Teatro Nuovo), 30. III. 1967 (italienische Fassung von Vito Levi, drei Aufführungen) | Amsterdam 1969 | Wiesbaden 1976 | Kiel 1977 | Wien, Kammeroper, 1978 | Oberhausen 1979 | Berlin 1984, Dirigent Gary Bertini (konzertante Aufführung) | Lyon, Radio France Auditorium Maurice Ravel, 22.–26. II. 1992 | München, Prinzregententheater, 4. IV. 1993, Dirigent Antony Beaumont, Regie Helmut Lehberger (sieben Aufführungen | Münchner Erstaufführung) | Libretto und Klavierauszug: Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1917 | Partitur: Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918

1918

Gianni Schicchi

Giovacchino Forzano (1884–1970) – Giacomo Puccini (1858–1924), *Gianni Schicchi*, opera in un atto, New York, Metropolitan Opera House, 14. XII. 1918, Dirigent Roberto Moranzoni, mit Giuseppe De Luca (Gianni Schicchi), Florence Easton (Lauretta) und Giulio Crimi (Rinuccio), Regie Richard Ordynski, Bühne Galileo Chini (Wiederholungen: 23. XII. 1918, 3. und 16. I., 1. und 26. II. 1919 | am 17. XII. 1918 in Philadelphia) | Wiederaufnahmen in 18 Spielzeiten (mit insgesamt 114 Aufführungen) bis zum 30. X. 1981. Libretto, Partitur und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1918

1919

La via della finestra

Giuseppe Adami (1878–1946) – Riccardo Zandonai (1883–1944), *La via della finestra*, commedia musicale [Frontispiz des Librettos der zweiten Fassung (1923): commedia giocosa] in due atti [nach Eugène Scribe, *Une femme qui se jette par la fenêtre*], komponiert zwischen 1914 und 1916, Pesaro, Teatro Rossini, 27. VII. 1919, Dirigent Edoardo Vitale, mit Juanita Caracciolo (Gabriella), Elvira Casazza (La marchesa madre), Ferdinando Ciniselli (Renato) und Ernesto Badini (Il marchese zio | neun Aufführungen).

Lugo (Ravenna), Teatro Comunale Rossini, 10. und 11. IX. 1919, Dirigent Edoardo Vitale, mit Juanita Caracciolo (Gabriella), Guerrina Fabbri (La marchesa madre), Maria Avezza (Giovanna), Marta Mescoli (La Certaldi), Ferdinando Ciniselli (Renato), Ernesto Badini (Il marchese zio), Luigi Cilla (Lo stornellatore) und Aurelio Viale (Il calciatore), scenotecnico G. Coraluppi (zwei Aufführungen) | Verona, Teatro Nuovo, 7. X. 1919, Dirigent Gino Neri, mit Anna Sassone Soster (Gabriella), Guerrina Fabbri (La marchesa madre), Ferdinando Ciniselli (Renato) und Leone Paci (Il marchese zio) | Venedig, Teatro Malibran, 1919 | Kairo, Khedivial-Opernhaus, II 1920 | Rom, Teatro Costanzi, 2. II. 1920, Dirigent Edoardo Vitale, mit Juanita Caracciolo (Gabriella), Elvira Casazza (La marchesa madre), Maria Avezza (Giovanna), Manfredi Polverosi (Renato), Salvatore Persichetti (Il marchese zio) und Arturo Pellegrino (Il calciatore), Bühne Gino Masserotti (drei Aufführungen bis zum 12. II. 1920) | La Valletta (Malta), Teatro Reale, 1. III. 1920, Dirigent Gino Puccetti, mit Magda Doriny (Gabriella), Dolores Frau (La marchesa madre), Manuel Giletta (Renato) und Giovanni Moreno (Il marchese zio) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 18. I. 1923, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Nera Marmora (Gabriella), Adele Ponzano (La marchesa madre), Margherita Scarpa (Giovanna), Carlo Rodriguez (Renato), Francesco Federici (Il marchese zio) und

Emilio Venturini (Il fienatore | Premiere der zweiten Fassung | fünf Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 6. I. 1930, Dirigent Ferruccio Calusio, mit Mafalda Favero (Gabriella), Elvira Casazza (La marchesa madre), Iris Adami Corradetti (Giovanna), Ferdinando Cinielli (Renato) und Vittorio Weinberg (Il marchese zio), Regie Giuseppe Adami (fünf Aufführungen) | Asti, Teatro Alfieri, 6. XI. 1930, mit Rina De Ferrari (Gabriella) und Umberto Valdarini (Renato) | Florenz, Politeama Nazionale, 18. XII. 1930, Dirigent Umberto Mugnai, mit Norma Zanni (Gabriella), Rodolfina Brunetto (La marchesa madre), Vladimiro Badiali (Renato) und Giuseppe Cassoli (Il marchese zio) | Ancona, Teatro delle Muse, 8. V. 1931, Dirigent Umberto Mugnai, mit Norma Zanni (Gabriella), Adalgisa Bugamelli (La marchesa madre), Amelia Rossi (Giovanna), Vladimiro Badiali (Renato), Giuseppe Cassoli (Il marchese zio) und G. Varisco (Il fienatore? | eine einzige Aufführung, mit *Le furie di Arlecchino* von Adriano Lualdi) | Rom, EIAR, 29. VII. 1931, Dirigent Riccardo Santarelli, mit Jeanne Malatesta (Gabriella), Gualda Caputo (Giovanna), Bianca Bianchi (La marchesa madre), Alfredo Sernicoli (Renato) und Arturo Pellegrino (Il marchese zio | konzertante Aufführung) | Cagliari, Eden Park, 19. VIII. 1931, Dirigent Umberto Mugnai, mit Norma Zanni (Gabriella), Maria Favilli (La marchesa madre), Narciso Del Ry (Renato) und Giuseppe Cassoli (Il marchese zio) | Pesaro, Teatro Rossini, 4. IX. 1937, Dirigent Antonino Votto, mit Mafalda Favero (Gabriella), Elvira Casazza (La marchesa madre), Ettore Parmeggiani (Renato) und Fernando Autori (Il marchese zio) | Turin, EIAR, 23. VI. 1938, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Iris Adami Corradetti (Gabriella), Adriana Perris (Giovanna), Giuseppina Sani (La marchesa madre), Augusto Ferrauto (Renato) und Giuseppe Noto (Il marchese zio | konzertante Aufführung) | Neapel, Teatro di San Carlo, 9. III. 1939, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Mafalda Favero (Gabriella), Giuseppina Sani (La marchesa madre), Adriana Perris (Giovanna), Augusto Ferrauto (Renato) und Giulio Cirino (Il marchese zio), Regie Filippo Dadò, Choreographie V. Petri, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen, mit *Una partita* von Riccardo Zandonai) | Mülhausen, Stadttheater, 24. V. 1942, Dirigent Ernest Bour, mit Esther Mühlbauer (Gabriella), Liesel Lenz (La marchesa madre), Leo Fuchs (Renato) und Karl Gillig (Il marchese zio) | Palermo, Teatro Massimo (Politeama Garibaldi), 4. XII. 1942, Dirigent Antonio Sabino, mit Ines Alfani Tellini (Gabriella), Giuseppina Sani (La marchesa madre), Dora Dori (Giovanna), Gustavo Gallo (Renato) und Leo Piccioli (Il marchese zio | eine einzige Aufführung, mit *La giara* von Alfredo Casella) | Venedig, Teatro La Fenice, 29. I. 1949, Dirigent Nino Sanzognò, mit Dolores Ottani (Gabriella), Vittoria Palombini (La marchesa madre), Antonio Annaloro (Renato) und Afro Poli (Il marchese zio | drei Aufführungen, mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | San Remo (Imperia), Teatro del Casinò Municipale, 14. III. 1951, Dirigent Armando La Rosa Parodi, mit Dolores Ottani (Gabriella), Giuseppina Sani (La marchesa madre), Ottavio Scarlin (Renato) und Ottavio Serpo (Il marchese zio) | Brescia, Teatro Grande, 2. II. 1952, Dirigent Armando La Rosa Parodi, mit Dolores Ottani (Gabriella), Amalia Bertola (La marchesa madre), Renzo Pigni (Renato) und Renato Cesari (Il marchese zio) | Bergamo, Teatro Donizetti, 24. X. 1967, Dirigent Armando Gatto, mit Maria Chiara (Gabriella), Vittoria Mastropaolo (La marchesa madre), Ileana Merigglioli (Giovanna), Aldo Romano (Renato) und Giuseppe Zecchillo (Il marchese zio), Regie Antonello Madau Diaz, Choreographie Rita Checchin (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità, mit *Il pozzo e il pendolo* von Bruno Bettinelli) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1919 (erste Fassung) | Milano, Ricordi, 1923 (zweite Fassung) | Partitur: Milano, Ricordi, 1923 (zweite Fassung)

1920

Le baruffe chiozzotte

Carlo Linati – Franco Leoni (1864–1949), *Le baruffe chiozzotte*, atto unico, da Carlo Goldoni, Mailand, Teatro dei Filodrammatici, 2. I. 1920, Dirigent Nicola Janigro (mit *Falene* von E. Gournard [= Franco Leoni] und *La veglia* von Arrigo Pedrollo).

Libretto: Milano, Società Lyrica Nova, 1919 (I-Vcg)

1921

Anima allegra

Luigi Motta (adattamento scenico) / Giuseppe Adami (versi) – Franco Vitadini (1884–1948), *Anima allegra*, commedia lirica in tre atti, da *El genio alegre* [Buenos Aires, Teatro Odeón, 29. IX. 1906], dei fratelli Serafín Álvarez Quintero (1871–1938) e Joaquín Álvarez Quintero (1873–1944), Rom, Teatro Costanzi, 15. IV. 1921, Dirigent Edoardo Vitale, mit Gilda Dalla Rizza (Consuelo), Anna Gramagna (Donna Sacramento), Thea Vitulli (Coralito), Agnese Porter (Carmen), Tina Benedetti (Frasquita), Lucia Torelli (Mariquita), Antonio Cortis (Pedro), Gino De Vecchi (Don Eligio), Luigi Nardi (Lucio), Nello Palai (Tonio), Michele Fiore (Diego / Ramirez), Luigi Catoni (Un cantore) und Arturo Pellegrino (Un gitano | vier Aufführungen bis zum 24. IV. 1921).

Pavia, Teatro Fraschini, 6. X. 1921 | Rio de Janeiro 1922 | Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1922 | Como, Teatro Sociale, 25. I. 1922, Dirigent Ugo Benvenuti Giusti, mit Ersilde Cervi Caroli (Consuelo), Maria Valverde (Donna Sacramento), Elisa Marchini (Coralito), Lina Olivieri Trotta (Carmen), Elvira Cannetti (Frasquita), Juan Nadal (Pedro), Ugo Cannetti (Don Eligio), Piero Girardi (Lucio) und Carlo Cristalli (Diego | fünf Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 31. I. 1923, Dirigent Arturo Vigna, mit Nera Marmora (Consuelo), Adele Ponzano (Donna Sacramento), Lucia Fella (Coralito), Margherita Scarpa (Carmen), Gioconda Pagnini (Frasquita), Elvira Ravelli (Mariquita), Ettorina Mazzuchelli und Margherita Pezzatini (Due gitanelle danzatrici), Carlo Rodriguez (Pedro), Enrico Vanuccini (Don Eligio), Emilio Venturini (Lucio), Carlo Bearzi (Tonio / Un cantore), Alessio Soley (Diego / Un gitano) und Alfredo Benedetti (Ramirez) | New York, Metropolitan Opera House, 14. II. 1923, Dirigent Roberto Moranzoni, mit Lucrezia Bori (Consuelo), Kathleen Howard (Donna Sacramento), Queena Mario (Coralito), Grace Anthony (Carmen), Marion Telva (Frasquita), Myrtle Schaaf (Mariquita), Giacomo Lauri Volpi (Pedro), Adamo Didur (Don Eligio), Armand Tokatyan (Lucio), Angelo Badà (Tonio), Millo Picco (Diego), Italo Picchi (Ramirez), Rafaelo Díaz (Un cantore) und Paolo Ananian (Un gitano), Regie Wilhelm von Wymetal, Bühne Antonio Rovescalli, Kostüme Mathilde Castel-Bert, Choreographie Rosina Galli (Wiederholungen: 23. II., 5. und 15. III., 7. IV. 1923 | 27. II. 1923 in Brooklyn) | Wiederaufnahme: 13. II. 1924 (Wiederholungen: 21. II., 3. und 28. III. 1924 | insgesamt zehn Aufführungen) | Pavia, Teatro Fraschini, 1925 | San Francisco 1925 | Genf 1926 | Mailand, Teatro Dal Verme, 25. XI. 1926, Dirigent M. Terni, mit Florica Cristoforeanu (Consuelo), Anna Gramagna (Donna Sacramento), Iris Adami Corradetti (Coralito) und Silvio Costa Lo Giudice (Pedro?) | Antwerpen 1927 | Chicago, Ravinia Park, 1930 | Kairo, Khedivial-Opernhaus, 1931 | Turin, EIAR, 25. VIII. August 1932, Dirigent Arrigo Pedrollo, mit Iris Adami Corradetti (Consuelo), Vittoria Palombini (Donna Sacramento) und Ettore Parmeggiani (Pedro | konzertante Aufführung) | Rom, EIAR, 18. VI. 1939, Dirigent Angelo Questa (konzertante Aufführung) | Pavia, Teatro Fraschini, 1940 | Bozen, Stadttheater / Teatro Verdi, 29. IV. und 2. oder 3. V. 1941, Dirigent Mario Parenti, mit Iris Adami Corradetti (Consuelo), Giuseppina Sani (Donna Sacramento), Dora De Stefani (Coralito), Carla Pogliani (Carmen), Mafalda Chiorboli (Frasquita), Giuseppe Traverso (Pedro), Luigi Siravo (Don Eligio), Angelo Mercuriali (Lucio), Massimo Colajacovo (Tonio / Un cantore), Attilio Bordanali (Diego) und Rya Teresa Legnani (Prima ballerina assoluta), Regie Riccardo Moresco (zwei Aufführungen) | Rom, EIAR, 2. August 1943, Dirigent Angelo Questa (konzertante Aufführung) | Pavia, Teatro Fraschini, 1949 | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1920

1922

Il barbiere di Siviglia

Giovanni Drovetti (1879–1958) – Leopoldo Cassone (1868–1935), *Il barbiere di Siviglia*, commedia lirica in tre atti, Turin, Teatro Balbo, 11. X. 1922. Klavierauszug: Leipzig, Reyer, 1915

1923

Belfagor

Claudio Guastalla (1880–1948) – Ottorino Respighi (1879–1936), *Belfagor*, commedia lirica in un prologo, due atti, un epilogo, dalla commedia di Ercole Luigi Morselli (1882–1921), Mailand, Teatro alla Scala, 26. IV. 1923, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Mariano Stabile (Belfagor), Gaetano Azzoloni (Mirocletto), Anna Gramegna (Olimpia), Margaret Sheridan (Candida), Thea Vitulli (Fidelia), Cesira Ferrari (Maddalena), Francesco Merli (Baldo), Giovanni Azzimonti (Don Biagio / Il maggiordomo), Ida Mannarini (Menica), Amleto Galli (Un vecchio) und Giuseppe Nessi (Un ragazzo), Regie Giovacchino Forzano, Bühne Cesare Fratino (vier Aufführungen).

Hamburg, Stadt-Theater, 28. II. 1925, Dirigent Werner Wolff, Regie Leopold Sachs, Bühne Johannes Schroeder (deutsche Erstaufführung) | Düsseldorf 1925 | Altenburg 1931 | Rom, E.I.A.R., 31. X. 1934, Dirigent Ottorino Respighi (konzertante Aufführung) | Brünn 1938 | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 27. X. 1942, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Mariano Stabile (Belfagor), Enrico Molinari (Mirocletto), Angelica Cravenco (Olimpia), Maria Laurenti (Candida), Tina Savona (Fidelia), Tina Macchia (Maddalena), Mario Filippeschi (Baldo), Gino Conti (Don Biagio), Ada Landi (Menica), Ernesto Dominici (Un vecchio), Pia Covezzi (Un ragazzo) und Umberto Franzini (Il maggiordomo), Regie Alessandro Sanine, Bühne und Kostüme Cipriano Efisio Oppo (vier Aufführungen bis zum 8. XI. 1942) | Bologna, Teatro Comunale, 26. und 28. XI. 1947, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Mariano Stabile (Belfagor), Carlo Badioli (Mirocletto), Angelica Cravenco (Olimpia), Maria Minetto (Candida), Adelina Fiori (Fidelia), Renata Villani (Maddalena?), Vasco Campagnano (Baldo) und Lola Pedretti (Menica?), Regie Domenico Messina und Mario Frigerio (zwei Aufführungen) | Turin, RAI, 3. X. 1948, Dirigent Gianandrea Gavazzeni (konzertante Aufführung) | Neapel, Teatro di San Carlo, 25. I. 1952, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Giuseppe Taddei (Belfagor), Carlo Badioli (Mirocletto), Pina Ulisse (Olimpia), Rosanna Carteri (Candida) und Rinaldo Pelizzoni (Baldo), Regie Vittorio Viviani, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen) | Mailand, RAI, 2. VIII. 1953, Dirigent Arturo Basile (konzertante Aufführung) | New York 1971 (konzertante Aufführung) | Budapest 1989, Dirigent Lamberto Gardelli, mit Lajos Miller | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1923

1924

Il medico volante

Riccardo Bacchelli (1891–1985) – Antonio Veretti (1900–1978), *Il medico volante*, farsa in tre atti, da *Le médecin volant* di Molière, 1923/24, nicht aufgeführt

Giocondo e il suo re

Giovacchino Forzano – Carlo Jachino (1887–1971), *Giocondo e il suo re*, commedia in tre atti (dal XXVIII canto dell'*Orlando furioso* [di Ludovico Ariosto]), Mailand, Teatro Dal Verme, 24. VI. 1924, mit Manfredi Polverosi (Giocondo), Giovanni Manurita und Nelda Garrone.

Roma, Teatro Costanzi, 7. und 10. IV 1926, Dirigent Edoardo Vitale, mit Luigi Rossi Morelli (Il re Astolfo), Manfredi Polverosi (Giocondo), Luigi Nardi (Greco), Assunta Gargiulo (Fiammetta), Lucia Bonetti (Ginevra), Olga De Franco (La regina), Raffaele Marcotto (Il messo reale), Alfredo De Petris (Primo oste) und Arturo Pellegrino (Secondo oste), Choreographie Julija Nikolaevna Sedova, Bühne Augusto Carelli (zwei Aufführungen) | Rom, EIAR, 27. VII. 1935, Dirigent Giuseppe Antonicelli, mit Emilio Ghirardini (Il re Astolfo) und Carlo Merino (Giocondo) | San Remo (Imperia), Teatro del Casinò Municipale, 1937 | Bologna, Teatro Comunale, 8. und 10. V. 1942, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Afro Poli (Il re Astolfo), Gustavo Gallo (Giocondo), Margherita Carosio (Fiammetta), Dolores Ottani (Ginevra), Olga Franchi (La regina) und Aldo Ferracuti (zwei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 21. II. 1952, Dirigent Umberto Berrettoni, mit Afro Poli (Il re Astolfo), Gustavo Gallo (Giocondo), Elena Danese (Fiammetta) und Vera Montanari (Ginevra), Regie Giovacchino Forzano, Choreographie Bianca Gallizia, Bühne Ercole Sormani | Roma, Teatro dell'Opera, 13. und 17. I. 1953, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Afro Poli (Il re Astolfo), Agostino Lazzari (Giocondo), Salvatore De Tommaso (Greco), Alda Noni (Fiammetta), Vera Montanari (Ginevra), Rossana Zerbini (La regina), Paolo Caroli (Il messo reale), Mario Rogani (Paolo Guidi), Carlo Platania (Primo oste) und Piero Passerotti (Secondo oste) sowie Atilia Radice (Una ninfa), Regie Giovacchino Forzano, Choreographie Guglielmo Morresi, Bühne Carlo Santonocito (zwei Aufführungen) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1924

1925

Gli amanti sposi

Giovacchino Forzano – Ermanno Wolf-Ferrari, *Gli amanti sposi*, opera giocosa in tre atti [angeblich „da *Il ventaglio* di Goldoni“], Venedig, Teatro La Fenice, 19. II. 1925, Dirigent Piero Fabbroni, mit Bina De Marchini (La marchesa Rosalba), Manfredi Polverosi (Il cavalier Giacinto), Guglielmo Parmeggiani (Il visconte Filidoro), Alba Di Marzio (Ninì, paggetto), Giuseppina Bonetti (Madama Floris), Maria Lilloni, Franca De Blasi, Rosina Bottini, Olga Chiozzotto, Ersilia Bortoletti und Ginevra Zanetto (Sei modistine), Giulio Alberti (Il duca), Amleto Vafiadi, Angelo Zoni, Alessandro Ravazzolo, Giuseppe Siega, Raimondo Samo und Emilio Grassi (Sei galanti, fra cui il poeta) sowie Guglielmo Fazzini (Una voce lontana), Bühne Pirrotta, Kostüme Mateldi (drei Aufführungen bis zum 24. II. 1925). Dresden, Staatsoper, 2. IV. 1925, Dirigent Fritz Busch (deutsche Erstaufführung, mit dem Titel *Das Liebesband der Marchesa* bzw. *Der goldene Käfig*, musikalisches Lustspiel in drei Akten, deutscher Text von Franz Rau) | Libretto: Milano, Sonzogno, o. J. (1924?) | Libretto und Klavierauszug: Leipzig – Wien – Zürich, Josef Weinberger, 1924 | Partitur: Leipzig – London, Josef Weinberger, 1924

Scampolo

Dario Niccodemi (1874–1934) – Ezio Camussi (1877 oder 1883–1956), *Scampolo*, commedia lirica in tre atti, Triest, Teatro Comunale Giuseppe

Verdi, 22. II. 1925, Dirigent Gino Neri, mit Anna Sassone Soster (Scampolo), Gianna Pederzini (Franca), Emilio Perea und Salvatore Persichetti. Bari, Teatro Petruzzelli, 27. II. 1938, Dirigent Mario Cordone, mit Dora De Stefani (Scampolo), Elvira Elini (Franca), Renato Gigli (Tito), Dante Perrone (Giulio), Gaetano Fanelli (Egisto / Lo sconosciuto) und Luigi Siravo (Cesare | zwei Aufführungen, mit *La baronessa di Carini* von Giuseppe Mulè) | Libretto und Klavierauszug (des Autors): Milano, Sonzogno, 1924

Il diavolo nel campanile

Adriano Lualdi (Libretto und Musik), *Il diavolo nel campanile*, grottesco in un atto, da Edgar Allan Poe (*The devil in the belfry*), Mailand, Teatro alla Scala, 21. IV. 1925, Dirigent Vittorio Gui, mit Rosina Torri (Eunomia), Piero Menescaldi (Tallio), Elvira Casazza (Irene), Gaetano Azzolini (Carpofonte), Aristide Baracchi (Il custode dell'orologio) und José de Olivera (Il diavolo), Regie Giovacchino Forzano, Bühne Giovanni Grandi (vier Aufführungen bis zum 5. V. 1925, mit *Salome* von Richard Strauss).

Rom, Teatro Reale dell'Opera, 12. und 14. IV. 1930, Dirigent Gabriele Santini, mit Adelaide Saraceni (Eunomia), Paolo Marion (Tallio), Elvira Casazza (Irene), Giulio Cirino (Carpofonte), Afro Poli (Il custode dell'orologio), Silvia Delisi, Anna Maria Martucci, Elena Cheli und Tosca Ferroni (*Le quattro giovani mogli*), Adolfo Pacini, Amerigo Neri, Duilio Baronti und Pierantonio Prodi (*I quattro vecchi mariti*) sowie Virgilio Liberti (Il diavolo), Regie Giuseppe Lualdi, Bühne Nicola Benois, Inszenierung des Teatro alla Scala (zwei Aufführungen) | Florenz, Maggio Musicale Fiorentino (Teatro Comunale), 21. V. 1954, Dirigent Tullio Serafin, mit Virginia Zeani (Eunomia), Nicola Filacuridi (Tallio), M. Radev (Irene), Italo Tajo (Carpofonte), Mario Sereni (Il custode dell'orologio) und F. Torrigiani (Il diavolo), Regie Maner Lualdi | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1925

Volpino il calderaio

Luigi Orsini – Rinaldo Renzo Bossi (1883–1965), *Volpino il calderaio*, commedia lirica in un atto, Mailand, Teatro Carcano, 13. XI. 1925, mit Maria Laurenti.

Como, Teatro Sociale, carnevale 1933/34, Dirigent Arturo Lucon, mit Gina Milone-Lavezza (Monna Lidia), Christy Solari (Volpino) und Afro Poli (Messer Orlando) | Rom, EIAR, 8. VII. 1933, Dirigent Alberto Paoletti, mit Gualda Caputo (Lidia), Alfredo Sernicoli (Volpino), Luigi Bernardi (Orlando) sowie Arturo Dalmonte, Gino Conti und Guglielmo Bandini (*Tre ospiti* | konzertante Aufführung) | Libretto und Klavierauszug: Bologna, Bongiovanni, 1926

1926

Tre commedie goldoniane

Gian Francesco Malipiero (1882–1973), *Tre commedie goldoniane* (*La bottega da caffè*, *Sior Todero Brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*), drei Einakter (komponiert zwischen 1920 und 1922), Darmstadt, Hessisches Landestheater, 24. III. 1926.

Rom, EIAR, 6. August 1936, Dirigent Nino Sanzogno (konzertante Aufführung) | Rom, Teatro delle Arti, 14. IV. 1941 (nur *Le baruffe chiozzotte*, mit *Bastiano e Bastiana* von Mozart und *Apollo Musagete* von Igor Strawinsky) | Mailand, Teatro alla Scala (Teatro Lirico), 19. III. 1945 (drei Aufführungen) | Neapel, RAI, 18. XII. 1958, Dirigent Franco Caracciolo (konzertante Aufführung) | Brescia, Como, Cremona, Mailand und Pavia (As.Li.Co.) 1998 | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1924 | Libretto: ripristino 1944

La Mandragola

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968, Libretto und Musik), *La Mandragola*, commedia musicale fiorentina in tre atti (dal testo originale di Niccolò Machiavelli), op. 20, komponiert zwischen 1920 und 1923, Venedig, Teatro La Fenice, 4. v. 1926, Dirigent Piero Fabbroni, mit Bruna Dragoni (Lucrezia), Matteucci (Callimaco) und Serangeli (Nicia).

Wiesbaden, Preußisches Staatstheater, 26. II. 1928 (revidierte Fassung in einem Prolog und zwei Akten, mit *Madonna Imperia* von Franco Alfano) | Libretto und Klavierauszug: Wien – New York, Universal-Edition, 1926

1927

Basi e bote

Arrigo Boito – Riccardo Pick-Mangiagalli (1882–1949), *Basi e bote*, commedia lirica in due atti e tre quadri, komponiert 1919/20, Rom, Teatro Argentina, 3. III. 1927.

Hamburg, Stadt-Theater, 1931 (unter dem Titel *Küsse und Keile*) | Mailand, Teatro alla Scala, 7. II. 1932, Dirigent Ettore Panizza, mit Mafalda Favero (Colombina), Maria Caniglia (Rosaura), Piero Menescaldi (Florindo), Mariano Stabile (Arlecchino), Fernando Autori (Pantalone), Regie Mario Frigerio, Bühne Antonio Rovescalli, Kostüme Cito Filomarino (vier Aufführungen) | Rom, EIAR, 4. Juli 1934, Dirigent Antonino Votto, mit Iris Adami Corradetti (Colombina), Sara Ungaro (Rosaura), Alfredo Sernicoli (Florindo), Mariano Stabile (Arlecchino), Carlo Scattola (Pantalone) und Emilio Venturini (Tartaglia | konzertante Aufführung) | Libretto: Milano, Ricordi, 1921 | Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1922

Madonna Imperia

Arturo Rossato (1882–1942) – Franco Alfano (1875–1954), *Madonna Imperia*, commedia musicale in un atto, da Honoré de Balzac (1799–1850), Turin, Teatro di Torino, 5. v. 1927, Dirigent Vittorio Gui, mit Florica Cristoforeanu (Madonna Imperia), Antonio Bagnariol (Filippo Mala), Carlo Scattola (Il principe di Coira) und Vincenzo Bettoni (Il cancelliere di Ragusa | mit *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi und *La cambiale di matrimonio* von Gioachino Rossini).

New York, Metropolitan Opera House, 8. II. 1928, Dirigent Tullio Serafin, mit Maria Müller (Imperia), Frederick Jagel (Filippo Mala) und Ezio Pinza (Il principe di Coira | Wiederholungen: 20. II., 2. und 22. III. sowie 7. IV. 1928 | am 6. III. 1928 in Philadelphia: insgesamt sechs Aufführungen) | Wien, Staatsoper, 23. und 27. II. 1928, Dirigent Franz Schalk, mit Margit Schenker-Angerer (Imperia), Bella Paalen (Balda), Lilly Claus (Fiorella), Kolomán von Pataky / Josef Kalenberg (Filippo Mala), Nikola Zec (Fürst), Josef von Manowarda (Kanzler), Viktor Madin (Graf), Alfred Muzzarelli (Lakai), Anton Arnold (Diener der Imperia) und William Wernigk (Diener des Bischofs), Regie Lothar Wallerstein, Bühne Alfred Roller und Robert Kautsky (zwei Aufführungen, mit *Oedipus Rex* von Igor Strawinsky) | Wiesbaden, Preußisches Staatstheater, 26. II. 1928, Dirigent Ernst Zulauf, mit Reinhard (Imperia), Regie Paul Bekker, Bühne Th. G. Buchholz (mit *La Mandragola* von Mario Castelnuovo-Tedesco) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 5. IV. 1930, Dirigent Gino Marinuzzi, mit Florica Cristoforeanu (Imperia), Anna Maria Martucci (Balda), Elena Cheli (Fiorella), Tomaz Alcaide (Filippo Mala), Giulio Cirino (Il cancelliere di Ragusa), Giuseppe Vaccari (Un famiglio del cancelliere) und Amerigo Neri (Un fante), Regie Marcello Govoni, Bühne Ettore Polidori (drei Aufführungen bis zum 14. IV. 1930) | Turin, EIAR, 20. XI. 1932, Dirigent Ugo Tansini, mit Isora Rinolfi (Imperia), Giovanni Manurita (Filippo Mala), Giulio Cirino (Il cancelliere di Ragusa)

und Gaetano Morellato (Il principe di Coira | konzertante Aufführung) | San Remo (Imperia), Teatro del Casinò Municipale, 7. IV. 1935, Dirigent Angelo Questa, mit Gilda Dalla Rizza (Imperia) und Vincenzo Bettoni (Il cancelliere di Ragusa | drei Aufführungen) | Rom, EIAR, 31. VIII. 1935, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Florica Cristoforeanu (Imperia), Giovanni Manurita (Filippo Mala), Giulio Cirino (Il cancelliere di Ragusa) und Luigi Bernardi (Il principe di Coira | konzertante Aufführung) | Mailand, Teatro alla Scala, 26. IV. 1937, Dirigent Giuseppe Antonicelli, mit Franca Somigli (Imperia), Bruno Landi (Filippo Mala), Vincenzo Bettoni (Il cancelliere di Ragusa) und Ernesto Badini (Il principe di Coira | drei Aufführungen, mit *Notturmo romantico* von Riccardo Pick-Mangiagalli) | Palermo, Teatro Massimo, 19. V. 1938, Dirigent Ottavio Ziino, mit Gilda Dalla Rizza (Imperia), Jole Jacchia (Balda), Irma Mion (Fiorella), Gaspare Rubino (Filippo Mala), Melchiorre Luise (Il principe di Coira) und Augusto Romani (Il cancelliere di Ragusa), Regie Riccardo Moresco (drei Aufführungen, mit *Notturmo romantico* von Riccardo Pick-Mangiagalli und *Gli uccelli* von Ottorino Respighi) | Venedig, Teatro La Fenice, 10. X. 1942, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Rina Corsi (Imperia), Amerigo Gentilini (Filippo Mala), Ildebrando Santafè (Il principe di Coira) und Bruno Sbalchiero (Il cancelliere di Ragusa), Regie Gastone Da Venezia (zwei Aufführungen) | Rom, EIAR, 14. XI. 1942, Dirigent Giuseppe Morelli, mit Maria Pedrini (Imperia), Amerigo Gentilini (Filippo Mala), Luigi Mingoli (Il principe di Coira) und Vincenzo Bettoni (Il cancelliere di Ragusa | konzertante Aufführung, mit *Il segreto di Susanna* von Ermanno Wolf-Ferrari) | Mailand, Serate musicali (Conservatorio, Sala Verdi), 31. I. 2022, Dirigent Massimiliano Carraro, mit Denia Mazzola Gavazzeni (konzertante Aufführung) | Libretto und Klavierauszug: Wien, Universal-Edition, 1927

1929

Il re

Giovacchino Forzano – Umberto Giordano, *Il re*, novella in tre quadri, Mailand, Teatro alla Scala, 12. I. 1929, Dirigent Arturo Toscanini / Antonio Sabino, mit Armand Crabbé (Il re), Toti Dal Monte / Mercedes Capsir (Rosalina), Enzo De Muro Lomanto (Colombello), Angelica Cravencio (La moglie del mugnaio), Tancredi Pasero (Il mugnaio), Lucia Abbrescia (L'astrologa), Salvatore Baccaloni (L'uomo di legge), Giuseppe Nessi (Il prete), Giovanni Azzimonti (Un cerimoniere), Palmiro Domenichetti (Un altro cerimoniere), Aristide Baracchi (La voce di un banditore) und Cia Fornaroli / Attilia Radice (Un servo moro), Regie Giovacchino Forzano, Bühne Edoardo Marchioro (fünf Aufführungen bis zum 12. II. 1929, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo bzw. mit *Casanova a Venezia* von Riccardo Pick-Mangiagalli).

Budapest und Prag 1929 | Turin, Teatro Regio, 6. III. 1929, Dirigent Franco Capuana, mit Carlo Tagliabue (Il re), Maria Gentile (Rosalina), Ferdinando Ciniselli (Colombello), Mita Vasari (La moglie del mugnaio), Giulio Tomei (Il mugnaio), Emma Gottardi (L'astrologa), Carlo Rama (L'uomo di legge), Francesco Dominici (Il prete), Paolo Ferretti (Un cerimoniere) und Edoardo Gorone (Un altro cerimoniere | vier Aufführungen, mit *L'amore medico* von Ermanno Wolf-Ferrari) | Buenos Aires, Teatro Colón, 5. VII. 1929, Dirigent Franco Capuana, mit Armand Crabbé (Il re), Bidù Sayao (Rosalina), Christy Solari (Colombello) und Tancredi Pasero (Il mugnaio) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 5. XI. 1929, Dirigent Leo Blech, mit Leo Schützendorf (Der König), Gitta Alpar (Rosalina), Marcel Wittrisch (Colombello), Lydia Kindermann (Die Frau des Müllers) und Eduard Habich (Der Müller), Regie Franz Ludwig Hörth, Ausstattung Emil Pirchan (deutsche Erstaufführung als *Der König*, mit *Schöpfung* und *Salat* von Darius Milhaud) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 24. I. 1930, Dirigent Gabriele Santini, mit Emilio Ghirardini (Il re), Bidù Sayao / Laura Pasini (Rosalina),

Tomaz Alcaide (Colombello), Angelica Cravcenca (La moglie del mugnaio), Giacomo Vaghi (Il mugnaio), Rina Agozzino (L'astrologa), Duilio Baronti (L'uomo di legge), Luigi Nardi (Il prete), Pierantonio Prodi (Un cerimoniere) und Amerigo Neri (Un altro cerimoniere / La voce di un banditore), Regie Marcello Govoni, Bühne Nicola Benois (sieben Aufführungen bis zum 5. IV. 1930) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 27. X. 1930 (mit den *Zierpuppen* von Felice Lattuada) | Turin, E.I.A.R., 13. IX. 1931, Dirigent Umberto Giordano (konzertante Aufführung, mit *Mese mariano* von Umberto Giordano) | Rom, E.I.A.R., 26. IX. 1931, Dirigent Umberto Giordano (konzertante Aufführung) | Rom, E.I.A.R., 19. IX. 1934, Dirigent Umberto Giordano (konzertante Aufführung, mit *Mese mariano* von Umberto Giordano) | Turin, E.I.A.R., 21. VI. 1936, Dirigent Oliviero de Fabritiis (konzertante Aufführung) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 20. V. 1938, Dirigent Umberto Giordano, mit Emilio Ghirardini (Il re), Margherita Carosio (Rosalina), Enzo De Muro Lomanto (Colombello), Gilda Alfano (La moglie del mugnaio), Giulio Tomei (Il mugnaio), Agnese Dubbini (L'astrologa), Ernesto Dominici (L'uomo di legge), Adelio Zagonara (Il prete), Blando Giusti (Un cerimoniere) und Gino Conti (Un altro cerimoniere), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Nicola Benois (eine einzige Aufführung, mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Rom, E.I.A.R., 12. VI. 1939, Dirigent Umberto Giordano (konzertante Aufführung) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 10. II. 1940, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Carmelo Maugeri / Ernesto Dominici (Il re), Margherita Carosio / Rina Pellegrini (Rosalina), Antonio Salvezza (Colombello), Angelica Cravcenca (La moglie del mugnaio), Italo Tajo (Il mugnaio), Agnese Dubbini (L'astrologa), Vito De Taranto (L'uomo di legge), Adelio Zagonara (Il prete), Blando Giusti (Un cerimoniere), Gino Conti (Un altro cerimoniere) und Vasco Niccolai (La voce di un banditore), Regie Marcello Govoni, Bühne Nicola Benois (drei Aufführungen bis zum 18. II. 1940) | Mailand, Teatro alla Scala, 25. III. 1942, Dirigent Gino Marinuzzi (drei Aufführungen, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Turin, RAI, 1. VI. 1950, Dirigent Tito Petralia (konzertante Aufführung) | Turin, Teatro Regio (Teatro Nuovo), 8. V. 1954, Dirigent Luigi Toffolo, mit Afro Poli (Il re), Elda Ribetti / Dora Gatta (Rosalina), Alfredo Vernetti / Amedeo Berdini (Colombello), Mafalda Masini (La moglie del mugnaio) und Ugo Novelli (Il mugnaio), Regie Gino Sabbatini (drei Aufführungen) | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale (Teatro Nuovo), IX 1954, mit Gianna Galli und Alfredo Mariotti | Modena, Teatro Comunale, XI 1954, Dirigent Ottavio Ziino (Tournée der Produktion aus Spoleto) | Foggia, Teatro Giordano, 10. X. 1971, Dirigent Pier Alberto Biondi | Foggia, Teatro Giordano, 5. XII. 1977 | Bari, Teatro Piccinni, 1980 | Sankt Petersburg, Studio, 18. bis 26. V. 1998, Dirigent Stanislav Gorkovenko | Martina Franca (Tarent), Festival della Valle d'Itria (Palazzo Ducale), 6. VIII. 1998, Dirigent Renato Palumbo (zwei Aufführungen) | Baveno (Lago Maggiore / Verbano – Cusio – Ossola), Festival Umberto Giordano, 22. VII. 2001 | Foggia, Teatro Giordano, 13. I. 2006 | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1929

Le preziose ridicole

Arturo Rossato – Felice Lattuada (1882–1962), *Le preziose ridicole*, commedia lirica in un atto tratta dall'omonima commedia di Molière, Mailand, Teatro alla Scala, 9. II. 1929, Dirigent Gabriele Santini, mit Emilio Venturini (La Grange), Aristide Baracchi (Croissy), Salvatore Baccaloni (Gorgibus), Mafalda Favero (Madelon), Ebe Stignani (Cathos), Alba Damonte (Marotte), Jan Kiepura (Il marchese Mascarille) und Edoardo Faticanti (Il visconte Jodelet), Regie Giovacchino Forzano, Bühne Pietro Stroppa (fünf Aufführungen bis zum 21. II. 1929, mit *Casanova a Venezia* von Riccardo Pick-Mangiagalli).

Buenos Aires, Teatro Colón, 14. und 17. VIII. 1929, Dirigent Franco Capuana, mit Luigi Nardi (La Grange), V. Bacciato (Croissy), Attilio Muzio (Gorgibus), Gilda Dalla Rizza (Madelon), N. Juárez (Cathos), C. Mazzoco (Marotte), Jan Kiepura (Mascarille) und Gino Vanelli

(Jodelet | zwei Aufführungen) | Prag 1929/30 | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 18. I. 1930, Dirigent Gabriele Santini, mit Giuseppe Vaccari (La Grange), Afro Poli (Croissy), Umberto Di Lelio (Gorgibus), Ines Alfani Tellini (Madelon), Ebe Stignani (Cathos), Anna Maria Martucci (Marotte), Tomaz Alcaide (Mascarille) und Edoardo Faticanti (Jodelet | Wiederholungen: 26. und 30. I. 1930, mit *Il gobbo del califfo* von Franco Casavola | insgesamt drei Aufführungen) | Parma, Teatro Regio, 30. I. 1930, Dirigent Giuseppe Podestà, mit Romeo Boscacci (La Grange), Eugenio Dall'Argine (Croissy), Giulio Tomei (Gorgibus), Luisa Palazzini (Madelon), Anna Masetti Bassi (Cathos), Carmen Tornari (Marotte), Christy Solari (Mascarille) und Lorenzo Conati (Jodelet), Regie Ezio Cellini, Bühne Bertini e Pressi, Kostüme Chiappa (drei Aufführungen, mit *Hänsel e Gretel* von Engelbert Humperdinck) | Mailand, Teatro alla Scala, 8. III. 1930, Dirigent Ferruccio Calusio, mit Emilio Venturini (La Grange), Aristide Baracchi (Croissy), Salvatore Baccaloni (Gorgibus), Mafalda Favero (Madelon), Ebe Stignani (Cathos), Ferrari (Marotte), Tomaz Alcaide (Mascarille) und Edoardo Faticanti (Jodelet | drei Aufführungen, mit *Il gobbo del califfo* von Casavola) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 27. X. 1930, Dirigent Richard Lert, mit Helge Roswaenge (La Grange), Leonhard Kern (Croissy), Otto Helgers (Gorgibus), Jarmila Novotna (Madelon), Else Ruziczka (Cathos), Elise von Catopol (Marotte), Marcel Wittrisch (Mascarille) und Gerhard Hüsch (Jodelet), Daisy Spies und Jens Keith (Tänzer), Choreographie Rudolf von Laban | New York, Metropolitan Opera House, 10. XII. 1930, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Angelo Badà (La Grange), Millo Picco (Croissy), Pavel Ludikar (Gorgibus), Lucrezia Bori (Madelon), Gladys Swarthout (Cathos), Pearl Besuner (Marotte), Armand Tokatyan (Mascarille) und Mario Basiola (Jodelet | Wiederholungen: 19. und 29. XII. 1930 sowie 15. I. 1931 | insgesamt vier Aufführungen) | Turin, EIAR, 20. XI. 1932, Dirigent Ugo Tansini (konzertante Aufführung) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 23. II. 1935, Dirigent Francesco Salfi, mit Guglielmina Macchi, Albino Marone, Cesare Massù und Leone Paci (drei Aufführungen) | Como, Teatro Sociale, carnevale 1938/39 (II 1939), Dirigent Felice Lattuada, mit Giuseppe Marchesi (La Grange), Luigi Sardi (Croissy), Enrico Vannuccini (Gorgibus), Jolanda Cirillo (Madelon), Giulia Tess (Cathos), Mafalda Chiorboli (Marotte), Agostino Casavecchi (Mascarille) und Carlo Togliani (Jodelet), Regie Riccardo Moreasco (mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Neapel, Teatro di San Carlo, 9. III. 1940, Dirigent Antonio Sabino, mit Vincenzo Bettoni (Gorgibus), Adriana Perris (Madelon), Ebe Stignani (Cathos), Rina Mariosa (Marotte), Aldo Sinnone (Mascarille) und Carlo Togliani (Jodelet), Regie Marcello Govoni, Bühne Ercole Sormani (drei Aufführungen) | Rom, Teatro dell'Opera, 7. VI. 1950, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Nino Mazziotti (La Grange), Aldo Politi (Croissy), Vito De Taranto (Gorgibus), Bruna Fabrini (Madelon), Fernanda Cadoni (Cathos), Pina Margarini (Marotte), Emilio Renzi (Mascarille) und Benvenuto Franci (Jodelet | drei Aufführungen bis zum 11. VI. 1950) | Lugo (Ravenna), Teatro Rossini, 18. I. 1991, Dirigent Gianfranco Masini, mit Sergio Tedesco (La Grange), Angelo Vecchia (Croissy), Enrico Fissore (Gorgibus), Sylvie Valayre (Madelon), Adriana Cicogna (Cathos), Anna Catarci (Marotte), Ezio Di Cesare (Mascarille) und Roberto Servile (Jodelet), Regie Alberto Lattuada | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1929

Il gobbo del califfo

Arturo Rossato – Franco Casavola (1891–1955), *Il gobbo del califfo*, commedia [opera] in un atto, Rom, Teatro Reale dell'Opera, 4. und 7. v. 1929, Dirigent Gino Marinuzzi, mit Emilio Ghirardini (Il gobbo), Nadia Kovaceva (La ciabattina), Giulio Cirino (Il ciabattino), Dino Borgioli (L'innamorato), Luigi Bernardi (Il dottore), Luigi Nardi (Il collerico), Adolfo Pacini (Il mercante), Ernesto Dominici (Il gran visir) und Luigi Cilla / Arturo Barosi (Il barbiere), Regie Alessandro Sanine, Bühne Mario Cito Filomarino (mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo).

Bari, Teatro Petruzzelli, 14. I. 1930, Dirigent Franco Casavola, mit Armando Tassini (Il gobbo), Ebe Ticozzi (La ciabattina), Antonio Gelli (Il ciabattino), Raffaele Marcotto (L'innamorato), Antonio Laffi (Il dottore), Gaetano Fanelli (Il collerico), Pietro Mariani (Il mercante), Carlo Ulivi (Il gran visir) und Giorgio Nanni (Il barbiere | fünf Aufführungen, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 18. I. 1930, Dirigent Domenico Messina, mit Emilio Ghirardini (Il gobbo), Anna Gramegna (La ciabattina), Giacomo Vaghi (Il ciabattino), Attilio Baggione (L'innamorato), Afro Poli (Il dottore), Luigi Nardi (Il collerico), Adolfo Pacini (Il mercante), Duilio Baronti (Il gran visir) und Adelio Zagonara (Il barbiere), Regie Alessandro Sanine, Bühne Mario Cito Filomarino (drei Aufführungen bis zum 30. I. 1930, mit *Le preziose ridicole* von Felice Lattuada) | Mailand, Teatro alla Scala, 8. III. 1930, Dirigent Ferruccio Calusio, mit Gino Vanelli (Il gobbo), Nadia Kovaceva (La ciabattina), Salvatore Baccaloni (Il ciabattino), Tomaz Alcaide (L'innamorato) und Corrado Zambelli (Il gran visir), Regie Giovacchino Forzano, Bühne Cito Filomarino (drei Aufführungen, mit *Le preziose ridicole* von Felice Lattuada) | Buenos Aires, Teatro Colón, 15. IX. 1932, Dirigent Franco Paolantonio, mit Salvatore Baccaloni (vier Aufführungen) | Rovigo, Teatro Sociale, 24. X. 1933, Dirigent Angelo Ferrari, mit Luigi Dimitri (Il gobbo), Laura Lauri (La ciabattina), Carmelo Corsaro (Il ciabattino), Domenico Voltan (L'innamorato), Attilio Bordonali (Il dottore), Luigi Garelli (Il collerico), Giuseppe Maggioni (Il mercante), Emanuele Salvadori (Il gran visir) und Sante Rotondi (Il barbiere), Regie Raffaele Magistri (drei Aufführungen, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Novara, Teatro Coccia, I 1937, mit Christy Solari (L'innamorato) | Mailand, Teatro alla Scala, 27. II. 1938, Dirigent Polzinetti, mit Afro Poli (Il gobbo), Nadia Kovaceva (La ciabattina), Vincenzo Bettoni (Il ciabattino), Christy Solari (L'innamorato), Melchiorre Luise (Il dottore), Giuseppe Nessi (Il collerico), Aristide Baracchi (Il mercante) und Duilio Baronti (Il gran visir), Regie Mario Frigerio, Bühne Ota Sforza (vier Aufführungen) | Turin, Teatro Regio (Teatro Lirico), 15. v. 1948 (drei Aufführungen) | Bari, Teatro Petruzzelli, 13. I. 1956, Dirigent Pietro Argentò, mit G. Pazzini (Il gobbo), Anna Di Stasio (La ciabattina), Leo Pudis (Il ciabattino), Dino Formichini (L'innamorato), Nicola Sisto (Il dottore), Pino Castagnoli (Il collerico / Il barbiere), F. Carnacina (Il mercante) und Vincenzo Preziosa (Il gran visir | eine einzige Aufführung, mit *Le furie di Arlecchino* und *La grançola* von Adriano Lualdi) | Rom, Teatro dell'Opera, 22. v. 1956, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Saturno Meletti (Il gobbo), Miriam Pirazzini (La ciabattina), Carlo Cava (Il ciabattino), Agostino Lazzari (L'innamorato), Guido Mazzini (Il dottore), Adelio Zagonara (Il collerico), Enzo Titta (Il mercante), Bruno Sbalchiero (Il gran visir), Paolo Caroli (Il barbiere) und Salvatore De Tommaso (Il muezzin), Regie Enrico Frigerio, Bühne Mario Cito Filomarino (drei Aufführungen bis zum 26. v. 1956, mit *L'organo di bambù* von Ennio Porrino) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1929

1930

L'ultimo lord

Ugo Falena (1875–1931) – Franco Alfano, *L'ultimo lord*, opera semiseria in tre atti (dalla commedia omonima di Ugo Falena) [Mailand, Teatro Manzoni, 7. VI. 1925, nach *Little Lord Fauntleroy* (1886) von Frances Hodgson Burnett (1849–1924)], Neapel, Teatro di San Carlo, 19. IV. 1930, Dirigent Franco Capuana, mit Riccardo Stracciari (Il duca di Kilmarnock), Mafalda Favero (Freddie), Leone Paci (Gray), Enrica Carabelli (La principessa) und Aureliano Pertile (Il principe Cristiano), Regie Armando Falconi, Bühne Vincenzo Pignataro (zwei Aufführungen).

San Remo (Imperia), Teatro del Casinò Municipale, 20. III. 1931, Dirigent Edoardo Vitale, mit Riccardo Stracciari (Kilmarnock), Maria Polla Puecher (Freddie), Enrica Carabelli (La principessa) und Christy Solari (Cristiano) | Monte Carlo (Monaco), 17. III. 1932 | Turin, E.I.A.R., 13. X. 1938, Dirigent Armando La Rosa Parodi, mit Franco Zaccarini (Kilmarnock), Magda Olivero

(Freddie), Afro Poli (Gray), Giuseppina Sani (La principessa) und Augusto Ferrauto (Cristiano) | konzertante Aufführung | Libretto und Klavierauszug: Wien, Universal-Edition, 1930

1931

La bisbetica domata

Arturo Rossato – Mario Persico (1892–1977), *La bisbetica domata*, quattro atti (dalla commedia di William Shakespeare), Rom, Teatro Reale dell'Opera, 12. II. 1931, Dirigent Gabriele Santini, mit Emilio Ghirardini (Petruccio), Duilio Baronti (Battista Minola), Florica Cristoforeanu (Caterina), Tere-sita Bugamelli (Bianca), Alessio De Paolis (Lucentio), Giulio Cirino (Ortensio), Tosca Ferroni (La vedova), Luigi Nardi (Grumio), Adolfo Pacini (Curtis / Un sacerdote) und Alfredo Mattioli (Biondello), Regie Alessandro Sanine (zwei Aufführungen).

Neapel, Teatro di San Carlo, 1. IV. 1933, Dirigent Edoardo Vitale, mit Luigi Montesanto (Petruccio), Giuseppe Casarosa (Battista Minola), Maria Carbone (Caterina), Elisa Farroni (Bianca), Franco Perulli (Lucentio) und Giulio Cirino (Ortensio), Regie Ciro Scafa, Bühne Pieretto Bianco (drei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 5. III. 1935, Dirigent Franco Capuana, mit Luigi Montesanto (Petruccio), Giuseppe Casarosa (Battista Minola), Amelita Conte (Caterina), Elisa Farroni (Bianca), Guglielmo Fazzini (Lucentio) und Giulio Cirino (Ortensio), Regie Ciro Scafa (zwei Aufführungen) | Genua, Teatro Carlo Felice, 4. II. 1939, Dirigent Franco Capuana, mit Iris Adami Corradetti (Caterina), Giulio Cirino (Ortensio), Benvenuto Franci, Emilio Renzi und Corrado Zambelli (drei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 24. II. 1962, Dirigent Ugo Rapalo, mit Scipio Colombo (Petruccio), Leonida Bergamonti (Battista Minola), Luisa Malagrida (Caterina), Antonietta Pastori (Bianca), Agostino Lazzari (Lucentio), Afro Poli (Ortensio), Maja Sunara (La vedova), Amedeo Berdini (Grumio), Carlo Romano (Curtis), Alfredo Verneti (Biondello) und Mario Cioffi (Un sacerdote), Regie Vittorio Viviani, Bühne Adriana Muojo (drei Aufführungen) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1929 | Libretto: Milano, Casa Editrice Floreal Liberty di Rossi Arturo, o. J.

La vedova scaltra

Mario Ghisalberti (1902–1980) – Ermanno Wolf-Ferrari, *La vedova scaltra*, commedia lirica in tre atti, da Carlo Goldoni, Rom, Teatro Reale dell'Opera, 5. III. 1931, Dirigent Gino Marinuzzi, mit Adelaide Saraceni (Rosaura), Giulio Cirino (Milord Runebif), Alessio De Paolis (Monsieur Le Bleu), Giacomo Vaghi (Don Alvaro di Castiglia), Alessandro Ziliani (Il conte di Bosco Nero), Rina De Ferrari (Marionette), Emilio Ghirardini (Arlecchino), Mario Bianchi (Birif) und Adelio Zagonara (Folletto), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco (sieben Aufführungen bis zum 28. III. 1931).

Zürich, Opernhaus, 1931, mit Gino Vanelli (Arlecchino?) | Genua, Teatro Carlo Felice, I 1931, mit Gino Vanelli (Arlecchino?) | Mailand, Teatro alla Scala, 26. IV. 1931, Dirigent Ettore Panizza, mit Adelaide Saraceni (Rosaura | vier Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, v 1931, mit Gino Vanelli (Arlecchino?) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden, 20. X. 1931, Dirigent Leo Blech (deutsche Erstaufführung, unter dem Titel *Die schalkhafte Witwe* | sieben Aufführungen bis zum 5. I. 1932) | Dresden und Köln 1931 | Altenburg, Dortmund, Hannover, Kassel, Mailand, Nürnberg, Osnabrück, Stuttgart und Weimar 1932 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 12. I. 1932, Dirigent Edoardo Vitale, mit Florica Cristoforeanu (Rosaura), Christy Solari (Le Bleu) und Afro Poli (sieben Aufführungen) | Wiesbaden

1933 | La Valletta (Malta) 1933/34 | Riga 1935 | Sankt Veit am Flaum (Rijeka/Fiume), Teatro Verdi, XI 1935, Dirigent Franco Capuana, mit Emilica Vera (Rosaura), Christy Solari (Le Bleu), Rina De Ferrari (Marionette) und Gino Vanelli (Arlecchino) | Kairo, Khedivial-Opernhaus, und Alexandrien 1936 | Laibach und Lübeck 1936/37 | Viterbo, Teatro dell'Unione (Piazza Verdi), IX 1937, mit Emilica Vera (Rosaura) und Gino Vanelli (Arlecchino? | zwei Aufführungen) | Palermo, Teatro Massimo (Politeama Garibaldi), 16. XI. 1937, Dirigent Mario Cordone, mit Emilica Vera (Rosaura), Umberto Di Lelio (Runebif), Vladimiro Badiali (Le Bleu), Dante Sciacqui (Alvaro), Enrico Lombardi (Bosco Nero), Julietta Azevedo (Marionette), Gino Vanelli (Arlecchino), Alessio Soley (Birif) und Romeo Boscacci (Folletto), Regie Romolo Gismondi (drei Aufführungen) | Turin, EIAR, 15. VI. 1939, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Magda Olivero (Rosaura) und Gino Vanelli (Arlecchino | konzertante Aufführung) | Brescia, Teatro Grande, 1939, mit Christy Solari (Le Bleu) | Catania, Teatro Bellini, 16. III. 1940, Dirigent Gabriele Santini, mit Emilica Vera (Rosaura), Paolo Farresi (Runebif), Christy Solari (Le Bleu), Dante Sciacqui (Alvaro), Silvio Costa Lo Giudice (Bosco Nero), Rina De Ferrari (Marionette) und Afro Poli (Arlecchino), Regie Enrico Frigerio (drei Aufführungen) | Reggio Emilia, Teatro Municipale, 26. IV. 1942 (eine einzige Aufführung) | München, Bayerische Staatsoper (Nationaltheater), 10. IV. 1943, Dirigent Heinrich Hollreiser, mit Irma Beilke (Rosaura), Walter Höfermayer (Runebif) und Georg Hann (Alvaro), Regie Rudolf Hartmann, Bühne und Kostüme Ludwig Sievert | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1946, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Augusta Oltrabella (Rosaura), Christy Solari (Le Bleu) und Enrico Molinari (vier Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 7. VI. 1947, Dirigent Franco Capuana, mit Augusta Oltrabella (Rosaura), Antonio Cassinelli (Runebif), Christy Solari (Le Bleu), Romeo Morisani (Alvaro), Vladimiro Badiali (Bosco Nero), Rina De Ferrari (Marionette), Emilio Ghirardini (Arlecchino), Marco Rossi (Birif) und Miro Lozzi (Folletto), Regie Aldo Mirabella Vassallo (drei Aufführungen) | Wien, Staatsoper (in der Volksoper), 20. IV. 1948, Dirigent Otto Ackermann, mit Sena Jurinac (Rosaura), Walter Höfermayer (Runebif), Hugo Meyer-Welfing / Rudolf Christ (Le Bleu), Otto Edelmann (Alvaro), Wenko Wenkoff (Bosco Nero), Rosl Schwaiger (Marionette), Erich Kunz / Josef Knapp (Arlecchino), Emil Siegert / Franz Bierbach (Birif), Erwin Nowaro / August Jaresch (Folletto) und Hanns Koch / Hans Temple (Diener), Regie Josef Witt, Bühne und Kostüme Meinecke (acht Aufführungen bis zum 14. XI. 1949, davon sieben von Otto Ackermann und eine von Wilhelm Loibner dirigiert) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 18. II. 1949, Dirigent Angelo Questa, mit Dolores Ottani (Rosaura), Mattia Sassanelli (Runebif), Gino Del Signore (Le Bleu), Alfredo Colella (Alvaro), Gino Sinimberghi (Bosco Nero), Rina De Ferrari (Marionette), Emilio Ghirardini (Arlecchino), Piero Passerotti (Birif) und Nino Mazziotti (Folletto), Regie Riccardo Picozzi, Choreographie Attilia Radice, Bühne Pierretto Bianco (drei Aufführungen bis zum 23. II. 1949) | München, Staatstheater am Gärtnerplatz, 3. XI. 1955, Dirigent Kurt Eichhorn, Regie Willy Duvoisin, Ausstattung Max Bignens (13 Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 11. II. 1956, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Magda Olivero (Rosaura), Enrico Campi (Runebif), Ezio De Giorgi (Le Bleu), Leo Pudis (Alvaro), Nicola Filacuridi (Bosco Nero), Dora Gatta (Marionette), Paolo Pedani (Arlecchino), Giorgio Giorgetti (Birif) und Florindo Andreolli (Folletto), Regie Corrado Pavolini (drei Aufführungen) | Graz, Opernhaus, 21. X. 1959, Dirigent Maximilian Kojetinsky, mit Friedl Pörltinger (Rosaura), Hans Helm (Runebif) und Gerhard Soucek (Alvaro), Bühne Wolfram Skalicky, Kostüme Ingrid Jorissen (sechs Aufführungen bis zum 22. I. 1960) | Gelsenkirchen 1966 | Neapel, Teatro di San Carlo, 28. III. 1966, Dirigent Alberto Zedda, mit Edda Vincenzi (Rosaura), Italo Tajo (Runebif), Ottavio Garaventa (Le Bleu), Alfredo Mariotti (Alvaro), Giuseppe Campora (Bosco Nero), Anna Maccianti (Marionette), Giulio Fioravanti (Arlecchino), Regie Alessandro Brissoni, Choreographie Bianca Gallizia, Bühne Umberto Zimelli, Kostüme Maud Strudthoff (drei Aufführungen) | Zürich, Opernhaus, 13. XI. 1971 | Sankt Veit am Flaum (Rijeka/Fiume) 1973/74 | Venedig, Teatro La Fenice, 4. V. 1976, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Ilva Ligabue (Rosaura), Alessandro Maddalena (Runebif), Sergio Tedesco (Le Bleu), Francesco Signor (Alvaro), Aldo Botton (Bosco Nero), Daniela Mazzucato Meneghini (Marionette), Mario Basiola (Arlecchino), Paolo Cesari (Birif) und Guido

Fabbris (Folletto), Regie Giovanni Poli (fünf Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1978 | Wexford, Festival, 1983, Dirigent Yan Pascal Tortelier, mit Jill Gomez (Rosaura), Regie Charles Hamilton | Montpellier, Opéra de Montpellier, IV 2004, Dirigent Enrique Mazzola, mit Anne-Lise Sollied (Rosaura) | Venedig, Teatro La Fenice, 10. II. 2007, Dirigent Karl Martin, mit Anne-Lise Sollied (Rosaura), Regie Massimo Gasparon | Libretto und Klavierauszug: Milano, Sonzogno, 1930 | Libretto: Nachdruck 1946

1932

Primavera fiorentina

Mario Ghisalberti – Arrigo Pedrollo (1878–1964), *Primavera fiorentina*, commedia lirica in un atto e tre quadri [nach Boccaccio], Mailand, Teatro alla Scala, 28. II. 1932, Dirigent Franco Ghione, mit Emilio Ghirardini (Messer Lapo), Alessandro Ziliani (Baldo), Augusta Oltrabella (Madonna Isabella) und Giovannelli (Madonna Lisetta), Regie Mario Ghisalberti (fünf Aufführungen).

Libretto: Milano, Sonzogno, 1932

La donna serpente

Cesare Vico Lodovici (1885–1968) – Alfredo Casella (1883–1947), *La donna serpente*, opera-fiaba in un prologo, tre atti e sette quadri, tratta dalla fiaba omonima di Carlo Gozzi, Rom, Teatro Reale dell'Opera, 17. III. 1932, Dirigent Alfredo Casella, mit Laura Pasini (Miranda), Antonio Melandri (Altidòr), Giovanni Inghilleri (Demogorgòn), Maria Serra Massara (Armillà), Ninì Giani (Canzade), Giorgio Lansky (Tògrul), Gino Vanelli (Pantùl), Alessio De Paolis (Alditrùf), Luigi Nardi (Tartagìl), Adolfo Pacini (Albrigòr), Anna Maria Martucci (Farzana), Millo Marucci (Badur), Maria Mariani (Smeraldina), Maria Zilia und Maria Mariani (Due fatine), Pietro Passarotti (1° Messo / Un corifèò), Nino Mazziotti (2° Messo) und Maria Zilia (Una voce interna), Regie Giovacchino Forzano, Choreographie Nicola Guerra, Bühne Cipriano Efisio Oppo (drei Aufführungen).

Mailand, Teatro alla Scala, 31. X. 1942, Dirigent Fernando Previtali, mit Iris Adami Corradetti (Miranda | drei Aufführungen) | Mailand, RAI, 14. VI. 1959, Dirigent Fernando Previtali (konzertante Aufführung) | Palermo, Teatro Massimo (Politeama Garibaldi), 4. IV. 1982, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Fiorella Pediconi (Miranda), Giuseppe Venditelli (Altidòr), Carlo Desideri (Demogorgòn), Silvia Silveri (Armillà), Lauretta Brovida (Canzade), Mario Luperi (Tògrul), Alessandro Cassis (Pantùl), Angelo Marchiandi (Alditrùf), Sergio Bertocchi (Tartagìl), Jacques Trigeau (Albrigòr), Vera Pastore (Farzana), Ugo Tortorici (Badur), Danilo Capri (1° Messo), Pietro Tarantino (2° Messo), Regie Filippo Crivelli, Choreographie Claudia Lawrence, Bühne und Kostüme Carlo Savi (acht Aufführungen) | Martina Franca (Tarent), Festival della Valle d'Itria (Palazzo Ducale), 18. VII. 2014 (drei Aufführungen, Koproduktion mit dem Teatro Regio in Turin) | Turin, Teatro Regio, 14. IV. 2016, Dirigent Gianandrea Nosedà, Regie Arturo Cirillo, Bühne Dario Gessati, Kostüme Gianluca Falaschi, Choreographie Riccardo Olivier, Licht Giuseppe Calabrò (fünf Aufführungen bis zum 24. IV. 2016, im Rahmen eines Festival Alfredo Casella) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1932

Il favorito del re

Arturo Rossato – Antonio Veretti, *Il favorito del re*, tre atti e quattro quadri, Mailand, Teatro alla Scala, 17. III. 1932, mit Pia Tassinari und Aristide Baracchi.

Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1932

La grançèola

Adriano Lualdi (Libretto und Musik), *La grançèola*, opera da camera in un atto, da un soggetto di Riccardo Bacchelli, Venedig, Festival (Teatro Goldoni), 10. IX. 1932.

Rom, Teatro Reale dell'Opera, 17. IV. 1943, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Liana Grani (Dalmatina), Giacinto Prandelli (Marchetto) und Vito De Taranto (Schiavone), Regie Carlo Piccinato, Choreographie Aurel M. Milloss, Bühne Alfredo Furiga (drei Aufführungen bis zum 22. IV. 1943, mit *Le nozze di Haura* von Adriano Lualdi und mit *Emiral* von Bruno Barilli) | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale (Teatro Nuovo), 1955, Dirigent Adriano Lualdi, Regie Maner Lualdi (mit *Le furie di Arlecchino* von Adriano Lualdi und *Suor Angelica* von Giacomo Puccini) | Bari, Teatro Petruzzelli, 13. I. 1956, Dirigent Adriano Lualdi, mit Santa Chissari (Dalmatina), Dino Formichini (Marchetto) und Vincenzo Preziosa (Schiavone) | eine einzige Aufführung, mit *Il gobbo del califfo* von Franco Casavola und *Le furie di Arlecchino* von Adriano Lualdi) | Palermo, Teatro Massimo, 1. III. 1956, Dirigent Nino Verchi, mit Rina Malatrasi (Dalmatina), Sergio Tedesco (Marchetto) und Ferdinando Lidonni (Schiavone), Regie Anton Giulio Bragaglia, Bühne Carlo Santonocito, Kostüme Emma Calderini (vier Aufführungen, mit *Mese mariano* von Umberto Giordano und *Il tenore sconfitto* von Vincenzo Tommasini bzw. einem *Bolero*-Ballett) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1931

Il finto Arlecchino

Gian Francesco Malipiero, *Il finto Arlecchino*, commedia musicale in due parti, Coburg, 15. XII. 1932.

Rom, Teatro Reale dell'Opera, 7. II. 1939, mit Giovanni Manurita | Libretto und Klavierauszug: Wien, Universal-Edition, 1929 (deutsche Fassung von Rudolf Stephan Hoffmann)

1933

La farsa amorosa

Arturo Rossato – Riccardo Zandonai, *La farsa amorosa*, scene popolaresche in tre atti, cinque quadri e due intermezzi scenici (da *El sombrero de tres picos* di Pedro de Alarcón, 1874), Rom, Teatro Reale dell'Opera, 22. II. 1933, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Nino Bertelli (Renzo), Mafalda Favero (Lucia), Carmelo Maugeri (Don Ferrante), Sara Ungaro (Donna Mercedes), Alessio De Paolis (Frulla), Salvatore Baccaloni (Spingarda), Agnese Dubbini (Orsola) und Adelio Zagonara (Giacomino), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Pieretto Bianco (vier Aufführungen bis zum 5. III. 1933).

Catania, Teatro Bellini, 23. III. 1933, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Silvio Costa Lo Giudice (Renzo), Iris Adami Corradetti (Lucia), Giuseppe Noto / Lorenzo Conati (Ferrante), Giuseppina Sani (Mercedes) und Pietro Friggi (Spingarda), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco (fünf Aufführungen) | Trento, Teatro Sociale, 20. VI. 1933, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Silvio Costa Lo Giudice (Renzo), Iris Adami Corradetti (Lucia), Giuseppe

Noto (Ferrante), Vittoria Palombini (Mercedes) und Dante Sciacqui (Spingarda) | Brüssel, Théâtre de la Monnaie, 27. XI. 1933, Dirigent Corneil de Thoran | Bari, Teatro Petruzzelli, 27. I. 1934, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Franco Foresta (Renzo), Iris Adami Corradetti (Lucia), Giovanni Inghilleri (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes), Gaetano Fanelli (Frulla), Michele Fiore (Spingarda), Tatiana Bocova (Orsola) und Cesare Sperti (Giacomino) | drei Aufführungen) | Turin, EIAR, 7. X. 1934, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Nino Bertelli (Renzo), Iris Adami Corradetti (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes) und Giulio Cirino (Spingarda) | konzertante Aufführung) | Neapel, Teatro di San Carlo, 10. I. 1935, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Giuseppe Massù (Renzo), Vera Nadia Poggioli (Lucia), Edoardo Faticanti (Ferrante), Nadia Kovaceva (Mercedes) und Giulio Cirino (Spingarda), Regie Ciro Scafa, Bühne Pieretto Bianco (zwei Aufführungen) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 4. IV. 1935, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Nino Bertelli (Renzo), Pia Tassinari (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes), Alessio De Paolis (Frulla), Salvatore Baccaloni (Spingarda), Agnese Dubbini (Orsola) und Adelio Zagonara (Giacomino), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco (vier Aufführungen bis zum 11. IV. 1935) | Rovereto (Trento), 17. X. 1935, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Giuseppe Massù (Renzo), Maria Fersula (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Nadia Kovaceva (Mercedes) und Pietro Friggi (Spingarda) | Pesaro, Teatro Rossini, 16. II. 1936, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Enzo De Muro Lomanto (Renzo), Maria Fersula (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes) und Giulio Cirino (Spingarda) | Pisa, Teatro Verdi, 14. III. 1936, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Silvio Costa Lo Giudice (Renzo), Pia Tassinari (Lucia), Edoardo Faticanti (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes) und Giulio Cirino (Spingarda) | Mailand, Teatro alla Scala, 1. IV. 1936, Dirigent Giuseppe Del Campo, mit Nino Bertelli (Renzo), Pia Tassinari (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Vittoria Palombini (Mercedes) und Vincenzo Bettoni (Spingarda) | Brünn, Divadlo na Hradbách [heute Mahenovo divadlo], 27. VI. 1936, Dirigent Antonín Balatka, mit Gustav Talman (Renzo), Vera Strelcová (Lucia), Geza Fiser (Ferrante), Marie Reznicková (Mercedes) und Vladimír Jedenáctik (Spingarda) | Parma, Teatro Regio, 13. XII. 1936, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Carlo Botti (Renzo), Maria Fersula (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes), Fernando Alfieri (Frulla), Giuseppe Noto (Spingarda), Tatiana Bocova / Mila Pantaleoni (Orsola) und Aristodemo Bregola (Giacomino), Regie Ugo Bassi, Bühne Ercole Sormani (drei Aufführungen bis zum 19. XII. 1936) | Salerno, Teatro Verdi, 11. IV. 1937, Dirigent Manrico De Tura, mit Carlo Botti (Renzo), Maria Fersula (Lucia), Enzo Casolaro (Ferrante), Maria Dupny (Mercedes) und Giannetto Zini (Spingarda) | Bologna, Teatro Comunale, 7. oder 9. XII. 1937, Dirigent Riccardo Zandonai, mit Alessandro Ziliani (Renzo), Mafalda Favero (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Sara Ungaro (Mercedes), Giulio Cirino (Spingarda) und Camilla Rota (Orsola?), Regie Domenico Messina (eine einzige Aufführung) | Genua, Teatro Carlo Felice, 17. III. 1940, Dirigent Giuseppe Del Campo, mit Alessandro Ziliani (Renzo), Iris Adami Corradetti (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Giuseppina Sani (Mercedes) und Antonio Galli (Spingarda) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden (Krolloper), 17. XII. 1941, Dirigent Gilberto Gravina, mit Peter Anders (Renzo), Maria Cebotari (Lucia), Willi Domgraf-Fassbaender (Ferrante), Else Tegethoff (Mercedes) und Eugen Fuchs (Spingarda) | Karlsruhe, Badisches Staatstheater, 29. III. 1942, Dirigent Gilberto Gravina, mit Werner Schupp (Renzo), Else Blank (Lucia), Eugen Ramponi (Ferrante), Anke Naumann (Mercedes) und Eugen Fuchs (Spingarda) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 23. II. 1943, Dirigent Vincenzo Bellezza, mit Mario Filippeschi (Renzo), Maria Laurenti / Maria Fersula (Lucia), Carmelo Maugeri (Ferrante), Amalia Pini (Mercedes), Adelio Zagonara (Frulla), Vincenzo Bettoni (Spingarda), Agnese Dubbini (Orsola) und Blando Giusti (Giacomino), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Pieretto Bianco, Choreographie Aurel M. Milloss (drei Aufführungen bis zum 5. III. 1943) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 4. II. 1954, Dirigent Argeo Quadri, mit Nicola Filacuridi (Renzo), Ondina Otta (Lucia), Giampiero Malaspina (Ferrante), Aurora Cattelani (Mercedes) und Ugo Novelli (Spingarda) | vier Aufführungen) | London, Morley Opera, 20. III. 1981 | Libretto, Partitur und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1933

1934

Il mercante e l'avvocato

A. Martinelli – Armando La Rosa Parodi (1904–1977), *Il mercante e l'avvocato*, opera comica in due atti e tre quadri, Turin, EIAR, 2. IX. 1934.

Libretto und Klavierauszug: Torino 1934

1935

La vigna

Alfredo Testoni (1856–1931) / Guido Guerrini (1890–1965) – Guido Guerrini, *La vigna*, opera burlesca in tre atti, dalla *III. Cena* di Anton Francesco Grazzini (detto il Lasca, 1504 oder 1505–1584), Rom, Teatro Reale dell'Opera, 7. III. 1935, Dirigent Tullio Serafin, mit Salvatore Baccaloni (Messer Bartolomeo degli Avveduti), Emma Druetti (Madonna Ginevra), Gilda Alfano (Sandra), Dino Borgioli (Ruberto Frigoli), Benvenuto Franci (Arrighetto), Bruna Dragoni (Lucrezia), Anna Gramegna (La Baliaccia) sowie Blando Giusti, Gino Conti und Enrico Contini (Tre beoni), Regie Marcello Govoni, Bühne Camillo Parravicini, Choreographie Boris Romanoff (drei Aufführungen bis zum 17. III. 1935, mit *Balilla* von Carmine Guarino).

Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1935

1936

Astuzie d'amore

Arturo Rossato – Franco Casavola, *Astuzie d'amore*, tre quadri, Bari, Teatro Petruzzelli, 28. I. 1936, Dirigent Federico Del Cupolo, mit Spartaco Marchi (Messere Lionardo), Bruna Dragoni (Peronella), Vladimiro Badiali (Nicoletto) und Michele Fiore (Bigoncia | drei Aufführungen bis zum 24. II. 1936, mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni).

Libretto und Klavierauszug (von Guido Zuccoli): Milano, Ricordi, 1935

Le burle di Lisetta

Antonio Lega (1863–1946) – Giovanni Garau, *Le burle di Lisetta*, un atto comico-romantico in due quadri, Neapel, Teatro di San Carlo, 5. II. 1936, Dirigent Franco Capuana, mit Dina Fiumana (Lisetta), Bruno Landi (Planchet) und Mino Cavallo (Morand), Regie Ciro Scafa, Choreographie M. Mariani (drei Aufführungen).

Libretto: Roma, Tipografia Nuova Italia, 1935 | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1935

Il campiello

Mario Ghisalberti – Ermanno Wolf-Ferrari, *Il campiello*, commedia lirica in tre atti, da Carlo Goldoni, Mailand, Teatro alla Scala, 12. II. 1936, Dirigent Gino Marinuzzi, mit Mafalda Favero (Gasparina), Luigi Nardi (Dona Cate Panciana), Iris Adami Corradetti (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Dona

Pasqua Polegana), Margherita Carosio (Gnese), Giulia Tess (Orsola), Luigi Fort (Zorzeto), Fernando Autori (Anzoletto), Salvatore Baccaloni (Astolfi) und Zaccarini (Fabrizio dei Ritorti), Regie Marcello Govoni (sechs Aufführungen).

München, Bayerische Staatsoper, 27. XII. 1936, Dirigent Meinhard von Zallinger, mit Renate von Aschoff (Gasparina) und Walter Carnuth (Zorzeto), Regie Kurt Barré, Bühne und Kostüme Leo Pasetti (deutsche Erstaufführung) | Berlin, Deutsches Opernhaus, 1937 | Breslau [heute Wrocław, Polen], Städtische Bühnen, 1937? | Hannover 1937 | Verona, Teatro Filarmonico, 1937, mit Maria Laurenti (Gasparina) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 23. I. 1937, Dirigent Tullio Serafin, mit Mafalda Favero (Gasparina), Adelio Zagonara (Dona Cate Panciana), Iris Adami Corradetti (Lucjeta), Alessio De Paolis (Dona Pasqua Polegana), Gianna Perea Labia (Gnese), Giulia Tess (Orsola), Luigi Fort (Zorzeto), Fernando Autori (Anzoletto), Emilio Ghirardini (Astolfi) und Ernesto Dominici (Fabrizio dei Ritorti), Regie Marcello Govoni, Bühne Pieretto Bianco, Choreographie Boris Romanoff (vier Aufführungen bis zum 9. II. 1937, mit *Lumawig e la saetta* von Adriano Lualdi) | Turin, Teatro Regio (Teatro Carignano), 21. II. 1937 (drei Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 20. I. 1938, Dirigent Piero Fabbroni, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Luigi Nardi (Cate Panciana), Magda Olivero (Lucjeta), Giuseppe Marchesi (Pasqua Polegana), Gianna Perea Labia (Gnese), Ebe Ticozzi (Orsola), Emilio Renzi (Zorzeto), Leone Paci (Anzoletto), Leo Piccioli (Astolfi) und Romeo Morisani (Fabrizio dei Ritorti | vier Aufführungen) | Como, Teatro Sociale (Arena), IX 1938, Dirigent Piero Fabbroni, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Aristodemo Bregola (Cate Panciana), Anna Sassone Soster (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Pasqua Polegana), Gianna Perea Labia (Gnese), Ebe Ticozzi (Orsola), Emilio Renzi (Zorzeto), Leone Paci (Anzoletto) und Leo Piccioli (Astolfi) | Venedig, Teatro La Fenice, 8. II. 1939 (vier Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 18. IV. 1939, Dirigent Antonio Guarnieri, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Tatiana Menotti (Lucjeta), Gianna Perea Labia (Gnese), Giulia Tess (Orsola), Aldo Sinnone (Zorzeto), Mattia Sassanelli (Anzoletto), Spartaco Marchi (Astolfi) und Giuseppe Noto (Fabrizio dei Ritorti), Regie Mario Ghisalberti, Choreographie V. Petri, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen) | Treviso, Teatro Comunale, 5. XI. 1939, Dirigent Piero Fabbroni, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Giuseppe Nessi (Cate Panciana), Tatiana Menotti (Lucjeta), Aristodemo Bregola (Pasqua Polegana), Gianna Perea Labia (Gnese), Ebe Ticozzi (Orsola), Emilio Renzi (Zorzeto), Carlo Scattola (Anzoletto), Leo Piccioli (Astolfi) und Mario Gubiani (Fabrizio dei Ritorti | zwei Aufführungen) | Modena, Teatro Comunale, 1940/41, mit Bruna Dragoni (Gasparina) | Pisa 1941 | Piacenza, Teatro Municipale, 4. und 5. I. 1941, Dirigent Aldo Zeetti, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Aristodemo Bregola (Cate Panciana), Anna Sassone Soster (Lucjeta), Rina De Ferrari (Gnese), Anna Masetti Bassi (Orsola), Vladimiro Badiali (Zorzeto), Pietro Friggi, Mario Gubbiani, Spartaco Marchi, Alfredo Mattioli und Enrico Molinari (Fabrizio dei Ritorti?) | Mailand, Teatro alla Scala, 19. II. 1941 (fünf Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, X 1941, Dirigent Giuseppe Podestà, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Arsenio Giunta (Cate Panciana), Emma Tegani (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Pasqua Polegana), Rina De Ferrari (Gnese), Anna Masetti Bassi (Orsola), Rodolfo Moraro (Zorzeto), Ottavio Serpo (Anzoletto), Spartaco Marchi (Astolfi) und Romeo Morisani (Fabrizio dei Ritorti | zwei Aufführungen) | Rovigo, Teatro Sociale, 25. und 27. X. 1941, Dirigent Ottavio Marini, mit Mafalda Favero (Gasparina), Aristodemo Bregola (Cate Panciana), Tatiana Menotti (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Pasqua Polegana), Rina De Ferrari (Gnese), Anna Masetti Bassi (Orsola), Vladimiro Badiali (Zorzeto), Leone Paci (Anzoletto), Emilio Ghirardini (Astolfi) und Carlo Scattola (Fabrizio dei Ritorti), Regie Domenico Messina (zwei Aufführungen) | Parma, Teatro Regio, 4. und 7. XII. 1941, Dirigent Antonino Votto, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Aristodemo Bregola (Cate Panciana), Maria Laurenti (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Pasqua Polegana), Fulvia Trevisan (Gnese), Anna Masetti Bassi (Orsola), Vladimiro Badiali (Zorzeto), Aristide Baracchi (Anzoletto), Leo Piccioli (Astolfi) und Attilio Bordonali (Fabrizio dei Ritorti), Regie Mario Ghisalberti, Bühne Ercole Sormani, Kostüme Caramba | Palermo, Teatro

Massimo, 4. IV. 1942, Dirigent Umberto Berrettoni, mit Bruna Dragoni (Gasparina), Aristodemio Bregola (Cate Panciana), Maria Laurenti (Lucjeta), Giuseppe Marchesi (Pasqua Polegana), Rina De Ferrari (Gnese), Olga De Franco (Orsola), Aldo Sinnone (Zorzeto), Leone Paci (Anzoleto), Umberto Di Lelio (Astolfi) und Giuseppe Noto (Fabrizio dei Ritorti), Regie Riccardo Moresco (drei Aufführungen) | Rom, Teatro Reale dell'Opera, 16. IV. 1942, Dirigent Tullio Serafin, mit Margherita Carosio (Gasparina), Adelio Zagonara (Cate Panciana), Tatiana Menotti (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Pasqua Polegana), Gianna Perea Labia (Gnese), Olga De Franco (Orsola), Luigi Fort (Zorzeto), Italo Tajo (Anzoleto), Emilio Ghirardini (Astolfi) und Ernesto Dominici (Fabrizio dei Ritorti), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Pieretto Bianco (drei Aufführungen bis zum 20. IV. 1942) | Turin, EIAR, 1942/43 | Mailand, Teatro alla Scala (Teatro Lirico), 5. und 8. IV. 1944, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Mafalda Favero (Gasparina), Luigi Nardi (Cate Panciana), Maria Laurenti (Lucjeta), Giuseppe Nessi (Pasqua Polegana), Rina De Ferrari (Gnese), Ebe Ticozzi (Orsola), Emilio Renzi (Zorzeto), Afro Poli (Anzoleto), Leo Piccioli (Astolfi) und Enrico Molinari (Fabrizio dei Ritorti), Regie Giuseppe Marchioro, Bühne Luigi Brillì, Choreographie Rosa Piovella Ansaldo, Ausstattungsleitung Nicola Benois (zwei Aufführungen) | Venedig, Teatro La Fenice, 16. II. 1946 (drei Aufführungen) | Nürnberg, Opernhaus, 16. V. 1948, Dirigent Rolf Agop, Regie Federico Wolf-Ferrari | Dresden, Staatsoper, 6. I. 1949, Dirigent Ernst Richter, mit Ruth Glowa (Gasparina), Johannes Kemter (Cate Panciana), Ruth Lange (Lucjeta), Horst Weber (Pasqua Polegana), Lisa Otto (Gnese), Helena Rott (Orsola), Karl-Heinz Thomann (Zorzeto), Hans Löbel (Anzoleto), Arno Schellenberg (Astolfi) und Werner Faulhaber (Fabrizio dei Ritorti), Regie Heinz Arnold | Venedig, Teatro La Fenice, 25. V. 1949 (zwei Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 28. II. 1950 (vier Aufführungen) | Palermo, Teatro Massimo, 4. III. 1950, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Gianna Perea Labia (Gasparina), Arsenio Giunta (Cate Panciana), Tatiana Menotti (Lucjeta), Santi Messina (Pasqua Polegana), Ornella Rovero (Gnese), Giulia Tess (Orsola), Angelo Mercuriali (Zorzeto), Cristiano Dalamangas (Anzoleto), Leo Piccioli (Astolfi) und Mario Tommasini (Fabrizio dei Ritorti), Regie Giulia Tess, Choreographie Anita Bronzi (drei Aufführungen) | Rovigo, Teatro Sociale, X 1950 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, II 1951, Dirigent Umberto Berrettoni, mit Dolores Ottani (Gasparina), Miro Lozzi (Cate Panciana), Elena Rizzieri (Lucjeta), Santi Messina (Pasqua Polegana), Rina Pellegrini (Gnese), Vittoria Palombini (Orsola), Ezio Giorgi (Zorzeto), Eraldo Cola (Anzoleto), Leo Piccioli (Astolfi) und Giuseppe Noto (Fabrizio dei Ritorti) | vier Aufführungen) | Hamburg, Staatsoper, 1953 | Berlin (DDR), Komische Oper, 17. X. 1955, Dirigent Robert Hanell | Graz, Opernhaus, 14. XI. 1957, Dirigent Gustav Cerny, mit Friedl Pöltinger (Gasparina), Bühne Wolfram Skalicki, Kostüme Otto Breitler (16 Aufführungen bis zum 9. II. 1962) | Venedig, Teatro La Fenice, 6. II. 1958 (drei Aufführungen) | Turin, Teatro Regio (Teatro Carignano), 26. XI. 1959 (drei Aufführungen) | Lissabon 1960 | Venedig, Teatro La Fenice, 18. VI. 1960 (zwei Aufführungen) | Palermo, Teatro Massimo, 8. III. 1962, Dirigent Tullio Serafin, mit Mariella Adani (Gasparina), Renato Ercolani (Cate Panciana), Ilva Ligabue (Lucjeta), Glauco Scarlini (Pasqua Polegana), Eugenia Ratti (Gnese), Laura Zannini (Orsola), Ugo Benelli (Zorzeto), Giorgio Tadeo (Anzoleto), Sesto Bruscantini (Astolfi) und Enrico Campi (Fabrizio dei Ritorti), Regie Carlo Piccinato, Bühne und Kostüme Mario Vellani Marchi, Choreographie Ria Legnani (drei Aufführungen) | Mailand, RAI, 1963 (konzertante Aufführung) | Karl-Marx-Stadt [heute wieder Chemnitz], Städtische Theater, 20. XII. 1963, Dirigent Günter Blumhagen, Regie Erhard Warneke | Hannover 1965 | Wien, Volksoper, 29. III. 1966, Dirigent Argeo Quadri, mit Renate Holm (Gasparina), Monique Lobasa (Gnese), Elisabeth Höngen (Orsola) und Oskar Czerwenka (Anzoleto), Regie Otto Schenk | Venedig, Teatro La Fenice, 16. I. 1969 (fünf Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, III 1972, Dirigent Nino Verchi, mit Edith Martelli (Gasparina), Florindo Andreolli (Cate Panciana), Edy Amedeo (Lucjeta), Mario Carlin (Pasqua Polegana), Fulvia Ciano (Gnese), Rosa Laghezza (Orsola), Giuseppe Botta (Zorzeto), Alessandro Maddalena (Anzoleto), Claudio Giombi (Astolfi) und Vito Susca (Fabrizio dei Ritorti) | vier Aufführungen) | Rom, Teatro dell'Opera, 20. III. 1976, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Emilia Ravaglia (Gasparina), Renato Ercolani (Cate Panciana), Milena Dal

Piva (Lucjeta), Angelo Marchiandi (Pasqua Polegana), Daniela Mazzucato (Gnese), Nucci Condò / Rosa Laghezza (Orsola), Pietro Bottazzo (Zorzeto), Francesco Signor (Anzoleto), Lino Puglisi (Astolfi) und Ledo Freschi (Fabrizio dei Ritorti), Regie Gianrico Becher, Bühne und Kostüme Franco Laurenti (fünf Aufführungen bis zum 10. VI. 1976) | Dresden, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 18. III. 1978, Dirigent Peter Gülke, Regie Joachim Zschech | Buenos Aires 1980 | Rovigo, Teatro Sociale, 31. X. 1980 (zwei Aufführungen) | Treviso, Teatro Comunale, 7. XI. 1980, Dirigent Massimo Pradella, mit Carmen Lavani (Gasparina), Mario Guggia (Cate Panciana), Rita Susovsky (Lucjeta), Franco Ricciardi (Pasqua Polegana), Rosanna Didonè (Gnese), Laura Zannini (Orsola), Renzo Casellato (Zorzeto), Aurio Tomicich (Anzoleto), Alessandro Corbelli (Astolfi) und Alfredo Mariotti (Fabrizio dei Ritorti), Regie Paolo Trevisi (drei Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 2. XI. 1982, Dirigent Janos Acs, mit Daniela Mazzucato (Gasparina), Mario Guggia (Cate Panciana), Carmen Lavani (Lucjeta), Sergio Tedesco (Pasqua Polegana), Rosanna Didonè (Gnese), Laura Zannini (Orsola), William Matteuzzi (Zorzeto), Adriano Tomaiello (Anzoleto), Angelo Romero (Astolfi) und Angelo Nosotti (Fabrizio dei Ritorti | neun Aufführungen) | Karlsruhe 1985 | Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier, 1987/88 | Klagenfurt und Pforzheim 1988 | Treviso, Teatro Comunale, 6. X. 1989, Dirigent Massimo De Bernart, mit Rosetta Pizzo (Gasparina), Ugo Benelli (Cate Panciana), Cosetta Tosetti (Lucjeta), Mario Bolognesi (Pasqua Polegana), Lucetta Bizzi (Gnese), Beatrice Bianco (Orsola), Max René Cosotti (Zorzeto), Francesco Signor (Anzoleto), Angelo Romero (Astolfi) und Ivo Vinco (Fabrizio dei Ritorti), Regie Paolo Trevisi (drei Aufführungen) | Bremerhaven 1991 | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 14. II. 1992, Dirigent Niksa Bareza, Regie Paolo Trevisi, Bühne Virgilio Guidi, Kostüme Giuseppe Ranchetti (Inszenierung des Teatro Comunale in Treviso) | Oldenburg, Staatstheater, 29. X. 1993 | London, Guildhall School of Music and Drama, 5. III. 1996 (englische Premiere | vier Aufführungen) | München, Staatstheater am Gärtnerplatz, 22. XII. 1996, Dirigent Ekkehard Klemm, Regie Benjamin Smechow (19 Aufführungen) | Bologna, Teatro Comunale, 26. II. 1998, Dirigent Bruno Bartoletti, mit Daniela Mazzucato / Cristina Pastorello (Gasparina), Max René Cosotti / Stefano Consolini (Cate Panciana), Patrizia Orciani / Lucetta Bizzi (Lucjeta), Mario Bolognesi / Antonio Feltracco (Pasqua Polegana), Alida Ferrarini / Gemma Bertagnolli (Gnese), Cinzia de Mola / Antonella Della Pozza (Orsola), Luca Canonici / Alessandro Safina (Zorzeto), Lorenzo Regazzo / Antonio De Gobbi (Anzoleto), Roberto Accurso / Alessandro Patalini (Astolfi) und Giuseppe Scorsin / Enzo Capuano (Fabrizio dei Ritorti), Regie Nanni Garella, Bühne und Kostüme Antonio Fiorentino, Licht Luigi Saccomandi (zehn Aufführungen bis zum 31. III. 1998) | Modena, Teatro Comunale, 1998 | Rovigo, Teatro Sociale, 26. I. 2008, Dirigent Stefano Romani, mit Daniela Mazzucato, Regie Paolo Trevisi | Venedig, Teatro La Fenice (Teatro Malibran), 28. II. 2014, Dirigent Stefano Romani (fünf Aufführungen) | Florenz, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, 25. IX. 2014 (fünf Aufführungen) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 9. IV. 2015 (sechs Aufführungen) | Verona, Teatro Filarmonico, 17. III. 2024 (vier Aufführungen) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1936

L'amante in trappola

Giovanni Franceschini – Arrigo Pedrollo, *L'amante in trappola*, opera comica (commedia lirica) in un atto, Vicenza, Teatro Verdi, 22. oder 23. und 26. IX. 1936, Dirigent Giuseppe Podestà, mit Lorenzo Conati (zwei Aufführungen, mit *Gianni Schicchi* von Giacomo Puccini und *Maria Egiziaca* von Ottorino Respighi).

Piacenza, Teatro Municipale, 4. II. 1937, Dirigent Ferruccio Calusio, mit Iole Iacchia, Dora Zinetti (Dora Dori), Andrea Benatti, Antonio Gelli und Spartaco Marchi, Regie Arrigo Pedrollo (drei Aufführungen) | Rom, E.I.A.R., 1938, mit Gino Vanelli (konzertante Aufführung) | Klavierauszug: Milano, Musto & Caldara, 1936 | Libretto: Milano, Carisch, 1938

1937

Amelia al ballo

Gian Carlo Menotti (1911–2007, Libretto und Musik), *Amelia goes to the ball*, opera buffa in un atto, komponiert zwischen 1933 und 1934, Philadelphia, Academy of Music, 1. IV. 1937, Dirigent Fritz Reiner. New York, Metropolitan Opera House, 3. III. 1938, mit Muriel Dickson (Wiederholungen: 9. und 14. III. 1938 | am 8. III. 1938 in Philadelphia) | Wiederaufnahme: 11. I. 1939 (Wiederholungen: 19. und 30. I. 1939 | insgesamt sieben Aufführungen) | San Remo (Imperia), Teatro del Casinò Municipale, 4. IV. 1938 (italienische Erstaufführung) | Adria (Rovigo), Teatro Comunale, 1938, mit Christy Solari (L'amante) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 21. I. 1939, Dirigent Gabriele Santini, mit Iris Adami Corradetti (Amelia), Leone Paci (Il marito), Christy Solari (L'amante) und Romeo Morisani (Il commissario di polizia) | Gera, 4. V. 1940 (mit dem Titel *Amelia geht zum Ball* | deutsche Erstaufführung) | Mailand, Teatro Lirico, 1945 (konzertante Aufführung) | Berlin, Staatsoper Unter den Linden (Admiralspalast), 18. II. 1947, Dirigent Georg C. Winkler, mit Irma Beilke, Regie Wolf Völker | Bologna, Teatro Comunale, 7. und 9. XII. 1951, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Tatiana Menotti (Amelia), Giampiero Malaspina (Il marito), Nicola Filacuridi (L'amante), Fernanda Cadoni (L'amica), Vito Susca (Il commissario di polizia) sowie Laura Cavalieri und Lola Pedretti (Prima e seconda cameriera | zwei Aufführungen, mit *Maria Egiziaca* von Ottorino Respighi) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 1952, mit Tatiana Menotti (vier Aufführungen) | Parma, Teatro Regio, 18. und 19. I. 1952, Dirigent Antonio Narducci, mit Tatiana Menotti (Amelia), Giampiero Malaspina (Il marito), Nicola Filacuridi (L'amante), Rina Cavallari (L'amica), Enzo Cecchetelli (Il commissario di polizia) sowie Renata Villani und Gabriella Galli (Prima e seconda cameriera), Regie Augusto Cardi, Bühne Ercole Sormani (mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Como, Teatro Sociale, II 1952, Dirigent Giuseppe Antonicelli, mit Tatiana Menotti (Amelia), Fernando Lidonna (Il marito), Nicola Filacuridi (L'amante), Pier Luigi Latinucci (Il commissario di polizia) sowie Renata Villani und Gabriella Galli (Prima e seconda cameriera) | Palermo, Teatro Massimo (Politeama Garibaldi), 26. XI. 1952, Dirigent Mario Parenti, mit Tatiana Menotti (Amelia), Michele Casato (Il marito), Gianni Raimondi (L'amante), Cristiano Dalamangas (Il commissario di polizia) sowie Ninny Marino und Maria Cannizzaro (Prima e seconda cameriera), Regie Riccardo Moresco (drei Aufführungen, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Kairo, Khedivial-Opernhaus, II 1954, Dirigent Mario Parenti, mit Renata Scotto (Amelia), Paolo Pedani (Il marito) und Alvinio Misciano (L'amante) | Mailand, Teatro alla Scala, 24. III. 1954, Dirigent Nino Sanzogno, mit Margherita Carosio (Amelia), Regie Enrico Colosimo (vier Aufführungen, mit *La figlia del diavolo* von Virgilio Mortari und *La gita in campagna* von Mario Peragallo) | Turin, Teatro Regio (Teatro Nuovo), 8. V. 1954, Dirigent Luigi Toffolo, mit Tatiana Menotti (Amelia), Giampiero Malaspina (Il marito), Nicola Filacuridi (L'amante), Giuse Gerbino (L'amica), Pier Luigi Latinucci (Il commissario di polizia) sowie Ines Marietti und Erminia Splendore (Prima e seconda cameriera), Regie Gino Sabbatini (drei Aufführungen, mit *Il re* von Umberto Giordano) | Kairo, Khedivial-Opernhaus, II 1955, Dirigent Nino Verchi, mit Renata Scotto (Amelia), Paolo Pedani (Il marito) und Mariano Caruso (L'amante), Regie Riccardo Moresco | Linz, Landestheater, 19. VI. 1955 (österreichische Erstaufführung) | Rom, Teatro dell'Opera, 29. XII. 1956, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Dora Gatta (Amelia), Giampiero Malaspina (Il marito), Agostino Lazzari (L'amante), Fernanda Cadoni (L'amica), Vito De Taranto (Il commissario di polizia) sowie Maria Mariani und Teresa Cantarini (Prima e seconda cameriera), Regie Margherita Wallmann, Bühne Veniero Colasanti (vier Aufführungen bis zum 9. I. 1957, mit *La guerra* von Renzo Rossellini) | Turin, Teatro Regio (Teatro Carignano), 19. XI. 1957, Dirigent Carlo Felice Cillario, mit Dora Gatta (Amelia), Afro Poli (Il marito), Alvinio Misciano (L'amante) und Giuse Gerbino (L'amica), Regie Enrico Colosimo (drei Aufführungen, mit *Rita* von Gaetano Donizetti und *Le furie di Arlecchino* von Adriano Lualdi) | München, Bayerische Staatsoper (Cuvilliés-Theater), 31. XII. 1964, Dirigent Hans

Gierster, mit Ingeborg Hallstein (Amelia), Kieth Engen (Der Gatte), David Thaw (Der Liebhaber) und Brigitte Fassbaender (Die Freundin), Regie Trude Kolman, Bühne und Kostüme Elisabeth Urbancic | Rom, Teatro dell'Opera, 20. IV. 1967, Dirigent Bruno Bartoletti, mit Edith Martelli (Amelia), Giuseppe Taddei (Il marito), Ruggero Bondino (L'amante), Elena Zilio (L'amica), Giorgio Tadeo (Il commissario di polizia) sowie Gianna Lollini und Anita Caminada (Prima e seconda cameriera), Regie Gian Carlo Menotti, Bühne und Kostüme Fiorella Mariani (fünf Aufführungen bis zum 2. V. 1967, mit *Erwartung* von Arnold Schönberg) | Metz 1968 | Bari, Teatro Petruzzelli, 27. I. 1968, Dirigent Sergio Massaron, mit Edith Martelli (Amelia), Otello Borgonovo (Il marito), Manlio Rocchi (L'amante), Fernanda Cadoni (L'amica), Lorenzo Caty (Il commissario di polizia) sowie Luciana Palombi und Gioconda Feli (Prima e seconda cameriera), Regie Carlo Acly Azzolini, Bühne Ercole Sormani, Kostüme Jolanda Gaioni (zwei Aufführungen, mit *La cambiale di matrimonio* von Gioachino Rossini und *Maremma* von Pasquale Di Cagno) | Bergamo, Teatro Donizetti, 22. und 23. X. 1969, Dirigent Luciano Rosada, mit Maria Luisa Cioni (Amelia), Claudio Giombi (Il marito), Bernardino Trotta (L'amante), Luciana rezzadore (L'amica), Afro Poli (Il commissario di polizia) sowie Lina Rossi und Claudia Farnese (Prima e seconda cameriera), Regie Antonello Madau Diaz, Bühne und Kostüme Fulvio Lanza (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità, mit *La leggenda di Giulietta* von Antonio Zanon und *Una partita* von Riccardo Zandonai) | Jesi (Ancona), Teatro Pergolesi, 13. X. 1974 (drei Aufführungen, mit *Il ladro e la zitella* von Gian Carlo Menotti) | Parma, Teatro Regio, 22. II. 1997 | Orvieto (Terni), 27. VIII. 1998 | Lausanne, Opéra de Lausanne, 8. XI. 2006, Dirigent Bruno Ferrandis, mit Brigitte Hool (Amelia), Marc Mazuir (Le mari), Davide Cicchetti (L'amant), Graziela Valceva Fierro (L'amie), David-Alexandre Borloz (Le commissaire de police), Prune Guillaumon (Première femme de chambre) und Katja Trayser (Seconde femme de chambre), Inszenierung Eric Vigié (vier Aufführungen bis zum 15. XI. 2006, mit *Le téléphone* von Gian Carlo Menotti) | Paris, Opéra-Comique, 31. III. 2007 (Koproduktion mit Lausanne) | Spoleto (Perugia), Festival dei Due Mondi (Teatro Nuovo), 24. VI. 2011, Dirigent Johannes Debus, mit Chiara Pieretti (Amelia), Alfonso Antoniozzi (Il marito), Sébastien Guèze (L'amante), Adriana di Paola (L'amica) und Alessandro Spina (Il commissario di polizia), Regie Giorgio Ferrara, Bühne Gianni Quaranta, Kostüme Maurizio Galante, Licht A. J. Weissbard (fünf Aufführungen bis zum 2. VII. 2011) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1938 | Libretto: ripristino 1946

Amore sotto chiave

G. De Luna / Edgardo Carducci – Edgardo Carducci, *Amore sotto chiave ossia Il geloso d'Estremadura*, commedia lirica in tre atti, dal *Celoso Estremeño* di Cervantes [*Novela del celoso extremeño* von Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616)], Bergamo, Teatro Donizetti, 3. und 5. X. 1937, Dirigent Armando La Rosa Parodi, mit Andrea Mongelli (Don Felice), Lina Aimaro (Leonora), Gino Del Signore (Liotardo), Luigi Borgonovo (Luigi), Giuseppe Noto (Pancio), Camilla Rota (Clotilde), Aristide Baracchi (Un amico) sowie Matilde Aruffo und Ebe Ticozzi (Schiave), Regie Mario Frigerio, Bühne und Kostüme Sandro Angelini (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità, mit *Boè* von Renzo Massarani).
Libretto: Roma, Edizioni Theo – Muccy, 1937

1938

Medico suo malgrado

Alberto Donini (1887–1961) – Salvatore Allegra (1898–1993), *Arzt wider Willen*, opera comica in un atto, libero rifacimento da Molière, Kassel, Staatstheater, 1938.

Neapel, RAI, 1960/61 (als *Medico suo malgrado*) | Foggia, Teatro Giordano (Villa Comunale), 4. VII. 1965 | Adria (Rovigo), Teatro Comunale, 1967 | Reggio Calabria, Teatro Cilea, 5. und 6. III. 1968, Dirigent Salvatore Allegra, mit Piera Alebardi, Ada Finelli, Angelo degl'Innocenti, Pietro Di Vietri, Ettore Geri, Giuseppe La Macchia und Giorgio Onesti, Regie Sanzio Levratti (mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Neapel, RAI, 1977 (konzertante Aufführung) | Klavierauszüge: Berlin, Capitol-Verlag, 1939 | Roma, Edizioni Musicali Mercurio, 1961 (*Medico suo malgrado*, opera comica in due quadri)

La caverna di Salamanca

Valentino Piccoli – Felice Lattuada, *La caverna di Salamanca*, intermezzo comico in un atto da Cervantes, Genua, Teatro Carlo Felice, 1. III. 1938. Klavierauszug: Milano o. J. (1937)

Tempo di carnevale

Arturo Rossato – Guido Farina (1903–1999), *Tempo di carnevale*, opera comica in un atto, due quadri e un intermezzo, Pavia, Teatro Fraschini, 10. XII. 1938.

Modena, Teatro Comunale, 1952/53, Dirigent Gianfranco Rivoli, mit Laura Carol (Fabrizia), Rosy Masnata (Nicoletta), Giuseppe Savio (Paolino), Vittorio Baldo (Bernardo), Guido Passella (Marco) und Cesare Masini Sporti (Una voce di tenore), Regie Augusto Cardì (mit *Don Pasquale* von Gaetano Donizetti) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Carisch, 1938

1939

La dama boba

Mario Ghisalberti – Ermanno Wolf-Ferrari, *La dama boba*, commedia lirica in tre atti, dalla commedia di Lope de Vega, Mailand, Teatro alla Scala, 1. II. 1939, Dirigent Umberto Berrettoni, mit Salvatore Baccaloni (Ottavio), Duilio Baronti (Duardo), Augusto Beuf (Liseo), Di Leo (Nise), Mafalda Favero (Finea), Landi (Lorenzo), Adriana Perris (Clara) und Afro Poli (Pedro), Regie Mario Ghisalberti (vier Aufführungen).

Mainz, 18. VI. 1939, Dirigent Karl Maria Zwissler (deutsche Erstaufführung, mit dem Titel *Das dumme Mädchen*, lyrische Komödie in drei Aufzügen) | Berlin, Staatsoper, 22. VI. 1939, Dirigent Karl Elmendorff, mit Erna Berger und Robert Robst (acht Aufführungen bis zum 24. V. 1940) | Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1938

Il malato immaginario

Mario Ghisalberti – Jacopo Napoli (1911–1994), *Il malato immaginario*, commedia lirica in un atto di due quadri ed un intermezzo (dalla commedia di Molière), Neapel, Teatro di San Carlo, 2. II. 1939, Dirigent Antonio Sabino, mit Lia Falconieri (Angelica), Liana Grani (Tonieta), Silvio Costa Lo Giudice (Cleanto) und Vincenzo Bettoni (Argante), Regie Vittorio Viviani, Bühne Cesare Maria Cristini (vier Aufführungen, mit *Maria Egiziaca* von Ottorino Respighi).

Mailand, Teatro alla Scala, 1. II. 1941, Dirigent Antonio Guarnieri (drei Aufführungen, mit *Gli Orazi* von Ennio Porrino) | Neapel, Teatro di San Carlo, 2. VIII. 1947, Dirigent Ugo Rapalo, mit Rina Mariosa (Angelica), Magda Fulli (Tonieta), Ugo De Rita (Cleanto) und Vincenzo Bettoni (Argante), Regie Vittorio Viviani, Choreographie Wanda Silvestre (drei Aufführungen, mit *Morenita* von Mario Persico) | Neapel, Teatro di San Carlo, 12. V. 1960,

Dirigent Gabor Ötvös, mit Rosetta Noli (Angelica), Alda Noni (Tonietta), Angelo Marchiandi (Cleanto) und Italo Tajo (Argante), Regie Livio Luzzatto, Bühne und Kostüme Adriana Muojo (drei Aufführungen, mit *Il protagonista* von Kurt Weill und *La luna* von Carl Orff) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1939 | Libretto: Leipzig, Ricordi, 1940 (mit dem Titel *Der eingebildete Kranke*, komische Oper in einem Akt, bestehend aus zwei Bildern und einem Intermezzo, für die deutsche Bühne übertragen von Joachim Popelka) | Milano, Ricordi, ripristino 1947

1940

La pulce d'oro

Tullio Pinelli (1908–2009 [*sic*]) – Giorgio Federico Ghedini (1892–1965), *La pulce d'oro*, un atto in tre quadri, Genua, Teatro Carlo Felice, 15. II. 1940, Dirigent Franco Capuana, mit Iris Adami Corradetti (Lucilla), Irma Colasanti (Fortuna), Alessandro Granda und Afro Poli (mit *L'intrusa* von Guido Pannain und *Zanetto* von Pietro Mascagni).

Mailand, Teatro alla Scala (Teatro Lirico), 17. und 19. v. 1945, Dirigent Gianandrea Gavazzeni (zwei Aufführungen) | Turin, Teatro Regio (Teatro Lirico), 17. IV. 1947 (drei Aufführungen) | Florenz, Teatro Comunale, 17. I. 1963, Dirigent Claudio Abbado, mit Renata Ongaro (Lucilla), Maria Teresa Mandalari (Fortuna), Carlo Franzini (Lupo Fiorino), Renato Cesari (Olimpio), Florindo Andreolli (Daghe), Ugo Trama (Mirtillo) und Giorgio Giorgetti (Verna), Regie Giorgio Federico Ghedini, Bühne Lorenzo Ghiglia (drei Aufführungen) | Bologna, Teatro Comunale, 5. und 7. II. 1965, Dirigent Gianfranco Rivoli, mit Maria Luisa Zeri (Lucilla), Laura Zannini (Fortuna), Carlo Franzini (Lupo Fiorino), Otello Borgonovo (Olimpio), Mario Carlin (Daghe), Sergio Pezzetti (Mirtillo) und Mario Frosini (Verna), Regie L. Novaro (zwei Aufführungen, mit *L'ora spagnola* von Maurice Ravel und *Il teatro dei pupi di Mastro Pietro* von Manuel de Falla) | Wiederholungen: Ferrara, Teatro Comunale, 9. II. 1965 | Modena, Teatro Comunale, 12. und 14. II. 1965 | Neapel, Teatro di San Carlo, 4. II. 1972, Dirigent Manno Wolf-Ferrari, mit Maria Luisa Carboni (Lucilla), Gabriella Carturan (Fortuna), Franco Bonanome (Lupo Fiorino) und Ugo Savarese (Olimpio), Regie Giancarlo Del Monaco, Bühne Ercole Sormani (vier Aufführungen, mit *Bastiano e Bastiana* von Wolfgang Amadeus Mozart und *Sulla via maestra* von Alfredo Strano) | Libretto und Klavierauszug (des Autors): Milano, Ricordi, 1940 | ripristino 1944 | Milano, Ricordi, 1945 | Milano, Ricordi, 1968 | Partitur: Milano, Ricordi, 1945

Il revisore

Antonio Lega (1884–1938) – Amilcare Zanella (1873–1949), *Il revisore*, opera burlesca in tre atti, Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 20. II. 1940, mit Mariano Stabile (Borgomastro).

Libretto und Klavierauszug (des Autors): Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1938

La finta ammalata

Guido Farina / Lina De Marchi – Guido Farina, *La finta ammalata*, opera comica in tre atti e un intermezzo, dalla commedia omonima di Carlo Goldoni, Bergamo, Teatro Donizetti, 8. und 10. IX. 1940, Dirigent Giuseppe Del Campo, mit Adriana Perris (Rosaura), Afro Poli (Pantaleone), Liana Grani (Colombina), Irma Colasanti (Beatrice), Gino Del Signore (Dott. Onesti), Antonio Cassinelli (Dott. Buonatesta), Ottavio Serpo (Dott. Merlino), Fernando Alfieri (Tarquinio), Umberto Di Lelio (Agapito),

Giuseppe Nessi (Lelio) und Alfredo Mattioli (Fabrizio), Regie Mario Frigerio, Bühne und Kostüme Sandro Angelini (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità).

Pavia, Civico Teatro Fraschini, v 1941 | Libretto und Klavierauszug: Milano, Carisch, 1940 | Partitur: Autograph (Dezember 1939) in Bergamo, Biblioteca musicale Gaetano Donizetti | Autograph (vier Bände, Mai 1940) in Mailand, Biblioteca dell'Associazione NoMus

1941

La locandiera

Mario Ghisalberti – Mario Persico, *La locandiera*, commedia lirica in tre atti e cinque quadri (dalla commedia omonima di Carlo Goldoni), Rom, Teatro Reale dell'Opera, 17. III. 1941, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Mariano Stabile (Il cavaliere di Ripafratta), Italo Tajo (Il marchese di Forlimpopoli), Tito Gobbi (Il conte d'Albafiorita), Mafalda Favero (Mirandolina), Edmea Limberti (Ortensia), Maria Huder (Dejanira), Ferruccio Tagliavini (Fabrizio) und Adelio Zagonara (Servitore del cavaliere), Regie Marcello Govoni, Bühne und Kostüme Mario Pompei (drei Aufführungen bis zum 23. III. 1941).

Neapel, Teatro di San Carlo, 5. XI. 1942, Dirigent Oliviero de Fabritiis, mit Afro Poli (Ripafratta), Vito De Taranto (Forlimpopoli), Mario Borriello (Albafiorita), Margherita Carosio (Mirandolina) und Francesco Albanese (Fabrizio), Regie Marcello Govoni, Choreographie Rosa Piovella Ansaldo, Bühne und Kostüme Mario Pompei (drei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 5. IV. 1947, Dirigent Ugo Rapalo, mit Paolo Silveri (Ripafratta), Augusto Romani (Forlimpopoli), Franco De Guerra (Albafiorita), Alda Noni (Mirandolina) und Amedeo Berdini (Fabrizio), Regie Guido Graziosi, Choreographie Bianca Gallizia, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 3. v. 1951, Dirigent Franco Patanè, mit Armando Dadò (Ripafratta), Augusto Romani (Forlimpopoli), Gerardo Gaudio (Albafiorita), Alda Noni (Mirandolina) und Francesco Albanese (Fabrizio), Regie Guido Graziosi, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen) | Neapel, Teatro di San Carlo, 24. IV. 1971, Dirigent Ugo Rapalo, mit Attilio D'Orazi (Ripafratta), Federico Davià (Forlimpopoli), Claudio Giombi (Albafiorita), Emilia Ravaglia (Mirandolina), Laura Bocca (Ortensia), Eva Ruta (Dejanira), Giuseppe Baratti (Fabrizio) und Franco Ricciardi (Servitore del cavaliere), Inszenierung Vittorio Patanè, Choreographie Giuliana Barabaschi (vier Aufführungen) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1941 | Libretto: Nachdruck 1971

L'amoroso furfante

Mattia Sassanelli – Ugo Rapalo (1914–2003), *L'amoroso furfante*, commedia in un atto e due quadri, da un Anonimo del XV secolo, Bergamo, Teatro Donizetti, 30. IX. 1941, Dirigent Francesco Molinari Pradelli, mit Gino Del Signore (Il falco), Emilia Vidali (Mirella), Umberto Di Lelio (Ser Lappo), Giuseppe Nessi (Ser Nicolò), Arsenio Giunta (Il podestà), Leo Piccioli (Frate Checco) und Ida Mannarini (Camilla), Regie Giuseppe Marchioro, Bühne und Kostüme Pippo Pinetti (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità).

Libretto und Klavierauszug: Milano, Edizioni Curci, 1940

1943

Gli dei a Tebe

Ludwig Andersen (Ludwig Strecker) / Mario Ghisalberti (deutsche Übersetzung von Franz Rau) – Ermanno Wolf-Ferrari, *Der Kuckuck von Theben*, Oper in drei Akten [nach Plautus, Molière und Kleist], Hannover, Opernhaus, 4. oder 5. VI. 1943, Dirigent Rudolf Krasselt.

Stettin 1943 | Freiburg im Breisgau, Trier und Würzburg 1948/49 | München 1964, Dirigent Rudolf Alberth, mit Hildegard Hillebrecht (Alkmene), Raimund Grumbach (Amphitryon), Richard Holm (Sosias), Manfred Schmidt (Hermes) und Marcel Cordes (Zeus) sowie dem Chor und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks | Berlin (DDR) 1965, Dirigent Robert Hanell, mit Elisabeth Ebert (Alkmene), Robert Lauhöfer (Amphitryon), Johannes Kemter (Sosias), Horst Hiestermann (Hermes) und Hajo Müller (Zeus) | italienisch als *Gli dei a Tebe* (Fassung von Mario Ghisalberti) | Libretto und Klavierauszug: Mainz, Schott, 1943

1946

Miseria e nobiltà

Vittorio Viviani (1914–1978) – Jacopo Napoli, *Miseria e nobiltà*, opera comica in tre atti, dalla commedia di Edoardo Scarpetta, Neapel, Teatro di San Carlo, 26. III. 1946, Dirigent Franco Capuana, mit Paolo Silveri (Felice), Anna Miranda (Pupella), Luisa Bartoletti (Concetta), Gustavo Gallo (Eugenio di Casador), Augusto Romani (Don Gaetano Semmolone), Rina Mariosa (Gemma), Adriana Guerrini (Bettina), Franco De Guerra (Il principe Ottavio Carlo di Casador), Regie Vittorio Viviani, Bühne Cesare Maria Cristini, Kostüme Umberto Onorato (drei Aufführungen).

Neapel, Teatro di San Carlo, 28. II. 1953, Dirigent Ugo Rapalo, mit Ferdinando Lidonni (Felice), Pina Malgarini (Pupella), Anna Maria Canali (Concetta), Francesco Albanese (Eugenio di Casador), Vito De Taranto (Don Gaetano Semmolone), Antonietta Pastori (Gemma), Adriana Guerrini (Bettina), Gerardo Gaudio (Il principe Ottavio Carlo di Casador), Regie Vittorio Viviani, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen) | Bari, Teatro Petruzzelli, 3. und 6. II. 1960, Dirigent Giuseppe Porelli, mit Guido Mazzini (Felice), Angela Di Marco (Pupella), Vera Magrini (Concetta), Gabriele De Julis (Michelino), Loris Gambelli (Don Giovacchino Castiello), Giovanni Piccinini (Eugenio di Casador), Vito De Taranto (Don Gaetano), Gina Vanni (Gemma), Ava Sorokim (Bettina), Nino Mandolesi (Il principe Ottavio Carlo di Casador), Gaetano Fanelli (Vincenzo) und Gianni Ventrella (Geppino | zwei Aufführungen) | Mailand, Teatro della Piccola Scala, 23. III. 1964, Dirigent Nino Sanzogno, mit Ferdinando Lidonni (Felice), Mariella Adani (Pupella), Jolanda Gardino (Concetta), Franco Ricciardi (Michelino), Alfredo Giacomotti (Don Giovacchino Castiello), Ugo Benelli (Eugenio di Casador), Ugo Savarese (Don Gaetano), Cecilia Fusco (Gemma), Silvana Zanolli (Bettina), Rio Novello (Il principe Ottavio Carlo di Casador), Walter Gullino (Vincenzo) und Franco Cerutti (Geppino), Regie Vittorio Viviani, Bühne Nicola Benois | Libretti: Milano, Ricordi, 1946 | Roma – Napoli, Medea, 1946 | Napoli, Mario Mele, o. J. (1953? | seconda edizione) | Milano, Ricordi, 1964 (nuova edizione) | Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1962

1947

Il borghese gentiluomo

Vittorio Viviani – Terenzio Gargiulo (1905–1972), *Il borghese gentiluomo*, da Molière, Neapel, Teatro di San Carlo, 6. II. 1947, Dirigent Ugo Rapalo,

mit Amalia Remi (Lucilla), Pina Ulisse (La signora Jourdain), Amedeo Berdini (Cleante), Gino Vanelli (Coviello) und Augusto Romani (Jourdain), Regie Vittorio Viviani, Bühne Cesare Maria Cristini (drei Aufführungen). Partitur des *Preludio al Borghese gentiluomo* di Molière: Napoli, De Marino, 1942

Il telefono

Gian Carlo Menotti (Libretto und Musik), *The telephone or L'amour à trois*, opera buffa in one act, New York, Heckscher Theatre, 18. II. 1947.

New York, Ethel Barrymore Theatre, 1. V. 1947 (angeblich mehr als tausend Aufführungen) | London 1948 | Paris 1948 | Hamburg, Staatsoper, 1952 (mit *Hin und zurück* von Paul Hindemith) | Linz, Landestheater, 23. I. 1955 | Bari, Teatro Petruzzelli, 26. XII. 1955, Dirigent Pietro Argentò, mit Dora Gatta (Lucy) und Guido Mazzini (Ben) | eine einzige Aufführung, mit *L'amico Fritz* von Pietro Mascagni | Aix-en-Provence, 9ème Festival international de musique d'Aix-en-Provence (Ancien Archevêché, Théâtre de la cour de l'Archevêché), 10. VII. 1956, mit Mady Mesplé (Lucy) und Jean-Christophe Benoit (Ben), Regie Maurice Sarrazin, Bühne und Kostüme François Ganeau | Modena, Teatro Comunale, 1956/57, Dirigent Ottavio Ziino, mit Maria Luisa Gavioli (Lucy) und Giuseppe Zecchillo (Ben) | mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo | Sassari 1957 | Piacenza, Teatro Municipale, 14. und 15. I. 1961, Dirigent Manrico De Tura, mit Corinna Terzi (oder Maria Bertolini?, Lucy) und Giuseppe Zecchillo (Ben) | mit *Poi sarà l'alba* von Luigi Gorgni und *La guerra* von Renzo Rossellini) | Bari, Teatro Petruzzelli, 1. und 2. II. 1966, Dirigent Ferdinando Guarnieri, mit Anna Maria Vallin (Lucy) und Otello Borgonovo (Ben) | zwei Aufführungen, mit *Suor Manuela* von Enzo De Bellis) | Reggio Calabria, Teatro Cilea, 6. III. 1967, Dirigent Manrico De Tura, mit Silvana Debenedetti (Lucy) und Mino Longo (Ben), Regie Cesare Barlacchi (mit *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi) | SFB/ORF (TV), 1968, Dirigent Wolfgang Rennert, mit Anja Silja (Lucy), Regie Otto Schenk | Livorno, Teatro Goldoni, 17. XII. 1970, Dirigent Sergio Massaron, mit Gabriella Ravazzi (Lucy) und Giuseppe La Macchia (Ben) | mit *La rose aux cheveux* von Salvatore Orlando und *Zanetto* von Pietro Mascagni) | Neapel, Teatro di San Carlo, 17. IV. 1971, Dirigent Nicola Rescigno, mit Edda Vincenzi (Lucy) und Giuseppe Zecchillo (Ben), Inszenierung Osvaldo Petricciuolo (vier Aufführungen, mit *Il mulatto* con Jan Meyerowitz) | Oberhausen 1980 | Mainz 1981 | Spoleto (Perugia), Teatro Lirico Sperimentale (Teatro Nuovo), 28. IX. 1986, Dirigent Franco Piva, Regie Alvaro Piccardi (mit *Mahagonny* von Kurt Weill) | Schottland, BBC, 1990, Dirigent José Serebrier | Cologno Monzese (Mailand), Teatro San Marco / Palazzo Pignano (Cremona), Chiesa Protoromanica di San Martino, 18./19./30. III. 1992, Dirigent Paolo Vaglieri | Lausanne, Opéra de Lausanne, 8. XI. 2006, Dirigent Bruno Ferrandis, mit Katia Velletaz (Lucie) und Benoît Capt (Ben), Inszenierung Eric Vigié (französische Fassung von Léon Kochnitzky, unter dem Titel *Le téléphone ou L'amour à trois*) | vier Aufführungen bis zum 15. XI. 2006, mit *Amelia al ballo* von Gian Carlo Menotti) | Ravenna, Teatro Alighieri, 22. und 23. XI. 2014, Dirigent Jonathan Webb, mit Teresa Sedlmair (Lucy) und Emilio Marcucci (Ben), Regie Sandro Pasqualetto, Bühne und Kostüme Cristina Alaïmo (mit *La voix humaine* von Francis Poulenc, Inszenierung des Teatro Comunale di Bolzano, Koproduktion mit Lucca und Piacenza) | Folgeaufführungen: Lucca, Teatro del Giglio, 6. und 7. XII. 2014 (mit *La voix humaine* von Francis Poulenc) | Sassari, Ente concerti Marialisa de Carolis, 2021, Dirigent Alessandro Palumbo, mit Alessandra Kubas-Kruk (Lucy) und Filippo Polinelli (Ben), Inszenierung Jacopo Fo (Koproduktion mit Jesi) | Jesi (Ancona), Teatro Pergolesi, 23. X. 2021 (mit *La serva padrona* von Giovanni Battista Pergolesi) | Verona, Teatro Filarmonico, 28. XI. 2021, Dirigent Francesco Lanzillotta, mit Daniela Cappiello (Lucy) und Francesco Verna (Ben), Regie Federica Zagatti Wolf-Ferrari, Bühne Maria Spazzi (vier Aufführungen, mit *La voix humaine* von Francis Poulenc) | Mailand, Teatro Dal Verme, 5. III. 2023, Dirigent Enrico Saverio Pagano, mit Sabrina Cortese (Lucy) und Giacomo Nanni (Ben), Inszenierung Serena Nardi (mit *La medium* von Gian Carlo Menotti, Produktion des

Varese Estense Festival) | Libretto und Klavierauszug: New York – London, Schirmer, 1947 | Hamburg, Sikorski, 1947 (deutsche Fassung von Julius Kapp)

Il medico per forza

Mario Verdone (1917–2009) – Eva Riccioli Orecchia (1909–1995), *Il medico per forza*, un atto, da Molière, Siena, Teatro dei Rozzi, 11. und 12. IX. 1947, Dirigent Vittorio Baglioni, mit Roberto Vecchi (Geronte), Luciana Gaspari (Lucinda), Enzo Smaldone (Leandro), Lido Pettini (Luca), Maria Paz Urbietta (Giacomina), Gino Orlandini (Sganarello) und Maria Rosato (Martina), Regie Ines Alfani Tellini, Bühne Franco Zeffirelli.

Libretto: Siena 1947 | Klavierauszug: Firenze, Otos, 1993

1949

Il cordovano

Goffredo Petrassi (1904–2003), *Il cordovano*, opera in un atto, da un *Entremese* di Miguel de Cervantes Saavedra (*Entremes del viejo geloso*, 1615), traduzione di Eugenio Montale (1896–1981), komponiert 1944–1948, Mailand, Teatro alla Scala, 12. v. 1949, Dirigent Nino Sanzogno, mit Emma Tegani (Donna Lorenza), Dora Gatta (Cristina), Jolanda Gardino (Hortigosa), Fernando Corena (Cannizares), Vladimiro Badiali (Un compare), Enrico Campi (La guardia) und Mario Carlin (Un musico), Regie Giorgio Strehler (vier Aufführungen).

Mailand, Teatro della Piccola Scala, 18. II. 1959 (zweite Fassung, für kleineres Orchester) | Venedig, Teatro La Fenice, 23. XII. 1963 | Turin, Teatro Regio (Teatro Nuovo), 29. III. 1966, Dirigent Gianfranco Rivoli, mit Romana Righetti (Donna Lorenza), Graziella Melotti (Cristina), Rena Garazioti (Hortigosa), Giorgio Tadeo (Cannizares), Mario Carlin (Un compare), Angelo Nosotti (La guardia) und Armando Benzi (Un musico), Regie Mario Missiroli (drei Aufführungen) | Bologna, 15. und 17. XII. 1966, Dirigent Bruno Rigacci, mit Edda Vincenzi (Donna Lorenza), Emilia Ravaglia (Cristina), Rena Garazioti (Hortigosa), Giorgio Tadeo (Cannizares), Paride Venturi (Un compare), Gianfranco Casarini (La guardia) und Giorgio Guardi (Un musico), Regie Carlo Piccinato, Choreographie Carlo Faraboni (zwei Aufführungen, mit *Il tamburo di panno* von Orazio Fiume) | Palermo, Teatro Massimo, 10. I. 1969, Dirigent Antonio de Almeida, mit Bruna Rizzoli (Donna Lorenza), Edith Martelli (Cristina), Rena Garazioti (Hortigosa), Ugo Trama (Cannizares), Antonio Pirino (Un compare), Guido Malfatti (La guardia) und Glauco Scarlini (Un musico), Regie Mario Missiroli, Bühne und Kostüme Gianni Polidori, Choreographie Ugo Dell'Ara (fünf Aufführungen, mit *La vita breve* von Manuel de Falla) | Rom, Teatro dell'Opera, 21. I. 1970, Dirigent Gaetano Delogu, mit Jolanda Meneguzzi (Donna Lorenza), Emilia Ravaglia (Cristina), Nicoletta Ciliento (Hortigosa), Giorgio Tadeo (Cannizares) und Antonio Pirino (Un compare), Regie Mario Missiroli (sechs Aufführungen, mit *Il ballo delle ingrate* von Claudio Monteverdi und *Il tabarro* von Giacomo Puccini) | Parma, Teatro Regio, 29. und 31. I. sowie 25. II. 1970, Dirigent Francesco Cristofoli, mit Maria Navia Goltara (Donna Lorenza), Ivana Cavallini / Gabriella Ravazzi (Cristina), Genia Las (Hortigosa), Giancarlo Luccardi (Cannizares), Walter Artioli / Paride Venturi (Un compare / Un musico) und Orazio Mori (La guardia), Regie Lamberto Puggelli, Bühne und Kostüme Paolo Bregni (mit *Il dottore di vetro* von Roman Vlad) | Folgeaufführung: Modena, Teatro Comunale, 1970 (mit *Il dottore di vetro* von Roman Vlad) | Ravenna, Teatro Alighieri, 19. XI. 1970, Dirigent Daniele Paris, mit Edda Vincenzi (Donna Lorenza?), Elvira Spica (Cristina?), Mirella Parutto (Hortigosa?), Gianni Soggi (Cannizares?), Angelo Degl'Innocenti, Angelo Marchiandi und Arturo La Porta (eine einzige

Aufführung, mit *Le campane* von Renzo Rossellini und *Il contratto* von Virgilio Mortari) | Palermo, Teatro Massimo, 30. v. 1978, Dirigent Massimo Pradella, mit Giuliana Trombin (Donna Lorenza), Mariella Devia (Cristina), Mirella Parutto (Hortigosa), Giorgio Tadeo (Cannizares), Guido Malfatti (La guardia) und Glauco Scarlini (Un musico), Regie Maria Francesca Siciliani, Bühne und Kostüme Gianni Polidori, Choreographie Ricardo Nuñez (acht Aufführungen, mit *Hosanna* von Barbara Giuranna) | Neapel, Teatro di San Carlo, 24. v. 1980, Dirigent Enrique Garcia Asensio, mit Mariella Adani (Donna Lorenza), Renata Baldisseri (Cristina), Katia Angeloni (Hortigosa) und Giorgio Tadeo (Cannizares), Regie Maria Francesca Siciliani, Choreographie A. Cocco, Bühne und Kostüme Emanuele Luzzati (fünf Aufführungen, mit *Rita* von Gaetano Donizetti) | Rom, RAI, 1984 (konzertante Aufführung) | Rom, Teatro dell'Opera, 23. III. 2004, Dirigent Marcello Panni, mit Rosa Ricciotti (Donna Lorenza), Valentina Valente (Cristina), Antonella Trevisan (Hortigosa), Giorgio Surian (Cannizares), Gianluca Zampieri (Un compare), Carlo Di Cristoforo (La guardia) und Claudio Barbieri (Un musico), Regie Stefano Vizioli, Bühne Gianni Dessì (sieben Aufführungen, mit *Cavalleria rusticana* von Pietro Mascagni) | Libretto und Klavierauszug (von Vieri Tosatti): Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1949

1950

Un curioso accidente

Mario Ghisalberti – Jacopo Napoli, *Un curioso accidente*, commedia lirica in tre atti (dalla commedia omonima di Carlo Goldoni), Bergamo, Teatro Donizetti, 19. und 20. IX. 1950, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, mit Renato Capecchi (Filiberto), Virginia Zeani (Giannina), Carlo Badioli (Riccardo), Emma Tegani (Costanza), Emilio Renzi (Mr de la Coterie), Maria Luisa Gavioli (Marianna) und Aristide Baracchi (Guascogna), Regie Riccardo Moresco, Bühne Ugo Recchi, Kostüme Laura Tedeschi (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità).

Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1942 | Libretto: ripristino 1950

Il tenore sconfitto

Vitaliano Brancati (1907–1954) – Vincenzo Tommasini, *Il tenore sconfitto ovvero La presunzione punita*, farsa musicale (in un atto), Rom, Teatro Eliseo, 24. X. 1950 (mit *Orfeo vedovo* von Alberto Savinio und *Morte dell'aria* von Goffredo Petrassi).

Palermo, Teatro Massimo, 1. III. 1956, Dirigent Nino Verchi, mit Gianni Jaia (Il soldato), Enrico Campi (Il commendatore), Sergio Tedesco (Il tenore), Luciana Bertolli (La ragazza) und C. Alongi (Venditore di fichidindia), Regie Anton Giulio Bragaglia, Bühne Renato Guttuso (eine einzige Aufführung, mit *Mese mariano* von Umberto Giordano und *La grançèola* von Adriano Lualdi) | Libretto: Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950 (Gli spettacoli dell'Anfiparnaso) | Klavierauszug: unveröffentlicht

Otto Schnaffs

Iginio Fuga – Sandro Fuga (1906–1994), *Otto Schnaffs*, commedia eroicomica in un atto, da una novella di Guy de Maupassant (1850–1893), Turin, Teatro Regio (Teatro Alfieri), 28. X. 1950 (drei Aufführungen).

Neapel, Teatro di San Carlo, 29. v. 1971, Dirigent Danilo Belardinelli, mit Ugo Savarese (Otto Schnaffs), Luigi Infantino (Il cameriere) und Guido Mazzini (Il giardiniere), Regie Vittorio Viviani, Bühne und Kostüme Vittorio Patanè (vier Aufführungen) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1950 | Berlin, Ricordi

I due timidi

Suso Cecchi d'Amico (1914–2010) – Nino Rota (1911–1979), *I due timidi*, opera radiofonica (opera comica, opera lirica, commedia lirica) in un atto (due atti?!), Rom, RAI, 15. XI. 1950, Dirigent Franco Ferrara, mit Emma Tegani (Mariuccia), Amedeo Berdini (Raimondo) und Mario Carlin (Dottor Sinisgalli).

Mailand, RAI (TV), 18. IX. 1957, Dirigent Ettore Gracis, mit Bruna Rizzoli (Mariuccia), Alvinio Misciano (Raimondo), Giuseppina Salvi (La signora Guidotti), Mario Carlin (Il dottor Sinisgalli), Giannella Borelli (La madre di Mariuccia), Regie Vito Molinari | Bari, Teatro Petruzzelli, 19. und 23. I. 1971, Dirigent Michele Marvulli, mit Alfredo Mariotti (Il calzolaio), Amelia Benvenuti (Mariuccia), Uffe Withen (Raimondo), Niela Ciliento (La signora Guidotti), Mario Ferrara (Il dottor Sinisgalli), Luciana Palombi (La madre di Mariuccia), Lorenzo Caty (Il portiere), Nicola Ingrosso (Pensionante) sowie Ida Ferrara, Mirella Ronconi und Scilly Fortunato (Le tre cameriere), Regie Anna Maria Vallin (zwei Aufführungen) | Venedig, Teatro di Palazzo Grassi, 16. IX. 1971, Dirigent Cal Stewart Kellogg, mit dem Teatro del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma | Rovigo, Teatro Sociale, 28. und 30. XI. 2003, Dirigent Flavio Emilio Scogna | Wien, Wiener Opersommer (Wiener Kammeroper), 31. V. 2007 (als *Die beiden Schüchternen*) | Rieti, Reate Festival (Teatro Flavio Vespasiano), 30. IX. und 1. X. 2017, Dirigent Gabriele Bonolis, Regie Cesare Scarton (zwei Aufführungen, mit *La notte di un nevrastenico* von Nino Rota) | Libretto: Bari, L. De Pascale, o. J. (1950) | Klavierauszug: Roma, L'istantanea, o. J. (1950)

1953

Don Ciccio

Margherita Gentilucci Sallusti – Ottorino Gentilucci (1910–1987), *Don Ciccio ovvero La trappola*, commedia buffa in un atto, Bergamo, Teatro Donizetti, 24. und 26. IX. 1953, Dirigent Nino Sanzogno, mit Fernando Corena (Don Ciccio), Gianna Binda (Donna Checchina), Angela Vercelli (Carmela), Maria Della Spezia (Onorina), Nello Romanato (Don Giustino), Maria Amadini (Donna Oronzina), Giulio Fioravanti (Gennarino) und Giuseppe Nessi (Il notaio), Regie Giuseppe Marchioro, Bühne Sandro Angelini (zwei Aufführungen des Teatro delle Novità, mit *Novella* von Cesare Brero und *La guardia vigilante* von Libero Granchi).

Bari, Teatro Petruzzelli, 19. und 22. I. 1963, Dirigent Silvano De Francesco, mit Bruno Cioni (Don Ciccio), Stefania Sina Daris (Donna Checchina), Maria Ingrosso (Carmela), Silvia Noli (Onorina), Gino Lo Russo Toma (Don Giustino), Vittoria Calma (Donna Oronzina), Franco Bordoni (Gennarino) und Gaetano Fanelli (Il notaio | zwei Aufführungen, mit *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo) | Libretto: Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1953 | Klavierauszug (Manuskript, 1953): Bergamo, Biblioteca musicale Gaetano Donizetti

1954

Il bacio

Arturo Rossato (1. und 2. Akt) / Emidio Mucci (1886–nach 1950, 3. Akt) – Riccardo Zandonai, *Il bacio*, commedia lirica in tre atti, nach der ersten der *Sieben Legenden* (*Eugenia*, 1872) von Gottfried Keller (1819–1890), komponiert von 1942 bis zum 19. III. 1944 (Ende des zweiten Aktes | der

dritte Akt ist unvollendet), Mailand, Teatro dell'Arte, 6. III. 1954, Dirigent Francesco Molinari Pradelli.

Partitur (Manuskript): 1944 | Klavierauszug: o. O. (Roma), RAI, 1953

1955

Il cappello di paglia di Firenze

Ernesta Rota – Nino Rota, *Il cappello di paglia di Firenze*, farsa musicale in quattro atti e sei quadri, dalla commedia di Eugène Labiche (1815–1888) e Marc Michel [*Un chapeau de paille d'Italie*, Paris, Théâtre du Palais Royal, 14. VIII. 1851], komponiert 1946, Palermo, Teatro Massimo, 21. IV. 1955, Dirigent Jonel Perlea, mit Nicola Filacuridi (Fadinard), Alfredo Mariotti (Nonancourt), Guglielmo Ferrara (Beaupertuis), Renato Ercolani (Lo zio Vezinet), Otello Borgonovo (Emilio), Mario Ferrara (Felice), Vittorio Pandano (Achille di Rosalba), Gaetano Crinzi (Una guardia), Leonardo Ciriminna (Un caporale delle guardie), Ornella Rovero (Elena), Mafalda Micheluzzi (Anaide) und Anna Maria Rota (La baronessa di Champigny), Regie Corrado Pavolini, Bühne Umberto Zinelli, Kostüme Emma Calderini (drei Aufführungen).

Venedig, Teatro La Fenice, 26. I. 1956 (drei Aufführungen) | Karlsruhe 1957 | Bari, Teatro Piccinni, 5. I. 1957 | Mailand, Teatro della Piccola Scala, 29. V. 1958 (Wiederaufnahme: 6. IV. 1959) | Triest, Teatro Comunale Giuseppe Verdi, 10. II. 1960 (vier Aufführungen) | Turin, Teatro Regio (Teatro Carignano), 3. XII. 1960 (drei Aufführungen) | Mailand, RAI, 31. XII. 1962 (konzertante Aufführung) | Wien 1963 | Bari, Teatro Petruzzelli, 20. II. 1965, Dirigent Federico Del Cupolo, mit Ottavio Garaventa (Fadinard), Alfredo Mariotti (Nonancourt), Federico Davià (Beaupertuis), Giovanni Piccinini (Vezinet), Umberto Borghi (Emilio), Mario Ferrara (Felice), Gino Lo Russo Toma (Achille di Rosalba / Una guardia), Guido Pasella (Un caporale delle guardie), Eugenia Ratti (Elena), Edith Martelli (Anaide), Clara Betner (La baronessa di Champigny) und Margherita Delvè (La modista | zwei Aufführungen) | Genua, Teatro Carlo Felice (Teatro Margherita), 17. III. 1966 | Jesi (Ancona), Teatro Pergolesi, 7. V. 1966 (zwei Aufführungen) | Treviso, Teatro Comunale, 12. und 14. X. 1973, Dirigent Maurizio Arena, mit Ugo Benelli (Fadinard), Giancarlo Luccardi (Nonancourt), Paolo Montarsolo (Beaupertuis), Mario Carlin (Vezinet), Gianni Maffeo (Emilio), Pier Francesco Poli (Felice), Franco Ricciardi (Achille di Rosalba), Ottorino Begali (Una guardia), Nino Carta (Un caporale delle guardie), Daniela Mazzucato Meneghini (Elena), Jolanda Michieli (Anaide), Maria Minetto (La baronessa di Champigny) und Gigliola Caputi (La modista), Regie Filippo Crivelli (zwei Aufführungen) | Stockholm 1974 | Rom, RAI (Auditorium del Foro Italico?), IX 1974, Dirigent Nino Rota | Catania, Teatro Bellini, 11. III. 1975, Dirigent Nino Bonavolontà, mit Tullio Pane (Fadinard), Giorgio Tadeo (Nonancourt), Mario Bertolino (Beaupertuis), Antonio Boyer (Emilio), Mariella Adani (Elena) und Maria Luisa Carboni (Anaide), Regie Vittorio Patanè, Bühne Gianrico Becher (drei Aufführungen) | Brüssel 1976 | Santa Fe (New Mexico) 1977 | London, Camden Festival (Bloomsbury Theatre), 1980 | Martina Franca (Tarent), Festival della Valle d'Itria (Palazzo Ducale), 25. VII. 1981 | Cremona, Teatro Ponchielli, 29. II. 1984 | Treviso, Teatro Comunale, 28. IX. 1984, Dirigent Maurizio Arena, mit Bruno Lazzaretti (Fadinard), Alfredo Mariotti (Nonancourt), Mario Basiola (Beaupertuis), Mario Guggia (Vezinet), Alberto Noli (Emilio), Pier Francesco Poli (Felice), Maurizio Comencini (Achille di Rosalba), Berardino Trotta (Una guardia), Lucio Rolli (Un caporale delle guardie), Fiorella Pediconi (Elena), Marzia Ferraro (Anaide), Stella Silva (La baronessa di Champigny) und Gigliola Caputi (La modista), Regie Vera Bertineti (drei Aufführungen) | Reggio Emilia, Teatro Municipale, 2. I. 1987, Inszenierung Pier Luigi Pizzi (Wie-

deraufnahme am 6. VI. 1988) | Parma, Teatro Regio, 24. und 26. I. 1987, Dirigent Bruno Campanella, mit William Matteuzzi (Fadinard), Ambrogio Riva (Nonancourt), Angelo Romero (Beaupertuis), Florindo Andreolli (Vezinet), Maurizio Volo (Emilio), Carlo Gaifa (Felice), Sergio Tedesco (Achille di Rosalba / Una guardia), Alfredo Giacomotti (Un caporale delle guardie), Susanna Rigacci (Elena), Marina Bolgan (Anaide), Elena Zilio (La baronessa di Champigny) und Donatella Saccardi (La modista), Inszenierung Pier Luigi Pizzi | Paris, Théâtre du Châtelet, 1988 (Tournee der Produktion aus Reggio Emilia) | Catania, Teatro Bellini, 16. IV. 1996 (sechs Aufführungen) | Mailand, Teatro alla Scala, 15. I. 1998 | Lucca, Teatro del Giglio, 24. XI. 2001, Dirigent Piero Bellugi, Regie Attilio Corsini, Bühne und Kostüme Rosanna Monti (Koproduktion mit Livorno, Mantua, Pisa und Ravenna) | Daten der Folgeaufführungen: Pisa, Teatro Verdi, 9. XII. 2001 | Mantua, Teatro Sociale, 19. XII. 2001 | Livorno, Teatro Goldoni, 9. I. 2002 | Ravenna, Teatro Alighieri, 9. II. 2002 | Turin, Teatro Regio, 18. V. 2004 | Genua, Teatro Carlo Felice, 2007, Regie Damiano Michieletto | Lucca, Teatro del Giglio, 4. und 5. III. 2017, Dirigent Francesco Pasqualetti, Regie Lorenzo Maria Mucci (Koproduktion mit Livorno und Pisa) | Genua, Teatro Carlo Felice, 13. XII. 2024, Dirigent Giampaolo Bisanti, Regie Damiano Michieletto (Koproduktion mit Lüttich) | Libretto und Klavierauszug: Milano, Ricordi, 1955 | Libretto: Nachdruck 1997

2012

Carlo Veneziani (1882–1950) – Aldo Finzi (1897–1945), *La serenata al vento*, commedia giocosa in tre atti, komponiert 1931 (ursprünglich 1937 bei einem Opernwettbewerb des Teatro alla Scala laut dem Jury-Vorsitzenden Riccardo Pick-Mangiagalli für den ersten Preis vorgesehen | wegen der faschistischen Rassengesetze von 1938 wurde der Wettbewerb jedoch annulliert und diese Oper eines jüdischen Komponisten nicht aufgeführt), Bergamo, Teatro Donizetti, 1. XII. 2012, Dirigent Diego Montrone, mit Shirelle Dashevsky (Loly), Michael Riskin (Pistola) und Hila Gomen (Fietta), Regie Otello Cenci.

Klavierauszug und Partitur (Manuskript): Mailand, Konservatorium



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Helmut Krausser

Das Projekt *Don Buonaparte*

Die Wiederentdeckung einer Opera buffa von Alberto Franchetti

Zum ersten Mal mit dem Namen Franchetti in Berührung gekommen bin ich 2006, als an der Deutschen Oper Berlin seine *Germania* aufgeführt wurde. Bis dahin hatte ich keine Note von ihm gehört, und es ist der rühmensewerten Obsession des damaligen Chefdramaturgen Andreas K. W. Meyer zu verdanken, dass dieses Rarissimum ausgegraben wurde. Ich war komplett begeistert und habe mir die Oper sechsmal angesehen. Alle Vorstellungen. Dabei stellte sich heraus, dass es sich noch gar nicht um eines seiner stärksten Werke handelt. *Germania* ist eine problematische Oper, wenn man sie in Deutschland aufführen möchte. Sie spielt im Preußen während der napoleonischen Befreiungskriege. Der Librettist Luigi Illica hatte keine Ahnung von Deutschland, hatte sich deswegen einen großen Almanach gekauft und in sein Libretto so ziemlich jedes Klischee gepackt. Beim Lesen der Rezensionen wurde mir bewusst, welche Reaktionen der Name Franchetti auslöst, denn er war der Sohn des reichsten Mannes Italiens und einer Rothschild. Die Kritik bot nahezu alles auf, was man sich an Begeisterung, aber auch Ablehnung ausdenken kann. Diese nahm manchmal bizarre Formen an. Am schlimmsten formulierte seine Abscheu der Kritiker Manuel Brug, der alle möglichen antisemitischen Stereotypen auffuhr, Franchetti einen Stümper nannte, der sich dank seines Reichtums seine Aufführungen erkaufte hätte. Alles frei erfunden. Reich war der Vater, der enterbte Sohn starb verarmt. Franchetti genoss eine sehr profunde Ausbildung bei Rheinberger in München und bei Draesek in Dresden, schloss immer als Klassenprimus ab. Kritiker bezahlen musste damals jeder Komponist. Wie auch immer, das entfesselte Pro und Contra weckte mein Interesse, und wie es der Zufall wollte, hatte Elke Heidenreich in ihrem Bertelsmann-Programm einen Platz offen. Die Biographien der jungen Komponisten Franchetti und Puccini in Vergleich zu stellen, erwies sich dann auch als überaus lohnend und reizvoll.

Franchetti war übrigens nicht rechts, im Gegenteil. Wenigstens in seinen jungen Jahren war er radikaler Sozialist, was heute in seiner Programmatik eher gemäßigter Sozialdemokratie entspricht. In Italien wird er oft aus Unwissenheit als rechts eingeordnet, schlicht, weil er der Sohn eines hochadligen Großgrundbesitzers war.

Zu diesem Zeitpunkt, 2006, gab es vier Gesamteinspielungen seiner Werke. Neben der *Germania*, die bald auf DVD erschien, noch den großartigen *Colombo* von 1992 unter Marcello Viotti (daneben noch zwei andere, aber in ihrer Unsäglichkeit irrelevante Einspielungen) sowie eine sehr

wenig ausdrucksfähige, technisch unzulängliche Radioaufnahme der *Figlia di Orio*. Von einigen seiner Werke ist nur der Klavierauszug erhalten, zum Beispiel von der *Notte di leggenda* (die 1915 an der Scala ein Erfolg wurde, aber aufgrund des Kriegseintritts Italiens kaum nachgespielt wurde), vom *Glauco*, seinem letzten Erfolg, uraufgeführt 1922 in Neapel sowie der frühen Opern *Asrael*, *Fior d'Alpe* und *Signor Pourceaugnac*. Die Partitur des *Asrael* konnte 2019 aus den Beständen einer Berliner Bibliothek rekonstruiert werden. 2022 wurde *Asrael* an der Oper Bonn zum Sensationserfolg. Im selben Jahr fand sich in den USA eine Kopistenpartitur der *Fior d'Alpe*. Zusammen mit dem Komponisten Torsten Rasch habe ich die sieben schönsten Stücke aus *Glauco* neu instrumentiert. Diese Suite wurde mit großem Erfolg 2015 in Kaiserslautern uraufgeführt, leider seither aber nie wieder im Radio gespielt. Man fragt sich, warum.

Das Leben Franchettis besteht aus sehr vielen Abenteuern (er focht sechs Duelle auf Leben und Tod aus, wurde dabei einmal schwer verwundet, er war ein Fraueneroberer, ein erfolgreicher Rennfahrer, leidenschaftlicher Koch, Alpinist, Präsident des italienischen Wagner-Verbandes, Gründer des ersten europäischen Hundefriedhofs, ein notorischer Spieler, rundum exzentrisch) und eben auch Legenden, Anekdoten, Übertreibungen. Manche Feuilleton-Beiträge, die in Italien als Satiren erschienen, wurden nach Deutschland als ernstgemeint übersetzt. So zum Beispiel Beiträge, da man sich über seine Zerstreutheit amüsierte oder gar über seine angeblich mangelnde Körperpflege. Franchettis Tochter, die italienische Kafka-Übersetzerin Elena (gestorben 2011), hat dergleichen dementiert, sie habe an ihrem Vater nie üble Gerüche wahrgenommen.

Ungefähr 2014 erfuhr ich, dass es in einem Archiv in Reggio Emilia eine Kopie der Partitur des *Don Buonaparte* gibt. Freundlicherweise hat der Präsident der italienischen Franchetti-Gesellschaft, Dr. Richard Erkens, mir diese Partitur zugänglich gemacht, in 770 großformatigen Fotos. Die Partitur war indes von einem schon alten Mann mit Bleistift geschrieben und dementsprechend schwer zu entziffern. Prima vista gab es nur ein deutliches Highlight, die Arie des Don Geronimo im 2. Akt. Im Konzerthaus Berlin Oktober 2016 organisierte ich eine Podiumsdiskussion, bei der diese Arie zum ersten Mal gesungen wurde, mit Klavierbegleitung und durchaus beeindruckender Wirkung. Doch noch konnte ich mich nicht entschließen, mir diese Arbeit aufzuhalsen, die man grob mit etwa 1600 Arbeitsstunden kalkulieren kann. Beziehungsweise wäre ich dazu durchaus bereit gewesen, aber nicht ohne Auftrag und Salär. Jeder Versuch, die Edition der Partitur als Projekt unterzubringen, irgendwo, scheiterte allerdings. Mein Lobpreis Franchettis stieß, freundlich gesagt, auf Gleichgültigkeit. Da ich selbst nicht Klavier spiele, konnte ich mir auch nicht sicher sein, ob sich der enorme Aufwand lohnen würde, denn Franchetti war, als er die Oper beendete, schon 80 Jahre alt, da liegt die Klimax der Inspiration

meist weit zurück. Doch irgendwie spornte mich jene Gleichgültigkeit und Ignoranz, die man ihm und seinem Werk entgegenbrachte, an, und schließlich, Ende 2016, begann ich mit der Arbeit, die 2018 im Juni fertiggestellt wurde. Ergänzen musste ich nur einen fehlenden Satz, dessen Inhalt sich aber aus dem Kontext erschloss, sowie den fehlenden Text des zweiten Soldatenliedes, den ich gereimt und in Französisch verfasst habe. Inzwischen war ich auch in der Lage, die Partitur dank Notensatzprogramm und Noteperformer anzuhören, und war äußerst freudig überrascht von deren Opulenz an melodischen Einfällen über die innere grandiose Architektur der Motivverwebungen und der geradezu rauschhaften Aktenden. Kurzum, da lag ein Meisterwerk vor mir, sicher gleichwertig dem *Colombo* und dem *Glauco*, ja vielleicht seine beste Arbeit, altersweise und mit der gesamten Palette seiner Erfahrung und seines Könnens verfasst.

Nun begann der weitaus arbeitsintensivere Teil meines kleinen Kreuzzugs für Franchetti. Denn wer geglaubt hätte, die letzte mögliche Uraufführung eines der Großen Vier der Giovane Scuola (Puccini, Mascagni, Leoncavallo und eben auch Franchetti) stelle eine solche Sensation dar, dass sich die Opernhäuser darum reißen würden, lag falsch. Ich habe es bei über einem Dutzend Häusern probiert; manche Intendanten kannten den Komponisten gar nicht, andere meinten, die Premiere würde voll sein, die restlichen Vorstellungen aber leer, das sei kein Kassenmagnet, und der Umstand, dass man einem vom Faschismus verfolgten Komponisten zu später Satisfaktion verhilft, schien rein gar keine Rolle zu spielen. Die Krone setzte dem der Intendant aus Erfurt auf, der befürchtete, das Libretto, sehr wahrscheinlich von Giovacchino Forzano geschrieben (einen hundertprozentigen Beweis gibt es bislang nicht), könne problematisch sein, da dieser ein enger Freund des Duce war. Nun hat ja Forzano für sehr viele Komponisten gearbeitet, auch für Puccini (*Gianni Schicchi*, *Suor Angelica*) und Mascagni (*L'Odoletta*, *Il piccolo Marat*). Plötzlich und ausgerechnet in seiner Sandkastenfreundschaft zum verfeimten Juden Franchetti wird er zum Problem? Nicht ernsthaft.

Leider gibt es in Deutschland auch unter Nicht-Antisemiten eine Tradition, Franchetti als blässlichen Epigonen einzuordnen. So oder ähnlich steht es nämlich in manchen Lexika. Umso falscher und tragischer, da es sich gerade bei ihm um einen sehr originellen Komponisten handelt - wobei nicht alle seine Einfälle glücklich und gesegnet waren, manche von den Zeitgenossen gar närrisch genannt wurden.

Wo immer aber seine Musik gespielt wird, kommt es zu Überraschungen. Nicht von ungefähr war er 60 Jahre lang einer der populärsten Komponisten seines Landes. Auch unsere Rekonstruktion der besten Nummern aus *Glauco* wurde in den Zeitungen als „Wiederauferstehung eines Phönix aus der Asche“ gefeiert.

Nach sechs Jahren vergeblicher Bemühungen zeigte plötzlich eines der kleinsten Häuser der Republik Interesse, Annaberg-Buchholz im Erzgebirge. Den Dirigenten Jens-Georg Bachmann kannte ich von der Uraufführung meines Bratschenkonzerts. Bei ihm wusste ich die Partitur in guten Händen. Allerdings ist der Orchestergraben in Annaberg-Buchholz so klein, dass Torsten Rasch (der auch die Stimmen schrieb) und ich eine reduzierte Fassung erstellen mussten. Bei einigen Franchetti-Fachleuten stieß das auf Skepsis, denn das Œuvre des Komponisten lebt ja vor allem von seiner orchestralen Fülle, der klanglichen Opulenz, der Wucht der Doppelchöre. Wie auch der zur Uraufführung angereiste Richard Erkens, bestätigte: „Wir wissen jetzt, dass Franchetti auch an kleinen Häusern funktioniert.“ Die Premiere war ein gigantischer Erfolg; das Publikum, eher nicht für seinen Enthusiasmus bekannt, reagierte mit zwanzigminütigem frenetischem Applaus für eine Aufführung, die mit jedem Staatstheater qualitativ mithalten konnte. In den Kritiken, die in den nächsten Tagen erschienen, war allerdings wieder einiges vom Hass auf den Sohn einer Rothschild zu lesen. Grund für den großen Erfolg sei die zu Herzen gehende Geschichte und die pittoreske Inszenierung im alten Stil gewesen. Die großartige Musik wurde kaum einmal erwähnt. In der Frankfurter Rundschau zeigte man sich sogar erschüttert über die „Süßlichkeit“, an der der Barone bis zum Lebensende festgehalten habe. Dabei ist die Klangwelt des *Don Buonaparte* viel eher melancholisch, manchmal ironisch und heroisch. Süßlich – nie. Das Problem mit der Rezeption Franchettis scheint darin zu liegen, dass seine Melodienvielfalt nicht so ohrenfällig ist wie bei Puccini und sich oft erst nach dem dritten oder vierten Hören erschließt. Der zeitgenössische Komponist Wolfgang Rihm hat mir einmal geschrieben, dass Franchetti in seinen Orchesterpartituren sogar noch mehr Farben erfinde als Puccini. Das hindert viele Kritiker nicht daran, Urteile aus Lexika der Dreißigerjahre (denn später wurde Franchetti oft gar nicht mehr erwähnt) zu zitieren, statt sich einmal mit diesem weit unterschätzten Komponisten ernsthaft auseinanderzusetzen. Natürlich war er konservativ und hielt an einer Tonsprache fest, die man ab 1915, 1920 etwa verlegt nennen konnte. („Reaktionär“ halte ich für ein faschistoides Wort.) Doch Franchetti war eben auch schon alt, hatte keine Lust, sich noch einmal zu verändern, was sein gutes Recht sein müsste.

Sowohl Mascagni als auch Giordano hatten den Duce um eine Ausnahmegenehmigung gebeten, die Oper wenigstens unter Pseudonym aufzuführen zu dürfen. Dies wurde abgelehnt, wie Umberto Giordano Franchettis Tochter Elena in seiner Beileidsbekundung mitteilte. „Das Genie Ihres Vater wird in der Zukunft sicher klarer erkannt werden, leider waren meine Bemühungen für die Oper in Rom vergeblich.“

Franchetti hatte übrigens darauf bestanden, dass sein Begräbnis dem orthodoxen Ritual entsprechen sollte. In den Straßen von Viareggio 1942

eine deutliche Provokation, und ich weiß nicht, ob seinem Wunsch entsprochen wurde. Sein Sohn Arnaldo nahm sich der Partitur an, ging zu den Partisanen, emigrierte bei Kriegsende in die USA und wurde dort selbst ein wenn auch nur mäßig erfolgreicher Komponist. Als kleine Anekdote sei vermerkt, dass er 1938 einige Zeit lang Schüler von Richard Strauss war, was für den Sohn eines Juden zu diesem Zeitpunkt ja nicht mehr allzu wahrscheinlich scheint. Arnaldo machte als Musikprofessor Karriere und galt bei seinen Studenten als etwas verschoben. Sein berühmtester Student war übrigens der Dirigent Antonio Pappano. Warum Arnaldo die nachgelassene Oper seines Vaters ein Leben lang zu edieren versäumte, darüber kann es nur Mutmaßungen geben. Es finden sich in der Partitur kryptische Eintragungen, seltsamerweise auf Deutsch, wie: „Hier anfangen Donnerstag“. Sehr wahrscheinlich hat er den hohen Arbeitsaufwand gescheut. 1993 verstarb er, und seine Witwe, wohnhaft bis heute in Connecticut, stellte Fotografien der Partitur dem Archiv in Reggio Emilia zur Verfügung.

Zur Handlung der Oper: Sie spielt zur Zeit der Weinlese 1804 in einem Dörfchen in der Toskana. Der Dorfpfarrer Don Geronimo Buonaparte hat eben eine Rekordzahl von Fässern geerntet. Er hat Schwierigkeiten mit seinem etwa Mesner Maso. Der ca. Siebzehnjährige soll mit der gleichaltrigen Mattea verlobt werden, die aber keine Lust auf die Liebe hat, unter anderem, weil Maso sich recht unbeholfen anstellt. Sie bittet ihren Ziehvater Geronimo um eine Aussprache und kündigt an, Braut des Herrn zu werden, im Kloster bei den Ursulinen. Geronimo trifft mit ihr eine Abmachung. Sie solle ihr Herz noch ein Jahr prüfen und bis dahin werde auch nicht mehr von einer Verlobung mit Maso geredet. Das schlaue Mädchen hat ihr Ziel erreicht. Der Pfarrer ruft die Gemeinde zusammen, um der Madonna für die reiche Ernte zu danken. Plötzlich meldet ein Bote, dass sich Soldaten auf das Dorf zu bewegen, französische Soldaten mit einem echten General an der Spitze. Ein Soldat erkundigt sich nach dem Wohnhaus des Pfarrers Buonaparte. Es stellt sich heraus, dass dessen Neffe, Napoleone, eben in Paris zum Kaiser der Franzosen gekrönt wurde. Nun möchte er seinem Onkel die Kardinalswürde verleihen und ihn zu sich holen. Geronimo ist von der Aussicht überwältigt, erbittet sich aber drei Tage Bedenkzeit. Die Gemeinde ist völlig aus dem Häuschen, denn natürlich möchte jeder und jede den geliebten Pfarrer auf seinem Weg in die französische Hauptstadt begleiten. Agnese, die Haushälterin Don Geronimos, zieht sich zur Feier des Tages sogar ein langes rotes Abendkleid an, womit sie Geronimos Zorn erregt. Der erste Akt schließt in sehr feierlicher Stimmung mit Visionen des Kardinals in spe, in einer großen Kirche wie etwa Nôtre Dame.

Der zweite Akt beginnt mit einem Soldatenlied, welches das einzige gravierende Problem der Edition darstellte, denn es fehlte der Text, und erst wenige Monate vor der Premiere, als alle Stimmen schon ausgedruckt

waren, bekam Richard Erkens heraus, von wem die zugrunde liegenden Noten stammten. Es war erneut, wie schon in Akt 1, ein Lied von Méhul. Den Originaltext einzufügen hätte eine deutliche Redundanz bedeutet. Mir schien es, als hätten Franchetti und Forzano den Text absichtlich weggelassen, um ihn durch einen anderen, weniger martialischen, somit auch besser zur Melancholie der Musik passenden zu ersetzen. So beschlossenen Torsten Rasch und ich, den Hilfstext, den ich Jahre zuvor französisch und gereimt gedichtet hatte, beizubehalten, was gut funktioniert hat.

Zurück zur Handlung. Der spätpubertierende Maso ist auf den Campanile gestiegen, um oben im Turm die Glocken zu putzen. Unglücklicherweise fällt die Leiter um, und er sitzt nun auf dem Turm fest. Und viel schlimmer noch: Er muss beobachten, wie seine angebetete Mattea mit einem französischen Korporal flirtet. In seiner Eifersucht weiß er sich nicht anders zu helfen, als die Glocken zu läuten, also Feueralarm zu geben. Das ganze Dorf strömt mit Wassereimern zusammen. Maso wird ausgelacht. Don Geronimo kommt hinzu und beklagt die Unordnung im Dorf, schickt alle an die Arbeit zurück. An dieser Stelle folgt seine große Arie, in der er das Idyll des ländlichen Lebens preist, mit seinen einfachen Freuden. (Übrigens ist immer vom Paese die Rede, nicht von Patria. Die Oper ist frei von jeglichem nationalistischem Unterton.)

Agnese präsentiert ihm eine Liste all jener wichtigen Domestiken, die unbedingt nach Paris mitkommen müssen. Diese Liste besteht allerdings aus nur einem Namen. Ihrem eigenen. Geronimo bekräftigt, dass er sich noch für nichts entschieden habe, und schickt sie fort. In diesem Moment betreten drei zwielichtige Gestalten die Bühne. Ein Cavaliere, ein Advokat und der Abt eines nahe gelegenen Klosters. Sie alle haben von der jüngsten Karriere des Pfarrers gehört, sie alle brauchen dringend Geld und erklären ihm in einem Terzett, dass entfernt an das von Ping, Pang und Pong von Turandot erinnert, die Gesetze der hiesigen Korruption. Geronimo schickt sie zum Teufel.

Matteas Mutter Maria betritt die Szene und berichtet mit lautem Wehklagen, ein französischer Soldat habe ihre Tochter entführt, habe sie auf sein Pferd geworfen und sei davongaloppiert. Der französische General, der davon hört, droht dem Übeltäter, wenn er denn gefunden wird, die standrechtliche Erschießung an. Plötzlich sind Gesänge der Bewohner des Nachbardorfes Costaldo zu hören. Sie sind gekommen, um sich dem Zug nach Paris anzuschließen. Es kommt zu einem wilden Hauen und Stechen, bis es wiederum der Autorität Don Geronimos gelingt, die Parteien zu trennen. Der General weist seine Truppe an, nach dem vermeintlichen Vergewaltiger zu fahnden. In großem Trubel fällt der Vorhang.

Der dritte Akt beginnt mit dem Schlag einer Kuckucksuhr. Es ist vier Uhr morgens in der Wohnstube des Pfarrers. Geronimo und Agnese lauschen auf die Befehle der Soldaten, die draußen ihren Kameraden jagen, den

Korporal. Dieser hat sich mit Mattea aber im Keller der Pfarrei versteckt, von wo die beiden jetzt in die Wohnstube heraufsteigen. Es stellt sich heraus, dass keine Entführung vorliegt, die beiden sind ein Liebespaar und wollen jetzt sofort vom Pfarrer getraut werden. Ansonsten sie drohen, gemeinsam in den Tod zu gehen. Nach einigem Hin und Her lässt sich Don Geronimo überreden. Währenddessen wird bereits heftig an die Tür gepocht. Der französische General hat bemerkt, dass im Pfarrhaus etwas vorgeht. Geronimo vertröstet ihn immer wieder und bringt die Zeremonie zum Abschluss, grade als die Soldateska hereinplatzt. Das Missverständnis wird aufgeklärt, dem Korporal wird Pardon gewährt. Gefragt, wie er sich denn nun entschieden habe, verkündet Geronimo, dass er auf die Kardinalswürde verzichte und lieber hier in seinem geliebten Dorf in der Toskana bleibt. Allgemeiner Jubel bricht aus und ein hymnischer Lobgesang, der zugleich um Frieden in der Welt bittet.

Die Oper bietet eine Melodienfülle, wie sie nach 1920 nur noch die *Turandot* aufweist. Es gibt keine uninspirierten Stellen, musikalischer Leerlauf findet sich nirgends, fast alles hat das Zeug zum Ohrwurm. Highlights sind sicher das Vorspiel, das Duett Geronimo-Mattea, die Aktenden von Akt 1 und 3, die große Arie des Don Geronimo und das mit 1:30 sehr kurze, aber fantastische Liebesquartett (Geronimo, Agnese, Mattea, Korporal).

Die vielfältigen Abwandlungen der Hauptmotive (etwa ein Dutzend gegenüber beispielsweise nur sieben im *Asrael*), fast kann man von Leitmotivik sprechen (Franchetti wollte eine Art Symbiose sein aus Wagner und Verdi), sind von höchster Eleganz und technischer Kunstfertigkeit.

Nach der Uraufführung waren sich viele Beobachter einig, dass die Oper schnell ins Repertoire wandern könnte, würde sie nur baldmöglichst zweitaufgeführt, dann mit der ganzen Pracht der Partitur. Der Grundton der Musik ist ein sehr melancholischer. Franchetti wusste natürlich, dass es seine letzte Oper werden würde, bei fast jeder Note hört man die Wehklage darüber, seiner Heimat und dieser herrlichen Landschaft ade sagen zu müssen. Das macht den sonderbaren auratischen Reiz dieser Opera buffa aus (einer der wenigen, in denen Franchetti ganz normale Menschen auftreten ließ, also keine Fürsten, Magier, Hexen, Entdecker, Riesen, Argonauten etc.), dass die typischen Elemente rustikalen Humors und amouröser Verwicklungen auf einem Plafond des Müden und Morbiden zur Schau gestellt werden. Wie Richard Erkens im Gespräch mit mir richtig bemerkte, handelt es sich auch um eine Meta-Oper, die sehr bewusst ein ganzes Genre und ein ganzes Zeitalter reflektiv summiert, mit Textstellen, in denen die Protagonisten sozusagen aus ihren Rollen fallen und das eben Gesagte aus höherer Ebene kommentieren, zum Beispiel im Geronimo-Mattea-Duett, wo nach Aushandeln der Vereinbarung beide (ausgerechnet diese beiden!) die Liebe hochleben lassen. *Don Buonaparte* könnte neben dem *Colombo*

sicher die populärste Oper Franchettis werden. Nun sind die großen Häuser gefragt.

In einer anderen Edition, der des italienischen Dirigenten Alberto Martelli, wird die Oper übrigens *Don Bonaparte* heißen, also ohne U, mit Hinweis auf den Willen des Komponisten, der sie so in Partitur und Klavierauszug genannt hat. Ich hingegen bin der Meinung, dass dahinter keine starke Absicht stand. Das zugrunde liegende Theaterstück von Forzano hieß *Don Buonaparte*, der 1941 gedrehte Film hieß ebenso, und mir scheint es einigermaßen sicher, dass man den Titel der Partitur, wäre es zu einem Druck gekommen, angeglichen hätte. So wichtig ist das aber nicht.

Benedetta Zucconi

Back to laughter Opera Buffa at the Piccola Scala in Milan after the Second World War

„Nach einem unglücklichen Krieg müssen Komödien geschrieben werden“
(Hofmannsthal, *Die Ironie der Dinge*)

This paper will examine the evolution of the comic genre in postwar Italy through the lens of the Piccola Scala, a small theatre that opened in Milan in 1955 and was in operation until 1983. The Piccola Scala was designed with the specific intention of staging operas from the seventeenth and eighteenth centuries, as well as contemporary music theatre. Consequently, it became a privileged venue for both the opera buffa repertoire and for pioneering works within the domain of comic theatre in contemporary opera and music theatre. Following a chronological overview of La Piccola Scala's productions, I will then examine its repertoire of comic pieces, both in comparison to the existing opera buffa canon and in relation to new commissions. This analysis will situate these works within the broader context of composing for comic music theatre in twentieth-century Italy, emphasising the provisional position and ephemeral nature of the genre in the aftermath of the Second World War.

The Piccola Scala was constructed in 1955 upon the initiative of Antonio Ghiringhelli, who was the director of the Teatro alla Scala at the time.¹ The theatre had a limited number of seats, approximately 600, and was located in Via Filodrammatici, in a building on the left-hand side of the main Milanese theatre La Scala, with which it was directly connected. In accordance with the initial concept, the Piccola Scala was intended to augment the programming of the main opera house and, to some extent, diversify the repertoire and the audience. Initially, La Piccola Scala was designed to serve as a recording studio as well; however, this plan was ultimately discarded due to the inadequate acoustic properties of the venue.

The new opera house was met with considerable acclaim by the press. A few days before the grand opening, the *Corriere d'informazione* published the following headline: „A great date in the history of music“ (*Una grande data nella storia della musica*)² and included a detailed reportage with a drawing of the theatre's structure (see Figure 1).

-
- 1 For a more detailed history of La Piccola Scala see Siel Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Milano 2015 (e-book edition).
 - 2 Orio Vergani, „26 dicembre 1955: una grande data nella storia della musica. Un'occhiata per voi nel segreto della Piccola Scala“, in: *Corriere d'informazione*, 24–25 December 1955, p. 7.

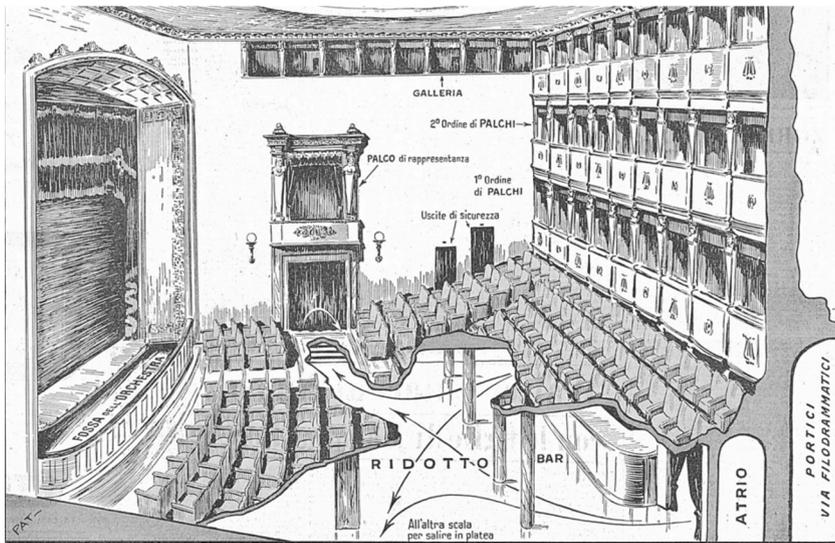


Figure 1: sketch by A. Patucci of La Piccola Scala's interiors, published in *Il Corriere d'Informazione*, 24–25 December 1955, p. 7.

The sketch revealed a rather small number of seats (approximately one-sixth of La Scala's capacity, which can accommodate over 3,000 spectators), as well as a modest stage and an equally small orchestra pit. It was, therefore, a theatre that was structurally suited to a specific type of repertoire, namely that which is categorised as „chamber theatre“. The daily newspaper *Il Corriere della Sera* presented its purposes and future tasks as follows:

„Above all, [La Piccola Scala] shall make it possible to expand La Scala's repertoire with the performance of those ancient or modern operas and with the staging of particular shows that, due to their musical and scenic needs, require a suitable setting and are dedicated to a restricted and special audience.“³

The concept, as reflected in the architectural design of the theatre, was to create an elegant and refined ambience, yet one that was more intimate and less formal than that of La Scala. The interior, designed by architect Piero Portaluppi, was to evoke the style of the court theatres of the past. One year later, music critic Vincenzo Buonassisi offered a description of the venue, recalling its appearance on the night of its inauguration:

3 „Principalmente [la Piccola Scala] dovrà consentire di ampliare il repertorio scaligero con la rappresentazione di quelle opere antiche o moderne e con l'allestimento di particolari spettacoli che per le loro necessità musicali e sceniche abbisognino di una cornice di adatta misura e siano dedicati ad un pubblico ristretto e speciale.“ „Il nuovo teatro della ‚Piccola Scala‘“, in: *Corriere della Sera*, 23 December 1955, p. 2.

„That night the Piccola Scala made one think [...] of the tiny sumptuous theatres of the Italian courts, lived in an atmosphere that skilfully blended pomp and familiarity, etiquette and leisure; and all the details of the hall contributed to this image, the frontal arrangement of the boxes, the two large smooth side walls, interrupted by the two large representation boxes, with the luminous cornucopias, the crown of lights on the vault, like a diadem.“⁴

In addition to the establishment of a new opera house in the city centre – which occurred less than a decade after the restoration of La Scala following extensive damage caused by the Second World War – there was a consensus among critics and intellectuals that La Piccola Scala could play a pivotal role in the recovery of music theatre from its prolonged crisis, which had been the subject of numerous discussions since the beginning of the century.⁵ In his article, published in *Il Corriere della Sera*, the critic Giorgio Pecorini articulated this shared aspiration in the following terms:

„The day after tomorrow, the Piccola Scala will be inaugurated. The idea, or at least the desire, for the Piccola Scala is not a recent one. Ever since melodrama plunged into its complex and debatable crisis, transforming itself from pastime and entertainment into culture and museum, the public began to feel the discomfort of an environment that had become too colossal, cumbersome and annoyingly demanding; the authors felt the embarrassment of an excessively exclusive constraint. These are feelings and premonitions that fly through the air; but before they translate into needs and plans, it takes time. The need for a new small hall, which would harness the strength of the old organism but not endure its strict limitations, soon became apparent: without it, the “temple” of theatre in music risked having to give up much of the truly vital legacy of melodrama, it would be forced to abandon even the hope of a revival.“⁶

4 „Faceva pensare quella sera la Piccola Scala ai minuscoli sontuosi teatri delle corti italiane, vissuti in un’atmosfera che riusciva a fondere sapientemente il fasto e la familiarità, l’etichetta e lo svago; e contribuivano a quest’immagine un po’ tutti i particolari della sala, la disposizione frontale dei palchi, le due grandi pareti laterali lisce, interrotti dai due palchetonni di rappresentanza, con le cornucopie luminose, la corona di luci sulla volta, come un diadema.“ Vincenzo Buonassisi, „La Piccola Scala“, in: *La Scala 1946-1956*, ed. Franco Armani, Milano [1957], pp. 119–129: 122.

5 For an analysis of the current crisis in Italian opera and the discourses surrounding it, see Emanuele Franceschetti, „Crisi e ‚discorsi‘ sulla crisi. Questioni e problemi del teatro musicale italiano alla metà del Ventesimo secolo“, in: *„Tu duca, tu signore e tu maestro“*. Studi in onore di Franco Piperno, ed. Andrea Chegai and Simone Caputo, Roma 2023, pp. 289–303.

6 „Dopodomani si inaugurerà, infatti, la Piccola Scala. L’idea, o almeno il desiderio, della Piccola Scala non è recente. Da quando il melodramma è precipitato nella sua complessa e opinabile crisi, trasformandosi da passatempo e divertimento in cultura e museo, il pubblico ha cominciato a sentire il disagio di un ambiente divenuto

He then continued:

„Chamber theatre and chamber music also now have a home, worthy of being a temple and capable of becoming a museum. A dangerous cohabitation has ended, not with an actual move, but with an almost clear separation. Soon, the two ‚Scalas‘ will be able to remain open at the same time, despite the fact that the stage of the small one is cut into a slice of that of the big one. The best wish, for them and for the music, is that they succeed.“⁷

The establishment of La Piccola Scala effectively affirmed La Scala’s position as the repository of the established repertoire and the epitome of the canon, in accordance with the prevalent discourses on the crisis of opera. As Emanuele Franceschetti correctly observed, the persistence of the operatic genre was perceived as possible only in a historicised and museum-like form.⁸ In this light, the project behind the Piccola Scala to respond to the opera crisis by revitalising a platform for compositional and performative exploration assumes greater importance. This function had previously been fulfilled by provincial theatres, which nevertheless declined in significance by the mid-twentieth century. By that time, 70% of operatic productions were concentrated in major urban centres.⁹

The Piccola Scala was thus officially inaugurated on 26 December 1955, restoring the long-standing tradition of commencing the opera season on the first day of Carnival. In contrast, La Scala had abandoned this practice between the 1940s and 1950s, opting instead to inaugurate the season on St Ambrose’s Day (*Sant’Ambrogio*), Milan’s patron saint, on 7 December. The event attracted the attention of the international press, as evidenced by the following report published by the *Österreichische Musik-zeitschrift*:

troppe colossale, macchinoso e fastidiosamente impegnativo; gli autori hanno avvertito l’imbarazzo di un vincolo eccessivamente esclusivo. Sono sentimenti e presentimenti che volano nell’aria; ma prima che si traducano in bisogno e progetti, ce ne vuole del tempo. Il bisogno di una nuova piccola sala, che del vecchio organismo sfruttasse la forza ma non sopportasse i rigorosi limiti, si fece presto cosciente: senza di essa, il ‚tempio‘ del teatro in musica rischiava di dover rinunciare a gran parte della esigua eredità veramente vitale del melodramma, sarebbe stato costretto ad abbandonare anche la speranza di una rinascita.“ Giorgio Pecorini, „Anche il Teatro e la musica da camera hanno finalmente un ‚Tempio‘ e un ‚Museo‘“, in: *Corriere d’informazione*, 24–25 December 1955, p. 7.

7 „Il teatro da camera e la musica da camera hanno anch’essi, ora, una casa, degna di essere tempio e capace di farsi museo. Una coabitazione pericolosa è finita, non con un vero e proprio trasloco, ma con una quasi netta separazione. Presto le due ‚Scale‘ potranno restare contemporaneamente aperte, nonostante il palcoscenico della Piccola sia tagliato in una fetta di quello della grande. L’augurio più bello, per loro e per la musica, è che ci riescano.“ Ibid.

8 Cf. Franceschetti, „Crisi e ‚discorsi‘ sulla crisi“.

9 Ibid; see also Buonassisi, „La Piccola Scala“.

TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)
STAGIONE LIRICA 1955 - 56

Rapp. N. 1 N. 1 del Turno IV

LUNEDÌ 26 DICEMBRE 1955 - alle ore 21 precise

INAUGURAZIONE
DELLA

PICCOLA SCALA

CON

**IL MATRIMONIO
SEGRETO**

Melodramma giocoso in tre atti di G. BERTATI

Musica di
DOMENICO CIMAROSA
NUOVO ALLESTIMENTO

Personaggi e interpreti

| | |
|--|-------------------|
| Geronimo, ricco mercante, padre di | CARLO RADIOLI |
| Elisetta, figlia maggiore, promessa sposa al conte | EUGENIA RATTI |
| Carolina, figlia minore, sposa segreta a Paolino | GRAZIELLA SCIUTTI |
| Fidolina, sorella di Geronimo, vedova | GULIETTA SIMONATO |
| Il Conte Robinson | FRANCO CALABRESSE |
| Paolino, giovine di negozio di Geronimo | LUIGI ALVA |

La scena si rappresenta a Bologna, in casa di Geronimo.

Maestro concertatore e direttore
NINO SANZOGNO

Regia di GIORGIO STREHLER

Bozzetti di LUCIANO DAMIANI — Figurini di EZIO FRIGERIO — Direttore dell'allestimento scenico NICOLA BENOIS
 Maestro collaboratore UMBERTO VEDOVELLI — Maestro sommovitore ADRIANO PETRONIO
 Scene realizzate da CARLO IGHINA - ANTONIO MOLINARI e GINO ROMEO
 Capo del servizio macchinismi di scena AURELIO CHIODI - Capo del servizio elettrico e luci GIULIO LUZZETTI - Capo del servizio sartorio ARTURO BRAMBILLA
 Attezzati Ditta G. RANCATI & C. di SOBRANI e PIAZZA SOBRANI - Calabrese Ditta PEDRAZZOLI - Parrucchiere Ditta FELICE SARTORO

PREZZI

Platea e palchi esauriti in abbonamento e prenotazione - Ingresso ai palchi L. 2000

| | |
|--|---------|
| Poltroncina di balconata (compreso l'ingresso) | L. 1000 |
| Numerato di balconata | L. 500 |
| Ingresso di balconata | L. 350 |

A tutti i prezzi susseguenti va applicato il diritto erariale 15% - l' A. D. E. 3% e l' I. O. E. 3%

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI
È prescritto l'abito da sera per la platea e per i palchi

Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla platea e alla balconata. È pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto
Gli indumenti e gli altri oggetti depositati alle guardiarie non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti o alla fine dello spettacolo
Il pubblico è pregato di uniformarsi alle disposizioni che vietano i "fiori".
Per disposizione prefettizia è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala (platea o balconata) con cappelli, soprabiti, pellicce, bastoni, ombrelli e simili
Per disposizioni del regolamento sulla vigilanza dei teatri il pubblico può lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tutte indistintamente le porte d'uscita
Il teatro si apre alle ore 20,15 - La balconata si apre alle ore 20

Dir. GIACOMO MARINONI COMPAGNIE - Milano - Via Francesco d'Assisi, 17 - Tel. 50121

Figure 2: Playbill of the opening night of La Piccola Scala, 26 December 1955, ©TeatroallaScala

„On 26 December 1955, the ‚Piccola Scala‘ opened with Cimarosa’s ‚Matrimonio Segreto‘ and offered 30 performances in its first year, which were a great success with audiences. Originally intended as an

experimental theatre for the young singers of the ‚Scuola di Canto del Teatro alla Scala‘, it became a chamber theatre for the operas of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries.“¹⁰

As the Austrian report indicates, the inaugural evening commenced with a performance of Cimarosa’s *Il Matrimonio segreto*. The decision to inaugurate the theatre and commence the season with this opera held symbolic value in terms of the repertoire La Piccola Scala sought to prioritise. It should be noted that La Scala has infrequently inaugurated its season with opere buffe since its foundation in 1778: the only exceptions have been Verdi’s *Falstaff* (which opened the opera season in 1921–22, 1922–23, 1936–37, 1942–43, and 1980–81), Mozart’s *Don Giovanni* (1987–88, 2011–12), and Rossini’s *L’italiana in Algeri*, which was the opening piece of the 1972–73 opera season.

In its early years, La Piccola Scala remained true to its founding objective of focusing on the pre-romantic repertoire, with a particular emphasis on opera buffa. The following list encompasses the opere buffe, drammi giocosi, intermezzi, and other comic works that were performed at La Piccola Scala between the years 1955 and 1983. It should be noted that the list excludes Singspiele and non-Italian operas on a comic subject from the twentieth century, which fall outside the scope of this study:

| Composer | Title | Saison(s) |
|-------------------|-------------------------------|---|
| Luigi Cherubini | <i>Il crescendo</i> | 1955–56 |
| Domenico Cimarosa | <i>Il matrimonio segreto</i> | 1955–56 / 1956–57 / 1957–58 / 1962–63 / 1971–72 / 1978–79 / 1979–80 |
| | <i>Le astuzie femminili</i> | 1958–59 |
| | <i>Il maestro di cappella</i> | 1972–73 |
| | <i>Il marito disperato</i> | 1973–74 / 1974–75 |
| Gaetano Donizetti | <i>Il campanello</i> | 1955–56 / 1961–62 / 1971–72 |
| | <i>Rita</i> | 1955–56 / 1956–57 / 1970–71 / 1971–72 / 1980–81 |
| | <i>Don Pasquale</i> | 1958–59 |

10 „Am 26. Dezember 1955 wurde die ‚Piccola Scala‘ mit Cimarosa’s ‚Matrimonio Segreto‘ eröffnet und bot bereits im ersten Spieljahr 30 Aufführungen mit ausgesprochenem Publikumserfolg. Ursprünglich als Experimentaltheater für die Nachwuchssänger der ‚Scuola di Canto del Teatro alla Scala‘ gedacht, wurde sie jedoch zum Kammertheater für die Opern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.“ W. Morelli-Gallet, „Das ‚Teatro alla Scala di Milano‘ und die ‚Piccola Scala‘“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1 November 1958, pp. 476–478: 478.

| | | |
|-----------------------------|---------------------------------------|--|
| | <i>Il giovedì grasso</i> | 1970–71 |
| Valentino Fioravanti | <i>Le cantatrici villane</i> | 1960–61 |
| Baldassare Galuppi | <i>Il filosofo di campagna</i> | 1981–82 |
| Wolfgang Amadé Mozart | <i>Così fan tutte</i> | 1955–56 / 1960–61 / 1961–62 / 1964–65 |
| | <i>La finta giardiniera</i> | 1969–70 / 1970–71 |
| Giovanni Paisiello | <i>Nina, o sia la pazza per amore</i> | 1960–61 |
| Giovanni Battista Pergolesi | <i>La serva padrona</i> | 1960–61 / 1981–82 |
| | <i>Lo frate 'nnamorato</i> | 1959–60 |
| Goffredo Petrassi | <i>Il cordovano</i> | 1970–71 |
| Niccolò Piccinni | <i>La buona figliola</i> | 1956–57 / 1957–58 |
| Gioachino Rossini | <i>Il signor Bruschino</i> | 1956–57 |
| | <i>Le comte Ory</i> | 1957–58 |
| | <i>Il turco in Italia</i> | 1957–58 |
| | <i>La pietra del paragone</i> | 1958–59 / 1967–68 / 1981–82 / 1982–83 |
| | <i>Il barbiere di Siviglia</i> | 1959–60 |
| | <i>La scala di seta</i> | 1960–61 |
| | <i>L'occasione fa il ladro</i> | 1961–62 |
| | <i>La cambiale di matrimonio</i> | 1972–73 / 1973–74 |
| Jean-Jacques Rousseau | <i>Le devin du village</i> | 1965–66 |

Table 1: opere buffe, drammi giocosi, intermezzi and other comic works staged at La Piccola Scala, 1955–82, listed in alphabetical order by the author's name.¹¹

In its inaugural five-year period, La Piccola Scala presented 14 opere buffe from the operatic tradition, with several of these works remaining in the repertoire for multiple seasons. In total, there were 18 stagings of opere buffe during the 1955–56 to 1959–60 seasons. The number of performances of opere buffe declined markedly during the 1960s: over the course of the decade, the opera house hosted a total of 13 stagings, with only five of these being new productions. Similarly, the 1970s saw 14 stagings of opere buffe, with only five new productions. In the final three years of the theatre's activity, prior to its closure in 1983, only one new opera was performed

11 Data source: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html> (last accessed: 5 October 2024).

(Galuppi's *Il filosofo di campagna*), with a total of six stagings taking place.¹²

The reduction of *opere buffe* over the decades can be attributed to a number of factors, both strategic and cultural. Primarily, La Piccola Scala project did not achieve the desired success. As Siel Agugliaro notes, following the initial period of optimism, a crisis began to emerge already in the early years of activity, becoming unavoidable in the course of the 1960s. Consequently, the management (which remained the same of La Scala's) resolved to allocate La Piccola Scala to contemporary repertoire, reserving the most successful productions for the main theatre, while simultaneously reducing the Piccola Scala's overall activities. As a result, there was a reduction in the investment made in costly productions. Indeed, during some seasons there was only a minimal offering of operas, with concerts and lectures assuming greater prominence.¹³ Additionally, the decline in the programme of *opere buffe* during the 1960s and 1970s was indicative of a broader cultural shift, namely a less favourable attitude towards comic opera and, indeed, traditional opera in general.

However, the circumstances surrounding comic opera in the years following the conclusion of the Second World War were more favourable than they subsequently became nearly two decades later. In 1956, musicologist and critic Giulio Confalonieri published an article in the journal *Ricordiana* entitled „The relevance of 18th-century opera“. The article focused on the success of Cimarosa's *Il Matrimonio segreto* at La Piccola Scala and discussed its implications for the popularity of comic opera in Italy during that period. Confalonieri writes:

„[...] At this point, it does not take much imagination to understand the reasons for the oblivion into which eighteenth-century comic opera fell. In fact, it had all the qualities to displease the audience that loved the current melodrama. It was too full of music and therefore did not allow one to indulge in that indistinct reverie, that imaginary shift into the actors' shoes; it had a subject matter that accentuated this impossibility; it was, finally, ‚old‘. While the first electric motors and steam engines were beginning to give mankind the intoxication of a power it had never possessed before, comic basses,

12 Beside the aforementioned Italian operas, the following modern comic works from different European operatic traditions were staged at La Piccola Scala: Werner Egk, *Der Revisor*, season 1959–60; Kurt Weill, *Der Zar läßt sich photographieren*, 1961–62; Francis Poulenc, *Les mamelles de Tirésias*, 1962–63; Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, 1962–63; Bruno Maderna, *Satyricon*, 1973–74; Benjamin Britten, *Albert Herring*, 1979–80; furthermore, La Piccola Scala also hosted several *Singspiele* (mostly by Mozart). Source: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html> (last accessed: 5 October 2024).

13 See Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*.

young girls vexed by their caretaker, master servants and secret marriages were subjects too small for a public in the grip of the intoxication of the great: a public that, with the new psychological novelists, was losing its taste for play and acquiring a taste for investigation. But the same causes that brought about the decadence of eighteenth-century comic opera brought about its resurrection. [...] Just as comic opera had at one point, with its quiet realism, appeared too domestic, so melodrama, with its perfunctory characterisations, was becoming too crude for a world that through psychology and philosophical criticism was discovering that complex forms are the most suitable for interpreting the complex reality of things.¹⁴

According to Confalonieri, opera buffa thus had become the ideal means of expressing the complexity and contradictions of the twentieth century. He then concludes:

„[...] It is difficult to give a label to our time. It is still too early to understand which are its true aspects and which are the accessory ones, destined to be forgotten by posterity. It seems to us, however, that, on the whole, ours is a rather sceptical and smiling century. Two terrible wars have resulted in an increase in world population and general well-being. A contradiction like this would be enough to show that our world is not in the grip of metaphysical anguish

14 „A questo punto non ci vuole molta fantasia per capire le ragioni dell'oblio in cui cadde l'opera comica del Settecento. Essa infatti aveva tutte le qualità per spiacere al pubblico che amava il melodramma attuale. Era troppo piena di musica e non permetteva perciò di abbandonarsi a quell'indistinto fantasticare, a quel trasferirsi immaginario nei panni degli attori; aveva un soggetto che accentuava questa impossibilità; era, infine, ‚vecchia‘. Mentre i primi motori elettrici e le prime macchine a vapore cominciavano a dare all'uomo l'ebbrezza di una potenza sino allora mai posseduta, i bassi comici, le ragazzine conculcate dal tutore, le serve padrone e i matrimoni segreti erano argomenti troppo piccoli per un pubblico in preda all'ubriacatura del grande: un pubblico che, con i nuovi romanzieri psicologici, stava perdendo il gusto al gioco e acquistando il gusto all'indagine. Ma le medesime cause che provocarono la decadenza dell'opera comica settecentesca ne determinarono la risurrezione. [...] Come l'opera comica era apparsa ad un certo punto, con il suo tranquillo realismo, troppo domestica, così il melodramma, con le sue sommarie caratterizzazioni, si andava facendo troppo rozzo per un mondo che attraverso la psicologia e la critica filosofica scopriva che le forme complesse sono le più idonee a interpretare la realtà complessa delle cose.“ Giulio Confalonieri, „Attualità dell'opera comica settecentesca“, in: *Ricordiana*, II/2, 1956, pp. 81–84: 82f.

and that it knows how to put its sorrows behind it. The twentieth century is a joyous century, one that laughs at itself.¹⁵

Although Confalonieri's considerations were based on the contemporary reality of Europe that had recently emerged from the Second World War, they had their roots in early twentieth-century Italian culture. Such position was shared by Alfredo Casella, for example, who appreciated the Italian comic art of the past and recognised its fundamental role in his training as a composer.¹⁶ As a matter of fact, in the aftermath of Verdi's *Falstaff* several attempts were made to keep the comic vein alive in opera.¹⁷ This period saw a general withdrawal of Romantic aesthetic principles by composers in favour of a predilection for Italian musical traditions up to the eighteenth century, according to the general embrace of neoclassical aesthetics in European music of the early twentieth century. Such new wave of comic operatic compositions drew inspiration not only from eighteenth-century composers but also from literary works by Goldoni and Molière. Additionally, it incorporated elements reminiscent of fairy tales, as epitomised by Casella's *La donna serpente* (1932) and Ottorino Respighi's *Bel-fagor* (1923). This attitude persisted to some extent in the years following the Second World War, evolving to encompass new meanings and functions. As Virgilio Bernardoni observes:

„In the aftermath of the Second World War, it was precisely the eclectic spirit of operatic comedy which offered the final opportunity of resistance to the received melodramatic tradition. Italian opera survived the apocalypse, firstly by lightening its burden of dramatic themes, which were orientated now for the most part towards the use of the grotesque, of the fabulous and legendary, and of the comic – this, then, was one of the fruits of the lesson pioneered by Casella in favour of a ‚delightful and entertaining‘ theatre, and against a theatre ‚of preaching and moralism, of pseudo-religion, of stasis and

15 „[...] è difficile dare un'etichetta al nostro tempo. È ancora troppo presto per capire quali siano i suoi veri aspetti e quali invece quelli accessori, destinati a essere dimenticati dalla posterità. Ci sembra però che, nel complesso, il nostro sia un secolo piuttosto scettico e sorridente. Due terribili guerre hanno avuto come risultato di accrescere la popolazione mondiale e di aumentare il benessere generale. Basterebbe una contraddizione come questa per far capire che il nostro mondo non è in preda a metafisica angoscia e che i suoi dolori li sa gettare dietro le spalle. Il XX è un secolo gaudente, che ride di sé medesimo“. Ibid., p. 83.

16 See Alfredo Casella, *Music in my time*, ed. Spencer Norton, Norman 1955, p. 49.

17 See for instance Johannes Streicher, „Venezia, commedia dell'arte, metateatro e/o Settecento riscritto nell'opera italiana tra Otto e Novecento“, in: *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, ed. Johannes Streicher, Sonia Teramo and Roberta Travaglini, Roma, 2007, pp. 257–301; Vladimír Zvara, „Commedia dell'arte and the evolution of musical theatre in the first third of the twentieth century“, in: *Musicologica Istitopolitana*, I, 2002, pp. 147–160.

contemplation' (1932); and secondly by emphasizing a craftsman-like concept of operatic composition, entirely remote from the intellectualizing and ideological agenda of the theatrical preoccupations favoured by the avant-garde.¹⁸

Similarly, also the post-war period witnessed a significant proliferation of comic operas. While only few of these are explicitly labelled as „buffe“ or „giocose“, an expansive interpretation of comic musical theatre (as in Table 2) reveals a considerable corpus of works with similar characteristics:

| Year | Composer | Title | Denomination | Premiere venue |
|------|--------------------|------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------|
| 1946 | Sante Zanon | <i>La Matrona di Efeso</i> | Melodramma | Venice |
| 1946 | Jacopo Napoli | <i>Miseria e Nobiltà</i> | Opera comica | Naples |
| 1947 | Terenzio Gargiulo | <i>Il borghese gentiluomo</i> | Commedia lirica | Naples |
| 1947 | Renzo Martini | <i>Raggio di sole</i> | Commedia lirica | Parma |
| 1947 | Eva Riccioli | <i>Il medico per forza</i> | Un atto | Siena (Accademia dei Rozzi) |
| 1948 | Gino Negri | <i>Divertimenti di Palazzeschi</i> | Due episodi sceneggiati | Milan (Teatro Nuovo) |
| 1948 | Carlo Savina | <i>Il vecchio geloso</i> | Atto unico | Siena (Accademia dei Rozzi) |
| 1949 | Giuseppe Savagnone | <i>Millesima seconda</i> | Commedia lirica | Palermo |
| 1949 | Goffredo Petrassi | <i>Il cordovano</i> | Opera | Milan |
| 1950 | Guido Bianchini | <i>Il ponte delle maravegie</i> | Un atto e due quadri | Venice |
| 1950 | Jacopo Napoli | <i>Un curioso accidente</i> | Opera lirica | Bergamo |
| 1950 | Vincenzo Tommasini | <i>Il tenore sconfitto</i> | Farsa musicale | Rome (Teatro Eliseo) |
| 1950 | Alberto Savinio | <i>Orfeo vedovo</i> | Opera | Rome (Teatro Eliseo) |
| 1950 | Sandro Fuga | <i>Otto Schnaffs</i> | Commedia eroicomica | Turin (Teatro Alfieri) |
| 1951 | Vieri Tosatti | <i>Il sistema della dolcezza</i> | Dramma musicale assurdo in due quadri | Bergamo |

18 Virgilio Bernardoni, „Puccini and the dissolution of the Italian tradition“, in: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, ed. Mervyn Cooke, Cambridge 2005, pp. 26–44: 44.

| | | | | |
|------|--------------------------|---|-------------------------------------|--------------------------------|
| 1951 | Franco Vittadini | <i>Fiammetta e l'avarò</i> | Commedia lirica | Brescia |
| 1952 | Vito Frazzi | <i>Don Chisciotte</i> | Sei quadri in tre atti | Florence |
| 1953 | Ottorino Gentilucci | <i>Don Ciccio ovvero la trappola</i> | Commedia buffa | Bergamo |
| 1953 | Libero Granchi | <i>La guardia vigilante</i> | Opera | Bergamo |
| 1954 | Roberto Hazon | <i>L'amante cubista</i> | Opera buffa | Milan (Centre français) |
| 1954 | Valentino Bucchi | <i>Il contrabbasso</i> | Grottesco | Florence (Teatro alla Pergola) |
| 1954 | Adriano Lualdi | <i>Il diavolo nel campanile</i> | Grottesco | Florence |
| 1954 | Malipiero | <i>Il festino</i> | Commedia in un atto | Bergamo |
| 1954 | Malipiero | <i>Donna Urraca</i> | Commedia musicale | Bergamo |
| 1954 | Piero Giorgi | <i>La Tota di Fra</i> | Un atto | Bergamo |
| 1954 | Giulio Viozzi | <i>Allamistakeo</i> | Opera | Bergamo |
| 1955 | Antonio Veretti | <i>Burlesca</i> | Atto in tre quadri e due intermezzi | Rome |
| 1955 | Nino Rota | <i>Il cappello di paglia di Firenze</i> | Farsa musicale | Palermo |
| 1955 | Luciano Chailly | <i>Ferrovìa sopraelevata</i> | Racconto musicale | Bergamo |
| 1956 | Giorgio Ghedini | <i>L'ipocrita felice</i> | Opera | Milano (Piccola Scala) |
| 1956 | Roberto Hazon | <i>Weekend</i> | Opera buffa | Como (Villa Olmo) |
| 1956 | Gino Negri | <i>Finirò per svegliarmi</i> | Pantomima | Gargnano |
| 1956 | Domenico Guaccero | <i>La farmacista</i> | Opera da camera | Roma (Santa Cecilia) |
| 1956 | Lidia Ivanova | <i>La suocera rapita</i> | Opera buffa | Bergamo |
| 1957 | Giulio Viozzi | <i>Un intervento notturno</i> | Opera | Trieste |
| 1957 | Riccardo Malipiero | <i>La donna è mobile</i> | Opera buffa | Milano (Piccola Scala) |
| 1957 | Gian Francesco Malipiero | <i>Venere prigioniera</i> | Commedia musicale | Firenze (Teatro alla Pergola) |

| | | | | |
|------|---------------------|--|-----------------------|--------------------------|
| 1957 | Luciano Chailly | <i>Una domanda di matrimonio</i> | Opera lirica | Milan (Piccola Scala) |
| 1957 | Carlo Bruno | <i>La favola dei tre gobbi</i> | Intermezzo | Naples (Teatro di Corte) |
| 1958 | Jacopo Napoli | <i>Il tesoro</i> | Commedia lirica | Rome |
| 1958 | Gino Negri | <i>Il tè delle tre</i> | Farsa musicale | Como (Villa Olmo) |
| 1958 | Alfredo Sangiorgi | <i>San Giovanni decollato</i> | Opera buffa popolare | Bergamo |
| 1959 | Virgilio Mortari | <i>La scuola delle mogli</i> | Opera lirica | Milan, (Piccola Scala) |
| 1959 | Gino Negri | <i>Giorno di nozze</i> | Opera/operina | Milan (Teatro Girolamo) |
| 1959 | Mario Peragallo | <i>La parrucca dell'imperatore</i> | Rondò scenico | Spoletto |
| 1959 | Nino Rota | <i>La scuola di guida</i> | Opera | Spoletto |
| 1959 | Gino Negri | <i>Il circo Max</i> | Profanazione musicale | Venice (FIMC) |
| 1959 | Bruno Bettinelli | <i>La smorfia</i> | Atto buffo | Como (Villa Olmo) |
| 1959 | Luciano Chailly | <i>Procedura penale</i> | Opera buffa | Como (Villa Olmo) |
| 1959 | Marino Cremesini | <i>Il cappello a tre punte</i> | Opera giocosa | Bergamo |
| 1960 | Renzo Bossi | <i>I commedianti alla corte di Francia</i> | Commedia lirica | Piacenza |
| 1960 | Nino Rota | <i>La notte di un nevrastenico</i> | Dramma buffo | Milan (Piccola Scala) |
| 1960 | Virgilio Mortari | <i>Alfabeto a sorpresa</i> | Divertimento scenico | Como (Villa Olmo) |
| 1960 | Enzo De Bellis | <i>I due pierrots</i> | Scherzo | Naples (Mercadante) |
| 1961 | Giuseppe Savagnone | <i>Né tempo né luogo</i> | Commedia | Palermo |
| 1961 | Ildebrando Pizzetti | <i>Il calzare d'argento</i> | Commedia musicale | Milan |

Table 2: Comic operas premiered in Italy from 1945 to 1961. Unless otherwise indicated, the performance venue is the city's main opera house.¹⁹

19 Data source: Emanuele Franceschetti, "Un senso di eccitato tramonto". Il teatro musicale in Italia nel secondo dopoguerra (1945–1961), doctoral thesis in Storia e Analisi delle Culture Musicali, Sapienza Università di Roma 2021, pp. 79–96.

The list of premieres presented in Table 2 encompasses the period between 1945 and 1961. The year 1961 is of particular significance, both historically and symbolically. In fact, the premiere of Luigi Nono's „Azione scenica“ *Intolleranza 1960* in Venice in 1961 marked a pivotal moment in the evolution of contemporary Italian music theatre: *Intolleranza 1960* paved the way for a new era of musical and scenic-visual experimentation, laying the foundation for the emergence of a genuine avant-garde music theatre scene in Italy.²⁰

However, the data displayed in Table 2 require particular emphasis on two points. The first of them is the relative obscurity of the composers in question, the vast majority of whom are not widely known. The second aspect is the rather peripheral locations of the premieres, which is particularly evident when one excludes festival venues for new music such as Venice's *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* and Spoleto's *Festival dei due mondi*.²¹

As can be observed, five of these works were first performed at La Piccola Scala. In addition to the aforelisted comic pieces, the theatre also hosted the premiere of several other works:

| | Composer | Title | Librettist | Text source | Denomination |
|------|--------------------|----------------------------------|------------------------------|---------------------|------------------|
| 1956 | Giorgio Ghedini | <i>L'ipocrita felice</i> | Franco Antonicelli | Max Beer-bohm | Opera in un atto |
| 1957 | Riccardo Malipiero | <i>La donna è mobile</i> | Guglielmo Zucconi | Massimo Bontempelli | Opera buffa |
| 1957 | Luciano Chailly | <i>Una domanda di matrimonio</i> | Claudio Fino/Saverio Vertone | Anton Chekhov | Opera in un atto |
| 1959 | Virgilio Mortari | <i>La scuola delle mogli</i> | Cesare Vico Lodovici | Molière | Opera lirica |

20 See Gianmario Borio, Giordano Ferrari, Daniela Tortora, „Introduzione“, in: *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, ed. Gianmario Borio, Giordano Ferrari, Daniela Tortora, Venezia 2017, pp. VII-XXXVIII.

21 This has been already highlighted by Emanuele Franceschetti. See Emanuele Franceschetti, „Un senso di eccitato tramonto“. *Il teatro musicale in italia nel secondo dopoguerra (1945-1961)*, doctoral thesis in Storia e Analisi delle Culture Musicali, Sapienza Università di Roma 2021. The book is scheduled for publication with the publisher Neoclassica in 2025. It is also important to consider the role of the *Teatro delle Novità* in Bergamo, an experimental theatre atelier that was active from 1937 to 1973 and which hosted many of Italy's most significant opera innovations. See *Il teatro delle novità di Bergamo: 1937-1973*, Bergamo 1985.

| | | | | | |
|------|--------------------------|--|----------------------------------|-----------------------|-------------------------------------|
| 1960 | Nino Rota | <i>La notte di un nevrastenico</i> | Riccardo Bacchelli | --- | Dramma buffo |
| 1961 | Jean-Pierre Rivière | <i>Per un Don Chisciotte</i> | Randal Lemoine | Cervantes | Opera da camera in un atto |
| 1963 | Renzo Rossellini | <i>Il linguaggio dei fiori</i> | Renzo Rossellini | Federico García Lorca | Poema granadino del Novecento |
| 1963 | Luciano Chailly | <i>Era proibito</i> | Dino Buzzati | --- | Opera in un atto |
| 1963 | Luciano Berio | <i>Passaggio</i> | Luciano Berio/Edoardo Sanguineti | --- | Messa in scena |
| 1965 | Giacomo Manzoni | <i>Atomtod</i> | Emilio Jona | | Due tempi |
| 1966 | Flavio Testi | <i>L'albergo dei poveri</i> | Flavio Testi | Maksim Gorkij | Due atti |
| 1969 | Henri Pousseur | <i>Votre Faust</i> | Michel Butor | --- | Fantaisie variable genre opéra |
| 1969 | Gian Francesco Malipiero | <i>Gli eroi di Bonaventura</i> | Gian Francesco Malipiero | --- | Epilogo drammatico |
| 1970 | Gino Negri | <i>Pubblicità ninfa gentile</i> | Gino Negri | --- | Opera in un atto |
| 1970 | Bruno Bettinelli | <i>Countdown</i> | Madau Diaz | --- | Opera in un atto |
| 1972 | Paolo Renosto | <i>La camera degli sposi</i> | Aldo Rostagno | --- | Opera in un atto |
| 1972 | Marcello Panni | <i>Klangfarben-spiel</i> | | | Musikpantomime |
| 1973 | Salvatore Sciarrino | <i>Amore e Psiche</i> | Aurelio Pes | Apuleius | Opera in un atto |
| 1973 | Luigi Cortese | <i>Le notti bianche</i> | Luigi Cortese | Fjodor Dostojewski | Opera in due atti |
| 1974 | Gino Negri | <i>La tarantella di Pulcinella</i> | Emanuele Luzzati | --- | Operina in un atto per bambini |
| 1976 | Fiorenzo Carpi | <i>La storia della bambola abbandonata</i> | Giorgio Strehler | Sartre / Brecht | Spettacolo per bambini e per grandi |
| 1978 | Gino Negri | <i>Diario dell'assassinata</i> | Gino Negri | --- | --- |
| 1980 | Sylvano Bussotti | <i>Le Racine</i> | Sylvano Bussotti | Jean Racine | Un prologo, tre |

| | | | | | |
|------|---------------------|---|---------------------|---------------------|---------------------------------------|
| | | | | | atti e un intermezzo |
| 1981 | Salvatore Sciarrino | <i>Vanitas</i> | Salvatore Sciarrino | various | Natura morta |
| 1982 | Luca Mosca | <i>Il sogno di Titania</i> | Pilar García | William Shakespeare | Opera in un atto |
| 1982 | Ivan Fedele | <i>Oltre Narciso</i> | Ivan Fedele | --- | Cantata profana per un'azione scenica |
| 1982 | Ruggero Laganà | <i>Trottola, ovvero gli incanti del mercato</i> | Giuliano Corti | --- | Opera in un atto |
| 1983 | Salvatore Sciarrino | <i>Lohengrin</i> | Salvatore Sciarrino | --- | Melodramma |

Table 3: List of operas premiered at La Piccola Scala²²

A ratio can be observed in the distribution of genres among the premieres at La Piccola Scala over time. It is noteworthy that the first five of these premieres are already included in the previously discussed list of comic operas in Italy, namely Ghedini's *L'ipocrita felice*, Riccardo Malipiero's *La donna è mobile*, Chailly's *Una domanda di matrimonio*, Mortari's *La scuola delle mogli* and Rota's *La notte di un nevrastenico*. Such works exhibit a distinctively comedic character, with some of them, such as Malipiero's *La donna è mobile*, being explicitly categorised as „opere buffe“. Their comedic character is manifested in varying degrees and forms that align with the established comic traditions of the past:

The libretto for Ghedini's *L'ipocrita felice* (a „comic act“) was derived from the play *The Happy Hypocrite* by the English writer Max Beerbohm, first performed in 1897. The opera can be described as a fable, centring on themes of love, a love triangle and the prominent use of masks, which play a pivotal role in the dramaturgy of the opera. The poet Eugenio Montale, who also worked as an opera critic for *Corriere della Sera*, drew parallels between the opera and Stravinsky's *The Rake's Progress*;²³

La donna è mobile is a twelve-tone opera buffa by Riccardo Malipiero. The plot concerns a woman whose personality changes depending on the clothes she wears. In this work, the mask theme that is typical of opera

22 Data source: <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/archivio-storico.html> (last accessed: 5 October 2024).

23 See Eugenio Montale, „Lord Inferno? No, Lord Paradiso“, in *Corriere d'informazione*, 12–13 March 1956, p. 3.

buffa is brought to a state of paroxysm. In fact, connections with the opera buffa tradition can be observed, in addition to the explicit buffa-label of the work, in the parodistic exaggeration of the musical and narrative stereotypes that are typical of the genre;²⁴

The plot of Luciano Chailly's *Una domanda di matrimonio* is centred around a landowner who is attempting to marry his neighbour's daughter. After numerous disagreements and miscommunications, he ultimately succeeds in his endeavour. As reported by *Corriere della Sera*: „[Chailly] wanted to write an opera as Rossini would write it today, he says, with the help of modern means. On Rossini's scaffolding and with Donizetti's *Don Pasquale* in mind, he built his edifice with a modern spirit“;²⁵

Mortari's *La scuola delle mogli* presents a typical constellation of characters associated with the Italian opera buffa genre. These include cunning servants, a young couple in love, and an old man who finally agrees to their marriage. This is again evidenced by a report in the *Corriere della Sera*: „Lodovici's evident concern, shared by Mortari, was to prepare the meeting places for the musical texture, bearing in mind what operas such as Rossini and Donizetti had done in the field of playful production. [...]“;²⁶

The opera *La notte di un nevrastenico* by Nino Rota concerns a man in a hotel room who, despite his best efforts, is unable to sleep due to the noise emanating from neighbouring rooms. In the reviews of the opera, there are numerous references to the tradition of opera buffa, although not all of these references are positive. For instance, Orio Vergani considered it „an opera buffa atmosphere that could develop piquantly into that of ‚vaudeville‘: brawls, pillow fights, threats of gunshots, servants' choruses,

24 For a detailed analysis of *La donna è mobile* see Benedetta Zucconi, „Il compromesso dodecafonico: ‚La donna è mobile‘ di Riccardo Malipiero (1954), opera buffa su dodici suoni“, in: *Riccardo Malipiero – L'antidogmatico*, ed. Maria Maddalena Novati, Marina Vaccarini, Carlotta Ghiretti, Milano 2021, pp. 98–117; ead., „Tentativi di rinnovamento di un genere: dodecafonìa e opera buffa ne *La donna è mobile* di Riccardo Malipiero (1954)“, in: *Rivista Italiana di Musicologia*, XLIX, 2014, pp. 105–125. See also Franceschetti, „*Un senso di eccitato tramonto*“, pp. 151–162.

25 „[Chailly] desiderava scrivere un'opera come oggi, lui pensa, la scriverebbe Rossini, con l'ausilio di mezzi moderni. Su una impalcatura e tenendo presente il ‚Don Pasquale‘ di Donizetti, egli ha costruito il suo edificio con spirito modern.“, „Il mambo alla Piccola Scala con una nuova opera di Chailly“, in: *Corriere d'informazione*, 16–17 November 1956, p. 11.

26 „Evidente preoccupazione del Lodovici, condivisa dal Mortari, è stata predisporre i luoghi di convegno dell'orditura musicale tenendo presente ciò che nel campo della produzione giocosa avevano fatto operisti come Rossini e Donizetti, [...]“, Franco Abbiati, „La scuola delle mogli‘ di Virginio Mortari“ in: *Corriere della Sera*, 18 March 1959, p. 6.

beds being turned upside down, dizzy bells.²⁷ While according to Franco Abbiati the opera was „an opera buffa, or rather, a farce [...], an easy waste of light, operetta, vaudeville music, a very well thought-out piece of music, flowing with a caricature rather than comic intonation, of a confessedly nineteenth-century style and, in short, crass, as well as humdrum. [...]“.²⁸ Montale, for his side, saw „nothing new in the plot, nevertheless very wittily scripted; and nothing in the music, which belies Nino Rota’s well-known qualities as a man of the theatre.“²⁹

A considerable number of these operas present a staging that is, at its core, quite traditional, and even somewhat neoclassical in nature. This is characterised by the frequent use of masks, figures from the *Commedia dell’Arte*, Rococo-like scenery, wigs and costumes. Consequently, during the 1950s, the aesthetic conventions of comic opera appeared to be anchored in eighteenth-century references, which inevitably led to a nostalgic gaze towards the past.

This situation appears to undergo a transformation in the early 1960s, with the advent of a new genre of tragicomedy, exemplified by works such as Rivière’s *Per un don Chisciotte*, Rossellini’s *Il linguaggio dei fiori* and Chailly’s *Era proibito*. In these librettos, the character of comedy assumes a more twentieth-century form. References to the eighteenth-century repertoire, parody and light-hearted humour are eschewed in favour of more ambiguous, bittersweet atmospheres and precise references to the contemporary era.

Rossellini’s *Il linguaggio dei fiori* and Rivière’s *Per un don Chisciotte* already show a remarkable difference if compared with the former comic operas premiered at La Piccola Scala in the late 1950s: The first (from García Lorca) is a bitter comedy in which a woman wastes her youth waiting in vain for her unfaithful lover, condemning herself to spinsterhood; the second (from Cervantes) sees the last moments of Don Quixote, led by Sancho and Aldonza to a final, pathetic and at the same time moving expression of heroism.

27 „Clima da opera buffa che potrebbe svilupparsi piccantemente in quello del ‚vaudeville‘: baruffe, battaglie a cuscinate, minaccia di colpi di pistola, coretti di servi, letti a soqqadro, campanelli vertiginosi.“, Orio Vergani, „La regia e le scene“, in: *Corriere della Sera*, 9 February 1960, p. 6.

28 „È un’opera buffa, meglio, una farsa [...], spreco facile di musichetta leggera, da operetta, da ‚vaudeville‘, musichetta ottimamente congegnata, scorrevole d’intonazione caricaturale piuttosto che comica, di confessato stampo ottocentesco e insomma grulla, oltre che dimessa.“, Franco Abbiati, „Tre opere moderne di I. Stravinsky, G.F. Malipiero e N. Rota“, in: *Corriere della Sera*, 9 February 1960, p. 6.

29 „Nulla di nuovo nella trama, tuttavia sceneggiata con molta arguzia; e nulla nella musica che smentisce le ben note qualità di Nino Rota come uomo di teatro“, Eugenio Montale, „Tre brevi spettacoli ieri sera alla Piccola Scala“, in: *Corriere d’Informazione*, 9–10 February 1960, p. 9.

Even more striking is the distance from the past shown by Chailly's *Era proibito* from 1963. The plot takes place in the Ministry of Numbers, where singing, emotions, tenderness are forbidden, and only technology, industry, scientific progress are allowed. Characters and chorus speak mechanically, until the moon, banned for ninety years, appears. The moon awakens, in the characters and in the musical writing, colour and expressiveness. The staging also moved away from eighteenth-century revivals, instead favouring more contemporary and modernist designs (Figure 3).



Figure 3: Luciano Chailly, *Era proibito*, season 1962–63, photo by Erio Piccagliani, ©Teatro alla Scala

Similarly, Gino Negri's *Pubblicità ninfa gentile*, which premiered in 1970, can be situated within the same „modernist“ current. The protagonists of the opera are Slogan and Jingle, two advertising experts who are also a couple. Slogan is responsible for creating words, while Jingle composes theme songs. The plot follows their lives, highlighting their successes and challenges, but always accompanied by slogans: Slogan and Jingle are depicted as both creators and victims of advertising. The references to contemporaneity are obvious, just as it is already clear from the synopsis how the facade

of comedy actually conceals an uncanny analysis of the present. „The comedy is laugh-out-loud funny, and yet it is bitter“, observed Massimo Mila on the newspaper *La Stampa*.³⁰

Mila then proceeded to scrutinise the musical eclecticism of the piece, noting its tendency towards popular genres and its quotable style, which draws upon the repertoire of previous centuries:

„Negri’s music eschews the formation of a distinct linguistic style. Instead, it draws upon the existing linguistic resources, as did the operists of the 18th century. [...] Negri employs a *koine*, a low-grade common language, with the boldness of a skilled street cleaner man-aging standardised containers of domestic waste, having first safeguarded his hands with the gloves of irony.“³¹

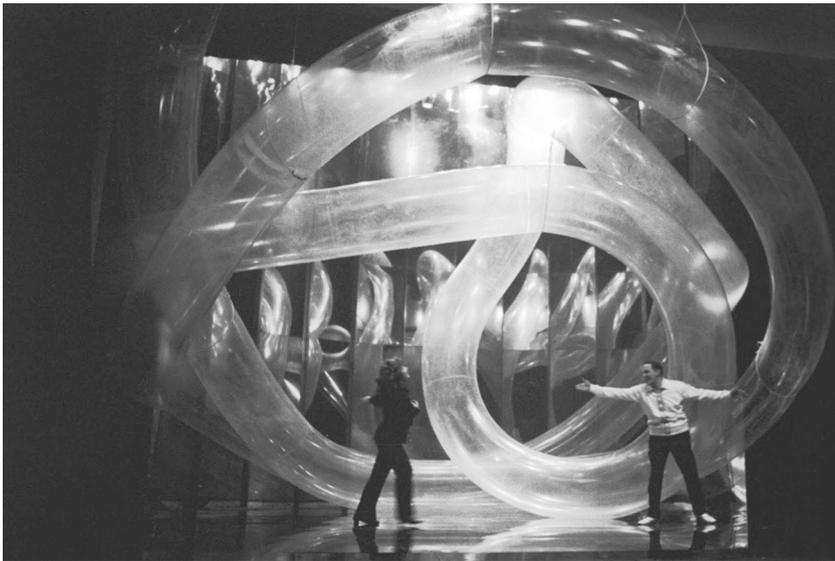


Figure 4: Gino Negri, *Pubblicità ninfa gentile*, season 1969–70, photo by Erio Piccagliani, ©Teatro alla Scala

30 „La commedia è tutta da ridere, ma è amara“, Massimo Mila, „Hippies e slogan pubblicitari in due opere alla Piccola Scala“, in: *La Stampa*, 27 March 1970 p. 7, now published as: „Pubblicità ninfa gentile“, in: Massimo Mila, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, ed. Renato Garavaglia and Alberto Sinigaglia, Milano 2001, pp.233–236: 235.

31 „La musica di Negri rifiuta di farsi un linguaggio proprio. Prende quello che c’è, come facevano gli operisti del Settecento. [...] Una *koine*, una lingua comune di basso conio che Negri adopera col coraggio con cui un bravo addetto alla nettezza urbana manovra i contenitori standardizzati dei rifiuti domestici, non senza essersi protetto le mani coi guantoni dell’ironia“, Mila, „Hippies e slogan pubblicitari in due opere alla Piccola Scala“.

As Mila's review epitomises, these works and their productions were rarely able to persuade the critics, who often treated these compositions with a degree of condescension. Moreover, the few operas that received favourable reviews were often regarded as exceptional and not representative of a wider scenario. As Emanuele Franceschetti has demonstrated, the lack of a paradigm against which opera could be scrutinised and interpreted became increasingly apparent after the Second World War. The problem did not affect only critics: as Paul Griffith has claimed, „in the 1950s [...] few young composers wanted to work in the theatre. Indeed, to express that want was almost enough [...] to separate oneself from the avant-garde“.³² In an ideologically oriented retrospective, communist musicologist Luigi Pestalozza labelled the operas premiered at La Piccola Scala in its early years as representative for „moderation, retreat of musical and theatrical modernism into the past“.³³

As a consequence, music theatre of the immediate postwar period appeared to yield only compositions that have become increasingly anachronistic. Opera, and comic opera in particular, was cultivated above all in the period preceding the advent of avant-garde music theatre, in a variety of suggestions mostly made by middle-aged composers, „while the avant-garde front is sharpening its weapons and will not land at the theatre until the 1960s“, as Fiamma Nicolodi aptly observed.³⁴ At La Piccola Scala, after the cautious endeavour to introduce comedies more aligned with contemporary sensibilities, which marked the productions in the 1960s, comic opera in the 1970s and 1980s took shelter into fairytales and fantastic, dreamlike atmospheres: this trend is exemplified by works such as Sciar-rino's *Amore e Psiche*, Cortese's *Le notti bianche*, Mosca's *Il sogno di Titania* and Fedele's *Oltre Narciso*.

In the meantime, and mostly during the 1960s, the Piccola Scala had started staging premieres of avant-garde music theatre, including Berio's *Passaggio*, Pousseur's *Votre Faust*, Manzoni's *Atomtod*, Panni's *Klangfarben-spiel* and Bussotti's *Le Racine*. The rationale behind this turn can be attributed to two key factors, both of which have already been mentioned in this chapter. Primarily, Nono's *Intolleranza 1960* marked the inception of a new era in music theatre, which, to some extent, eclipsed the preceding

32 Paul Griffith, *Modern Music and After*, Oxford/New York 2010, p. 190.

33 „opere [che] rappresentano [...] la moderazione, il riflusso del modernismo musicale, teatrale, sul passato“, Luigi Pestalozza, „Il teatro musicale italiano da Dalla-piccola a oggi“, in *Drammaturgie musicali del Novecento*, ed. Marco Vincenzi, Lucca 2008, pp. 345–365: 359.

34 „mentre il fronte dell'avanguardia [...] sta nel frattempo affilando le armi [e] aproderà al teatro solo negli anni '60“, Fiamma Nicolodi, „Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi“, in: *Storia dell'opera italiana. Il sistema produttivo e le sue competenze*, ed. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, vol. 4, Torino 1987, pp.169–229: 216.

endeavours. Secondly, in view of the disappointing ticket sales, the management of La Scala opted to use La Piccola Scala for performances of works whose anticipated audience interest was deemed to be limited. As evidenced by Table 1, the relocation of contemporary music to La Piccola Scala was concomitant with the progressive disuse of eighteenth- and nineteenth-century repertoire.

In 1983, after almost three decades of operation, La Piccola Scala closed its doors: the theatre's considerable financial deficit was exacerbated by new national safety regulations that reduced the number of seats from 550 to 350. Today it no longer exists: in the 2002 restoration of La Scala by Mario Botta, La Piccola Scala was demolished to make room for the stage extension of the main opera house.

The disappearance of the theatre almost takes on an evocative meaning: if one considers the repertoire of eighteenth- and nineteenth-century *opere buffe* on the one hand, and the premieres of new comic operas on the other, La Piccola Scala stands as an emblematic example of the ephemeral nature of the initial interest in comedy after the Second World War. As Agugliaro notes, it was the fruit of an experiment that was doomed to failure because it was based on cultural assumptions that changed rapidly over time and lacked the social prestige (which La Scala had instead) necessary to justify its experimental or niche initiatives.³⁵ La Piccola Scala symbolizes the attempt after the Second World War to find a new, contemporary language for musical theatre, which was later taken up by other actors with completely different aims and results.

35 Cf. Agugliaro, *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*.

Die Opera buffa auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums (1960–2010)

Die italienische Oper hat im deutschsprachigen Raum über die Jahrhunderte hinweg eine zentrale Rolle gespielt. Die folgende Untersuchung widmet sich der statistischen Analyse italienischer komischer Opern auf deutschen, österreichischen und Schweizer Bühnen über einen Zeitraum von fünf Jahrzehnten, von der Spielzeit 1959/1960 bis zur Spielzeit 2009/2010. Den Ausgangspunkt der Analyse bildet die Werkstatistik des deutschen Bühnenvereins, auf deren Grundlage die in diesem Zeitraum aufgeführten komischen Opern erfasst und systematisch im Excel-Format sortiert wurden.¹ Die dabei gewonnenen Daten ermöglichen es, detaillierte Einblicke in verschiedene Aspekte der Aufführungspraxis zu gewinnen. Die Arbeit wird insbesondere die Frage beleuchten, welche der italienischen Opern aus dem Repertoire der Opera buffa sich in deutschsprachigen Theatern besonders großer Beliebtheit erfreuten und welche Trends sich hierbei in der Aufführungspraxis erkennen lassen. Nicht berücksichtigt wurden dabei allerdings die drei im komischen Genre meistgespielten Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini und Gaetano Donizetti, deren Werke in jeder Spielzeit einen hohen Stellenwert einnehmen. So zählen Mozarts *Le nozze di Figaro* und Rossinis *Il barbiere di Siviglia* regelmäßig zu den zehn meistgespielten Opern in Deutschland überhaupt.² Ebenfalls unberücksichtigt bleiben in dieser Studie Giuseppe Verdi und Giacomo Puccini, die mit *Falstaff* und *Gianni Schicchi* jeweils ein Repertoirewerk im komischen Genre verzeichnen. Eine Erfassung sämtlicher Aufführungen der komischen Opern der genannten Komponisten würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen.

Unter Ausschluss von Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi und Puccini konzentriert sich die Untersuchung somit auf die folgenden Komponisten, deren Opere buffe im Untersuchungszeitraum auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums mehr oder weniger kontinuierlich zur Aufführung kamen: Domenico Cimarosa, Baldassare Galuppi, Joseph Haydn, Gian Carlo Menotti, Giovanni Paisiello, Giovanni Battista Pergolesi, Georg Philipp Telemann und Ermanno Wolf-Ferrari.

1 *Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins*, Spielzeiten 1959/1960 bis 2009/2010, Köln 1960–2011. Die Werkstatistik erscheint jährlich seit der Spielzeit 1958/1959.

2 <https://miz.org/de/statistiken/opern-mit-den-meisten-auffuehrungen-in-deutschland> (24.03.2025).

Mit Blick auf die erhobenen Daten ist einschränkend zu berücksichtigen, dass die Anlage der Werkstatistik im Laufe der Jahrzehnte mehrfach geändert und die analysierten Kategorien erweitert wurden. Zudem variiert auch die Reichweite der Erfassung, da die DDR ab der Spielzeit 1966/67 in der Werkstatistik keine Berücksichtigung mehr fand. Erst ab der Spielzeit 1990/91 sind wieder die gesamtdeutschen Aufführungszahlen verfügbar. Zudem ging die Gesamtzahl der Operaufführungen pro Spielzeit während des Untersuchungszeitraums allmählich und kontinuierlich zurück.

Die Untersuchung verfolgt insbesondere folgende Fragestellungen: Welche italienischen komischen Opern fanden in deutschsprachigen Theatern besonders großen Anklang? Wie haben sich die Aufführungszahlen im Laufe der Jahrzehnte verändert? Welche generellen Tendenzen lassen sich beobachten?

Die Entwicklung der Aufführungszahlen komischer italienischer Opern über einen Zeitraum von fünf Jahrzehnten zeigt zunächst insgesamt eine deutliche Abnahme in der Präsenz dieser Werke auf deutschsprachigen Bühnen. Dies betrifft sowohl die Anzahl der inszenierten Opern als auch die Vielfalt der aufgeführten Stücke. Zu Beginn des untersuchten Zeitraums, in der Spielzeit 1959/1960, wurde beispielsweise Domenico Cimarosas *Il matrimonio segreto* noch 265mal in 17 verschiedenen Opernhäusern aufgeführt. Diese beeindruckenden Zahlen verdeutlichen die damals hohe Beliebtheit des Werkes und seinen festen Platz im Repertoire. Im Vergleich dazu gab es zu Beginn des 21. Jahrhunderts nur noch vereinzelte Aufführungen an wenigen Häusern.

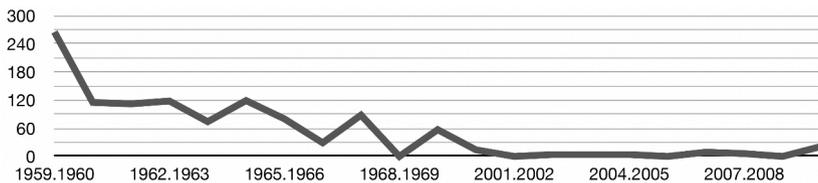


Abbildung 1: Aufführungen von Cimarosas *Il matrimonio segreto* (1960–2010)

Diese Daten weisen auf einen deutlichen Rückgang hin, der nicht nur die Popularität einzelner Werke, sondern auch die allgemeine Bedeutung komischer Opern innerhalb des Opernrepertoires betrifft. Ein weiteres Indiz für diese Entwicklung ist die Anzahl der unterschiedlichen Opern, die in einer Spielzeit inszeniert wurden: Während in der Spielzeit 1963/1964 noch 18 verschiedene Werke auf den Spielplänen standen, waren es 2009/2010 nur noch zwei (Cimarosas *Il matrimonio segreto* mit 21/4 und Telemanns *Pimpinone* mit 17/3).

| | | 1959/60 | 2009/10 |
|--------------------------------|--------------|---------|---------|
| <i>Il matrimonio segreto</i> | Cimarosa | 74 | 21 |
| <i>Il maestro di cappella</i> | Cimarosa | 21 | 0 |
| <i>La diavolessa</i> | Galuppi | 4 | 0 |
| <i>Il mondo della luna</i> | Haydn | 28 | 0 |
| <i>La vera costanza</i> | Haydn | 72 | 0 |
| <i>Lo Speziale</i> | Haydn | 5 | 0 |
| <i>L'incontro improvviso</i> | Haydn | 10 | 0 |
| <i>Amelia al ballo</i> | Menotti | 10 | 0 |
| <i>Il barbiere di Siviglia</i> | Paisiello | 46 | 0 |
| <i>La serva padrona</i> | Pergolesi | 52 | 0 |
| <i>Livietta e Tracalò</i> | Pergolesi | 59 | 0 |
| <i>Pimpinone</i> | Telemann | 0 | 17 |
| <i>Il geloso schernito</i> | Pergolesi | 12 | 0 |
| <i>La dama boba</i> | Wolf-Ferrari | 13 | 0 |
| <i>Il campiello</i> | Wolf-Ferrari | 16 | 0 |
| <i>La vedova scaltra</i> | Wolf-Ferrari | 21 | 0 |
| <i>Il segreto di Susanna</i> | Wolf-Ferrari | 6 | 0 |
| <i>I quattro rusteghi</i> | Wolf-Ferrari | 39 | 0 |
| <i>L'amore medico</i> | Wolf-Ferrari | 10 | 0 |

Tabelle 1: Aufführungen von Opere buffe in Spielzeiten 1959/60 und 2009/10

Wurden in der Saison 1959/1960 noch 18 italienische komische Opern von insgesamt sieben verschiedenen Komponisten (Cimarosa, Galuppi, Haydn, Menotti, Paisiello, Pergolesi und Wolf-Ferrari) aufgeführt, so waren es in der Saison 2009/2010 hingegen nur noch zwei Werke von zwei Komponisten (Cimarosas *Il matrimonio segreto* mit 21 Aufführungen an vier Häusern und Telemanns *Pimpinone* mit 17 Aufführungen an drei Theatern).

Um die Abnahme der Aufführungszahlen besser nachvollziehen zu können, ist es sinnvoll, die Entwicklung der Werke bestimmter Komponisten über die Jahrzehnte hinweg zu betrachten. Die folgende Analyse beleuchtet exemplarisch die Werke der Komponisten Cimarosa, Paisiello,

Pergolesi und Wolf-Ferrari. Die folgenden Abbildungen zeigen Balkendiagramme mit den Aufführungszahlen ausgewählter komischer Opern des jeweiligen Komponisten.

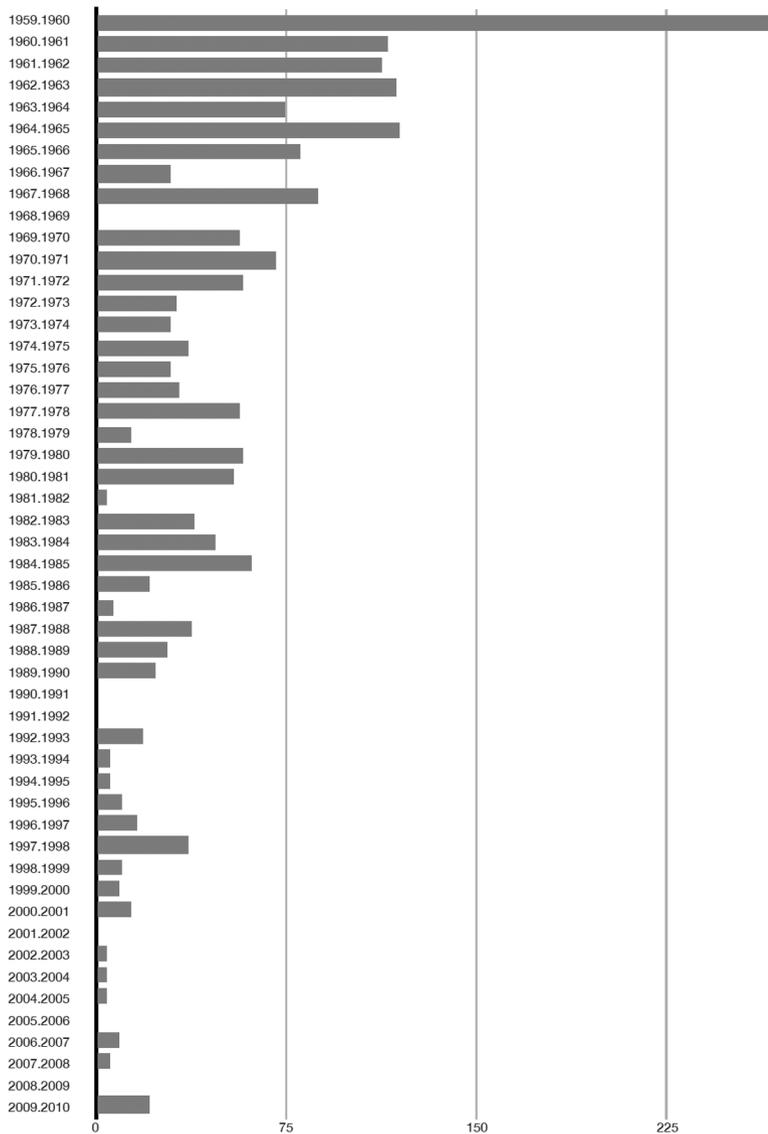


Abbildung 2: Aufführungen von Cimarosas *Il matrimonio segreto* (1960–2010)

Il matrimonio segreto von Cimarosa blieb lange Zeit ein fester Bestandteil des Repertoires und kam in der Saison 1959/60 noch auf insgesamt 256 Aufführungen. Auch in den folgenden Spielzeiten von 1960 bis 1965 wurde die Oper jeweils mehr als hundertmal gespielt. Es gab zunächst nur wenige, ab den 1990er Jahren jedoch immer häufiger einzelne Spielzeiten, in denen das Werk überhaupt nicht aufgeführt wurde (1968/69, 1990/91, 1991/92, 2001/02, 2005/06, 2008/09). Bemerkenswerterweise stand die Oper innerhalb von 50 Jahren in 44 Spielzeiten auf dem Programm. Wurden in den 1960er Jahren noch insgesamt mehr als 1.000 Aufführungen gezählt, so begann fortan die Anzahl der Aufführungen merklich zu sinken, und *Il matrimonio segreto* erreichte nie wieder die Popularität der frühen 1960er Jahre. In einzelnen Spielzeiten erlebte das Werk jedoch kleinere Aufführungshöhepunkte, beispielsweise 1970/71 mit 71 Aufführungen in neun verschiedenen Inszenierungen, 1984/85 mit 61 Aufführungen in vier Produktionen und 1997/98 mit immerhin noch 36 Aufführungen.

Neben *Il matrimonio segreto* kamen noch insgesamt fünf weitere Opern von Cimarosa zur Aufführung: *Il maestro di cappella* wurde allein in den 1960er Jahren insgesamt 104mal gespielt, in den 1970er Jahren 43mal, in den 1980er Jahren 11mal und in den 1990er Jahren 15mal. *Le astuzie femminili* stand 1962 zum letzten Mal auf dem Spielplan und geriet danach in Vergessenheit. Stattdessen erlebten *I due supposti conti, ossia lo sposo senza moglie* und *L'impresario in angustie* in den 1970er ein Revival, das sich im Fall von *L'impresario in angustie* bis in die 1980er Jahre fortsetzte. Als vorerst letzte Cimarosa-Oper kehrte *L'Italiana in Londra* seit der Saison 1983/84 auf die Spielpläne zurück.

| | 1960– 1970 | 1970– 1980 | 1980– 1990 | 1990– 2000 | 2000– 2010 |
|---------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| <i>Il matrimonio segreto</i> | 1.057 | 397 | 357 | 127 | 71 |
| <i>Il maestro di cappella</i> | 104 | 43 | 11 | 15 | 0 |
| <i>Le astuzie femminili</i> | 45 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| <i>L'impresario in angustie</i> | 0 | 13 | 33 | 0 | 0 |
| <i>I due supposti conti</i> | 0 | 25 | 0 | 0 | 0 |
| <i>L'Italiana in Londra</i> | 0 | 0 | 21 | 0 | 0 |

Tabelle 2: Aufführungen von Cimarosas Opere buffe (1960 bis 2010)

Verglichen mit Cimarosa waren die komischen Opern von Giovanni Paisiello (1740–1816) deutlich seltener auf den Bühnen des deutschsprachigen Raums zu erleben. Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* (*Der Barbier von Sevilla*) ist vor allem als Vorläufer der gleichnamigen Oper von Rossini ins Blickfeld des Opernpublikums gerückt worden. Diese Opera buffa in zwei Akten, basierend auf einem Libretto von Giuseppe Petrosellini nach der Komödie von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, wurde 1782 in Sankt Petersburg uraufgeführt.

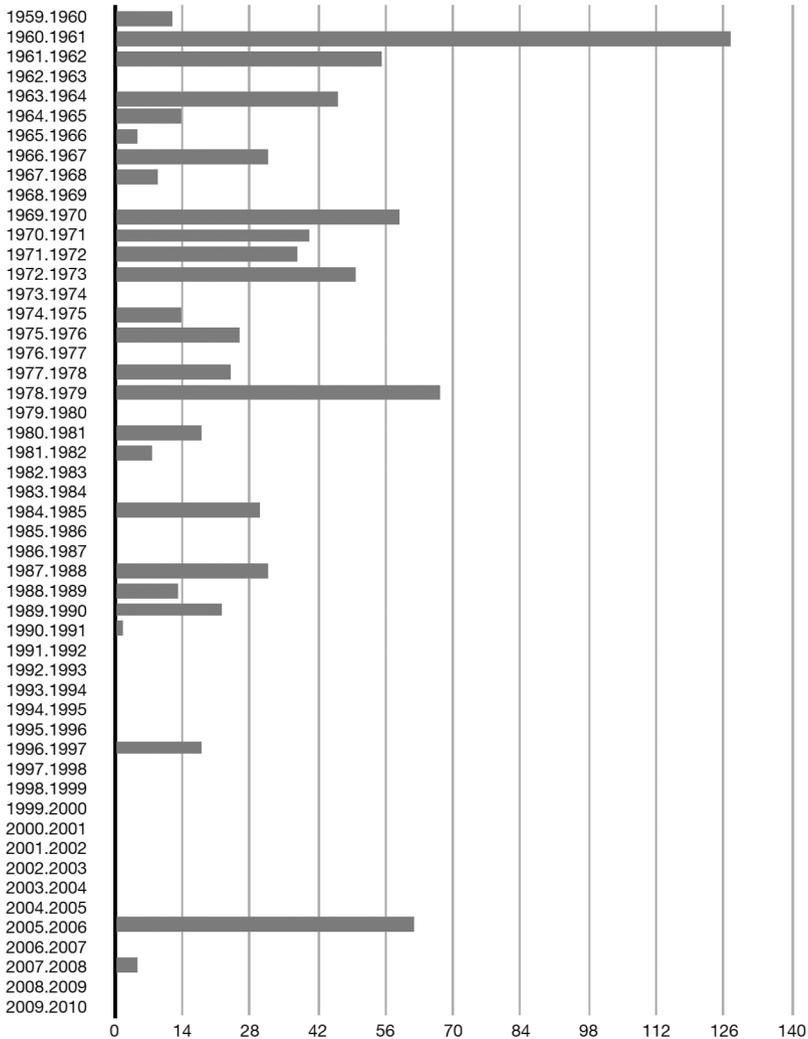


Abbildung 3: Aufführungen von Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* (1960 bis 2010)

Die Spielplananalyse zu *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello zeigt, dass die Oper in der Spielzeit 1960/1961 mit 127 Aufführungen in fünf verschiedenen Produktionen ihren Höhepunkt erreichte. Bereits in der darauffolgenden Spielzeit 1961/62 sank die Anzahl der Aufführungen auf 55. Bemerkenswerte Aufführungszahlen lassen sich auch in den Spielzeiten 1969/1970 (59 Aufführungen in drei verschiedenen Inszenierungen), 1971/72 (50 Aufführungen in zwei Inszenierungen) und 1978/79 (67 Aufführungen in drei unterschiedlichen Produktionen) feststellen. Zuletzt erreichte das Werk 2005/06 mit 62 Aufführungen noch einmal eine vergleichbare Präsenz. *Il barbiere di Siviglia* erlebte in den frühen 2000er Jahren eine kurze Wiederbelebung, erreichte jedoch nie wieder die Aufführungszahlen der 1960er Jahre.

Im Vergleich zu *Il matrimonio segreto*, das über mehrere Spielzeiten hinweg kontinuierlich sehr hohe Aufführungszahlen verzeichnete, zeigt sich bei *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello eine deutlich unregelmäßigere Entwicklung. Während Cimarosas Oper über einen Zeitraum von fast zehn Jahren eine stabile Popularität mit dreistelligen Aufführungszahlen erreichte, erlebte Paisiellos Werk nur in der Saison 1960/1961 einen kurzen Höhepunkt, bevor die Aufführungen stark zurückgingen. Dies deutet darauf hin, dass *Il matrimonio segreto* über einen längeren Zeitraum ein fester Bestandteil des Repertoires war, während Paisiellos Oper eher punktuell wiederentdeckt und inszeniert wurde. Die höchste Aufführungszahl wurde in der Saison 1960/1961 erreicht – mit 127 Aufführungen stellt dies den absoluten Höhepunkt von Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* dar. In den folgenden Jahren sanken die Zahlen deutlich und blieben im weiteren Verlauf auf einem mittleren bis niedrigen Niveau. Einzelne Saisons wie 1978/79 (67 Aufführungen) oder 2005/06 (62 Aufführungen) markieren zwar kleinere Wiederbelebungen des Interesses, jedoch konnte die Oper nie wieder an den Erfolg der frühen 60er-Jahre anknüpfen. In vielen Spielzeiten ist das Werk gar nicht vertreten. Insgesamt wurde die Oper innerhalb von 50 Jahren in 26 Spielzeiten gespielt.

Auch wenn die Gesamtzahl an Paisiello-Aufführungen nicht an diejenigen der komischen Oper Cimarosas heranreicht, übertrifft Paisiello seinen damaligen Rivalen in der heutigen Aufführungsstatistik in der Anzahl an Werken: Insgesamt elf verschiedene komische Opern von Paisiello sind seit dem Zweiten Weltkrieg auf deutschsprachigen Bühnen erklingen. Waren *La molinara* und *Gli astrologi immaginari* bereits in den 1960 Jahren auf den Spieleplänen präsent, so kamen *Il duello comico*, *La serva padrona*, *Il re Teodoro in Venezia* und *Don Chisciotte* seit den 1970er Jahren hinzu, wobei die beiden letzteren Werke durch die Bearbeitungen von Hans Werner Henze zusätzliche Aufmerksamkeit erfuhren. Seither sind mit *L'amore*

ingegnoso, *Il Socrate immaginario*, *Nina o sia la pazza per amore* und *La frascatana* vier weitere Paisiello-Opern zumindest vorübergehend auf die Spielpläne zurückgekehrt.

| | 1960– 1970 | 1970– 1980 | 1980– 1990 | 1990– 2000 | 2000– 2010 |
|--------------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| <i>Il barbiere di Siviglia</i> | 300 | 328 | 101 | 42 | 67 |
| <i>La molinara</i> | 28 | 0 | 10 | 0 | 0 |
| <i>Gli astrologi immaginari</i> | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| <i>Il duello comico</i> | 0 | 13 | 0 | 0 | 0 |
| <i>La serva padrona</i> | 0 | 9 | 0 | 0 | 18 |
| <i>Il re Teodoro in Venezia</i> | 0 | 21 | 0 | 3 | 7 |
| <i>L'amore ingegnoso</i> | 0 | 0 | 14 | 0 | 0 |
| <i>Il Socrate immaginario</i> | 0 | 0 | 18 | 10 | 0 |
| <i>Don Chisciotte</i> | 0 | 11 | 71 | 12 | 0 |
| <i>Nina o sia la pazza per amore</i> | 0 | 0 | 0 | 21 | 5 |
| <i>La frascatana</i> | 0 | 0 | 0 | 0 | 5 |

Tabelle 3: Aufführungen von Paisiellos Opere buffe (1960 bis 2010)

Ebenso wie Cimarosa und Paisiello hat sich auch Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) zumindest mit einer komischen Oper dauerhaft im Repertoire behaupten können: *La serva padrona* (*Die Magd als Herrin*) ist eine Intermezzo-Oper in zwei Teilen, die zunächst als Zwischenspiele zwischen den Akten der Opera seria *Il prigionier superbo* 1733 im Teatro San Bartolomeo in Neapel gegeben wurde. *La serva padrona* war ein bahnbrechendes Werk in der Geschichte der Opera buffa und markierte den Übergang der Intermezzi zu eigenständigen Bühnenwerken. Auch weitere Bühnenwerke Pergolesis hatten in den 1960er Jahren eine gewisse Präsenz und wurden als Klassiker der komischen Oper geschätzt. Mit der Zeit jedoch verschwand das Interesse an seinen Stücken, da sich das Repertoire der Opernhäuser zunehmend auf größere, romantische oder modernere Werke verlagerte. Gleichzeitig sank die allgemeine Aufführungsfrequenz von kurzen, komischen Intermezzi, was dazu beitrug, dass Pergolesis Einfluss im Repertoire deutlich zurückging.

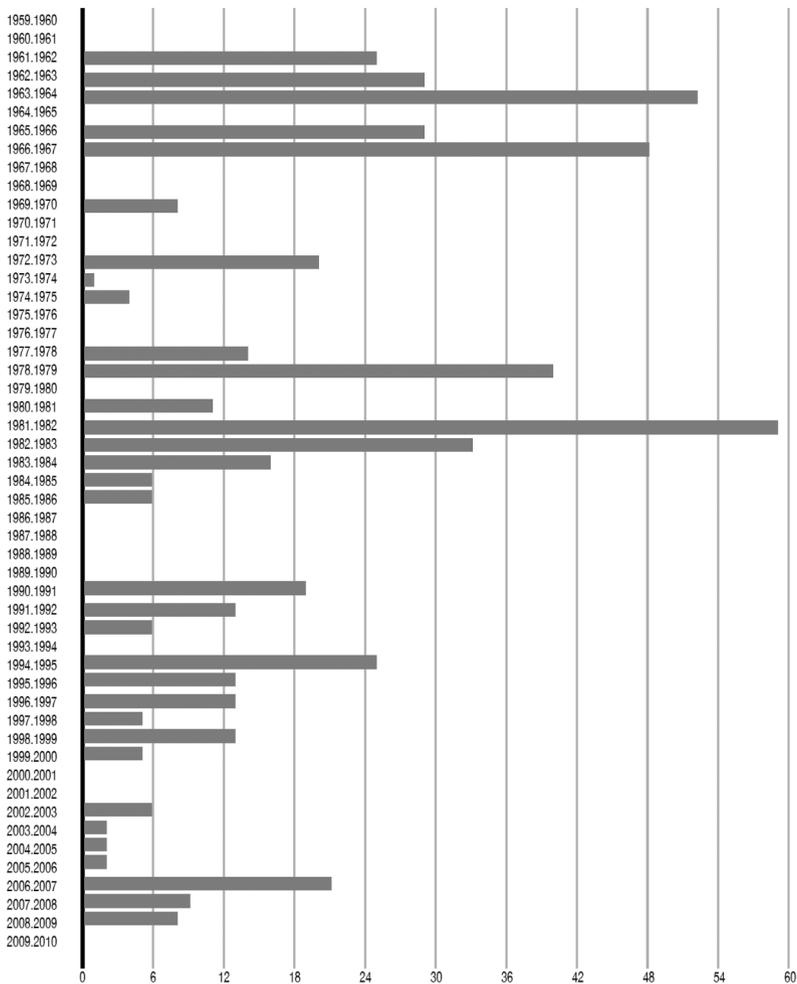


Abbildung 4: Aufführungen von Pergolesis *La serva padrona* (1960 bis 2010)

Abbildung 4 ergänzt die Betrachtung der Aufführungszahlen von Pergolesis *La serva padrona* mit weiteren relevanten Spielzeiten. In den Jahren 1961/62 (25 Aufführungen in zwei verschiedenen Inszenierungen), 1962/63 (29/3), 1965/66 (29/3), 1972/73 (20/2), 1982/83 (33/4), 1983/84 (16/2), 1990/91 (19/3) und 1994/95 (25/2) wurde die Oper ebenfalls regelmäßig auf die Bühne gebracht. Besonders in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren lässt sich eine erneute Aufführungswelle beobachten, bevor die Zahlen sukzessive zurückgingen. So ist beispielsweise in den Spielzeiten 1977/78 (14/2) und 1980/81 (11/2) bereits ein Rückgang sichtbar. In den 1990er und 2000er Jahren blieb *La serva padrona* weiterhin im Repertoire

präsent, wenn auch mit deutlich geringeren Vorstellungszahlen. Aufführungen fanden u. a. in den Spielzeiten 1991/1992 (13/2), 1995/1996 (13/2), 1996/1997 (13/2), 1998/1999 (13/1) sowie 2006/2007 (21/3) statt. Insgesamt wurde die Oper innerhalb von 50 Jahren in 38 Spielzeiten gespielt.

Die Analyse von *La serva padrona* zeigt, dass die Oper in der Spielzeit 1963/64 mit 52 Aufführungen in vier verschiedenen Inszenierungen einen ersten Höhepunkt erreichte. Eine ähnlich hohe Anzahl wurde 1966/67 mit 48/5 Aufführungen verzeichnet. Weitere bemerkenswerte Spielzeiten sind 1978/79 mit 40/3 Aufführungen und 1981/1982 mit dem Höchstwert von 59/4 Aufführungen. Im Vergleich zu *Il matrimonio segreto* war *La serva padrona* von Pergolesi stets auf einem niedrigeren Niveau angesiedelt. Während Cimarosas Oper in den 1960er Jahren ein zentrales Werk im Repertoire deutschsprachiger Bühnen blieb, erreichte *La serva padrona* nur punktuell sehr hohe Aufführungszahlen, insbesondere 1963/1964, 1966/1967 und 1981/1982. Die allgemeine Tendenz zeigt, dass Pergolesis Werk ab den 1980er Jahren zunehmend an Bedeutung verlor.

| | 1960– 1970 | 1970– 1980 | 1980– 1990 | 1990– 2000 | 2000– 2010 |
|------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| <i>Il matrimonio segreto</i> | 193 | 87 | 131 | 106 | 55 |
| <i>Livietta e Tracollo</i> | 81 | 5 | 4 | 54 | 0 |
| <i>Lo frate 'nnamorato</i> | 31 | 18 | 2 | 0 | 0 |
| <i>Il geloso schernito</i> | 25 | 0 | 20 | 4 | 12 |
| <i>Il maestro di musica</i> | 0 | 11 | 0 | 12 | 0 |

Tabelle 4: Aufführungen von Pergolesis Opere buffe (1960 bis 2010)

Im Unterschied zu den drei Repräsentanten der Opera buffa des 18. Jahrhunderts Cimarosa, Paisiello und Pergolesi hat Ermanno Wolf-Ferrari (1876–1948) seine komischen Opern zu Beginn des 20. Jahrhunderts komponiert. Wolf-Ferraris Opern, insbesondere *Il segreto di Susanna* und *I quattro rusteghi*, spielten in der Mitte des 20. Jahrhunderts auf den Spielplänen noch eine große Rolle. Exemplarisch seien hier die Aufführungen von *I quattro rusteghi* betrachtet, da dieses Werk während des ausgewählten Zeitraums am häufigsten gespielt wurde.

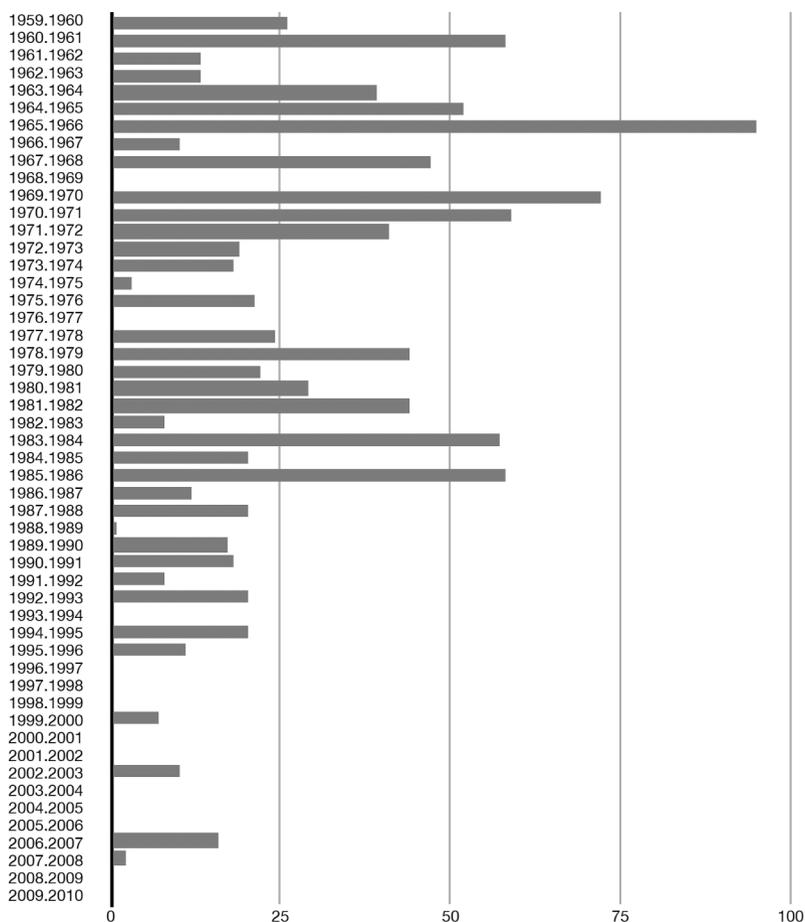


Abbildung 5: Aufführungen von Wolf-Ferraris *I quattro rusteghi* (1960 bis 2010)

Die Analyse von *I quattro rusteghi* von Wolf-Ferrari zeigt, dass die Oper in der Spielzeit 1965/66 mit 95 Aufführungen in neun verschiedenen Inszenierungen ihren Höhepunkt erfuhr – ein Wert, der in keiner anderen Saison annähernd erreicht wurde. Trotz insgesamt moderater Aufführungszahlen blieb das Werk über Jahrzehnte hinweg im Repertoire präsent. Auffällig ist die relativ konstante Spielplanpräsenz mit bedeutenden Aufführungszahlen bis Ende der 1980er Jahre.

Bemerkenswert ist zudem, dass *I quattro rusteghi* nach *Il matrimonio segreto* von Cimarosa das meistgespielte Werk der untersuchten Opern ist, mit Aufführungen in 38 Spielzeiten innerhalb des Zeitraums. Ab den späten 1990er Jahren gingen die Aufführungszahlen jedoch stark zurück, und die Oper wurde seit der Jahrtausendwende nur noch vereinzelt aufgeführt.

| | 1960– 1970 | 1970– 1980 | 1980– 1990 | 1990– 2000 | 2000– 2010 |
|------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| <i>La dama boba</i> | 94 | 0 | 0 | 0 | 21 |
| <i>Il campiello</i> | 355 | 36 | 70 | 91 | 34 |
| <i>Le donne curiose</i> | 105 | 89 | 13 | 21 | 11 |
| <i>La vedova scaltra</i> | 78 | 17 | 0 | 0 | 0 |
| <i>Il segreto di Susanna</i> | 62 | 10 | 27 | 18 | 31 |
| <i>I quattro rusteghi</i> | 353 | 301 | 271 | 94 | 37 |
| <i>L'amore medico</i> | 10 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Tabelle 5: Aufführungen von Wolf-Ferarris Opere buffe (1960 bis 2010)

Unter den häufig aufgeführten Komponisten komischer italienischer Opern ist auch Joseph Haydn hervorzuheben. Haydns *Il mondo della luna* und *La vera costanza* zählten in den 1960er Jahren zu den beliebtesten komischen Opern. Während *La vera costanza* in den 1970er Jahren einen deutlichen Einbruch erlebte und sich von diesem Rückgang nicht mehr erholen konnte, hielt sich *Il mondo della luna* in den 1970er und 1980er Jahren auf mittlerem Niveau und erfuhr seit den 1990er Jahren wieder einen Aufschwung, der sich in den 2000er Jahren sogar noch verstärkte: Allein in der Saison 2002/03 konnte *Il mondo della* mehr als hundert Aufführungen verbuchen.

| | 1960– 1970 | 1970– 1980 | 1980– 1990 | 1990– 2000 | 2000– 2010 |
|------------------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| <i>L'infedeltà delusa</i> | 77 | 108 | 46 | 6 | 25 |
| <i>La canterina</i> | 12 | 38 | 10 | 0 | 0 |
| <i>Le pescatrici</i> | 7 | 12 | 0 | 12 | 0 |
| <i>Il mondo della luna</i> | 313 | 45 | 51 | 105 | 205 |
| <i>La vera costanza</i> | 401 | 29 | 0 | 38 | 5 |
| <i>Lo speciale</i> | 5 | 42 | 109 | 0 | 6 |
| <i>L'incontro improvviso</i> | 44 | 9 | 38 | 0 | 0 |
| <i>La fedeltà premiata</i> | 0 | 56 | 70 | 8 | 5 |
| <i>Orlando Paladino</i> | 0 | 0 | 0 | 24 | 11 |

Tabelle 6: Aufführungen von Joseph Haydns Opere buffe (1960 bis 2010)

Einen Sonderfall bildet Georg Philipp Telemann, weil er mit nur einem einzigen Werk, dem Intermezzo *Pimpinone*, seit dessen Wiederentdeckung 1983 eine robuste Repertoirepräsenz erreichen konnte.

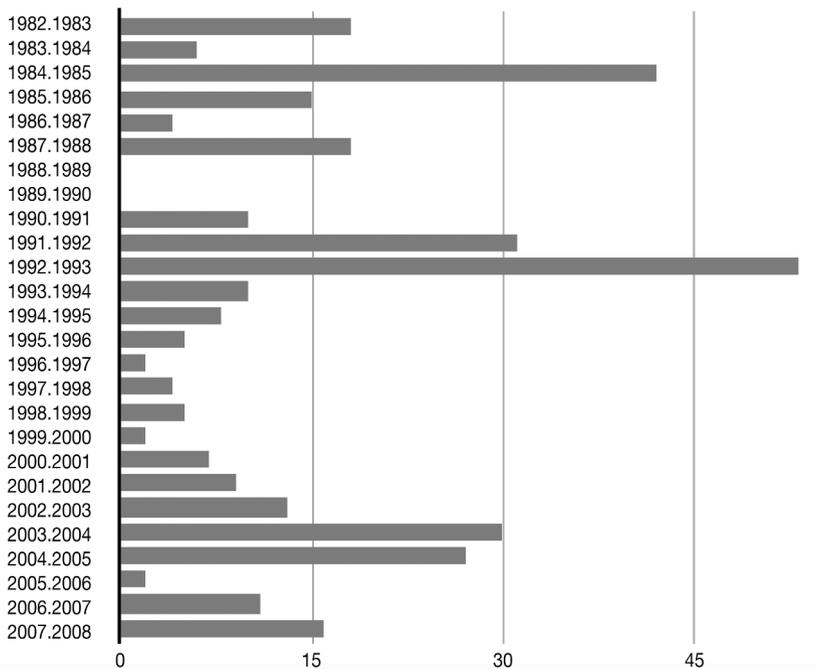


Abbildung 6: Aufführungen von Telemanns *Pimpinone* (1983 bis 2008)

Die Aufführungsentwicklung von Telemanns *Pimpinone* über den Zeitraum von fast drei Jahrzehnten belegt eine insgesamt eine erstaunlich kontinuierliche Präsenz des Werks im Repertoire, wenngleich mit deutlichen Schwankungen. Den Höchststand erreichte *Pimpinone* in der Spielzeit 1993/1994 mit 53 Aufführungen. Insgesamt lässt sich eine gewisse zyklische Bewegung erkennen: Nach Phasen starker Aufführungstätigkeit folgen immer wieder ruhigere Abschnitte, bevor das Interesse erneut ansteigt. Besonders auffällig sind Aufführungsspitzen in den Spielzeiten 1984/85 (42 Aufführungen), 1992/93 (31 Aufführungen) und 2004/05 (30 Aufführungen), was auf wiederkehrende Wellen hinweist.

Ebenfalls als Sonderfall ist Giancarlo Menotti zu bezeichnen, der neben Wolf-Ferrari als einziger italienischer Komponist des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle auf dem Gebiet der komischen Oper spielte, wenngleich ebenfalls nur mit einem einzigen Werk, *Amelia al ballo*. Die Oper wurde unter dem Titel *Amelia Goes to the Ball* 1937 in Philadelphia urauf-

geführt und hat auch ein amerikanisches Sujet, so dass man ihre Zugehörigkeit zur Gattung der Opera buffa infrage stellen kann. Da Menotti das Libretto selbst und in italienischer Sprache schrieb, lässt sich die Zuordnung zum Buffa-Genre leicht rechtfertigen.

Im deutschsprachigen Raum wurde Menottis Oper in den 1960er Jahren noch mehr als hundertmal gespielt. In den 1970er Jahren gab es jedoch nur noch 19 Aufführungen, in den 1980er Jahren 26 Vorstellungen und in den 1990er Jahren nur noch deren drei. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts kam es dann zu einem kleinen Menotti-Revival mit insgesamt 35 Aufführungen von *Amelia al ballo* in den Jahren 2001 bis 2004.

Weitere Komponisten wie Baldassare Galuppi, Giuseppe Gazzaniga oder Francesco Morlacchi finden sich nur sehr vereinzelt auf den Spielplänen. Von Galuppi gelangten innerhalb des Untersuchungszeitraums von 50 Jahren immerhin drei komische Opern im deutschsprachigen Raum zur Aufführung: *La diavolessa* (vier Aufführungen in der Spielzeit 1963/64, zwei weitere ein Jahr später sowie erneut zwölf Aufführungen in der Saison 2002/03), *Il filosofo di campagna* (eine Aufführung in der Saison 1975/76) und *Il mondo alla roversa ossia Le donne che comandano* (fünf Aufführungen in der Spielzeit 1988/89 sowie weitere 16 Aufführungen in der Spielzeit 2002/03). Gazzaniga und Morlacchi fanden vor allem deshalb Interesse, weil sie ebenfalls mit eigenen Vertonungen zweier der beliebtesten komischen Opern des Repertoires hervorgetreten sind: Gazzaniga komponierte unmittelbar vor Mozart die Oper *Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra*, die im Februar 1787 in Venedig uraufgeführt wurde, rund ein halbes Jahr vor der Premiere von Mozarts *Don Giovanni*. Gazzanigas Oper erlebte vier Wiederaufführungen im Mozart-Jahr 1991 sowie zehn weitere in der Spielzeit 1996/97. Morlacchi komponierte 1816 – wiederum im selben Jahr wie Rossini, jedoch kurz nach diesem – einen weiteren *Barbiere di Siviglia* für die Dresdner Hofoper, deren Kapellmeister er damals war. Das Werk wurde in der Spielzeit 1991/92 insgesamt fünfmal gespielt, um sodann wieder in der Versenkung zu verschwinden.

Insgesamt bestätigt die hier vorgestellte Analyse die eingangs formulierte Vermutung, dass die komische Oper im Laufe der letzten Jahrzehnte zunehmend an Bühnenpräsenz verloren hat. Bei jedem einzelnen der untersuchten Werke lässt sich ein klarer Rückgang der Aufführungszahlen erkennen. Während in den frühen 1960er Jahren noch zahlreiche Werke aus dieser Gattung regelmäßig und in vielen verschiedenen Opernhäusern aufgeführt wurden, nahm die Zahl der aufgeführten Werke sowie die Anzahl der Häuser beinahe kontinuierlich ab. Die Gründe für diesen Rückgang können hier nicht im Einzelnen erörtert werden und dürften vielfältig sein. Der Wandel im Publikumsgeschmack und der Fokus auf modernere oder spektakulärere Produktionen, der generelle Rückgang in der Anzahl an Opernproduktionen, die Internationalisierung des Marktes und die damit

einhergehende Verdrängung von komischen Operaufführungen in der Landessprache (vor allem in den 1960er bis 1980er Jahren wurden die meisten Opern in deutscher Sprache aufgeführt), die zunehmende Konkurrenz durch zeitgenössisches Musiktheater oder Crossover-Formate sowie organisatorische und finanzielle Herausforderungen im Opernbetrieb dürften zu dieser Entwicklung beigetragen haben. Zugleich darf nicht übersehen werden, dass die skizzierten Tendenzen für die überaus beliebten komischen Opern von Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi und Puccini, die in dieser Untersuchung ausgeklammert wurden, keine Gültigkeit besitzen. Gleichwohl bleibt festzuhalten: Die komische Oper ist weiterhin präsent – auch wenn die Vielfalt und Häufigkeit ihrer Aufführungen im Vergleich zu vor 50 Jahren abgenommen hat. Ihre anhaltende, wenngleich reduzierte Bühnenpräsenz zeigt, dass sie nach wie vor einen festen Platz im Musiktheater einnimmt und vom Publikum geschätzt wird.



Cimarsosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Alexander Georg Sojka

Cimarosa im 21. Jahrhundert. Eine globale Spielplanauswertung

In den Jahren 2000 bis 2020 wurden weltweit zwölf verschiedene Opern Domenico Cimarosas insgesamt mehr als 400mal aufgeführt. Neben dem Dauerbrenner *Il matrimonio segreto*, der es allein auf 322 Aufführungen brachte, wurden auch die weiteren komischen Opern *L’Italiana in Londra*, *L’impresario in angustie*, *Il maestro di capella*, *I due baroni di Rocca Azzurra*, *Il marito disperato*, *Il pittor parigino*, *Il ritorno di Don Calandrino*, und *La finta parigina* gespielt. Außerdem waren auch die drei Operen serie *Cleopatra*, *Gli Orazi e i Curiazi* und *L’Olimpiade* vertreten, die insgesamt 19mal aufgeführt wurden.

Die folgende Untersuchung basiert auf einer vollständigen Spielplanauswertung der in der Datenbank Operabase.com dokumentierten Aufführungen von Werken Domenico Cimarosas in den Jahren 2000 bis 2020. Bei der Auswertung wurden alle tatsächlich realisierten vollständigen Opernaufführungen berücksichtigt.¹

Cimarosas *Il matrimonio segreto* schafft es mit seinen 322 Aufführungen auf eine Quote von über 70% aller insgesamt 452 stattgefundenen Opernaufführungen. Es ist die einzige Oper des Komponisten, die dauerhaft und ohne Unterbrechungen auf den Spielplänen bis 2020 zu finden war.

Il maestro di capella ist die am zweithäufigsten gespielte Oper, welche insgesamt 53mal gespielt wurde und damit auf ca. 12 % aller Aufführungen von Werken Cimarosas kommt. *Il maestro di capella* wurde während des gesamten Untersuchungszeitraums mit nur wenigen, zumeist einjährigen Unterbrechungen gespielt. Nur in den Jahren 2002–2006 ist für *Il maestro di capella* eine längere Pause auf den Spielplänen zu verzeichnen. Für das Jahr 2020 liegen keine Daten zu tatsächlich stattgefundenen Aufführungen vor. *Il marito disperato* wurde in den Jahren 2001, 2011 und 2013 insgesamt 19mal gespielt und kommt damit auf einen Anteil von ca. 4 % aller Cimarosa-Aufführungen. Die Opera seria *Cleopatra*

1 In die Datenmenge sind alle dokumentierten Aufführungen eingerechnet worden, die als szenische Produktionen gekennzeichnet sind. Es wurde explizit darauf geachtet, dass ausschließlich *eine* Oper auf dem Spielplan ausgewiesen ist. In die Datenmenge ist auch eine halbszenische und bearbeitete Produktion mit elf Terminen der Kammeroper München eingeflossen, welche bezogen auf das Jahr 2020, in dem die weltweite Corona-Pandemie ausgebrochen ist, eine Rolle spielt. Die Produktionen, die in den Corona-Zeitraum des Jahres 2020 fallen, werden in diesem Beitrag an späterer Stelle gesondert thematisiert.

wurde mit einer Unterbrechung im Jahr 2004 im Zeitraum 2001–2006 insgesamt 12mal aufgeführt, was einem Anteil von ca. 3 % der Aufführungen entspricht – dicht gefolgt von *Il ritorno di Don Calandrino* mit 11 Aufführungen. Die weiteren Opernaufführungen aus den Jahren 2000–2020 liegen allesamt im einstelligen Prozentpunktbereich.

| Oper | Aufführungen | Aufführungsjahre |
|--------------------------------------|--------------|--|
| <i>Il matrimonio segreto</i> | 322 | ohne Unterbrechungen, 2000–2020 |
| <i>Il maestro di capella</i> | 53 | 2001 2007 2008 2010 2012–2015 2018 2019 |
| <i>Il marito disperato</i> | 19 | 2001 2011 2013 |
| <i>Cleopatra</i> | 12 | 2001 2003 2005 2006 |
| <i>Il ritorno di Don Calandrino</i> | 11 | 2007 |
| <i>L'impresario in angustie</i> | 8 | 2001 2014–2015 |
| <i>Il Pittor Parigino</i> | 7 | 2016 |
| <i>I due baroni di Rocca Azzurra</i> | 4 | 2014 |
| <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> | 4 | 2005 |
| <i>La finta parigina</i> | 3 | 2014 |
| <i>L'Olimpiade</i> | 3 | 2001 |
| <i>L'Italiana in Londra</i> | 6 | 2011 |

Tabelle 1: Übersicht der in den Jahren 2000 bis 2020 gespielten Opern Cimarosas

Betrachtet man die Länderstatistik, so ergeben sich 22 verschiedene Staaten, in denen Cimarosas Opern auf den Spielplänen zu finden waren. Neben Zentraleuropa (insbesondere Italien, Deutschland, Frankreich und Großbritannien) finden sich darunter auch osteuropäische Länder wie Russland, Serbien, Belarus und Polen, sowie, wenn auch zu einem geringen Anteil, die USA, Hongkong oder Südkorea. Italien ist auch im Zeitraum 2000–2020 erwartungsgemäß das Land mit den meisten Opernaufführungen Cimarosas. Insgesamt fanden in diesem Zeitraum 148 der 452 Aufführungen statt, was etwa einem Drittel aller Aufführungen entspricht. An zweiter Stelle, mit 68 Aufführungen liegt Deutschland dicht gefolgt von Russland mit 67 Aufführungen, was jeweils einem Prozentsatz von ca. 15 % entspricht. Frankreich (35 Aufführungen), Großbritannien (31 Aufführungen) und die Schweiz (29 Aufführungen) kommen auf 6 bis 8%, Belgien mit 18 Aufführungen auf etwa 4 %. Zu den Ländern mit einem Anteil unter 3% (mit 10 oder weniger Aufführungen) zählen die USA (10 Aufführungen), Ungarn (8), die Republik Moldau (8), die Niederlande (7), Serbien (5), Österreich (4), Spanien (3), Polen (3), Belarus (3), Bulgarien (3), Argentinien (3), Estland (2) Hongkong (2), die Ukraine (1) und Südkorea (1).

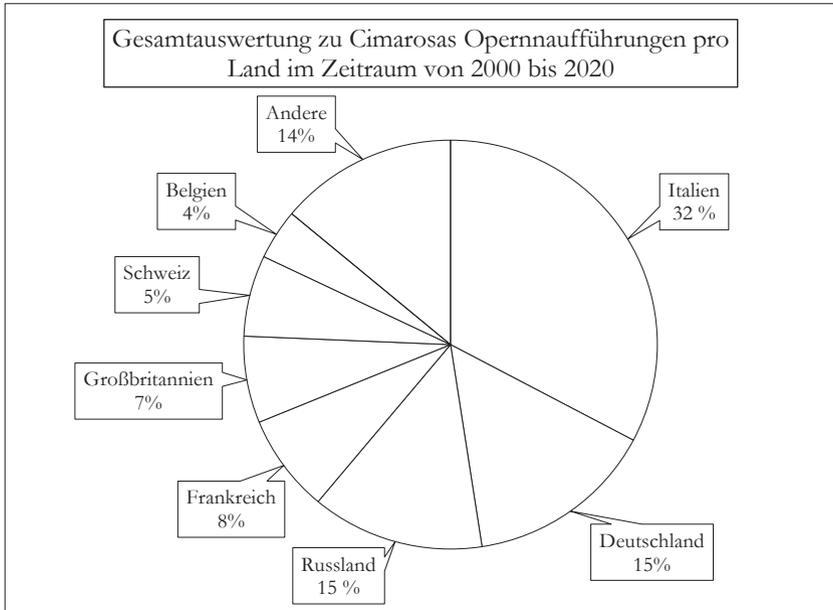


Abbildung 1: Gesamtauswertung zu Cimarosas Opernaufführungen pro Land im Zeitraum von 2000 bis 2020 (Angaben in Prozent %, gerundet), Auswertung: Alexander Sojka, 2025, Quelle: Operabase.com

Bei der Verteilung der Aufführungsländer je gespielter Oper, wird besonders deutlich, dass *Il matrimonio segreto* mit seinen 322 Aufführungen die Länderstatistik am deutlichsten beeinflusst. Diese Oper wurde in 18 von insgesamt 22 verschiedenen Ländern aufgeführt, davon allein 74mal in Italien, 68mal in Deutschland und 57mal in Russland, was auch in etwa dem Ranking der Gesamtauswertung entspricht.

Il maestro di capella wurde in sechs verschiedenen Ländern gespielt, wobei in Italien 40 von 53 Aufführungen stattfanden, was etwa 75% aller Aufführungen von *Il maestro di capella* in den Jahren 2000 bis 2020 entspricht. *Il maestro di capella* ist in unserem betrachteten Zeitraum die einzige Oper, die in Argentinien (drei Aufführungen im Jahr 2008, Buenos Aires, Teatro Colon) und in Belarus (drei Aufführungen 2014 und 2015, Bolshoi Theater) gespielt wurde.

Die komischen Opern *Il marito disperato*, *Il ritorno di Don Calandrino* und *Impresario in Augustie* wurden in jeweils zwei oder drei verschiedenen Ländern aufgeführt, wobei sich auch hier wiederum Italien an erster Stelle findet.

| | <i>Il matrimonio segreto</i> | <i>Il maestro di capella</i> | <i>Il marito disperato</i> | <i>Cleopatra</i> | <i>Il ritorno di Don Calandrino</i> | <i>L' impresario in angustie</i> | <i>Il pittor parigino</i> | <i>I due baroni di Rocca Azzurra</i> | <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> | <i>La finta parigina</i> | <i>Olimpiade</i> | <i>Italiana in Londra</i> |
|-----------------|------------------------------|------------------------------|----------------------------|------------------|-------------------------------------|----------------------------------|---------------------------|--------------------------------------|------------------------------|--------------------------|------------------|---------------------------|
| Italien | 74 | 40 | 17 | 3 | 7 | 1 | -- | -- | -- | -- | 3* | -- |
| Deutschland | 60 | -- | -- | -- | -- | 4 | -- | -- | 4* | -- | -- | -- |
| Österreich | 2 | -- | -- | -- | 2 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Schweiz | 21 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | 4* | -- | -- | -- | -- |
| Großbritannien | 18 | -- | -- | -- | -- | -- | 7* | -- | -- | -- | -- | 6* |
| Frankreich | 31 | 1 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | 3* | -- | -- |
| Niederlande | 7 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Belgien | 13 | 5 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Spanien | 1 | -- | -- | -- | 2 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Polen | -- | -- | -- | -- | -- | 3 | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Estland | 2 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Ungarn | 8 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Serbien | 5 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Republik Moldau | 8 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Belarus | -- | 3 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Bulgarien | 3 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Ukraine | 1 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Russland | 57 | 1 | -- | 9 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| USA | 10 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Argentinien | -- | 3 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Südkorea | 1 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Hongkong | -- | -- | 2 | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- | -- |
| Gesamt | 322 | 53 | 19 | 12 | 11 | 8 | 7* | 4* | 4* | 3* | 3* | 6* |

Tabelle 2: Verteilung nach Aufführungsländern der in den Jahren 2000 bis 2020 gespielten Opern Cimarosas (Die mit * gekennzeichneten Opern wurden ausschließlich in einem Land und vom selben Produzenten aufgeführt.)

Il marito disperato ist die einzige Oper, die im Zeitraum von 2000 bis 2020 in Hongkong gespielt wurde. Die Produktionen in den Jahren 2001 und 2011 wurden vom Teatro San Carlo in Neapel unter der Leitung von Christophe Rousset aufgeführt. Im Rahmen des Hongkong Arts Festival im Jahr 2013 ist mit gleichem Orchester und unter gleicher Leitung die Wiederaufnahme bzw. das Gastspiel erfolgt.

Auch für die Opera seria *Cleopatra* trifft es zu, dass es neben Italien nur ein weiteres Aufführungsland gibt, wobei mit neun von insgesamt zwölf Aufführungen die meisten in Russland (2001 und 2003, Mariinsky Theater, Sankt Petersburg) stattfanden. Hierzu sei angemerkt, dass die Oper *Cleopatra*, die in den Jahren 1787–1791 in St. Petersburg entstand, als Domenico Cimarosa dort Hofkapellmeister war, zeit seines Lebens nur dort zur Aufführung kam.

In der Tabelle markieren mit * gekennzeichnete Einträge jene Opern, die ausschließlich in einem Land und in nur einer Produktion aufgeführt wurden. Das sind *La finta parigina* (Paris, Frankreich, 2014), *L'Olimpiade* (Venedig, Italien, 2001), *Il pittor parigino* (Oxford, Großbritannien, 2016), *I due baroni di Rocca Azzurra* (Genf, Schweiz, 2014), sowie *L'Italiana in Londra* (Bambton, Buxton, Westonbirt und London, Großbritannien, 2011). Auch die Opera seria *Gli Orazi e i Curiazi* (Ludwigsburg, Deutschland, 2005) gehört zu den Opern, die ausschließlich in einem Land aufgeführt worden ist.

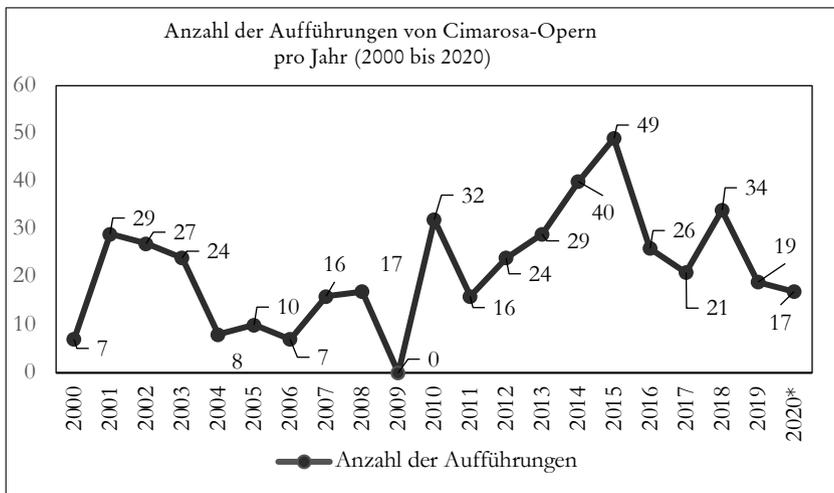


Abbildung 2: Anzahl der Aufführungen von Cimarosa-Opern in den Jahren 2000 bis 2020 (Angaben in absoluten Zahlen) Auswertung: Alexander Sojka, 2025, Quelle: Operabase.com

Die Anzahl der Aufführungen von Cimarosa-Opern variiert in den Jahren 2000–2020 deutlich. Auch hier haben die Datenmengen von *Il matrimonio segreto* einen enormen Einfluss auf die Statistik. Ein erster deutlicher Sprung ist von 2000 (sieben Aufführungen) zu 2001 (29) zu verzeichnen. Während im Jahr 2000 nur die Oper *Il matrimonio segreto* auf den Spielplänen stand (eine Aufführung in Bulgarien, eine Spanien, zwei in Frankreich und drei in den USA), sind es im Jahr 2001 insgesamt sechs verschiedene Opern. Diese sind *Cleopatra* (zwei Aufführungen in Russland), *Il maestro di capella* (zehn in Italien), *Il marito disperato* (acht in Italien), *L'impresario in angustie* (drei in Polen), *L'Olimpiade* (einmal in Italien und zweimal in Russland) und wiederum *Il matrimonio segreto* (eine Aufführung in Italien und zwei in Russland).

In den Jahren 2001 bis 2003 bleibt die Anzahl der Opernaufführungen ähnlich (29 bzw. 24 Aufführungen). Der Dauerbrenner *Il matrimonio segreto* schafft es im Jahr 2002 auf 27 von 27 Aufführungen und im Jahr 2003 auf 17 von 24 Aufführungen. Bis zum Jahr 2008 hält sich *Il matrimonio segreto* durchgehend auf den Spielplänen, wenngleich mit 8–17 Aufführungen weniger Gesamtaufführungen gezählt werden konnten. Das Jahr 2009 war das einzige im Untersuchungszeitraum, in welchem gar keine vollständigen Opernaufführungen des Komponisten nachweisbar sind. In Italien fanden laut Operabase.com immerhin zwei konzertante Darbietungen mit Auszügen aus *Il matrimonio segreto* statt, die jedoch nicht in die Statistik eingegangen sind. Der größte Sprung ergibt sich demnach von 2009 zu 2010. Das Jahr 2010 ist mit 32 Aufführungen im Zeitraum 2000 bis 2020 dasjenige, in welchem am dritthäufigsten Cimarosas Opern gespielt wurden. Nur vier von 32 Aufführungen entfallen dabei auf *Il maestro di capella*, die verbleibenden 28 von 32 Aufführungen im Jahr 2010 entfallen auf Cimarosas *Il matrimonio segreto*.

Zum Jahr 2011 hin sinkt die Zahl auf 16 Aufführungen, was darauf zurückzuführen ist, dass *Il matrimonio segreto* nur einmal im Jahr 2011, erst zum Jahreswechsel 2011/2012 in Frankreich gezählt werden konnte (Aufführungen in Frankreich am 31.12.2011, 01.01.2012, 03. und 06.01.2012 von der Opera Rennes mit dem Orchestre de Bretagne unter Leitung von Giuseppe Grazioli). Die verbleibenden 15 von 16 Opernaufführungen verteilen sich auf *L'Italiana in Londra* (sechs Aufführungen) und *Il marito disperato* (neun Aufführungen). Den Höhepunkt der Jahre 2000 bis 2020 markiert das Jahr 2015. Dort wurden 49 der insgesamt 452 Opernaufführungen gezählt. Die Daten setzen sich auch hier wieder aus einem großen Anteil von Aufführungen der Oper *Il matrimonio segreto* zusammen, die insgesamt 43 von 49mal gespielt worden ist, was einem Anteil von ca. 87% aller Aufführungen im Jahr 2015 entspricht.

Von 2015 zu 2017 sinkt die Anzahl auf 21 Vorstellungen, 2018 erreicht die Aufführungszahl von Cimarosa-Opern seinen zweithöchsten Wert mit

34 Aufführungen. Es sei erwähnenswert, dass lediglich vier Aufführungen in Italien stattfanden (*Il maestro di capella*), dahingegen immerhin 14 von 34 Vorstellungen im Jahr 2018 in Deutschland gespielt wurden. Unter diesen findet sich auch jene Produktion von *Il matrimonio segreto* der Oper Köln wieder, dessen Inszenierung bereits für das Jahr 2016 anlässlich der Festwochen der Alten Musik Innsbruck entstand. Für die Inszenierung zeichnete sich Renaud Doucet verantwortlich, die Partien des Kaufmanns Geronimo (Donato Di Stefano) und des Grafen Robinson (Renato Girolami) wurden aus Innsbruck übernommen, die Rollen der Carolina wurden von Anna Palmina, die der Elisetta von Jennifer Larmore und die Rolle des Paolino von Norman Reinhardt gesungen. Es spielte das Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Gianluca Capuano.

Zwischen den Jahren 2019 und 2020 liegt bei Betrachtung der mitgezählten Aufführungszahlen (19 und 17) zunächst kein signifikanter Unterschied. Da sich mit Beginn der weltweiten Corona-Pandemie ab etwa März 2020 jedoch unvorhersehbare Auswirkungen auf das gesamte gesellschaftliche und soziale Leben sowie schlussendlich auch auf die Theater und Opernhäuser ergaben, wird auf die statistische Auszählung des Jahres 2020 im Folgenden nochmals gesondert eingegangen.

Tabelle 2: Liste der Aufführungen im Jahr 2020. Abgesagte Aufführungen sind durchgestrichen, Vorstellungen mit Livestream sind unterstrichen. Aufstellung: Alexander Sojka, 2025, Quelle: Operabase.com

| Datum | Oper | Produzent | Ort | Auff. |
|------------------------------------|---|---|--|--------------|
| 23.01.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Voronezh State Opera and Ballet Theatre | Russland, Woronesch | 1 |
| 07.03.2020-10.03.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Landestheater Linz | Österreich, Linz, Musiktheater | 2 |
| 19.03.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Teatrul Național de Operă și Balet Maria Bieșu | Republik Moldau, Chighinău | 4 |
| 04.04.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Landestheater Linz | Österreich, Linz, Musiktheater | 4 |
| 18.04.2020 - 26.04.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Florida Grand Opera | USA, Miami, Dade County Auditorium | 4 |
| 05.06.2020-07.06.2020 | <i>Il maestro di capella</i> | Teatro di San Carlo | Italien, Neapel | 3 |
| 27.08.2020 - 13.09.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Kammeroper München | Deutschland, München, Hubertussaal Schloss Nymphenburg | 11 |
| 01.09.2020 | <i>Il maestro di capella</i> | Teatro delle Muse | Italien, Ancona | 4 |
| 09.10.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Voronezh State Opera and Ballet Theatre | Russland, Woronesch | 1 |

| | | | | |
|--------------------|---------------------------------------|--|--|----------|
| 27.11.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Natalia Sats Moscow Children's Musical Theatre | Russland, Moskau, Oper | 1 |
| 29.11.2020 | <i>Il matrimonio segreto</i> | Natalia Sats Moscow Children's Musical Theatre | Russland, Volgograd, Oper | 1 |
| <u>08.12.2020*</u> | <u><i>Il maestro di cappella*</i></u> | <u><i>Teatro Verdi di Salerno*</i></u> | <u><i>Italien, Salerno – Livestream*</i></u> | <u>0</u> |

Im Jahr 2020 wurden insgesamt nur sehr Opern regulär aufgeführt., was von der zuvor genannten Anzahl von 17 Aufführungen abweicht. 10mal wurden Aufführungen geplant, jedoch dann als „abgesagt“ gekennzeichnet. Hinsichtlich der abgesagten Termine ist es offensichtlich, dass diese im Zusammenhang mit der Corona-Pandemie stehen.

Betrachtet man die Daten daher aus spielzeitplanerischer Sicht, so fällt auf, dass alle bis zum Ablauf der Spielzeit 2019/2020 geplanten Aufführungen ab März 2020 gestrichen werden mussten, was an den Terminen von *Il matrimonio segreto* in Linz ganz deutlich wird, dessen letzter Termin noch für den 04.04.2020 angesetzt, jedoch dann (wahrscheinlich kurzfristig) abgesagt wurde. Ab der zweiten Jahreshälfte, zur Spielzeitplanung 2020 /21, schafften es nur vier vollständige Opernaufführungen Cimarosas auf die Spielpläne größerer Opernhäuser, von denen die drei Aufführungen in Russland bemerkenswerterweise laut Operabase.com tatsächlich stattgefunden haben. Eine Aufführung in Ancona in Italien wurde nur geplant, jedoch wieder abgesagt.

Vom 8. Dezember 2020 ist eine alternative Produktion gelistet, die als Live-Stream markiert vom *Teatro Verdi di Salerno* ausgestrahlt wurde. Der Livestream befindet sich in den vorangegangenen Gesamtzahlungen ebenso wenig wieder, wie die abgesagten Termine.

Aus heutiger Sicht waren insbesondere jene Opernhäuser und Orchester im Vorteil, die bereits vor 2020 über digitale Plattformen oder eine Anbindung an Rundfunk- und Fernsehanstalten verfügten (etwa das WDR-Rundfunkorchester oder die Berliner Philharmoniker mit ihrer seit 2008 bestehenden Digital Concert Hall). Gerade zu Beginn der Corona-Pandemie konnten die dank ihres bestehenden Know-hows und ihrer Erfahrung alternative, insbesondere digitale Spielformate entwickeln und rasch umsetzen.

Es ist nicht sonderlich verwunderlich, dass im Jahr 2020 die Anzahl an Opernaufführungen demnach auf eigentlich nur sechs Aufführungen gefallen und somit noch weniger Aufführungen gezählt werden konnten als zu Beginn des Jahres 2000 (sieben Aufführungen). Die Kammeroper München begegnete dem Problem seinerzeit mit einer den Gegebenheiten angepassten, auf 80 Minuten gekürzten und halbszenisch umgesetzten Fassung von Cimarosas *Il matrimonio segreto*. Dafür wurde bei-

spielsweise das Libretto von Dominik Wilgenbus stark verkürzt, auf Rezitative verzichtet und bei Szenen mit Körperkontakt, ersetzte man Schauspieler durch Puppen.

Aus pragmatischen Gründen wurden diese elf Vorstellungen in das Jahr 2020 mit eingerechnet, sodass sich eine Gesamtzahl von 17 Aufführungen ergeben hat. Somit wurde der Trend für das Jahr 2020 im Vergleich zur Gesamtzahl aller geplanten Opernaufführungen (16) (von denen man ohne die Corona-Pandemie hätte ausgehen können, dass sie alle hätten stattfinden können) erhalten. Man könnte geneigt sein, die stark veränderte Münchener Fassung von 2020 nicht mehr als echte Opera buffa zu werten² und sie daher auch aus der Statistik herauszunehmen. Es lässt sich indes zweifellos feststellen, dass Cimarosa bis heute nichts an seiner Popularität einzubüßen scheint. Das Beispiel der den Corona-Umständen trotzenen Inszenierung von *Il matrimonio segreto* zeigt daher deutlich, dass sich Cimarosa in den Jahren 2000 bis 2020 auf den Spielplänen erfolgreich behauptet hat. Und es bleibt zu hoffen, dass dies auch in Zukunft zu beobachten sein wird.

2 Siehe die Rezension von David Renke vom 28. August 2020 in der *Süddeutschen Zeitung*, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/musiktheater-zuegig-zur-quintessenz-1.5013546>, zuletzt aufgerufen am 02.04.2025



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Heike Sauer

Opera buffa heute

Le trame deluse an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (2024)

„Du suchst eine interessante, hübsche und liebevolle Dame? Die Frauen in unserem Katalog wünschen sich Kontakte zu westeuropäischen Männern zwecks Beziehung und Heirat!“ Das Zitat stammt von einer Vermittlungsseite, die man heute vielfach im Netz findet. Frauen suchen, zu meist aus wirtschaftlichen Gründen und verbunden mit der Hoffnung auf ein besseres Leben, einen Mann im westlichen Ausland. Schlimm genug, dass es das heute immer noch wie selbstverständlich gibt und zudem auch immer wieder Anlass für Betrügereien bietet.

Im 18. Jahrhundert, zur Entstehungszeit unserer Oper von Domenico Cimarosa, war diese Form der Verkuppelung allerdings nichts Ungeöhnliches. So lag es nahe, die Geschichte eines reichen, alten Mannes, der sich eine Frau „bestellt“, zum Thema einer Opera buffa zu machen, in der Verwechslungen, Betrügereien, Liebe und Eifersucht zu einer turbulenten Komödie führen.

Domenico Cimarosa, der 1749 in Aversa geboren wurde, gehörte im 18. Jahrhundert zu den wichtigsten Komponisten der neapolitanischen Opera-buffa-Tradition. Er schrieb rund 80 Opern, die sich beim Publikum größter Beliebtheit erfreuten. Die meisten davon gehören dem Genre der Opera buffa an, auch komische oder scherzhaftige Oper genannt, die das amüsante Gegenstück zur tragischen Opera seria bildete. Geht es um Stoffe und Figuren, bedient sich die Opera buffa unter anderem aus den Geschichten der Commedia dell'arte, bei der es sich um eine spezielle Form des Volkstheaters handelt, die von Schauspielertruppen auf Straßen und Märkten gespielt wurde. Es gab keinen festen Text, dafür aber ein feststehendes Repertoire von Typen und stereotypen Handlungen, die improvisiert ausgeschmückt wurden. Die Schauspielerinnen und Schauspieler trugen Halbmasken und Kostüme, mit denen die einzelnen Typen charakterisiert und für jeden erkennbar waren.

Nun also stand die Opera buffa *Le trame deluse* von Cimarosa auf dem Spielplan der Hochschule. Das Werk war am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch außerhalb Italiens sehr erfolgreich und wurde an vielen Orten nachgespielt, u.a. in Wien (1787), Bratislava (1788), Budapest (1789), Dresden (1789), Weimar (1794) und Berlin

(1808). Nach der Blütezeit der Opera buffa geriet es zunehmend in Vergessenheit. Im Rahmen eines dreijährigen Projekts an der Hochschule für Musik und Tanz Köln wurde das Werk jetzt zu neuem Leben erweckt. Unter der musikalischen Leitung von Timo Handschuh und in der Inszenierung von Thilo Reinhardt wurde die Geschichte von Ortensia und ihrem Partner, dem Betrüger Don Nardo Fionza, die sich in das Haus des reichen, doch sehr naiven Don Artabano eingeschlichen haben und ihm vorgaukeln, dass Ortensia die versprochene „Ehefrau“ sei, auf die Bühne gebracht. Bei der Umsetzung des Stoffs orientieren sich Thilo Reinhardt und die Kostüm- und Bühnenbildnerin Katharina Gault an den Figuren der Commedia dell'arte und legen großen Wert auf das gestische Spiel der jungen Sängerinnen und Sänger.

Bis es zu dieser Umsetzung kam, waren allerdings viele aufwendige Vorarbeiten notwendig. So wurde für die Reihe *Concentus Musicus* im Bärenreiter-Verlag eine wissenschaftlich-kritische Edition der Oper von Michael Weiger und Arnold Jacobshagen vorbereitet, durch die das Werk sowohl für die Forschung als auch für künftige Aufführungen an anderen Theatern wieder zugänglich gemacht werden soll. Michael Weiger erstellte darüber hinaus einen Klavierauszug und ein neues Aufführungsmaterial, Timo Handschuh und Stephan Wehr passten in engem Austausch mit Weiger dieses für das Spiel im Orchester und auf der Bühne an. Für die Kölner Aufführungen wurde – wie es an den meisten Theatern außerhalb Neapels auch im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert üblich war – eine zweiaktige Fassung gewählt, in der die ursprünglich neapolitanische Partie des Nardo ins Italienische übersetzt wurde.

Herausgekommen ist eine spritzige Komödie, in der deutlich wird, dass die besondere und edle Klangkunst des Komponisten Cimarosa in den leisen Tönen liegt. Natürlich gibt es die großen, festlichen Finalsätze aller Protagonisten in strahlendem Dur und alle Solist:innen finden auch genügend Möglichkeiten zu brillieren. Dennoch sind es die leisen Töne, die berühren. Cimarosa gelingt es immer wieder, mit harmonisch ruhigen, natürlichen Wendungen und Phrasen zu begeistern. Die Gestalt seiner Melodiebögen – gerade bei innigem, eher privatem Ausdruck (anstelle des großen „Statements“) – ist schlicht und rein. Wenige Verzierungen setzen bewusste Akzente für den Ausdruck der Sprache. Als bestes Beispiel mag hier die *Olimpia*-Arie im 2. Akt dienen: in elegantem A-Dur-6/8-Takt wiegt und pulsiert der Gesang in einer so berührenden, simplen Weise, dass man sich diesem „piano“ kaum entziehen kann. Jenem „piano“, was nicht nur leise, sondern auch mit „ruhig und langsam“ übersetzt

werden kann. Ein „piano“ mit Charakter. Seien Sie also gespannt auf ein wiederentdecktes Werk, das lange vergessen war und nun in der Umsetzung mit Sängerinnen und Sängern und dem Orchester der Hochschule für Musik und Tanz Köln nach über 200 Jahren den Weg zurück auf die Bühne gefunden hat. Im Internet finden Sie auf Youtube den vollständigen Mitschnitt unserer Kölner Produktion.¹

1 https://www.youtube.com/watch?v=Sy_zZGfxTTQ&t=9989s (26.06.2025).



Cimara, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

„Man braucht einiges an Menschenverstand, viel Geduld und eine gute Dosis Durchhalte- und Durchsetzungsvermögen“

GRAFF: Bei der diesjährigen Hochschulproduktion *Le trame deluse* zeichnen Sie sich für das wunderbare Bühnenbild und die tollen Kostüme verantwortlich. Wie sind Sie zum Theater gekommen? Was hat Sie an dieser Welt fasziniert?

GAULT: Das bleibt für mich eine Frage voller Mysterien, die ich nicht so einfach in einem Satz beantworten kann. Für mich war schon in sehr jungen Jahren klar, dass ich mich unbedingt mit Kunst beschäftigen wollte. Meine Art, die Welt zu begreifen, war immer sehr empirisch und lief über ständige handwerkliche Experimente. Mit acht Jahren habe ich schon heimlich im Hobbykeller meines Vaters diverse gefährliche Geräte benutzt. Um zum Beispiel kleine Holzmöbel, die ich baute, schick zu machen, habe ich dann auch eine große Schleifmaschine verwendet. Dass alle Finger noch da sind, ist ein Wunder! Die frühe Kindheit spricht schon viel für sich, ich habe mich in dieser Sache auch nicht sehr verändert ... Nur vom Aussehen ... (lacht). Ich habe sehr früh angefangen, am Theater zu arbeiten und konnte immer wieder feststellen, wie dies zu mir gut passte. Nachdenken, Ideen entwickeln, erfinden, umsetzen und letztendlich mit anderen teilen. Was möchte man mehr?

GRAFF: Sie haben sowohl Kostümbild als auch Bühnenbild studiert. Fühlen Sie sich in einem Bereich mehr zu Hause oder schlägt Ihr Herz für beide Gewerke gleich?

GAULT: Studiert habe ich beides in Paris. Im Laufe der Zeit und durch meine Erfahrungen mit der Materie beider Gebiete wurde mir immer bewusster, dass ich im Kostümbild viel freier sein kann und es sehr liebe.

GRAFF: Worin unterscheiden sich die Arbeitsabläufe im Kostüm und Bühnenbild?

GAULT: Jede:r Kunstschaffende arbeitet auf seine oder ihre Art, aber in der Regel sind Kostümbildner:innen viel mehr vor Ort mit den Sänger:innen oder Schauspieler:innen, mit den Schneider-Ateliers und den Maskenbildner:innen beschäftigt. Es sind zum Teil sehr viele Vorbereitungen, Anproben, Materialsuche, technische Überlegungen etc., die man, bevor die szenischen Proben überhaupt angefangen haben, zu erledigen hat. Als Kostümbildner:in arbeitet man sehr nah mit vielen Menschen, ob in den Ateliers oder mit jedem einzelnen Darstellenden. Man braucht also einiges an Menschenverstand, viel Geduld, aber auch eine gute Dosis Durchhalte- und Durchsetzungsvermögen. Und nicht zu vergessen: etwas Humor, damit die eigenen Ideen gut umgesetzt werden.



Cimarosa, *Le trame deluse*. Generalprobe an der Hochschule für Musik und Tanz Köln in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault, musikalische Leitung: Timo Handschuh (2024). Foto: Christian Nielinger.

Ein schönes Ergebnis ist nicht unbedingt selbstverständlich und hat auch viel mit diesen letzten Komponenten zu tun. Man lernt über die vielen Jahre besser mit Menschen umzugehen, und das ist sehr wertvoll. Ich freue mich selbst zu sehen, wie man sich diesbezüglich ändert und verbessert. Um es mal ganz objektiv auszudrücken, man sieht sehr viele Leute, und das Erste, was von ihnen verlangt wird ist, dass sie sich bis auf die Unterwäsche entblößen. Dies ist nur durch einen respektvollen Umgang miteinander möglich. Wie beim Arzt...

GRAFF: Ist es Ihnen lieber, wenn Sie, so wie in *Le trame deluse*, Kostüm- und Bühnenbild gleichzeitig übernehmen? Komplementiert sich dadurch die Arbeit besser, als wenn eine andere Person das jeweils andere Gebiet übernimmt?

GAULT: Es gibt kein System, wie es besser funktioniert. Ich denke, dass es auch schön ist, wenn man zu dritt an einem Werk arbeitet. Man muss versuchen, den anderen zu verstehen. Manchmal kommen noch Choreograf:innen, Lichtdesigner:innen oder Videokünstler:innen dazu. Die Liste kann sich noch vergrößern, umso mehr man die verschiedenen Künste zusammenbringen möchte.

GRAFF: Lassen Sie uns genauer auf die Produktion an der Hochschule für Musik und Tanz Köln zu sprechen kommen. Das Bühnenbild ist

ja ein weißer Kasten auf der Bühne. Die Kostüme sind von einer extravaganten, buffonesken Ästhetik geprägt. Was für eine Idee steckt hinter dem Bühnen- und Kostümbild? Welche Funktionen erfüllen sie und wie zeigt es sich in dieser Oper?

GAULT: Das Werk *Le trame deluse* von Domenico Cimarosa ist im 18. Jahrhundert entstanden und gehört zur Form der Opera buffa. Es beinhaltet sehr viel Komik ist bodenständig und volkstümlich. Die scharf definierten Figuren bewegen sich wie im Commedia dell'Arte-Theater der Renaissance. Diese Form stellte eine freche Alternative (bis hin zur Parodie) zur Opera seria dar und spielte mit bescheidenen Elementen wie einer Bretter-Bühne und Prospekten (also dem perspektivisch gemalten Hintergrund einer Bühne), anstatt großer Maschinerie und prunkvollem Bühnenbild. Diesen Hintergrund und Ursprung des Stoffes wollten wir unbedingt verfolgen. Zum einen, um die Komik und das permanente Slapstick-Potenzial des Stückes zu unterstützen, aber auch, um den Studierenden die wunderbare und barrierefreie Spielform der Commedia dell'arte zu vermitteln. So wurde bei der Ausstattung sowohl für die Bühne als auch für die Kostüme mit Mitteln gearbeitet, die dies alles unterstützen: Die scharf konturierten Figuren wurden zu Puppen und Türen bloß auf Stoff gemalt. Hier wird alles behauptet und intensiv gespielt.

GRAFF: Ist es für Sie im Vergleich zu der Arbeit am Theater ein großer Unterschied an einer Hochschule und mit Studierenden zu arbeiten?

GAULT: Ja, der Blick auf die Sache ist anders! Man konzentriert sich darauf, junge Sängerinnen und Sänger zu inspirieren und freut sich darauf, ihnen aus den eigenen Erfahrungen was weiterzugeben. Dies scheint mir eine wichtige Aufgabe bei solch einem Projekt.



Abbildung: Timo Handschuh (oben und unten) und Stephan Wehr (unten) bei der Hauptprobe zu *Le trame deluse* (2024). Foto: Christian Nielinger.

Cimarosas Farben – eine Hommage an die leisen Töne

Natürlich gibt es sie, die großen, festlichen Finalsätze aller Protagonistinnen und Protagonisten in strahlendem Dur. In Domenico Cimarosas Oper *Le trame deluse* von 1786 finden sich für alle Sängerinnen und Sänger genügend Möglichkeiten zu brillieren. Teils durch virtuose Koloraturen, ausgezierte Spitzentöne und mit orchestraler Kraft zu einem großen Forte geführt. Und doch sind es die leisen Töne, die berühren.

In der nun vor uns liegenden Opernpartitur gelingt es dem Komponisten immer wieder, durch harmonisch ruhige, natürliche Wendungen und Phrasen zu begeistern. Die Gestalt seiner Melodiebögen – gerade bei innigem, mitunter privatem Ausdruck (anstelle des großen Statements) – ist schlicht und rein. Wenige Verzierungen setzen bewusste Akzente für den Ausdruck der Sprache. Als bestes Beispiel mag hier die Olimpia-Arie im 2. Akt dienen: In elegantem A-Dur-6/8-Takt wiegt und pulsiert der Gesang auf so berührende, simple Weise, dass man sich diesem „Piano“, was nicht nur leise ist, sondern sich auch mit „ruhig und langsam“ übersetzen lässt, kaum entziehen kann. Ein „Piano“ mit Charakter.

Um ein weiteres Beispiel handelt es sich bei der Einleitung zum Terzett des zweiten Aktes: Die Solo-Oboe erhebt sich in der pastoralen Tonart F-Dur über einem schillernden Gruppetto-Motiv der Violinen (die einzige größere solistische Kantilene der ganzen Oper!) und eröffnet ein Notturmo, zu dem die beiden Hörner hinzutreten. Freie Melismen umspielen den neapolitanischen Sextakkord vor der abschließenden, wunderschönen Kadenz des Soloinstruments. In seiner ersten Phrase steigt Don Artabano hinab in die F-Dur-Terz der großen Oktave: „Scendi o cara adagio, adagio“. Den Ambitus der Solo-Oboe mit einbeziehend ergibt sich hier ein Spektrum von mehr als drei Oktaven. Diese Einleitung verdient besondere Beachtung innerhalb der gesamten Komposition von *Le trame deluse*.

Auch an den jeweiligen Akt-Enden überrascht uns der Komponist, wenn er mit großer Geschwindigkeit und Stringenz zur Pause strömt: Sowohl im ersten als auch im zweiten Finale findet sich ein auffälliger Farbwechsel ins Piano, der mit „sotto voce“ bezeichnet wurde. Diese Eigenschaft ist mehr als eine dynamische Aussage: Sie ist Farbe und Ausdruck einer ganz bestimmten Klangqualität – für Sänger und Orchester.



Abbildung: Cimarosa, *Le trame deluse*, Finale des ersten Aktes in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault (Generalprobe 2024). Foto: Christian Nielinger.

Im ersten Finale (D-Dur) bereiten sich Don Nardo und Ortenzia auf den geplanten Raub vor und schleichen sich leise in der dazu gehörigen „neapolitanischen“ Tonart Es-Dur in einem „Larghetto con moto“ heran. Beobachtet werden sie dabei von Clicerio, der die beiden auf frischer Tat ertappen möchte, um der Gerechtigkeit willen die Ordnung im Hause wiederherzustellen. In diesem anfänglichen Terzett erreicht die Komposition einen kurzen Moment des Innehaltens in c-Moll, welches eindrücklich das Risikopotenzial des Unterfangens verdeutlicht. Der herbeigerufene Hausherr Don Artabano, Olimpia und Dorinda bemühen sich, das entstandene Chaos zu durchschauen. Es scheint nicht offensichtlich zu sein, wer der eigentliche Dieb ist. Auch dieser Moment endet in einem halbschlüssigen c-Moll, d. h. in G-Dur mit anschließender Generalpause: „Gente accorrete, indietro olà!“

Ein nahezu feierlicher Es-Dur-Akkord eröffnet ein Sextett der allgemeinen Verblüffung, das Don Nardo geschickt nutzt, um Clicerio des Diebstahls zu beschuldigen. In dem anschließenden Verhör versucht Don Artabano, Licht in das Dunkel bringen, dazu nutzt Cimarosa eine Rückung in ein klares C-Dur, jener Tonart der Aufklärung und Grund-Tonart von Mozarts *Così fan tutte*.



Abbildung: Cimarosa, *Le trame deluse*, Sextett-Abschnitt im Finale des ersten Aktes in der Inszenierung von Thilo Reinhardt, Bühne und Kostüme: Katharina Gault (Generalprobe 2024). Foto: Christian Nielinger.

In dem nachfolgenden G-Dur-Abschnitt bezichtigt Ortenzia den unschuldigen Clicerio, in ihr Zimmer eingedrungen zu sein und sie bedroht zu haben. Sehr auffällig ist dabei der Alla-Breve-Charakter, d. h. eine Pulsation, in der die Doppel-Ganze rhythmischer Motor der Komposition ist. Clicerio geht zum Angriff über, um das Verbrecherpaar zum Geständnis zu zwingen, macht sich aber durch sein aggressives Verhalten eher selbst verdächtig: „Fermate, o Dio, fermate!“ („Haltet ein!“). Der allgemeine Tumult wird durch eine Generalpause unterbrochen. Sehr effektiv platziert Cimarosa hier einen Freeze-Abschnitt zur Metapher „In un placido riposo il mio cor godeva in pace“ („Mein Herz ruhte friedlich in einem ruhigen Schlaf“) – eben in jenem berührenden „Sotto Voce“-Klang. Isorhythmisch singen alle in einfachsten Harmonien, begleitet von wogenden Achtel-Bewegungen in den Violinen. Nur Ortenzia schwebt in einer melismatischen Linie leicht darüber hinweg.

Der Tumult beginnt von Neuem. Don Nardo weiß sich geschickt aus der Affäre zu ziehen und erfindet aus dem Stegreif eine Canzonetta, in der er das Bild des Seemanns auf hoher See aufgreift: „Sperai vicino il lido, credei calmato il vento“ („Ich hoffte, das Ufer sei nahe, glaubte, der Wind habe sich gelegt“). Er provoziert damit eine allseitige Verblüffung, wie man denn in dieser Situation so unbekümmert vor sich hinträllern kann.

„Was für ein Unglückstag“ („Oh che giorno funesto!“) – „La mia testa dalle stelle nell'abissi già piombò“ („Mein Kopf stürzte hinab aus den Sternen in die Abgründe“). Unisono katapultieren sich alle in umspielenden Terzsprüngen in einem imaginären Sept-Non-Akkord auf das dominante A hinab. Aktschluss im allgemeinen Tumult.

Gerade in solch großen Szenen nutzt Cimarosa bewusst und gekonnt diese unerwarteten Momente des „Sotto-Voce“ für unglaubliche Effekte. Mit diesem „Piano“, das viel mehr Aufmerksamkeit des zuhörenden Ohres erreicht als ein lauter, immer größer werdender Tutti-Klang, gewährt er dem Tumult und der ganzen Aktion der Bühne kurz Einhalt. Die besondere und edle Klangkunst liegt tatsächlich in den leisen Tönen!



Abbildung: Stephan Wehr am Hammerflügel bei der Hauptprobe zu *Le trame deluse* (2024). Foto: Christian Nielinger.

Personenregister

Im Register sind die in den Beiträgen und Fußnoten vorkommenden Personennamen erfasst, nicht jedoch die Personennamen in den Anhängen.

- Abbiati, Franco 363f
Abel, Karl Friedrich 108
Ackermann, Paul 236
Adam, Adolphe 246
Adamczewski, Jakub 220
Agugliaro, Siel 347, 354, 368
Alberis, Teresa 32
Albertazzi, Emma 245
Alessandri, Felice 89, 91, 96, 106f, 110
Alfonzetti, Beatrice 43
Algarotti, Francesco 91, 111
Allegranti, Maddalena Teresa 197
Amort, Florian 5, 9, 179, 231, 250
Anelli, Angelo 17–19, 22, 24
Anfossi, Pasquale 99, 101, 118, 183
Angermüller, Rudolph 182–184
Anselmetti, Caterina 17
Antonicelli, Franco 360
Apel, Friedmar 161
Apollonio, Mario 37
Aprile, Giuseppe 112
Armani, Franco 349
Arne, Thomas 91
Asterita, Gennaro 23, 125
- Babbi, Gregorio 197
Bacchelli, Riccardo 361
Bach, Johann Christian 89, 91, 94, 100, 103, 108, 111f
Bachelet, Théodore 236
Bachmann, Jens-Georg 342
Badini, Carlo Francesco 91
Baglioni, Antonio 185, 192
Baldacci, Rosalba 114
Balme, Christopher B. 14, 38
Bambini, Eustachio 32–35
Baranius, Henriette 214
Baratti, Giuseppe 167
Baretti, Joseph 119f
- Barner, Wilfried 163
Bassanese, Giovanni Battista 90, 107, 115
Bassi, Luigi 185, 192
Bassoli Madrigali, Rosa 159
Bazzarini, Antonio 237
Beaulieu, Maurice Charles de 69
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 374
Beck, Heinrich Christian 219
Beerbohm, Max 360, 362
Beethoven, Ludwig van 242
Beghelli, Marco 128
Beier, Mirijam 71
Bellini, Vincenzo 223f, 230, 242, 244, 246f, 249, 263
Benedetti, Michele 153
Benvenuti, Tommaso 268, 281, 285, 295, 308, 335
Berio, Luciano 361, 367
Berlioz, Hector 244f, 251
Bernardoni, Virgilio 356f
Bernetti Donzelli, Giovanna 156, 158
Bertati, Giovanni 20, 23, 136, 162, 167
Bertini, Antonio 192
Bertini, Giuseppe 237, 239
Bertoldi, Andrea 195
Bertoldi, Antonio 195
Bettinelli, Bruno 359, 361
Betzwieser, Thomas 20, 23
Bianchi, Benedetto 90, 94, 99f
Bianchini, Guido 357
Bianconi, Lorenzo 367
Bisson, Alexandre 232, 235
Bizet, Georges 267
Blasi, Giambattista Serafino 147f, 150
Blasi, Serafino 147f

- Blichmann, Diana 179
 Blitsch, Johanna Sarah Ursula 11
 Blümner, Heinrich 184
 Boccardo, Gerolamo 239
 Boieldieu, François-Adrien 246
 Boito, Arrigo 248
 Bonaveri, Paolo 197
 Bondini, Pasquale 182
 Bonfanti, Luigi 158
 Bongrain, Anne 245
 Bononcini, Giovanni 74
 Bontempelli, Massimo 360
 Borio, Gianmario 360
 Borosini, Francesco 28, 76f, 79, 83
 Bossi, Renzo 359
 Botta, Mario 368
 Bottarelli, Giovanni Gualberto 91
 Bottarga, Stefanello 40
 Bouilly, Jean-Nicolas 235, 250
 Bragaglia, Anton Giulio 37
 Brecht, Bertolt 361
 Brito, Manuel Carlos de 97
 Britten, Benjamin 354
 Brockpähler, Renate 57
 Broschi, Carlo gen. Farinelli 111, 171
 Bruno, Carlo 359
 Bruscantini, Sesto 167
 Bruschi, Luigi 147f, 150, 153
 Brusniak, Friedhelm 52
 Bucchi, Valentino 358
 Bucciarelli, Melania 33
 Buelow, George J. 57
 Buini, Giuseppe Maria 29
 Bümler, Georg Heinrich 56f
 Buonassisi, Vincenzo 348–350
 Buonsollazzi, Francesco 109
 Burattelli, Claudia 38
 Bürmann, Johann Heinrich 219
 Burney, Charles 91f, 95f, 100, 103f, 107–109, 111, 113, 116–118, 135, 240
 Burney, Susan 108
 Bussotti, Sylvano 361, 367
 Bustelli, Giuseppe 100
 Butor, Michel 361
 Buzzati, Dino 361
 Cailliez, Matthieu 5, 21, 215, 223
 Caldara, Antonio 75, 83, 85, 88
 Calderon de la Barca, Pedro 170
 Calella, Michele 69
 Callot, Jacques 15
 Calori, Angiola 90, 100f, 110, 112, 114f, 119
 Calvesi, Vincenzo 149
 Calvo, Ojeda 40
 Calzabigi, Ranieri di 122
 Cambiaggio, Carlo 5, 9, 263, 265–267, 269–273, 275, 277, 279
 Campi, Antonina geb. Miklasiewicz 185, 192f
 Campi, Gaetano 156, 184, 191
 Canova, Antonio 228
 Capone, Stefano 41
 Caporalini, Domenico 153, 162
 Capuano, Gianluca 391
 Caputo, Simone 349
 Carattoli, Francesco 116f
 Caribaldi, Gioacchino 153
 Carmignani, Giovanna 90
 Caroccia, Antonio 123
 Carpani, Giuseppe 237
 Carpi, Fiorenzo 361
 Caruso, Enrico 269
 Casaccia, Antonio 124, 126, 129, 134–139, 141
 Casanova, Giacomo 91, 109f, 114, 120
 Casella, Alfredo 356
 Casetti, Antonio 140
 Casorri, Ferdinando 23
 Castil-Blaze, François 93, 97, 220f, 234, 238
 Cavalieri, Caterina 156
 Cervantes, Miguel de 361, 364
 Chaffee, Judith 18, 37
 Chailly, Luciano 358–365
 Charlton, David 34
 Chegai, Andrea 22, 349
 Chekhov, Anton 360
 Cherubini, Luigi 223, 246, 249, 352
 Chiabò, Myriam [Maria] 38, 42
 Chiappini, Andrea 158
 Chorley, Henry Fothergill 220
 Choron, Alexandre-Étienne 179

- Ciampi, Vincenzo 92
 Cicali, Gianni 70
 Cimarosa, Anna, geb. di Francesco 144
 Cimarosa, Domenico 5, 7, 9f, 18f, 26, 36, 50, 68, 94, 99, 123, 135, 137, 142f, 145, 150, 155, 160f, 173–175, 179, 181f, 194–196, 205, 210–252, 273f, 275, 300, 338, 351f, 354, 369–379, 385–387, 389–391, 393, 395f, 398, 400, 402–406
 Cimarosa, Gennaro 144
 Cioffi Bonfanti, Clotilde 156, 158
 Ciprandi, Ercole 112
 Cipriani, Lorenzo Angelo 156
 Claeys, Prosper 102
 Claudon, Francis 247
 Clément, Félix 235f
 Cocchi, Gioacchino 89, 91f, 96, 112
 Colaizzi, Giulia 41
 Collé, Charles 34f
 Coltellini, Celeste 141
 Confalonieri, Giulio 354–356
 Conti, Francesco Bartolomeo 75–78, 80, 83
 Conti, Maddalena 46
 Cooke, Mervyn 357
 Corghi, Azio 22
 Corneille, Thomas 170
 Corrado, Gioacchino 46
 Cortese, Luigi 361, 367
 Cortese, Nino 126
 Corti, Giuliano 362
 Costantini, Danilo 44
 Cotticelli, Francesco 5, 8, 27, 37, 39–46, 78
 Coudroy-Saghai, Marie-Hélène 245
 Cowgill, Rachel 10
 Crawford, Peter 91
 Cremesini, Marino 359
 Cremonini, Clementina 90, 113, 120
 Crémont, Pierre 220
 Cricchi, Domenico 95
 Crick, Oliver 18, 37
 Croce, Benedetto 37, 41, 123
 Croll, Gerhard 21
 Crosa, Giovanni Francesco 33, 89
 Curioni, Rosa 90, 119
 D'Ambrosio, Carmine 46
 D'Ambrosio, Giacomo 46
 Da Ponte, Lorenzo 210
 Dallapiccola, Luigi 367
 Dante Alighieri 267, 311, 318, 321
 Danzi, Franz 183, 184, 186, 191
 Danzi, Maria Margarethe 184f, 191, 192
 Darsy, Eugène 236
 Davia, Anna 102
 Davoli, Susi 27
 De Amicis, Anna Lucia 89f, 93, 98, 102f, 106f, 109, 111, 114f, 120
 De Amicis, Domenico 90, 93, 102f, 109, 113
 De Amicis, Gaetano 102
 De Amicis, Giuseppina 109
 De Amicis, Marianna 102
 De Bellis, Enzo 359
 De Blasi, Nicola 42
 De Brito, Manuel Carlos 28
 De Michele, Leopoldo 108, 111, 115, 120
 De Micheli, Leopoldo 90
 Dean, Winton 101
 Defranchi, Carlo 23
 Degrada, Francesco 41, 45
 Del Valle, Maria 40
 Delandine, Antoine-François 231, 232
 DelDonna, Anthony 71, 125
 Della Libera, Luca 43
 Demus, Dietrich 205
 Denne-Baron, Dieudonné 232, 234
 Dewitz, Hans-Georg 161
 Dezobry, Charles 236
 Di Capua, Rinaldo 94
 Di Cintio, Elenora 10
 Di Stefano, Donato 391
 Diaz, Madau 361
 Dideriksen, Gabriella 124
 Dietz, Hans-Bertold 182
 Diodati, Giuseppe Maria 5, 161f, 167, 170, 174f

- Ditters von Dittersdorf, Carl 213, 223
- Döbbelin, Karl Theophil 213
- Doglio, Federico 38, 42
- Döhring, Sieghart 268
- Donizetti, Gaetano 7f, 223f, 230, 246, 249, 263–265, 272, 275, 352, 363, 369
- Dostojewski, Fjodor 361
- Doucet, Renaud 391
- Douglas, William 106
- Dubowy, Norbert 33, 52, 57, 63
- Dubuisson, Pierre-Ulric 220
- Duncan, Cheryll 89
- Duvert, Félix-Auguste 220
- Eberardi, Teresa 90, 109, 113
- Edgcumbe, Lord 135
- Egk, Werner 354
- Ehmer, Josef 73
- Engel, Johann Jakob 213
- Engelhardt, Markus 57
- Envallsson, Carl 220f
- Erkens, Richard 71, 340, 342, 344f
- Ersch, Johann Samuel 226, 227
- Fabbri, Paolo 13
- Farinelli, siehe Broschi, Carlo
- Faustini-Fasini, Eugenio 125, 128
- Faverzani, Camillo 21
- Fayolle, François Joseph-Marie 179
- Fedele, Ivan 362, 367
- Felten, Uta 41
- Ferrari, Giordano 360
- Ferretti, Giacomo 266
- Ferrone, Siro 38f, 42, 46
- Fétis, François-Joseph 232–236, 239–241
- Figorilli, Maria C. 39
- Fink, Gottfried Wilhelm 226, 227
- Fino, Claudio 360
- Fioravanti, Valentino 23, 222, 230, 353
- Fiorentini, Caterina 147, 149
- Fioroni, Giovanna 167
- Florimo, Francesco 143, 236, 247
- Folena, Gianfranco 42
- Foresio, Dino 128
- Formica, Marina 43
- Forzano, Giovacchino 341, 344, 346
- Franceschetti, Emanuele 349f, 359f, 363, 367
- Franchetti, Alberto 5, 9f, 268f, 282, 339–345
- Franz, Johann Christian 214
- Frazzi, Vito 358
- Friedrich II., König von Preußen 92, 95
- Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen 209
- Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 213
- Frondoni, Angelo 5, 9, 263, 267–279
- Fuchs, Johann Nepomuk 248
- Fuga, Sandro 357
- Galand, Michèle 102
- Galiani, Ferdinando 140
- Galli, Padre Giuseppe 105
- Gallieni, Angelica 110
- Gallieni, Francesco 110
- Galuppi, Antonio 103
- Galuppi, Baldassare 20, 33, 92, 112, 267, 353f, 369, 371, 382
- Garavaglia, Renato 366
- García Lorca, Federico 361, 364
- García, Manuel d. Ä. 249f
- García, Manuel d. J. 249
- García, Pilar 362
- Gargiulo, Terenzio 357
- Gasparini, Francesco 73–75
- Gasparini, Giulia 155f, 197
- Gathy, August 228
- Gatto, Franz Anton 159
- Gault, Katharina 11, 12, 26, 36, 50, 68, 142, 160, 178, 252, 338, 384, 394, 396, 398–401
- Gautier, Théophile 245
- Gazzaniga, Giuseppe 23, 382
- Genast, Anton 159, 175
- Gentilucci, Ottorino 358
- Georg Friedrich, Markgraf von Brandenburg-Ansbach 52, 63
- Gerber, Ernst Ludwig 225f, 228, 240

- Geysbeek, Pieter Gerardus Witsen 241
- Ghedini, Giorgio 358, 360, 362
- Ghiretti, Carlotta 363
- Giacomazzi, Maria Teresa 90, 107, 109
- Gianturco, Carolyn 93
- Giardini, Felice 103, 120f
- Gibetti, Margherita 90, 107, 120
- Gibson, Elizabeth 110, 119f
- Gieseke, Karl Ludwig 219
- Giordani, Giuseppe 189, 207
- Giordano, Umberto 267, 272, 300, 303, 313f, 320, 326, 328, 334, 342
- Giorgi, Piero 358
- Girolami, Renato 391
- Girzik, Franz Xaver 219
- Giustinelli, Giuseppe 90, 94, 112, 115, 119
- Gleich, Ferdinand 243
- Gluck, Christoph Willibald 20f, 29, 33, 223f, 243, 249
- Gmeiner, Josef 73
- Gnecco, Francesco 99
- Goethe, Johann Wolfgang von 5, 9, 154f, 159f, 161–176, 219, 221
- Goethe, Wolfgang Maximilian 163
- Goldoni, Carlo 15f, 38, 42, 92f, 102f, 121f, 135, 267f, 270–272, 275, 277, 281–285, 287f, 296f, 299, 302, 307, 310, 317, 320, 322, 329, 330, 332, 334, 337
- Goodrich Heck, Anne 40, 42
- Gordon, John 91
- Gori, Anna 90, 94, 110, 112
- Gorkij, Maksim 361
- Goudar, Ange 98, 109, 114, 116
- Gounod, Charles 223
- Graff, Andrea 10, 399–401
- Granchi, Libero 358
- Grandjean, Iseult 51
- Grass, Thomas 205
- Gray, Thomas 112
- Grazioli, Giuseppe 391
- Greco, Franco Carmelo 41
- Grenser, Johann Heinrich Wilhelm 205
- Grenser, Karl August 205
- Grétry, André Ernest Modeste 223, 231, 233, 237, 239, 245f
- Griffith, Paul 367
- Grisi, Giulia 245
- Grotjahn, Rebecca 69
- Gruber, Johann Gottfried 227
- Grünbaum, Johann Christoph 219, 221
- Grund, Vera 5, 8, 13
- Grundmann, Jakob Friedrich 205
- Guaccero, Domenico 358
- Guadagni, Angela 106
- Guadagni, Gaetano 96, 102, 113
- Guadagni, Lavinia 89f, 95f, 105f, 110, 113
- Guardasoni, Domenico 181–184, 186, 191f
- Guglielmi, Pietro Alessandro 89, 91, 105, 107, 112, 116, 183
- Guglielmini, Andrea 155
- Gutiérrez Carou, Javier 40
- Gutjahr, Ortrud 176
- Hadamowsky, Franz 223
- Halsband, Robert 24
- Händel, Georg Friedrich 64, 73
- Handschuh, Timo 9, 26, 36, 50, 68, 142, 160, 178, 252, 338, 384, 394, 398, 400, 402f
- Hanenberg, Heike 11
- Hanslick, Eduard 212, 243f
- Hartmann, Carl 213
- Hartmann, Tina 5, 9, 160–164, 172, 177
- Hasse, Johann Adolf 171
- Häuser, Johann Ernst 227
- Hawkins, John 240
- Haydn, Joseph 21, 99f, 110, 243, 249, 369, 371, 380
- Hazon, Roberto 358
- Heck, Thomas F. 38, 40, 42, 45
- Heckmann, Harald 21
- Heidenreich, Elke 339
- Heinlein, Markus 11
- Henn, Marianne 176
- Henze, Hans Werner 7, 375
- Héquet, Gustave 242
- Herder, Johann Gottfried 168

- Herklots, Carl Alexander 220f
 Hiffernan, Paul 112
 Hiller, Ferdinand 143
 Hobart, George 91, 96, 104, 105
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus 173
 Hofmannsthal, Hugo von 37, 41,
 347
 Höntsch, Winfried 195, 196
 Hufeisen, Britta 176
 Humbert, Georges 236, 237
 Hume, Robert D. 124
 Hunter, Mary 122
- Iffland, August Wilhelm 213
 Illica, Luigi 339
 Imbriani, Vittorio 140
 Isouard 223, 235, 250
 Ivanova, Lidia 358
 Izzo, Francesco 5, 9, 263, 269, 272
- Jacobshagen, Arnold 5, 7, 9, 12, 69,
 143, 162, 175, 396
 Jaeschke, Nina 69
 Jean Paul, eigtl. Johann Paul
 Friedrich Richter 173
 Jeßing, Benedikt 159, 162, 174f
 Joerg, Guido Johannes 143
 Johnsen, Johann Christian 241
 Jommelli, Nicolò 23
 Jona, Emilio 361
 Joseph II., Kaiser des Heiligen
 Römischen Reiches 149
- Kamushadze, Mariam 5, 10, 369
 Kapitza, Arne 13
 Karl VI., Kaiser des Heiligen
 Römischen Reiches 28, 71, 73,
 77, 79, 88
 Katharina II., Kaiserin von Russland
 143
 Kaufold, Claudia 56
 Kayser, Philipp Christoph 162
 Keiser, Reinhard 170
 Kelly, Michael 107f, 117f
 Khevenhüller-Metsch, Rudolf 29
 Kielmansegge, Frederick 92
 Klinglin, François-Joseph de 32
- Knaus, Kordula 5, 8, 27, 44, 67, 101,
 103f, 255
 Knudsen, Lars 220
 Köchel, Ludwig von 72
 Koerbitz Tedeschini, Christiano 90,
 108
 Kokits, Zsigmond 73
 Konrad, Ulrich 33, 180
 Kord, Susanne 170, 176
 Krausser, Helmut 5, 9, 339
 Kubiska-Scharl, Irene 87
 Künzel, Carl 164
 Kutsch, Karl-Josef 71, 83
- La Borde, Jean Benjamin de 109,
 112
 La Motte-Haber, Helga de 268
 Lablache, Luigi 245f
 Laganà, Ruggero 362
 Lajarte, Théodore de 232, 235
 Landmann, Ortrun 195, 210
 Landolfi, Domenico 38
 Landon, Robbins 99f
 Lane, Frederic C. 16
 Langenbruch, Anna 231
 Larmore, Jennifer 391
 Larousse, Pierre 234f
 Laschi, Filippo 113, 117
 Latilla, Gaetano 27f, 92
 Lattanzi, Alessandro 38
 Latzko, Ernst 219
 Lavignac, Albert 236
 Lazarevich, Gordana 17, 70
 Lebrun, Carl August 220f
 Lebrun, Franziska 191
 Lehár, Franz 21, 25
 Lemoine, Randal 361
 Lenz, Jacob Michael Reinhold 164
 Leo, Leonardo 109, 114
 Leon, Victor 21, 25
 Leonardi, Pietro 90, 111
 Leoncavallo, Ruggero 271, 273,
 298–300, 313–316, 326, 328, 332,
 335, 341
 Leopold II., Kaiser des Heiligen
 Römischen Reiches 179
 Leopold, Silke 177
 Leroux, Pierre 233

- Lessing, Gotthold Ephraim 163
 Liebrecht, Henri 102
 Lipp, Danièle 73
 Lipparini, Agostino 158
 Lippe, Marcus Christian 180
 Lippert, Friedrich Karl 214
 Liszt, Franz 174
 Lo Presti, Rocco 29, 33
 Locke, Ralph P. 21f
 Lodi, Stella 113
 Lodovici, Cesare Vico 360, 363
 Loewenberg, Alfred 145, 182, 215–
 218, 221
 Logroscino, Nicola 93
 Lombardi, Carmela 41
 Lope de Vega, eigtl. Félix Lope de
 Vega Carpio 270, 328
 Lorenzi, Giambattista 123–126,
 129f, 132f, 135f, 140
 Lori, Girolama 46
 Losleben, Katrin 41
 Lovattini, Giovanni 89f, 94–96, 105,
 107f, 113, 119
 Lualdi, Adriano 358
 Luciani, Domenico 90
 Ludwig XVI., König von Frankreich
 96
 Ludwig, Ariane 176
 Lully, Jean-Baptiste 64
 Luzio, Alessandro 249
 Luzio, Gennaro 147, 148
 Luzzati, Emanuele 361
 Luzzi, Eusebio 17

 Maccarinelli, Marc'Antonio 87
 MacNeil, Anne 13
 Maczewski, Amadeus Carl Ludwig
 von 232, 240, 241
 Maderna, Bruno 354
 Madrigali, Domenico 159
 Magaudda, Ausilia 44
 Maggiore, Angelica 90, 94, 110
 Maione, Paologiovanni 27, 38, 41,
 43–46
 Malibran, Maria 249
 Malipiero, Gian Francesco 358,
 361, 364
 Malipiero, Riccardo 358, 360, 362f

 Manarelli, Geltrude Beltrami 197
 Mancini, Giambattista 86
 Mandini, Stefano 149, 155, 158
 Manger, Klaus 165
 Mangini, Nicola 71
 Mango, Achille 45
 Manzoni, Giacomo 361, 367
 Marcaletti, Livio 5, 8, 69
 Marchante Moralejo, Carmen 40
 Marchesi, Luigia 158
 Marconi, Rosalinda 149
 Maria Karolina, Königin von Neapel
 149
 Maria Theresia, Kaiserin des
 Heiligen Römischen Reiches 29,
 149
 Mariotti, Mario 153
 Mariti, Luciano 38f
 Marotti, Ferruccio 38
 Martelli, Alberto 346
 Martinelli, Gaetano 23
 Martini, Renzo 357
 Martino, Adriana 167
 Mascagni, Pietro 267, 270, 273, 282,
 298, 299f, 305, 307, 314f, 322,
 326, 329, 332, 334, 341f
 Mascheroni, Edoardo 269, 280, 282
 Mattei, Colomba 89, 91, 95, 97,
 100, 119
 Mattei, Orsola 147f, 150
 Mayr, Johann Simon 223
 Mazzoni, Luigi 156, 197
 Méhul, Etienne Nicolas 223, 249
 Menotti, Gian Carlo 288–291, 299f,
 305, 323f, 326f, 332, 369, 371,
 381f
 Mercadante, Saverio 223, 249
 Mercer, Frank 92
 Mersmann, Hans 52, 54, 57
 Metastasio, Pietro, eigtl. Pietro
 Antonio Domenico Bonaventura
 Trapassi 91, 111f, 155, 171
 Meyer, Friedrich Ludwig Wilhelm
 214, 219
 Meyer, Herbert 177
 Meyerbeer, Giacomo 223, 249
 Micelli, Caterina 184, 192
 Michaud, Louis-Gabriel 236

- Michel, Christoph 161
 Michels, Claudia 71, 76f
 Micheluzzi, Mafalda 167
 Mihule, Václav 193
 Mila, Massimo 366, 367
 Milhous, Judith 124
 Minelli, Antonio 103
 Mingotti, Angelo 30, 31, 32, 33
 Mingotti, Diomeda 31f
 Molière, eigtl. Jean-Baptiste
 Poquelin 64, 268, 270–273, 281–
 283, 288, 302, 309, 314, 327f,
 331, 333, 356, 360
 Moline, Pierre-Louis 220
 Moneta, Giuseppe 99
 Mongrédien, Jean 221f
 Montagu, George 95
 Montague, Mary Wortley 24
 Montale, Eugenio 362, 364
 Monteverdi, Claudio 57
 Moore, John Weeks 240
 Morea, Adriano 10
 Morellato, Paolo 114
 Morelli-Gallet, Wina 352
 Morichelli, Anna 147–149
 Morigi, Andrea 89f, 94–97, 107f,
 112f, 118–120
 Morlacchi, Francesco 382
 Morris, Max 163
 Mortari, Virgilio 359f, 362f
 Mosca, Luca 362, 367
 Mösch, Stephan 41
 Moscovia, Maria 158
 Mozart, Wolfgang Amadeus 7f, 19,
 21, 98, 103, 109f, 113f, 116, 135,
 143, 168, 182f, 202–204, 210–
 213, 222–224, 228, 231, 233–235,
 237, 239f, 242–247, 249, 251,
 352–354, 369
 Mozart, Leopold 98f, 113
 Muller, Daniel 220
 Müller, Friedrich 159
 Müller, Marianne 214
 Mungen, Anno 41
 Muraro, Maria Teresa 71

 Napoleon I., französischer Kaiser
 217, 222, 246, 251, 269

 Napoli Signorelli, Pietro 125
 Napoli, Jacopo 357, 359
 Naumann, Johann Gottlieb 183,
 211
 Negri, Gino 357–359, 361, 365f
 Neri, Gaetano 153f
 Neville, Syllas 121f
 Niccolini Ferri, Marianna 156
 Nicoll, Allardyce 37
 Nicolodi, Fiamma 367
 Nielinger, Christian 142, 160, 178,
 252, 338, 384, 394, 398, 400, 402,
 404–406
 Nikolaus I. Joseph, Fürst Esterházy
 de Galantha 99
 Nono, Luigi 360, 367
 Nordfors, Carl Gustaf 220
 Norton, Spencer 356
 Nostitz-Rieneck, Franz Anton Graf
 von 181
 Novati, Maria Maddalena 363

 O’Keefe, John 113
 Offenbach, Jacques 229, 246f, 251
 Olivieri, Loreto 197
 Orlandini, Giuseppe Maria 34, 74

 Pabst, Caroline 11
 Pacini, Giovanni 247, 249
 Paer, Ferdinando 230, 246
 Paganini, Carlo 90, 92f, 95, 98, 103,
 111, 113, 120
 Paganini, Maria 95, 103, 110
 Paganini, Maria Angiola 89f, 92f,
 95f, 98, 112, 120
 Paisiello, Giovanni 5, 7, 123–134,
 139–141, 183, 211, 222–224, 228–
 230, 232, 235f, 239, 242f, 246,
 248, 251, 353, 369, 371, 374–376,
 378
 Palma, Silvestro 5, 123–125, 127–
 129, 131, 133f, 139, 141
 Palmina, Anna 391
 Palomba, Antonio 124, 135
 Pandolfi, Vito 38
 Panni, Marcello 361, 367
 Pappano, Antonio 343
 Pariati, Pietro 74–78, 80, 82f, 85

- Paris, Giuseppe 197
 Pasquini, Giovanni Claudio 75
 Pataffia, Catterina 118
 Pecorini, Giorgio 349, 350
 Pedrotti, Carlo 268
 Pelliccia, Emilia 5, 8, 69, 76
 Peragallo, Mario 359
 Perez, David 97
 Pergolesi, Giovanni Battista 34, 41,
 45, 64, 114, 224, 230, 249, 299f,
 312, 327, 332, 336, 353, 369,
 371f, 376–378
 Perotti, Niccolò 209
 Perrucci, Andrea 42f
 Persiani, Fanny, eigtl. Francesca
 Felicita Maria Tacchinardi 245
 Pes, Aurelio 361
 Pestalozza, Luigi 367
 Pestelli, Giorgio 367
 Petrassi, Goffredo 353, 357
 Petrosellini, Giuseppe 374
 Pezzoni, Giovanna 72
 Pezzoni, Pietro Paolo 5, 69, 71–79,
 81, 83, 86–88
 Piatti, Lorenzo 90, 117
 Piatti, Teresa 90, 94
 Piccinelli Mandini, Anna Maria gen.
 La Francesina 149
 Piccinni, Nicolò 5, 65f, 94, 104,
 111, 123f, 126–140, 353
 Pierer, Heinrich August 226
 Pieri, Marzia 42, 45
 Pimentel, Alberto 104, 105, 106
 Pini Corsi, Antonio 269, 280, 282,
 285f, 288, 302
 Piperno, Franco 40
 Pistocchi, Francesco Antonio 5,
 51–57, 63, 65f
 Pitarresi, Gaetano 43f, 129
 Pizzetti, Ildebrando 359
 Plagwitz, Elizabeth J. 176
 Pleissner, Heinrich Christian 219
 Polin, Giovanni 123
 Pölzl, Michael 87
 Polzonetti, Pierpaolo 71
 Porpora, Nicola Antonio 230, 243
 Portaluppi, Piero 348
 Poulenc, Francis 354
 Pousseur, Henri 361, 367
 Praetorius, Johann Philipp 170
 Praun, Christoph 77, 88
 Prölss, Robert 195
 Prosperi, Luisa 158
 Puccini, Giacomo 7f, 263, 267, 271,
 276, 292, 300f, 305f, 320, 325,
 333, 339, 341f, 357, 369, 383
 Puggioni, Roberto 78
 Querzoli, Vittoria 90
 Quilici, Gaetano 90, 94, 115
 Racine, Jean 361, 367
 Radiciotti, Giuseppe 143
 Rafanelli, Luigi 153
 Raimund, Ferdinand 63
 Ramler, Karl Wilhelm 213
 Rasch, Rudolf 33, 102
 Rasch, Torsten 340, 342, 344
 Rastrelli, Andrea 158
 Reemtsma, Jan Philipp 165
 Rees, Abraham 239, 240
 Regli, Francesco 238, 265f
 Reinhardt, Norman 391
 Reinhardt, Thilo 9, 11, 142, 160,
 178, 252, 338, 384, 394, 396, 398,
 400
 Renosto, Paolo 361
 Respighi, Ottorino 356
 Ricca, Christina 159, 162, 174f
 Ricci, Luigi 263
 Riccioli, Eva 357
 Richter, Elke 176
 Riemann, Hugo 230, 237
 Riemens, Leo 71, 83
 Rihm, Wolfgang 342
 Rinaldi, Mario 270, 287
 Rivière, Jean-Pierre 361, 364
 Robinson, Michael F. 41, 128, 135,
 140
 Romagnoli, Angela 77f
 Romani, Felice 263
 Romaniello, Giovanni 46
 Romei, Giovanna 38
 Rosenbaum, Alexander 176
 Rosselli, John 99f
 Rossellini, Renzo 361, 364

- Rossini, Gioachino 7f, 22, 143,
222–224, 230, 242–249, 251, 263,
265, 267, 284, 306, 312, 315, 321,
327, 352f, 363, 369
- Rostagno, Aldo 361
- Rota, Nino 300f, 321, 327, 335f,
358f, 361–364
- Rousseau, Jean-Jeacques 353
- Rousset, Christophe 389
- Rovedino, Carlo 156
- Rubini, Giovanni Battista 245
- Rudhart, Franz Michael 99f, 108
- Rusler, Carlo 110
- Sacchini, Antonio 227, 243, 249
- Saddumene, Bernardo 47
- Saint Didier, Alexandre-Toussaint
Limojon de 16f
- Saint-Paterne, Pigeon de 220
- Saint-Saëns, Camille 247, 251
- Sala, Anna 156
- Salieri, Antonio 100, 183
- Salimbeni, Felice 114
- Salpietro, Giovanni 110
- Samaras, Spyridon 268, 281
- Sangiorgi, Alfredo 359
- Sanguineti, Edoardo 361
- Santallier, Félix 220
- Sarti, Giuseppe 223, 230, 243
- Sartori, Angiola 90, 115, 118f
- Sartori, Claudio 17, 24, 52, 92f, 95,
99, 109
- Sartre, Jean-Paul 361
- Sauer, Heike 7, 10, 395
- Savagnone, Giuseppe 357, 359
- Savina, Carlo 357
- Savinio, Alberto 357
- Savoi, Gaspare 90, 94, 107f, 112,
119
- Scannapieco, Anna 42
- Scarlatti, Alessandro 43
- Scarron, Paul 170
- Schäffer, Carl 213
- Schenk, Pieter 14
- Scherillo, Michele 41
- Schiller, Friedrich 163f, 176f
- Schilling, Gustav 228
- Schino, Mirella 38
- Schlitter, Hanns 29
- Schmid, Manfred Hermann 210
- Schneider, Herbert 69
- Schneider, Louis 92, 95
- Schumann, Robert 243, 251
- Schürmann, Georg Caspar 71
- Schwan, Tanja 41
- Schwanberg, Giovanni 23
- Sciarrino, Salvatore 361f, 367
- Scifoni, Felice 237
- Seconda, Joseph 194
- Seeger, Daniel 11
- Selliers, Joseph Karl 28f
- Selwyn, George 106
- Serrano, Nicolas María 241
- Sersale, Annibale 40
- Shakespeare, William 65f, 165, 362
- Sinigaglia, Alberto 366
- Sojka, Alexander Georg 5, 10, 385
- Sommer-Mathis, Andrea 29, 73
- Sorbelloni, Pietro 90, 94, 97f, 107,
109
- Spengler, Franz 193
- Spezzani, Pietro 42
- Spontini, Gasparo 223
- Steffani, Agostino 56
- Stein, Charlotte von 170
- Steinle, Laura 10
- Stendhal, eigtl. Marie-Henri Beyle
247
- Stenzel, Jürgen 163
- Stephanie d. J., Johann Gottlieb 168
- Stinfalico, Dalindo 23
- Storace, Nancy 149
- Strandberg, Carl Wilhelm August
220
- Strauss, Richard 7, 267f, 270f, 276f,
311, 343, 354
- Stravinsky, Igor 300, 311f, 362, 364
- Strehler, Giorgio 277, 333, 361
- Streicher, Johannes 5, 9, 356
- Strinasacchi, Teresa 192
- Strohm, Reinhard 29, 33, 41, 55f,
73, 76
- Strohm, Nicole 56
- Tarchi, Angelo 148
- Tasso, Torquato 39f, 46

- Taviani, Ferdinando 38, 40
 Taylor, William 94
 Telemann, Georg Philipp 369–371, 381
 Teramo, Sonia 356
 Terradellas, Domenico 94
 Tesi-Tramontani, Vittoria 114
 Tessari, Roberto 37f
 Testi, Flavio 361
 Testini, Maria 186, 191
 Teuber, Oskar 100
 Theodor, Carl 100
 Tibaldi, Giacomo 197
 Timms, Colin 56
 Tomasini, Giuseppe 186, 191
 Tommasini, Vincenzo 357
 Tonelli, Anna 32
 Torelli, Giuseppe 52, 63
 Tortora, Daniela 360
 Tosatti, Vieri 357
 Totò, eigtl. Antonio Griffo Focas
 Flavio Angelo Ducas Comneno
 De Curtis di Bisanzio 51
 Traetta, Tommaso 243
 Trama, Ugo 167
 Travaglini, Roberta 356
 Trentanove, Lodovico 149
 Troussel, Jules 236
 Tufano, Lucio 5, 45, 123, 125, 129, 135, 137
 Tullio, Francesco Antonio 44
 Twining, Thomas 118

 Uffenbach, Johann Friedrich
 Armand von 71
 Unzelmann, Friederike 214
 Unzelmann, Karl Wilhelm
 Ferdinand 214
 Urspruch, Anton 270
 Usiglio, Emilio 268
 Vaccarini, Marina 363
 Valentin, Jean-Marie 32
 Valentini, Giovanni 136
 Valsecchi, Marianna 90, 110, 119
 Van der Hoven, Lena 44, 67, 101
 Vandini, Antonio 114
 Vanossi, Luigi 42
 Vento, Matteo 89, 91

 Venturini, Filippo 155
 Verdi, Giuseppe 7f, 165, 223f, 231, 248f, 263, 268, 273, 280, 283, 285, 288, 298, 302, 304–306, 308, 311, 313, 315, 317, 321, 323, 325f, 329, 336, 352, 356, 369, 383
 Verdier, Timothée 105f
 Veretti, Antonio 358
 Vergani, Orio 347, 363f
 Vertone, Saverio 360
 Vescovo, Piermario 14, 38, 42
 Vianello, Daniele 14, 38f
 Viardot, Pauline 249
 Villa, Paolo gen. Il Catalano 156
 Villinger, Christine 128
 Vincent, Thomas 91
 Vincenzi, Marco 367
 Vinci, Leonardo 43f, 46
 Viotti, Marcello 339
 Viozzi, Giulio 358
 Viscardini, Antonio 156
 Vittadini, Franco 358
 Vohs, Friederike Margarete 159
 Volpini, Barbara 191
 Volpini, Luigia 191
 Volpini, Teresa 191
 Voskuhl, Adelheid 136
 Vuelta García, Salomé 40
 Vulpius, Christian August 160, 162f, 174f, 179, 219, 221

 Wagner, Richard 223, 242
 Walpole, Horace 91, 95f, 113, 121
 Walsh, Tom 102
 Walter, Michael 72
 Weber, Carl Maria von 223, 242, 246, 249
 Wehr, Stephan 7, 9–11, 396, 402f, 406
 Weiger, Michael 11, 396
 Weill, Kurt 354
 Weiss, Piero 27
 Welten, Frans Joost 152
 Weyrauch, Johanna 159
 Weyrauch, Vinzent 159
 Wiedemann, Conrad 163
 Wieland, Christoph Martin 165, 175, 177

- Wiesend, Reinhard 69
 Wilbourn, Emily 13
 Willgenbus, Dominik 393
 Willaert, Saskia 5, 89, 91–93, 96,
 121
 Williams, George 107
 Wirth, Uwe 13, 21
 Wolf-Ferrari, Ermanno 5, 9, 267,
 269–274, 279, 284, 286, 288, 292–
 295, 297, 302, 310, 313, 317f,
 322, 324, 328f, 331f, 369, 371f,
 378–381
 Wolf, Hugo 270
 Wolff, Larry 23
 Woodfield, Ian 182f
 Woyke, Saskia Maria 41
 Wranitzky, Paul 213
 Wright, Edward 17

 Young, Polly 90f

 Zacchielli, Maria 156, 158
 Zamperini, Anna Maria 89f, 98,
 103–107, 109, 112, 115

 Zamperini, Giandomenico 90, 103f
 Zamperini, Maria Antonia 90, 103–
 106
 Zampieron, Alvise 158
 Zanon, Sante 357
 Zapperi, Roberto 169
 Zappi, Caterina Peruti 185, 192
 Zappi, Francesco 186, 192
 Zedler, Andrea 27, 44, 71, 88, 101,
 103f
 Zeno, Apostolo 52, 56f, 73–75
 Zinanni, Anna 38
 Zingarelli, Nicola Antonio 222,
 243, 249
 Zingoni, Giovanni Battista 90, 102,
 107–109, 114f
 Zonca, Giovanni Battista 90, 100,
 108, 114f, 120
 Zorzi, Ludovico 39
 Zucconi, Benedetta 5, 347, 360, 363
 Zur Nieden, Gesa 27
 Zurian, Francisco A. 41
 Zvara, Vladimír 356

