

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	34 (2010)
Artikel:	Die Wiener Bearbeitungspraxis von Opera Buffa um 1770 als Forschungsgegenstand
Autor:	Grempler, Martina
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868907

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE WIENER BEARBEITUNGSPRAXIS VON OPERA BUFFA UM 1770 ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

von MARTINA GREMPLER

Das Jahr 1763 war für Wien in theatergeschichtlicher Hinsicht von nicht geringerer Bedeutung. Seit diesem Datum etablierte sich in der Stadt eine regelmässige Aufführungstradition der Opera buffa, die im Burgtheater – und später zunehmend auch im Kärtnertortheater – neben deutsches und französisches Sprechtheater, französische Opern sowie italienische Opera seria trat. Im Gegensatz zur Wiener Theatergeschichte der Mozartzeit – zu der unter anderem Mary Hunter und Dorothea Link wertvolle Untersuchungen vorgelegt haben¹ –, ist diese frühere Phase der Opera buffa in Wien, die zweifellos auch ein bedeutendes Kapitel für die Geschichte dieser Gattung insgesamt bildet, bislang wenig erforscht.²

Mit Florian Leopold Gassmann³ kam 1764 ein Operndirektor nach Wien, der in Venedig gelernt und als Opernkomponist bereits reüssiert hatte. Ein Musiker, der sich gerade in den Jahren in Venedig aufhielt, als dort Carlo Goldoni den wesentlichen Teil seiner Opernlibretti verfasste und ein Basismodell für die Opera buffa schuf, mit dem es sich über lange Zeit auseinander zu setzen galt. Gassmann holte im Jahr 1766 den ebenfalls mit der venezianischen Tradition aufs Engste vertrauten Antonio Salieri als seinen Schüler nach Wien, der wenig später begann, seinen Lehrer bei der Arbeit für die dortigen Bühnen zu unterstützen und der nach Gassmanns frühem Tod Anfang 1774 dessen Nachfolge als Opern- und später auch als Hofkapellmeister übernahm.⁴

Ab Mitte der 1760er Jahre wirkten zudem Sänger in Wien, die zu den besten Kräften im Bereich der Opera buffa gehörten, darunter Künstler, die diese Gattung beinahe seit ihrer Entstehung entscheidend mitgeprägt hatten, wie

¹ Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999; Mary Hunter und James Webster (Hgg.), *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

² Einige grundlegende Informationen zur Opera buffa in Wien in den 1760/70er Jahren bieten Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien etc.: Böhlau, 1971 sowie John Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago und London: University of Chicago Press, 1998. Vgl. zudem John Rice, „Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765–1800“, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hg. von Ulrich Konrad, Armin Raab und Christine Siegert, Tutzing: Hans Schneider, 2007, 81–101.

³ Die Literatur zu Gassmann ist bislang sehr spärlich, abgesehen von Einzelbeiträgen wie: Gustav Donath, „Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist“, *Studien zur Musikwissenschaft* 2 (1914), 34–211.

⁴ Vgl. John Rice, „The Operas of Antonio Salieri as a Reflection of Viennese Opera, 1770–1800“, in: David Wyn Jones (Hg.), *Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 210–220.

der Bass Francesco Carattoli, mehrere Mitglieder der Familie von Francesco Baglioni sowie hervorragende Buffotenöre wie Filippo Laschi oder Giovanni Lovatini.⁵ Den weitaus größeren Teil des Repertoires bildeten damals nicht explizit für die Wiener Theater komponierte *Opere buffe*, sondern aus Italien importierte Stücke, die in der Mehrzahl aus Venedig oder Rom stammten. Diese Opern wurden, wie in der damaligen Theaterpraxis üblich, für die Wiener Aufführungen bearbeitet, wobei das Spektrum von einer nahezu unveränderten Wiedergabe der Uraufführungsversion bis hin zu Fassungen reicht, bei denen gut zwei Drittel der Musik ausgetauscht wurden.⁶ Die Dokumentation und Analyse dieser Wiener Bearbeitungen auf der Basis intensiver philologischer Arbeit bietet die Möglichkeit, Grundlegendes zum Thema Bearbeitungspraxis beizusteuern.

Zunächst sei jedoch die gleichermaßen als umfangreiche wie problematische Quellenlage zu den, an den Wiener Theatern um 1770 aufgeführten importierten, *Opere buffe* skizziert. Nicht nur sind fast alle Libretti zu den Wiener Aufführungen überliefert, sondern es habe sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek auch die Partituren zu etwa zwei Dritteln der in diesem Zeitraum gespielten Opern, die überwiegend die Wiener Versionen dieser Werke wiedergeben, erhalten. Ein kleiner Teil von Partituren zu Wiener Aufführungen dieser Zeit findet sich außerdem in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel, wobei es sich hierbei um Handschriften handelt, die offenbar für die habsburgische Prinzessin Maria Carolina in Wien angefertigt wurden und durch deren Hochzeit mit dem neapolitanischen König Ferdinand den Weg nach Italien fanden.⁷ Dies ist nur ein Beispiel für in Zusammenhang mit *Opere buffe* stattfindende europäische Transferprozesse, die zu beträchtlichen Teilen noch der Aufarbeitung bedürfen.⁸

⁵ Carattoli etwa begann seine Karriere bereits in den 1740ern und gehörte ab 1749 zur Truppe von Girolamo Medebach in Venedig sowie in den 1750ern zu der von Francesco Baglioni. Vgl. Daniel Brandenburg, „Francesco Carattoli“, *MGG2P*, Bd. 4, Sp. 176–177.

⁶ Mit diesen importierten Werken und deren Bearbeitungen befasst sich ein seit Mai 2009 unter Leitung von Michele Calella eingerichtetes Forschungsprojekt „Opera buffa in Wien (1763–1773)“, P 24920, dessen Finanzierung der österreichische Wissenschaftsfonds (FWF) übernahm. Der vorliegende Aufsatz erwuchs aus der Arbeit an diesem Projekt.

⁷ Folgende Partituren, die Werke mit Wiener Aufführungen aus den Jahren um 1770 wiedergeben und in I-Nc liegen, sind in digitalisierter Form über www.internetculturale.it online konsultierbar: Antonio Boroni, *L'amore in musica*; Domenico Fischietti, *Il signor dottore*; Niccolò Piccinni, *Le contadine bizzarre*; Antonio Sacchini, *La contadina in corte*; Baldassare Galuppi, *Il marchese villano*.

⁸ Der Forschungsbedarf auf diesem Gebiet betrifft sowohl die Reisewege der Musiker, insbesondere der Sänger, als auch die unterschiedlichen Vertriebswege für das Notenmaterial und nicht zuletzt die operngeschichtliche Bedeutung des politischen Netzes, das die Habsburger in den 1760er Jahren durch das Verheiraten der zahlreichen Kinder Maria Theresias über ganz Europa (und insb. über Italien) spannten. Wiener Partituren von *Opere buffe* gelangten in dieser Zeit u. a. nach Budapest, Dresden, Florenz, Regensburg und Braunschweig. Sie wurden in der Regel für dortige Produktionen genutzt und spiegeln deshalb im Gegensatz zu den Partituren in Neapel nicht mehr genau die Wiener Aufführungen wider. Zu den Musik-aufführungen bei den Habsburgerhochzeiten vgl. Andrea Sommer-Mathis, „*Tu felix Austria nube*“. *Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994.

Kompliziert stellt sich die Quellenlage zur Opera buffa in Wien vor allem aus folgenden Gründen dar: Bei den Partituren handelt es sich überwiegend um saubere Abschriften der heute nicht mehr auffindbaren Wiener Aufführungspartituren.⁹ Für Untersuchungen, die sich mit Bearbeitungspraxis befassen, erweist sich dieser Umstand als ungünstig, da die Manuskripte selbst wenig über Bearbeitungsvorgänge aussagen. Es gibt kaum Ausstreichungen oder Überklebungen, keine entnommenen Nummern, keine eingelegten Arien in anderer Schrift oder auf anderem Notenpapier und nur selten Korrekturen oder sonstige Eintragungen etwa zur Dynamik oder zu Verzierungen. Nur in wenigen Fällen finden sich über einzelnen Nummern Komponistennamen notiert, die darauf hinweisen, dass es sich um Einlagen handelt.¹⁰

Man ist daher überwiegend auf Vergleiche mit anderen Quellen angewiesen, um die in Wien durchgeführten Veränderungen zu identifizieren, wobei an erster Stelle das Libretto zur Uraufführung steht. Durch Librettovergleiche lassen sich jedoch nur die textlich neuen Nummern benennen, nicht aber jene Einlagen, bei denen die alten Arientexte eine neue Musik erhielten, was regelmäßig vorkam.

Es gilt also, mit Vergleichspartituren zu arbeiten, idealerweise (falls vorhanden) mit dem Autograph oder mit einer Abschrift, die möglichst nah an der Uraufführungsfassung liegt. Dass sich bei Giuseppe Scolaris *La cascina* die italienische Originalpartitur als auch die Wiener Bearbeitung in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden, stellt leider eine der wenigen Ausnahmen dar.¹¹ Die Regel sind Fälle wie Florian Gassmanns *Gli uccellatori*, die er 1759 auf ein Libretto Goldonis komponierte und neun Jahre später für eine Wiederaufführung einer grundlegenden Revision unterzog.¹² Die in Wien liegende Partitur zu *Gli uccellatori* spiegelt die Wiener Fassung wider, eine in der Konservatoriumsbibliothek von Florenz zu findende Handschrift steht in Zusammenhang mit einer Aufführung am dortigen Teatro di Cocomero im Jahr 1761.¹³

Der Vergleich beider Partituren zeigt, dass mehrere Arien neu vertont wurden, wobei zunächst unklar blieb, ob diese Neubearbeitungen für die Wiener

⁹ Angefertigt überwiegend für die Mitglieder des habsburgischen Herrscherhauses. Ein wesentlicher Teil der Partituren gehört zur Sammlung von Maria Theresias Tochter, Erzherzogin Elisabeth, und trägt deren Ex libris.

¹⁰ Z.B. in der Partitur zu Baldassare Galuppis *Il villano geloso* (A-Wn Mus. Hs. 18073). Die in diesem Fall besonders zahlreichen Einlagenummern stammen demnach von Marcello di Capua, Mattia Vento, Antonio Sacchini, Carlo Franchi, Carlo Monza, Antonio Salieri und Florian Gassmann (Aufführung in Wien 1770).

¹¹ Bei der Partitur zu *La cascina* A-Wn Mus. Hs. 17852 handelt es sich um eine venezianische Abschrift, die dem Libretto der Uraufführung (Venedig, Teatro San Samuele, 1756) folgt; A-Wn Mus. Hs. 1065 entspricht dem Wiener Libretto (1768).

¹² Es handelt sich – ausgerechnet bei der eigenen Oper des Wiener Kapellmeisters – um eine der gravierendsten Bearbeitungen, die für das Wiener Repertoire dieser Zeit aufzufinden sind. Die Partitur zur Wiener Aufführung in A-Wn Mus. Hs. 18080.

¹³ I-Fc D.I.237–239. Ein Exemplar des Librettos zur Aufführung in Florenz 1761 wurde konsultiert in: D-Mbs P.o. it. 747.

oder für die Florentiner Aufführung (1761) verfasst wurden. Erst in anderen Bibliotheken zu findende Abschriften, zum Teil venezianischer Herkunft, lassen darauf schließen, dass die meisten der Neuvertonungen tatsächlich in Wien entstanden.¹⁴

Sind zu *Gli uccellatori* nur die genannten Partituren bekannt, so handelt es sich bei einem beträchtlichen Teil der um 1770 in Wien gespielten Opern jedoch um Erfolgswerke des Settecento – wie Piccinnis *La buona figliuola*, Fischettis *Il mercato di Malmantile*, Galuppis *Il filosofo di campagna* oder Paisiellos *La frascatana* – die schon vor Wien eine intensive Aufführungsgeschichte aufwiesen und in zahlreichen Abschriften sowie Dutzenden von Libretti überliefert sind. Das Vorhaben, nicht nur einen Vergleich mit der Uraufführung durchzuführen, sondern soweit als möglich den gesamten Transformationsprozess einer *Opera buffa* auf ihrem Weg von Stadt zu Stadt zu rekonstruieren, stößt so an seine Grenzen und lässt sich, wenn überhaupt, nur für einzelne ausgewählte Beispiele realisieren.

Sinnvoller scheint daher das Verfahren, gezielt Material herauszufiltern, bei dem Zusammenhänge mit einer Wiener Aufführung vermutet werden können. Hierbei handelt es sich in erster Linie um Libretti zu Vorstellungen, bei denen Sänger mitwirkten, die später auch in Wien sangen. Auf diese Weise lassen sich Einlagen ermitteln, die schon in anderen Städten Verwendung fanden, und es werden Rückschlüsse auf die Provenienz der Quellenpartituren für Wien ermöglicht. So gelangte im Fall von Pietro Alessandro Guglielmis *L'impresa d'opera* eine Partitur nach Wien,¹⁵ die nicht die Version der venezianischen Uraufführung wiedergibt, sondern in Zusammenhang mit einer Mailänder Aufführung von 1769 stand, bei der Francesco Bussani in der Rolle des Monsieur Bottacin mitwirkte. Bussani, unter anderem Mozarts erster Don Alfonso in *Così fan tutte*, trat kurz nach seinen Mailänder Verpflichtungen sein Engagement in Wien an und sang vermutlich in der dortigen Vorstellung von *L'impresa d'opera* (1770). Er könnte also mit einiger Wahrscheinlichkeit für die Vermittlung der Partitur verantwortlich sein, weswegen die Mailänder Version und nicht die der venezianischen Uraufführung nach Wien gelangte.¹⁶

Die genannten Beispiele deuten darauf hin, wie problematisch es sein kann, in Bezug auf eine *Opera buffa* des 18. Jahrhunderts den Begriff ‚Fassung‘ zu

¹⁴ E-Mp Mus. MSS. 0342–0343, I-Tn Santa Rosa MSS. 8/1–3; P-La 44 – VII-66 a 68. Der umfangreiche Bestand in der Biblioteca da Ajuda bietet zu einem beträchtlichen Teil Abschriften, die unmittelbar in Zusammenhang mit den Uraufführungen in Venedig oder Rom entstanden, da das portugiesische Königshaus offenbar Wert darauf legte, die neueste Opernware aus Italien möglichst ‚frisch‘ zu erhalten. Vgl. Mariana Amélia Machado Santos (Hg.), *Catálogo de música manuscrita*, 6 Bde., Lissabon: Biblioteca da Ajuda, 1958–1963.

¹⁵ A-Wn Mus. Hs. Kt. 217 (eines der wenigen Beispiele für eine Wiener Partitur mit umfangreichen Bearbeitungsspuren).

¹⁶ Denkbar wäre aber auch eine Vermittlung über die Zwischenstufe Bologna, da die dortige Aufführung 1770 ebenfalls viele der für Mailand ein Jahr zuvor feststellbaren Änderungen enthielt.

verwenden, ganz zu schweigen von dem Begriff der ‚Originalfassung‘.¹⁷ Schon bei der Uraufführung kommt es bekanntlich häufig zu Differenzen zwischen gedrucktem Libretto und Partitur. Das Fehlen eines Autographs ist normal; die heute zugänglichen Partituren mögen zwar im Umfeld der Uraufführung entstanden sein, häufig in einem der venezianischen Kopierbetriebe, inwieweit sie diese wirklich im Detail wiedergeben, bleibt jedoch oft unklar.

In vielen Fällen findet eine Oper nicht in der Uraufführungsversion Verbreitung, sondern bereits in einer bearbeiteten Fassung, die für eine andere Stadt entstand. Eine Arie wird vielleicht bei der Uraufführung noch gesungen, jedoch kurz danach durch eine andere ersetzt, die dann zum relativ festen Bestandteil des Werkes avanciert. Eine ‚Wiener Fassung‘ kann in sich neu hinzugefügte Nummern sowie solche aus verschiedenen vorangegangenen Aufführungen vereinigen. Unter Umständen handelt es sich wie im Fall von *L'impresa d'opera* mehr um die erneute Abwandlung einer bereits für einen anderen Ort als den der Uraufführung entstandenen Version.

Gab es in Wien mehrere Vorstellungsserien, so wird der Begriff ‚Wiener Fassung‘ vollständig obsolet, da die Aufführungen grundsätzlich voneinander abwichen. Bei *La buona figliuola* wurden bei der ersten Aufführungsserie 1764 zwei Figuren gestrichen, die Partie *seria Cavaliere Armidoro* sowie die Dienerfigur *Paoluccia*.¹⁸ Außerdem erfuhr die Rolle der Bäuerin *Sandrina* eine Aufwertung, da die Sängerin *Caterina Ristorini* wohl im Ensemble einen hohen Rang innehatte.¹⁹ Bei der zweiten Wiener Aufführungsserie vier Jahre später fanden die Partien von *Paoluccia* und dem *Cavaliere* wieder Eingang und von den Einlagearien des Jahres 1764 tauchte keine einzige wieder auf.

Das Wiener Opernsystem unterschied sich schon damals vom italienischen *Stagione*-System. Zwar blieb es auch in Wien vor allem in den 1760ern häufig bei einer einzigen Aufführungsserie mit eventuell einer späteren Wiederaufnahme, doch zumindest ab den 1770ern konnte eine Oper auch über Jahre auf dem Spielplan stehen. *Sacchinis Il finto pazzo per amore*, 1770 in Wien erstaufgeführt, ist beispielsweise für 1772 wie 1774 über Wiener Theaterzeit-

¹⁷ Zum Problem des Werkbegriffs und der Fassungen bei einer Opera buffa des Settecento vgl.: Reinhard Wiesend, „Zur Editierbarkeit von Opern des Settecento“, in: Hermann Danuser und Tobias Plebuch (Hgg.), *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, Kassel: Bärenreiter, 1998, Bd. 1, 271–274 sowie Reinhard Wiesend, „Die Identifizierung eines unbekannten Galuppi-Librettos – oder: Von den Schwierigkeiten der Opernforschung“, in: Klaus Hortschansky und Konstanze Musketa (Hgg.), *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt, Gedenkschrift für Bernd Baselt*, Halle an der Saale: Händel Haus, 1995 (Schriften des Händel-Hauses in Halle 11), 505–516. Wiesend nannte als (schwer erreichbares) Ideal „die Edition eines ganzen Überlieferungskomplexes“ (s.o. „Zur Editierbarkeit“, 274).

¹⁸ Vgl. Michele Calella, „*La buona figliuola* für die ‚Teatri Privilegiati‘. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa in Wien“, in: Julia Bungardt u. a. (Hgg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke, Festschrift Hartmut Krones*, Wien etc.: Böhlau, 2009, 149–170.

¹⁹ Die Partien der *Ristorini* erscheinen grundsätzlich stark bearbeitet, nicht zuletzt weil es sich um eine Altistin handelte, die regelmäßig Hauptrollen übernahm, welche ursprünglich für Sopran geschrieben waren.

schriften weiterhin nachweisbar.²⁰ Libretti zu diesen späteren Aufführungen existieren nicht mehr, jedoch kann vorausgesetzt werden, dass die Sängerbesetzung wenigstens teilweise wechselte und somit ist eine weitere Umarbeitung der Oper von Fall zu Fall wahrscheinlich. Eine der meistgespielten Opern, *La frascatana*, stand bis in die 1790er Jahre auf dem Spielplan, und die in diesem Fall ausnahmsweise erhaltene Bearbeitungspartitur enthält mehrere Schichten von Veränderungen bis ins späte 18. Jahrhundert hinein, darunter eine Arie von Ferdinando Paér.²¹

Da die ‚Wiener Fassungen‘ in sich differieren oder nicht klar festzumachen sind, lässt sich schon erahnen, auf welche Probleme die Frage nach einem speziellen ‚Wiener Geschmack‘ stößt. Kann in Bezug auf die *Opera buffa* überhaupt von einer spezifisch lokal geprägten Bearbeitungspraxis gesprochen werden? Zunächst einmal nicht, denn die grundlegenden Mechanismen der Opernbearbeitung im 18. Jahrhundert funktionierten überall gleich, so wie die italienische *Opera buffa* ein europaweit verbreitetes Phänomen war. Wie an jedem anderen Theaterort ergab sich in Wien eine Opernbearbeitung in erster Linie aus der jeweiligen Sängerbesetzung. So entsprachen die ersetzen Nummern dem Geschmack und den stimmlichen Fähigkeiten der einzelnen Künstler, unabhängig davon, ob sie explizit für die Wiener Aufführung komponiert wurden oder es sich um von den Sängern mitgebrachte ‚Kofferarien‘ handelte.

Die Anpassung an das Ensemble konnte jedoch einhergehen mit der Annäherung an lokale Gewohnheiten, auch wenn die Trennung von individuellen und allgemeinen Faktoren im konkreten Fall meist nur schwer festzumachen ist. Angesichts des weitgehenden Fehlens von ortsgebundenen Studien zur Bearbeitungspraxis fällt zudem die Beurteilung nicht leicht, ob ein erkanntes Phänomen wirklich als ‚typisch wienerisch‘ gelten kann oder in anderen Städten ebenfalls auftrat. So lässt sich bereits eine grundsätzliche Frage wie die, ob in Wien besonders viel und intensiv bearbeitet wurde, nicht mit einem klaren, immerhin jedoch mit einem ‚vorsichtigen Ja‘ beantworten, was wiederum in mindestens ebenso hohem Maß mit individuellen Gründen wie mit einem ortsüblichen Vorgehen zusammenhing.

Wie sich nicht nur am Beispiel seiner eigenen Oper *Gli uccellatori* zeigt, wirkte mit Florian Gassmann ein besonders emsiger Bearbeiter in Wien, insbesondere in den späten 1760er Jahren, als die *Opera buffa* auch in seinem eigenen kompositorischen Schaffen einen Schwerpunkt bildete. Er widmete sich wiederholt auch der Bearbeitung der Ensembles, während sich Salieri später im Wesentlichen auf die Ersetzung von Arien beschränkte.²²

²⁰ Christian Gottlob Klemm und Franz von Heufeld, *Theatercalender von Wien*, Wien: Kurzböck, 1772–1774 (1773 als *Theateralmanach von Wien*; 1774 als *Almanach des Theaters in Wien*).

²¹ Zu den Wiener Aufführungen von *La frascatana* ist ein Aufsatz von Ingrid Schraffl in Vorbereitung.

²² Vgl. dazu Martina Grempler, ‚Ensemblebearbeitungen in der *Opera buffa* an den Wiener Theatern der 1760er Jahre‘, *MF* 65 (2012), 127–145.

In Hinsicht auf die Libretti scheint sich die These von den rigiden Moralvorstellungen des späteren theresianischen Zeitalters zu bestätigen. Einige Änderungen sind offenkundig aus dem Bestreben motiviert, klar oder potentiell anzügliche Textstellen zu eliminieren, zum Beispiel solche, die als Anspielungen auf käufliche oder freie Liebe interpretiert werden könnten. Auch steht hinter einigen Änderungen das Bestreben, allzu umständliche und klamaukhafte Szenen zu vereinfachen, und es lässt sich daraus auf eine gewisse Vorliebe für eine möglichst klare Handlungsführung schließen, so weit dies mit der Gattung Opera buffa überhaupt in Einklang zu bringen ist.

John Rice nannte als ein Kennzeichen der Wiener Opera buffa das häufige Fehlen der klassischen Parti serie,²³ was wiederum verbunden war mit einer besonders intensiven Rezeption von aus Rom stammenden zweiteiligen Intermezzi.²⁴ Diese weisen nur vier Personen auf, in der Regel ein Buffopaar sowie ein ernster gezeichnetes Paar, oft mit sentimental Zügen. Jedoch hat dieses an der komischen Handlung intensiven Anteil und nimmt an den Finalen ensembles teil, was dem Rollenprofil der Parte seria um 1770 widerspricht. In Städten außerhalb von Rom spielte man diese Intermezzi häufig in einer auf drei Akte erweiterten Fassung, wobei sich die Anzahl der Personen auf sieben erhöhte, was neben der Hinzufügung von Nebenfiguren die Einführung von wirklichen Parti serie, also einem ernsten Liebespaar, beinhaltete. In Wien hingegen blieb die zweiaktige Grundform der Intermezzi in der Regel erhalten, ebenso die Personenkonstellation.²⁵

Weiterhin kam es bei den meist aus Venedig importierten dreiaktigen Drammi giocosi für sieben Personen regelmäßig zu einer Reduzierung der Figurenanzahl und hier bevorzugt zur Streichung von Parti serie. Die Schwierigkeit, eine adäquate Besetzung zu finden, spielte mit Sicherheit gerade bei der häu-

²³ Vgl. Rice, *Salieri* (wie Anm. 2), 85–94. Rice bezieht sich v. a. auf die für Wien komponierten Opere buffe, seine Beobachtungen werden jedoch durch die Untersuchung der bearbeiteten importierten Werke gestützt.

²⁴ Vgl. John Rice, „The Roman Intermezzo and Sacchini's *La contadina in corte*“, *Cambridge Opera Journal* 12 (2000), 91–107. Die Trennung zwischen Sängern für ernste und heitere Oper scheint in Wien generell weniger ausgeprägt gewesen zu sein als andernorts, es sei an dieser Stelle nur auf die Uraufführung von Glucks *Alceste* verwiesen, die von Sängern gestaltet wurde, die auch oder überwiegend in der Opera buffa wirkten, wie der Tenor Filippo Laschi, Teresa Eberardi oder Giuseppe Tibaldi. Die Sängerin der Titelrolle, Antonia Bernasconi, trat ebenfalls gelegentlich in der Opera buffa auf.

²⁵ Ein Beispiel ist das Intermezzo *Gli stravaganti* von Piccinni, uraufgeführt 1764 am Teatro Valle in Rom und in Wien 1765 und 1768 unter dem Titel *La schiava* gespielt. Obwohl bei einer in Venedig 1766 gespielten, auf drei Akte erweiterten Version, mit dem Titel *La schiava riconosciuta* mehrere der wahrscheinlich 1768 in Wien beteiligten Sänger mitwirkten und obwohl auch Gassmann Zeuge dieser venezianischen Aufführung gewesen sein könnte, blieb es in Wien bei einer zweiaktigen Fassung. Umgekehrt spielte man in Florenz 1768 eine Version, die mit mehreren Einlagearien Bezüge zu Wien aufweist, bei der es sich aber wiederum um einen Dreiakter handelt.

figen Eliminierung der männlichen Parte *seria*²⁶ in den Jahren 1763/64 eine wichtige Rolle, reicht aber allein als Erklärung nicht aus, weder angesichts der generellen Vielzahl von in Wien anwesenden Sängern und der sonstigen hohen Qualität des Ensembles, noch angesichts der Regelmäßigkeit, mit der die Parte *seria* auch in späteren Jahren einschneidenden Bearbeitungsprozessen unterworfen wurden. Vielmehr scheinen sich hier theaterpraktische mit ästhetischen Gründen gemischt zu haben.

Im Fall von *La buona figliuola* ging die Streichung der männlichen Parte *seria* Conte Armidoro einher mit der Umgestaltung seines weiblichen Gegenparts Marchesa Lucinda zur Parte *semiseria* mit Beteiligung an den Finalensembles.²⁷ Bei mehreren anderen Opern wurden die Anteile der Parte *seria* verkleinert durch die ersatzlose Streichung von Arien, was generell seltener vorkam als die Ersetzung durch eine andere Arie, und somit die Parte *seria* überproportional häufig betraf.²⁸

Ein charakteristisches Beispiel für den Umgang mit den Parte *seria* wie für die Wiener Bearbeitungspraxis und die mit deren Aufarbeitung verbundenen Schwierigkeiten im Allgemeinen bietet Giuseppe Scolaris *La cascina*. Das zu den erfolgreichen Opern buffe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählende Stück wurde im Carnevale 1756 am Teatro San Samuele in Venedig uraufgeführt.²⁹ Florian Gassmann, der zum Zeitpunkt der Uraufführung in Italien lebte, könnte die Oper in Venedig gehört und die heute noch in der Österreichischen Nationalbibliothek liegende Abschrift mitgebracht haben, eventuell aber erst von seinem späteren Aufenthalt in der Lagunenstadt 1766.³⁰

Diese venezianische Partitur diente als Grundlage für die Bearbeitung, die sich der Bearbeiter (vielleicht gemeinsam mit den Wiener Sängern) als Studienexemplar durchsah und in den ersten Überlegungen festgehalten wurden. Zu Beginn vieler Nummern stehen kurze Anmerkungen, wahrscheinlich in der Hand Gassmanns, zum Beispiel „*Un tono più basso*“ vor der *Introduzione*. In der Partitur zur Wiener Aufführung erscheint diese Nummer in der Tat von C-Dur nach B-Dur transponiert.³¹ Bei mehreren Arien, die für Wien ersetzt wurden, findet sich in der venezianischen Partitur ein knappes „*No*“, teilweise in Verbindung mit der Notiz „*altra*“ oder ein rotes Kreuz.

²⁶ Die männliche Parte *seria* wurde in Venedig häufig mit einer Frau besetzt, ein in Wien zwar nicht unbekanntes, aber doch unübliches Verfahren. Gänzlich ungebräuchlich war in Wien die Heranziehung von Kastraten für die *Opera buffa*. Veränderungen hinsichtlich der männlichen Parte *seria* erfolgten jedoch auch, wenn sie bereits ursprünglich von einer Tenorstimme ausgeführt wurde.

²⁷ Vgl. Calella, „*La buona figliuola*“ (wie Anm. 18).

²⁸ Etwa in *La serva scaltra* (1763), *Il signor dottore* (1764) oder *Gli uccellatori* (1768).

²⁹ Der Katalog von Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 2, Cuneo: Bertola e Locatelli 1990, 78–80 dokumentiert 25 Libretti, darunter mehrere aus dem deutschsprachigen Raum (u. a. Berlin und Dresden) sowie aus europäischen Städten wie London, St. Petersburg oder Lissabon.

³⁰ A-Wn Mus. Hs. 17852. Die Partitur zeigt das charakteristische Schriftbild und die stark verschönerten Titelblattgestaltung der Kopistenwerkstatt Baldan.

³¹ Signatur A-Wn Mus. Hs. 1065.

Da es sich bei *La cascina* um eine der am gravierendsten bearbeiteten Opern dieser Jahre handelte, konnten die Veränderungen nicht einfach in die Quellenpartitur eingetragen werden, sondern es dürfte für die Wiener Aufführung eine neue Partitur erstellt worden sein. Das heute erhaltene Manuskript mit der in Wien gespielten Version wäre demnach eine saubere Kopie dieser nicht mehr auffindbaren Aufführungspartitur. Zudem existieren mehrere der Wiener Einlagen als Einzelnummern mit Zuschreibung an Florian Gassmann, der für die Bearbeitung von *La cascina* ohne Zweifel hauptsächlich verantwortlich war.³²

Insgesamt sind ungefähr drei Viertel der ursprünglich vorhandenen 29 Musiknummern von Veränderungen betroffen. Mehrere Stücke wurden transponiert oder erfuhren kleinere Modifikationen etwa in der Instrumentation, vier Nummern sind ersatzlos gestrichen, eine kam neu hinzu, sieben wurden durch andere ersetzt, wie (vielleicht aufgrund des anzüglich interpretierbaren Textbeginns) das Duett „Pastorelli, io son da vendere“ vor dem Finale des letzten Aktes. Eine im Vergleich zu anderen Wiener Bearbeitungen überdurchschnittliche Anzahl von Nummern wurde nach den ursprünglichen Texten neuvertont, neben vier Arien auch ein Quartett sowie das Finale zum zweiten Akt.³³

Die Parti serie Lavinia (Sopran) und Costanzo (Tenor)³⁴ blieben bei der Wiener Aufführung zwar erhalten, jedoch keine von deren Arien. Beide Rollen erfuhren eine deutliche Reduktion durch die ersatzlose Streichung von Lavinias „Di tante in tante“³⁵ aus dem dritten Akt sowie der Da-Capo-Arie des Costanzo „Se amor ti scalda il petto“ aus dem zweiten Akt, obwohl letzteres dramaturgische Unstimmigkeiten zur Folge hat, da der als Hirte Silvio verkleidete Costanzo somit nach der vierten Szene des zweiten Aktes aus der Handlung verschwindet, um im dritten Akt als Gatte Lavinias recht unvermittelt wieder aufzutreten.

³² Bei A-Wn Mus. Hs. 3980 handelt es sich um die neuvertonte Arie des Berto aus dem zweiten Akt („Pippo, consolati“). A-Wn Mus. Hs. 3979 enthält die Arie des Conte aus dem ersten Akt („Vieni, superbo Re“) sowie einen Chor und das von Gassmann auf den alten Text neukomponierte Finale des zweiten Aktes. Es ist sicher nicht auszuschließen, sondern im Gegenteil recht wahrscheinlich, dass von den nur in der Gesamtpartitur der Oper (A-Wn Mus. Hs. 1065) zu findenden Einlagen, weitere aus der Hand Gassmanns stammen, auch wenn sie nicht als Einzelnummern überliefert sind.

³³ Vermutlich wurden sogar mehr als vier Arientexte neu vertont, was nicht genau feststellbar ist, da bei der Wiener Partitur der dritte Akt fehlt.

³⁴ Mit einiger Wahrscheinlichkeit Antonio Puliti, der in dieser Zeit in Wien speziell in Parti serie auftrat. Möglich wäre auch Gioacchino Caribaldi, der eher Mezzo caratteri, vereinzelt aber auch Parti serie verkörperte. Costanzo wurde bei der Uraufführung von Giuseppe Celesti gesungen, offenbar ein Altkastrat. Bereits wenige Monate später in Mailand übernahm eine weibliche Sängerin die Rolle, bei den durch Sartori dokumentierten Folgeaufführungen in anderen Städten taucht die Besetzung durch einen Mann (auch Tenor) oder durch eine Frau gleichermaßen regelmäßig auf.

³⁵ Die Arie der Lavinia ist im Libretto zur Uraufführung enthalten, fehlt jedoch in der venezianischen Partitur in A-Wn. In den Partituren zu *La cascina* in I-Fc sowie P-La existiert sie hingegen.

Von den verbleibenden zwei Solonummern Lavinias wurde je eine ersetzt und eine neuvertont. Ebenfalls neukomponiert erscheint die einzige noch erhaltene Arie Costanzos:

Care selve, piaggie amate
Deh svelate all'idol mio
Quell'amor, quel duolo rio,
Che celato ho nel mio cor.

No; tacete ancor per poco
Il mio foco, i desir miei.
Destar pria si vegga in lei
La pietà, se non l'amor.

Der Komponist der Wiener Einlage, vermutlich wiederum Gassmann, nutzte nur die erste der beiden Strophen, um aus einer Da-Capo-Arie eine zwar immer noch virtuose, jedoch im Vergleich zur venezianischen Partitur in ihren Verzierungen deutlich schlichtere Nummer zu gestalten.

A-Wn (Wiener Fassung)

Andantino

Ca - re sel - ve, piag - gie a - ma - te

A-Wn (Venezianische Partitur)

Andante

Ca - re sel - ve piag - gie a - ma - te

Dafür weist die Wiener Arie die aufwendigere Instrumentalbegleitung auf. Scolaris Version der Uraufführung wurde lediglich von Streichern begleitet, wobei erste und zweite Violinen häufig gemeinsam spielen und die Bratschen sich nach der Bassstimme richten.

Im instrumentalen Vorspiel sowie in den Zwischenteilen antizipieren die Violinen das motivische Material der Singstimme, bei deren Begleitung spielen sie vornehmlich im selben Rhythmus wie die Bassstimme, und ihre Aufgabe besteht in der harmonischen Vervollständigung des Satzes, seltener in einer Dopplung der Melodie der Singstimme, deren charakteristisches Element in der rhythmischen Figur mit punktierter Achtel und darauf folgenden 32tel-Noten liegt.

Die Wiener Neuvertonung enthält neben den Streichern zusätzlich Oboen, Hörner und Fagott und nutzt die Möglichkeiten unterschiedlicher Stimmkombinationen sowie der Herausarbeitung einzelner Instrumentenklangfarben in einem erheblich deutlicheren Maß als Scolari. Das Bestreben, statt einer reinen

Begleitung eine Interaktion von Singstimme und Instrumenten zu erreichen, lässt sich hier zumindest in Ansätzen erkennen.

Bei der neuvertonten Arie der Lavinia „Sarò più che non credi“ aus der dritten Szene des zweiten Aktes wurde aus einer Da-Capo-Arie eine einteilige Form, gehalten im *Tempo di Minuetto*, bei der in der Wiener Vertonung die Oboen zur reinen Streicherbegleitung hinzutreten.

Venedig

Amoroso

B $\frac{4}{4}$ Sa - rò più che non cre - di

Wien

Tempo di minuetto

B $\frac{4}{4}$ Sa - rò più che non cre - di

Beide Versionen der Arie sind im Sopranschlüssel notiert und die Sängerinnen in Venedig und Wien verfügten in etwa über einen Umfang von eineinhalb Oktaven. Allerdings bewegte sich die Stimme der unbekannten Darstellerin der Wiener Aufführung³⁶ geringfügig höher und sie legte offenkundig Wert darauf, die hohen Lagen auskosten zu dürfen, während sich die Sängerin der Uraufführung, Antonia Zamperini, in allen Lagen wohlfühlte und in ihren Arien gerne auf engem Raum (fast) den gesamten Tonumfang durchmaß.

Im Gegensatz zur Arie des Costanzo verfügte die ursprüngliche Arie der Lavinia nicht über ausgedehntere Koloraturen. Charakteristisch sind hier neben den Vorschlägen kleine Melismen mit je einer Sechzehntel, gefolgt von einer punktierten Achtelnote pro Silbe.

Andante

B $\frac{4}{4}$ so, che tor - men - ta il co - re

Dieses melodische Material des ersten Teils taucht in dem ansonsten etwas schlichter gehaltenen und von häufigeren längeren Notenwerten geprägten Mittelteil wieder auf, ein Verfahren, dass sich auch in der Venezianer Arie des Costanzo findet.

³⁶ Es könnte sich um Clementina Baglioni Poggi gehandelt haben, die vornehmlich Mezzi caratteri, aber auch Parti serie sang. Mit Marianna Uttini und Antonia Bernasconi waren 1768 zwei weitere Primadonnen (Sopran) in Wien, die im Verlauf ihrer Karriere in Seria wie Buffa auftraten.

Die neukomponierte Arie der Lavinia zeigt von Beginn an größere Agilität in den Sprüngen sowie mehr Flexibilität in der melodischen Linie, sowohl in rhythmischer Hinsicht, als auch bei der Gestaltung der Melismen. Bei der Umsetzung des zentralen Textmotivs, des „*tiranno amor*“, setzt der Wiener Komponist in erster Linie auf dramatische Verve (ohne damit die tänzerische Leichtigkeit ganz aufzugeben), während ein melancholischer Tonfall, wie er bei der venezianischen Version im Vordergrund steht, nur vereinzelt genutzt wird, um dem Ausdruck ein Kontrastmoment hinzuzufügen.

Die bei der Uraufführung enthaltene Arie der Lavinia aus dem ersten Akt, „*L'amante tortorella*“, entfällt in den Quellen zur Wiener Aufführung. Stattdessen findet sich im Wiener Libretto die Einlage „*In panti, in sospiri*“, in der Partitur hingegen „*Fra tanti martiri*“.

Libretto UA Venedig A-Wn Mus. Hs. 17852	Libretto Wien, S. 20	A-Wn Mus. Hs. 1065 (Partitur Wiener Fassung)
<p>L'amante tortorella Si lagna di star sola, il suo dolor consola sperando il caro ben.</p> <p>L'afflitta vedovella Non trova il suo riposo, se il cuor novello sposo a consolar non vien.</p>	<p>In panti, in sospiri Quest'anima amante Lo stato affannoso Sofferse costante, Ma cerca uno sposo, Riposo non ha.</p>	<p>Fra tanti martiri Quest'alma dolente Traffiger si sente Ristoro non ha.</p>

Die Übereinstimmungen in Inhalt, Sprache und Versmaß lassen vermuten, dass die im Wiener Libretto enthaltenen Verse die ursprünglich geplante Version darstellten, sich aber im Verlauf der Kompositions- und vielleicht Probenarbeit Modifikationen ergaben, aus denen letztlich die in der Partitur überlieferte (und zur Aufführung gelangte), um zwei Zeilen verkürzte Textfassung hervorging.

Wiederum ersetzte hier eine einstrophige Arie eine Da-Capo-Nummer, und damit kam es auf formaler Ebene zur Ersetzung einer deutlich dem barocken *Seria-Arientypus* verpflichteten Nummer. Auf der durch den veränderten Text vorgegebenen Ausdrucksebene hingegen scheint die neue Arie kaum weniger „ernst“, im Gegenteil. Der ersetzte Arientext weist eine gewisse verspielte Note auf, die sich etwa in den Verkleinerungsformen „*tortorella*“ und „*vedovella*“ zeigt sowie in der geäußerten Hoffnung auf den trostspendenden „*neuen Bräutigam*“. Hingegen wollte der Wiener Bearbeiter offenbar die Akzentuierung des besungenen Liebesleids und damit die sentimental Züge der Figur verstärken.

Auf der gesanglichen Ebene gibt sich „*Fra tanti martiri*“ mit ihren ausgedehnten Koloraturen an den Phrasenenden nicht weniger virtuos als die ursprüngliche Nummer „*L'amante tortorella*“, die gerade zu Beginn auffallend syllabisch gestaltet ist und mit einigen Achtelketten eher bescheidene Verzierungen aufweist. Im Gegensatz zur neuen Nummer der männlichen Partie *seria*

Costanzo stehen sich Lavinias Arien in der Venezianer und Wiener Aufführung in der Virtuosität in nichts nach und die Gewichte zwischen weiblicher und männlicher Partie seria erscheinen in vokaler Hinsicht in Wien verschoben.

Was die Instrumentation betrifft, so wurde „L'amante tortorella“ lediglich von Streichern begleitet und dies gilt auch für die Wiener Einlage. Dabei handelt es sich jedoch um eine Ausnahme, denn nicht nur die angesprochenen neukomponierten Arien von Costanzo und Lavinia, sondern fast alle neuen Nummern in *La cascina* weisen eine umfangreichere Orchesterbesetzung als die ersetzen auf, ein Befund, der sich durch die Untersuchung anderer Wiener Opernbearbeitungen der späten 1760er Jahre bestätigt.³⁷

Zu diesem Urteil kam bereits John Rice, der als für Wien charakteristisch eine stärkere Beachtung der Instrumentalbegleitung nannte, mit einer deutlichen Tendenz hin zu einem größeren Eigenleben der Instrumente, vor allem der Bläser.³⁸ So fehlt in der venezianischen Partitur zu *La cascina* grundsätzlich eine Fagottstimme, wenngleich daraus nicht unbedingt auf eine Orchesterbesetzung ohne dieses Instrument geschlossen werden sollte. In Wien erscheint das Fagott bei zahlreichen Nummern separat notiert zwischen den Bratschen und der Singstimme. Zwar spielt es über weite Strecken die Bassstimme der Streicher mit, wird jedoch immer wieder auch anders eingesetzt. In der neuvertonten Arie des Costanzo kann das Fagott sowohl den Bässen wie den anderen Bläserstimmen, teils aber auch den Bratschen folgen, wobei dies manchmal von Takt zu Takt wechselt. In einigen Fällen geht das Fagott zwar mit einem oder mehreren anderen Instrumenten mit, weicht aber in einzelnen Noten ab und bildet so eine Variante, meist zur Bassstimme. Die separat notierte Fagottstimme und deren flexible Handhabung finden sich nicht nur in *La cascina* und sind offenbar insbesondere für Gassmanns Einlagen charakteristisch.³⁹

Die Bearbeitung von *La cascina* spiegelt sowohl hinsichtlich der Instrumentation, als auch in Bezug auf die Parti serie in Wien übliche Prozesse wieder, die jedoch ebenso mit Gassmanns Personalstil wie mit einem ‚Wiener Geschmack‘ (zwei sich mit Sicherheit auch gegenseitig bedingende Faktoren) in Verbindung zu bringen sind sowie mit der Sängerbesetzung, insbesondere der Wiener Primadonna in der Rolle der Lavinia. Die genannten Beispiele zeigen, dass die ‚Ersetzungsmechanismen‘ im Bereich der Opera buffa eine

³⁷ Bei Gassmanns *Gli uccellatori* etwa weisen die Einlagen ebenfalls nahezu durchgehend eine umfangreichere Instrumentalbesetzung auf, bei vereinzelten nur von Streichern begleiteten Nummern, die nicht ersetzt wurden, fügte der Bearbeiter (Gassmann?) zusätzliche Bläserstimmen hinzu.

³⁸ Vgl. Rice, *Salieri* (wie Anm. 2), 106.

³⁹ Bei *Il villano geloso* sind die Komponistennamen der Einlagen überliefert. Lediglich die von Gassmann verfassten neuen Arien enthalten die separate Fagottstimme, bei den Arien der anderen Komponisten fehlt diese. Bei einer autographen Einlage Gassmanns in der Wiener Partitur (A-Wn Mus. Hs. Kt. 217) zu Guglielmis *L'impresa d'opera* (1770) findet sich eine weitere instrumentatorische Besonderheit: Die Bratschen werden aufgeteilt, ein Teil spielt die separate Bratschenstimme, der andere mit den Bässen. Auch diese Einlage enthält eine Fagottstimme.

hohe Komplexität aufweisen und dahinter ein ganzes Netz aus Vertriebswegen, persönlichen Beziehungen und künstlerischen Beweggründen stand. Die Diskussion um das Verhältnis all dieser Faktoren inmitten eines lokalen Theaterbetriebs erscheint noch immer nicht hinreichend geführt.