

Andrea Bernasconis Münchner Opern – Überlieferung und Fassungen

Wer sich mit der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts befasst, steht in der Regel vor einem Flickenteppich an Überlieferungen: Die überwiegend handschriftlichen Quellen reichen von stark beanspruchten Exemplaren, die mit Strichen, Rasuren, Ergänzungen und Überklebungen versehen sind, bis hin zu repräsentativen Reinschriften im Schmuckeinband. Die Quellenlage umfasst Arien in Einzelüberlieferung, Arien in Sammelhandschriften, transponierte Arien und instrumental arrangierte Arien, Kontrafakturen, Abschriften aus dem 19. Jahrhundert, die aus historischem Interesse heraus angelegt wurden und vieles mehr. Unter diesen Umständen ist es oft nicht einfach, die Beziehung eines Werkes zu seinen Vorgängerversionen zu erschließen oder sein Nachwirken – sei es als Ganzes oder in Ausschnitten – zu verfolgen. Die technischen Entwicklungen der vergangenen Jahre, allen voran der RISM-OPAC,¹ aber auch die zunehmende digitale Verfügbarkeit von Musikhandschriften haben diesbezügliche Recherchen allerdings sehr erleichtert. Dies gilt auch für die Münchner Opern Andrea Bernasconis mit ihrer mengenmäßig vergleichsweise überschaubaren Quellenlage. Gleichwohl kann die folgende Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, denn der Datenstrom, der Informationen aus aller Welt zugänglich macht, wächst und verändert sich laufend.² Ebenso wenig war mit vertretbarem Aufwand eine systematische Überprüfung von Informationen am Original möglich. Zum Bild der Opernforschung möchte der vorliegende Beitrag neue Mosaiksteine hinzufügen und künftigen Nachforschungen als Ausgangsbasis und Landkarte dienen.

¹ <https://opac.rism.info>

² Die Angaben aus der RISM-Datenbank beruhen auf dem Stand vom 31.7.2017. Später eingespielte Datensätze und Informationen wurden nicht berücksichtigt.

Die Überlieferung vollständiger Partituren

Die Partituren zu Bernasconis Münchner Opern – *Temistocle* (1754 und 1762),³ *Bajazet* (1754),⁴ *Adriano in Siria* (1755),⁵ *Didone abbandonata* (1756 und 1760),⁶ *Artaserse* (1763),⁷ *L'Olimpiade* (1764),⁸ *Semiramide riconosciuta* (1765),⁹ *Demofonte* (1766),¹⁰ *La clemenza di Tito* (1768)¹¹ und *Demetrio* (1772)¹² – sind überwiegend in zweifacher Ausfertigung erhalten.¹³ Es handelt sich um saubere Kopistenabschriften, die als Belegexemplare für Mitglieder der kurfürstlichen Familie angefertigt worden sind. Vereinzelt sind mit Bleistift Generalbassbezeichnungen eingetragen worden, was zeigt, dass das Notenmaterial zumindest teilweise in der Musizierpraxis Verwendung fand. Die Münchner Handschriften kamen anschließend in den Bestand der Hofopernintendanz und schließlich in die Bayerische Staatsbibliothek. In vergleichbarer Weise sind die Partituren zu Bernasconis *Flavio Anicio Olibrio* (Wien 1737)¹⁴ und *Ezio* (Wien 1749)¹⁵ an ihrem Aufführungsort verblieben und in die Österreichische Nationalbibliothek gelangt, diejenige zur *fiesta teatrale L'Homme* (Bayreuth 1753) in die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel.¹⁶ Ein größeres Corpus an Partituren von Opern Bernasconis wird außerdem in der Bibliothèque nationale de France in Paris verwahrt. Er umfasst die Abschriften von insgesamt sieben, also etwa zwei Drittel der *drammi per musica* aus der

³ D-Mbs Mus. ms. 187.

⁴ D-Mbs Mus. ms. 153.

⁵ D-Mbs Mus. mss. 148 und 185.

⁶ D-Mbs Mus. mss. 207 und 20890.

⁷ D-Mbs Mus. mss. 151 und 190.

⁸ D-Mbs Mus. mss. 149 und 188.

⁹ D-Mbs Mus. mss. 150 und 186.

¹⁰ D-Mbs Mus. mss. 152 und 184.

¹¹ D-Mbs Mus. ms. 189.

¹² D-Mbs Mus. ms. 183.

¹³ Zu *Agelmondo* (München 1760) ist keine Partitur überliefert, nur das Libretto ist erhalten. Sieben Arien aus der Oper sind in der Sammelhandschrift D-Mbs Mus. ms. 182 enthalten.

¹⁴ A-Wn Mus. Hs. 18294.

¹⁵ A-Wn Mus. Hs. 17997.

¹⁶ D-W Cod. Guelf. 65 Mus. Hdschr. ist ein Partiturauszug, der die *Secco-Rezitative* und *Accompagnati* in vollständiger Instrumentierung enthält, bei den Arien Singstimme und *Basso continuo* sowie bei den Chören die Sopranstimme. Das überlieferte Stimmenmaterial (Violino I, Violino II, Violetta, Violoncello, Traverso I, Traverso II, Oboe I, Oboe II, Corno I und Corno II, die Vokalstimmen fehlen) trägt die Signatur D-W Cod. Guelf. 66 Mus. Hdschr.; außerdem finden sich sechs Chorsätze aus *L'Homme* in der Handschrift D-W Cod. Guelf. 283 Mus. Hdschr. Auftraggeberin für die *fiesta teatrale* war Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758). Die Partitur ist vermutlich mit dem Nachlass von Sophie Caroline von Braunschweig-Wolfenbüttel (1737–1817), der zweiten Frau von Wilhelmines Ehemann Markgraf Friedrich III. von Bayreuth (1711–1763), nach Wolfenbüttel gekommen.

Münchener Zeit des Komponisten. Es handelt sich um Kopien von *Temistocle*,¹⁷ *Adriano in Siria*,¹⁸ *Artaserse*,¹⁹ *L'Olimpiade*,²⁰ *Semiramide riconosciuta*,²¹ *Demetrio*²² und *La clemenza di Tito*.²³ Die Pariser Handschriften sind aus mehreren Gründen als Parallelüberlieferung zu den Münchner Manuskripten anzusehen: Zum einen ist für die betreffenden Stücke mehrheitlich nur eine einzige und zwar die Münchner Vertonung Bernasconis verbürgt, zum anderen zeigt ein inhaltlicher Vergleich, dass es sich um identische Fassungen handelt. Auch das äußere Erscheinungsbild spricht für München als Provenienz: Die Einbände sind aus Kalbsleder, das bayerische Wappen ist eingepreßt, und es waren offenbar Münchner Kopisten – im Falle von *La clemenza di Tito* vermutlich Schreiber H – am Werk.²⁴ Die heute im Conservatoire royal in Brüssel aufbewahrte Abschrift von Bernasconis *La clemenza di Tito* kann anhand eines Incipitvergleichs mithilfe des RISM-OPAC ebenfalls als mit der Münchner Version identisch angesehen werden.²⁵ Gleiches gilt für zwei in der Library of Congress in Washington D. C. befindliche Handschriften: Sowohl die Abschrift von *Adriano in Siria* als auch die von *La clemenza di Tito* sind Kopien der Münchner Vertonungen, die um 1910 angefertigt wurden – erstere nachweislich von Léon Mathieu²⁶ und letztere einem entsprechenden Vermerk zufolge – „faite d'après un manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris“ – mit der bereits erwähnten Pariser Handschrift als Vorlage.²⁷ Auch die Abschriften von Bernasconis *Temistocle*, die sich heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin²⁸ und in der Musiksammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg²⁹ befinden, stimmen mit der Münchner Fassung überein.

¹⁷ F-Pn D-1005, -1006, -1007 (die Bände haben jeweils eine eigene Signatur).

¹⁸ F-Pn D-990, -991, -992.

¹⁹ F-Pn D-993, -994, -995.

²⁰ F-Pn MS-8345, -8346, -8347.

²¹ F-Pn D-1002, -1003, -1004.

²² F-Pn D-998, -999, -1000.

²³ F-Pn MS-8348, -8349, -8350.

²⁴ Vgl. die Schriftprobe des Kopisten Schreiber H in Gertraud Haberkamp und Robert Münster (Hrsg.), *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München. Thematischer Katalog* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 9), München 1982, S. XXVIII. Wie die bayerischen Handschriften nach Paris gekommen sind, ließ sich leider nicht ermitteln.

²⁵ B-Bc 14490, vgl. RISM-Dokumentennummer 705000796. Die Eingabe der RISM-Dokumentennummer in das Suchfeld des RISM-OPAC führt direkt zum entsprechenden Datensatz.

²⁶ US-Wc M1500.B536 A2, vgl. RISM-Dokumentennummer 900010917.

²⁷ US-Wc M1500.B536 C5 Case, vgl. RISM-Dokumentennummer 000142125.

²⁸ D-B Mus. ms. 1603.

²⁹ D-Hs M B/2498. Es handelt sich um einen Partiturauszug aus dem Nachlass von Friedrich

Ganz anders stellt sich die Überlieferungslage im Falle von Bernasconis italienischen *drammi per musica* dar, die in den 1730er- und 1740er-Jahren an verschiedenen, meist öffentlichen Opernhäusern aufgeführt wurden, insbesondere in Venedig, der langjährigen Wirkungsstätte des Komponisten unmittelbar vor seiner Verpflichtung an den bayerischen Kurfürstenhof. Während von den Münchner Opern in der Regel mehrere vollständige Partiturnkopien erhalten sind, sind über Hinweise aus der Literatur und über die RISM-Datenbank derzeit nur für zwei *drammi per musica* Bernasconis, die in der Zeit vor 1753 entstanden sind, vollständige Handschriften nachweisbar: Eine Abschrift des *Germanico* (Turin 1744) aus der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien stammt möglicherweise aus dem Besitz der Grafen Questenberg in Jarmeritz (heute: Jaroměřice nad Rokytinou);³⁰ eine Kopie davon, die Carl Krause 1911 in Wien angefertigt hat, liegt heute in der Library of Congress.³¹ Weiterhin befindet sich ein Exemplar des *Temistocle* in der Bibliothek des Conservatorio di musica Vincenzo Bellini in Palermo.³² Die Frage, ob, in welchem Umfang und in welcher Weise der Komponist bei der Neuvertonung eines Librettos für die Münchner Hofoper auf ältere Fassungen seiner Werke zurückgegriffen hat, lässt sich vor diesem Hintergrund nur punktuell beantworten. Doch dazu später mehr.

Die Überlieferung von Einzelnummern

Im Gegensatz zur Überlieferungslage bei den vollständigen Partituren ist der überwiegende Teil der Arien Bernasconis, die in Einzelüberlieferung vorliegen, nicht dem Corpus der Münchner Opern zuzurechnen. Zwar sind nicht alle Datensätze des RISM-OPAC mit Musikincipits ausgestattet, die einen zweifelsfreien Abgleich ermöglichen, doch ist die Tendenz eindeutig genug: Aus öffentlichen und kommerziell geführten italienischen Opernhäusern kam mehr Notenmaterial in Umlauf – und wurde folglich häufiger verbreitet – als aus dem exklusiveren höfischen Umfeld.³³

Chrysender, von dem nur die Akte II und III erhalten sind, vgl. RISM-Dokumentnummer 450014603.

³⁰ A-Wgm IV 27733 (Q 1179); vgl. dazu Jana Perutková, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678–1752) als Förderer der italienischen Oper in Mähren* (Specula spectacula, Bd. 4), Wien 2015, S. 25f.

³¹ US-Wc US-Wc M1500.B536 G3. Neun Arien sind außerdem in einer Sammelhandschrift (I-Tf 1|1) im Archiv der Accademia filarmonica in Turin erhalten.

³² I-PLcon Arm. I^o – Ant. 97. Der Oper *Alessandro Severo* (Venedig 1739) sind in separater Überlieferung die Sinfonia und insgesamt zwölf Arien zugeordnet, davon sieben Arien in der Bibliothek der Fondazione Querini Stampalia, geografisch ganz nah am Ort der Uraufführung.

³³ Das 2017 abgeschlossene Forschungsprojekt *Opera buffa in Wien (1763–1782)* hat die Bear-

Arienkompositionen von Bernasconi sind heute in Bibliotheken in Österreich, Belgien, der Schweiz, Deutschland, Dänemark, Großbritannien, Italien, Slowenien, Schweden und in den USA zu finden, wobei fast die Hälfte des Materials in Sammelhandschriften enthalten ist. Über die vereinzelte Überlieferung von ein oder zwei Nummern hinaus gehen die Bestände in Dresden, Münster, London, Brüssel, Rostock, Schwerin, Turin, Venedig, Mailand, Skara, Köln, Maribor, Montecassino und Bamberg (vgl. Tabelle 1). Im Einzelnen lässt es sich zumeist nicht nachvollziehen, wann, wie und warum Arien von Bernasconi an ihren heutigen Aufbewahrungsort gelangt sind. Zu wenig weiß man immer noch über die praktischen Umstände im Nachgang von Aufführungen, über den Verbleib von Notenmaterial und über die Wege seiner Verbreitung, die durchaus verschlungen sein können. Und zu häufig lässt sich die Provenienz von Handschriften nicht (mehr) klären. Eine Annäherung ist in vielen Fällen dennoch möglich:

Dresden, das im 18. Jahrhundert ebenso wie München ein Zentrum der höfischen Opernpflege nördlich der Alpen war, verfügte nicht nur über das entsprechende Interesse und die notwendige Infrastruktur zur Beschaffung von Musikalien, sondern hatte durch verwandtschaftliche Beziehungen zum Münchner Kurfürstenhof auch einen direkten Draht zu den Werken Bernasconis. Die Dresdner Manuskripte mit insgesamt 26 Arien des Komponisten wurden überwiegend von Münchner Schreibern angefertigt und stammen mehrheitlich aus dem Besitz von Maria Antonia Walpurgis, Prinzessin von Bayern, die 1747 den sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian geheiratet hatte und nach Dresden übersiedelt war. Der Briefwechsel zwischen den Wittelsbacher Geschwistern – Kurfürst Maximilian III. Joseph von Bayern, Maria Antonia, Maria Josepha und Josepha Maria – zeigt, welchen hohen Stellenwert der Austausch von musikalischen Neuigkeiten und Musikalien hatte. Maria Antonia hat bei ihrer Übersiedelung nach Dresden sicherlich Notenmaterial mit sich geführt und in den darauf folgenden Jahren immer wieder Nachschub aus München erhalten.

Die Bestände in Münster sind der Sammelleidenschaft des Abbate Fortunato Santini (1777–1861) und dem Verhandlungsgeschick des münster'schen Domvikars Bernhard Quante (1812–1875) zu verdanken. Santini war ein bedeutender römischer Musiksammler, der mit führenden Musikern, Musikgelehrten und Sammlern im In- und Ausland in Kontakt stand. Er hatte zuvor mehrere Angebote ausgeschlagen, verkaufte jedoch 1855 aufgrund finanzieller Schwierigkeiten seine Musikaliensammlung gegen eine Jahresrente an das Bistum Münster. Die

beitung von importierten Opern und die Rolle der an der Wiener Produktion beteiligten Sänger untersucht (<https://phil-kult.univie.ac.at/forschung/drittmittelprojekte/kulturen-und-identitaeten-europas/opera-buffa-in-wien-1763-1782/>). Ein vergleichbares Vorhaben wäre auch für die *Opera seria* lohnend.

meisten der 20 Arien von Bernasconi, die in dieser Sammlung erhalten sind, wurden vom Komponisten, Cembalisten und Violoncellisten Antonino Reggio (1725–ca. 1800) geschrieben.³⁴ Bernasconis Arien sind also vermutlich aus Reggios Sammlung in diejenige Santinis gelangt.

Besondere Erwähnung verdient auch eine Ariensammlung aus dem Pokrajinski arhiv in Maribor, die zwölf Arien Bernasconis enthält.³⁵ Die Musikalien stammen aus dem Besitz der Grafen von Attems, wurden für Maria Josepha Attems (1721–1784) und ihren Mann Ignaz Maria (1714–1762) angefertigt. Zehn der Arien wurden von demselben Schreiber geschrieben, für sieben wurde Papier aus der Papiermühle Seisenberg (heute: Žužemberk in Krain/Slowenien) verwendet.³⁶

Die Handschriften in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern stammen aus dem Besitz der Großherzöge von Mecklenburg-Schwerin und sind im Jahr 1837 von Ludwigslust nach Schwerin gebracht worden.³⁷ Unter den Schreibern der elf Arien Bernasconis sind zwei Musiker der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle identifizierbar: Der Trompeter Johann Michael Baldauff (1706–1779), der seit 1751 auch als Notenschreiber fungierte, und der Bassist Johann Christoph Perlberg.³⁸ Da Baldauff auch als Kopist von zwei der zwölf Arien Bernasconis nachweisbar ist, die heute in der Universitätsbibliothek Rostock aufbewahrt werden,³⁹ ist anzunehmen, dass dieser Bestand ebenfalls mit dem großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Hof in Verbindung steht.⁴⁰

Die Handschriften aus der Bibliothek der Benediktinerabtei Montecassino

³⁴ Der Großteil von Reggios bekannten Kompositionen ist ebenfalls Teil der Santini-Sammlung (vgl. Anthony Hart, *Antonino Reggio (1725–ca. 1800). Thematic Catalogue*, Valletta 2016, S. 4).

³⁵ SI-Mpa16, 22, 25, 27, 28, 30, 39, 42, 47, 52, 55 und 68; vgl. dazu Metoda Kokole, „Migrations of Musical Repertoire. The Attems Collection from Around 1744“, in: Gesa zur Nieden und Berthold Over (Hrsg.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Bielefeld 2016, S. 341–377, insb. S. 358–362. Zwei Zuschreibungen an Bernasconi bezeichnet Kokole als „not secure, being based solely on textual concordance“ (S. 359).

³⁶ Vgl. Kokole, „Migrations“, S. 361f.

³⁷ Vgl. Otto Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin 1893, Bd. 1, S. IVf.

³⁸ Von der Hand Baldauffs stammt D-SW1 Mus. 1227 (vgl. RISM-Dokumentennummer 240001098), von der Perlbergs D-SW1 Mus. 1226 (vgl. RISM-Dokumentennummer 240001094).

³⁹ D-ROu Mus. Saec. XVIII:6[1]6 (vgl. RISM-Dokumentennummer 200021413) und D-ROu Mus. Saec. XVIII:6[1]7 (vgl. RISM-Dokumentennummer 200021415).

⁴⁰ In der Schweriner Musikaliensammlung ist außerdem eine weitere Komposition überliefert, die am Münchner Kurfürstenhof entstanden ist: Von Pietro Guglielmis *Serenata Diana amante* (in München trägt das Werk den Titel *Endimione*) ist eine Partitur (D-SW1 Mus. 2235) vorhanden sowie eine Abschrift der Ouvertüre (D-SW1 Mus. 2236) und von zwei Arien (D-SW1 Mus. 2239).

schließlich stammen aus dem Besitz von Abt Don Vincenzo Bovio (1809–1860), Mitglied einer einflussreichen neapolitanischen Familie, der vermutlich, wie viele andere Klosterangehörige auch, bei seinem Klostereintritt privates Notenmaterial mitbrachte. Bovios in Montecassino verbliebene Musikaliensammlung enthält neben vier Arien Bernasconis unter anderem Werke von Leonardo Vinci und Christoph Willibald Gluck.⁴¹

Eine wahre Weltreise hatte bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Arie *Ritorno al caro bene* aus Bernasconis *Alessandro Severo* zurückgelegt. Sie wurde um 1760 in einer Bearbeitung für Singstimme und Cembalo von Francis Hopkinson (1737–1791), einem der amerikanischen Gründerväter und zugleich Dichter von Liedern, Gedichten, Streitschriften und Komödien, in eine umfangreiche Sammelhandschrift kopiert, die heute in der Library of Congress aufbewahrt wird.⁴²

In München ist neben den oben genannten Partiturabschriften und der Sammelhandschrift mit Arien aus *Agelmondo* kaum Notenmaterial überliefert, auch kein Aufführungsmaterial. Eine *scena* aus *La clemenza di Tito* (*Che orror che tradimento*) und eine Arie aus *L'Olimpiade* (*Che non mi disse und di*) ist in einem Arienkonvolut enthalten,⁴³ und die Arie *Senza temer d'inganni* aus Metastasio's *cantata Gli orti esperidi*, von der allerdings keine vollständige Vertonung Bernasconis bekannt ist, befindet sich ebenfalls in einer Sammelhandschrift.⁴⁴

In der gedruckten Überlieferung, die im 18. Jahrhundert eine vergleichsweise geringe Bedeutung hat, sind Arien von Bernasconi in drei englischen Sammlungen nachweisbar: in *Arie 6. Composte dal Sig. Vincenzo Ciampi. To which are added some favourite songs from the late Italian comic operas* (London [1754]),⁴⁵ in *A select collection of vocal music, serious and comic, with a thorough bass for the harpsichord. With transpositions for the german flute* (London [1770])⁴⁶ und in *Farinelli's celebrated songs &c. collected from sig. Hasse, Porpora, Vinci, and Veracini's opera; set for a german flute, violin or harpsichord* (London [ca. 1736–55]).⁴⁷

⁴¹ Vgl. Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale NY 2007, S. 88, Fn. 20 und <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/gwv/personenregister/eintrag/bovio-vincenzo-don.html>.

⁴² US-Wc ML96.H83.

⁴³ D-Mbs Mus. ms. 3955. Der RISM-OPAC (vgl. RISM-Dokumentennummer 455020023) weist die Arie fälschlich der Oper *Il Bajazet* zu. *Il Bajazet* enthält zwar ebenfalls eine Arie mit diesem Text (I, 10), musikalisch handelt es sich aber um die Version aus *L'Olimpiade* (II, 4).

⁴⁴ D-Mbs Mus. ms. 179.

⁴⁵ Vgl. François Lesure (Hrsg.), *Répertoire international des sources musicales. Recueils imprimés. XVIIIe siècle*, München-Duisburg 1964, p. 98.

⁴⁶ Ebd., S. 106.

⁴⁷ Ebd., S. 171.

Bibliothek	Anzahl Nummern	Bemerkung
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) (D-DI)	26	
Santini-Bibliothek Münster (D-MÜs)	20	in einer Sammelhandschrift zusammen mit Arien von Gaetano Latilla
British Library London (GB-Lbl)	18	vorwiegend in Sammelhandschriften
Conservatoire royal Brüssel (B-Bc)	14	davon 7 Arien aus <i>Adriano in Siria</i>
Pokrajinski arhiv Maribor (SI-Mpa)	12	
Universitätsbibliothek Rostock (D-ROU)	12	davon 9 Arien aus <i>Adriano in Siria</i>
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin (D-SWL)	11	außerdem 1 Arie aus Bernasconis <i>fiesta teatrale Il trionfo della costanza</i> (1755)
Archivio dell'Accademia filarmonica Turin (I-Tf)	10	davon 9 Arien aus <i>Germanico</i> in einer Sammelhandschrift
Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, Venedig (I-Vqs)	8	davon 7 Arien aus <i>Alessandro Severo</i> in einer Sammelhandschrift
Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi Mailand (I-Mc)	6	5 Arien, 1 Duett
Stifts- und landesbibliothek Skara (S-SK)	6	
Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln (D-KNmi)	5	davon 3 Arien aus <i>Alessandro Severo</i> in einer Sammelhandschrift
Biblioteca dell'Abbazia Montecassino (I-MC)	4	davon 3 Arien aus <i>Alessandro Severo</i>
Diözesanarchiv des Erzbistums Bamberg (D-BAD)	3	davon 2 Arien aus <i>La clemenza di Tito</i>

Tabelle 1: Lokale Schwerpunkte der Arienüberlieferung.

Bei der vergleichenden Durchsicht des Ariencorpus fällt auf, dass die Zuweisung von einzeln überlieferten Arien an konkrete Vertonungen und Aufführungen in Katalogen wie dem RISM-OPAC und in der Literatur häufig problematisch und

unzuverlässig ist. Ein Arientext, der aus der Urfassung eines Librettos stammt, kann für eine konkrete Vertonung gestrichen oder ersetzt, andererseits aber auch als Einlagearie für ein ganz anderes Werk verwendet worden sein. Er muss also nicht zwingend mit einer bestimmten Vertonung oder Aufführung in Verbindung stehen, auch wenn ihn beispielsweise das Arienverzeichnis von Wotquenne⁴⁸ dem entsprechenden Werk zuordnet. Stichhaltig wird die Verbindung erst durch den Abgleich mit dem Notentext des betreffenden *dramma per musica*. Auch die Tatsache, dass Komponisten Libretti mehrfach vertont haben, darf nicht vergessen werden. So enthält die Monografie *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660–1760* von Eleanor Selfridge-Field⁴⁹ eine Fülle fragwürdiger Quellenangaben, in denen Bühnenwerke aus der italienischen Zeit Bernasconis pauschal mit einem Verweis auf die – einzig bekannten – gleichnamigen Quellen in München versehen sind, obwohl es weder nachweisbar noch wahrscheinlich ist, dass es sich um dieselben Fassungen handelt.

In vielen Fällen muss die Frage offen bleiben, welcher Aufführung eine einzeln überlieferte Nummer zuzuordnen ist. Dies gilt beispielsweise für diejenigen Arien Bernasconis, deren Text einem Libretto entnommen ist, das der Komponist nur einmal und zwar für den Münchner Kurfürstenhof vertont hat, die musikalisch jedoch nicht mit der Münchner Fassung übereinstimmen. Sofern die Zuschreibung an Bernasconi korrekt ist, sind diese Arien möglicherweise unabhängig von der Gesamtvertonung eines *dramma per musica* entstanden, wurden für bestimmte Sänger komponiert und von diesen im Repertoire mitgeführt. So nennen zwei Handschriften mit Arien aus *Adriano in Siria*, die nicht mit der Münchner Version übereinstimmen,⁵⁰ – *Dal labbro che t'accende* im Conservatoire royal in Brüssel⁵¹ und *È vero che oppresso* in der Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi in Mailand⁵² – den Namen des Sängers Giovanni Carestini (1700–1760), der 1744 in Venedig die Partie des Demetrio in Bernasconis *Antigono* gesungen hatte. Ebenso sind vermutlich einige der Arien mit Texten, die keinem von Bernasconi vertonten Libretto zugeordnet werden können, als Einlagearien für bestimmte Sänger geschrieben worden, wie etwa *Del caro*

⁴⁸ Alfred Wotquenne, *Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni*, Leipzig u.a. 1905.

⁴⁹ Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660–1760*, Stanford 2007.

⁵⁰ Die Münchner Handschrift wurde im Rahmen des DFG-geförderten Projektes „Die handschriftlichen Opernpartituren des 18. Jahrhunderts der Bayerischen Staatsbibliothek“ digitalisiert und ist unter <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107109/images/einsehbar>.

⁵¹ B-Bc 3720, vgl. RISM-Dokumentennummer 703001887.

⁵² I-Mc Tr. ms. 175, vgl. RISM-Dokumentennummer 851000191.

tuο semiante in einer Handschrift aus der Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi in Mailand für den in der Quelle genannten Sänger Felice Salimbeni (ca. 1712–1751).⁵³ Eine Komposition für einen bestimmten Anlass oder Sänger ist auch anzunehmen, wenn eine Arie aus einem Libretto, das Bernasconi für den Münchner Kurfürstenhof vertont hat, mit einem Text überliefert ist, der in der Münchner Fassung ersetzt oder gestrichen wurde. Dies gilt beispielsweise für die Arie *La ragion gli affetti ascolta*, die in vier Katalogisaten des RISM-OPAC Bernasconi *Adriano in Siria* zugeordnet wird. Der Datensatz zur Dresdner Handschrift weist darauf hin, dass im Titel des Manuskripts „der Name des Soprankastraten Stefano Leonardi, genannt *Stefanino* [steht], der tatsächlich 1755 in den Adriano-Aufführungen die Rolle des Protagonisten sang“. Stattdessen ist im Münchner Libretto „die Arie *Saggio guerrier antico* vorgesehen, die im Originaltext Metastasio zur 5. Szene gehört. Möglicherweise hat Bernasconi die Arie als Einlage für Stefano Leonardi geschrieben.“⁵⁴ Jedoch kann nicht ermittelt werden, an welcher Stelle die Einlage vorgesehen sein konnte, denn in II, 3 ist ein Duett für Sabina und Adriano (nicht von Metastasio) und die Arie *Saggio guerriero* (II, 4) ist nicht für die Rolle des Adriano, sondern für die des Aquileio geschrieben.⁵⁵

Die meisten der einzeln überlieferten Arien Bernasconi stammen aus *Adriano in Siria* (acht Stücke in zehn Quellen, wobei die Arien *Dopo un tuo sguardo* und *Numi se giusti siete* jeweils zweifach tradiert sind),⁵⁶ gefolgt von *Bajazet* (vier Stücke in acht Quellen, wobei die Arie *La bella Irene sol devi amar* in vier und die Arie *Scherza talor sul prato* in zwei Abschriften vorliegt). Aus *Artaserse* sind fünf, aus *Didone abbandonata* vier Arien (davon eine doppelt) in Quellen außerhalb Münchens überliefert, aus *La clemenza di Tito* drei und aus *Demetrio*, *Olimpiade* und *Temistocle* jeweils eine (vgl. Tabelle 2). Häufig sind dabei an einem Ort Arien von Bernasconi überliefert, die gleichermaßen aus Münchner wie aus auswärtigen Vertonungen stammen: Die Universitätsbibliothek Rostock besitzt neun Arien aus *Adriano in Siria*, aber nur fünf mit Übereinstimmung zur Münchner Fassung. Und in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden sind

⁵³ I-Mc Tr. ms. 116, vgl. RISM-Dokumentennummer 851000193.

⁵⁴ Leonardi hatte bereits 1741 in Livorno in Bernasconi *Temistocle* die Partie des Serse gesungen, vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990–1994, Nr. 22934.

⁵⁵ D-Dl Mus. 3017-F-1,5, vgl. RISM-Dokumentennummer 212008218. Die Münchner Partituren enthalten in Übereinstimmung mit dem zugehörigen Libretto in II, 3 das Duett für Sabina und Adriano und in II, 4 die Arie des Aquilio *Saggio guerriero antico*.

⁵⁶ Metoda Kokole vermutet daher, Bernasconi habe schon vor der Produktion in München im Jahr 1755 eine Version des *Adriano in Siria* komponiert, vgl. Kokole, „Migrations“, S. 361.

zwei von drei Arien aus *Adriano in Siria*, fünf von sechs Arien aus *Bajazet* und eine von acht Arien aus *Temistocle* den Münchner Versionen zuzuordnen. Dieser Umstand spricht dafür, dass die Arien primär als Einzelstücke wahrgenommen und tradiert wurden und unabhängig von der Verbreitung der zugehörigen *drammi per musica* kursierten.

Wie bereits erwähnt, ist der größere Teil der Arien Bernasconis, die als Einzelstücke überliefert sind, nicht den Münchner Opern des Komponisten zuzurechnen, es haben jedoch vereinzelt auch Stücke den Weg über die Alpen zurück nach Italien gefunden: Die Arie *La bella Irene sol devi amar* aus der Münchner Fassung des *Bajazet* ist in einer Sammelhandschrift aus der Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia in Venedig zu finden⁵⁷ und die Arie *Son quel fiume che gonfio* aus *Didone abbandonata* in einer Handschrift aus der Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi in Mailand.⁵⁸ Die letztgenannte Quelle nennt den Tenor Giovanni Battista Pinacci, der an mehreren Opernproduktionen Bernasconis beteiligt war,⁵⁹ aber nicht in der Münchner Version der *Didone abbandonata* gesungen hat. Eine Sammelhandschrift aus der Santini-Bibliothek in Münster mit der Arie *Odo il suono de' queruli accenti* aus *Demofonte* schließlich hat ihren Ursprung ebenfalls in Italien.

Oper	Nummer	Bemerkung	Signatur
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Dal labbro che t'accende</i>	Transponiert	D-ROu Mus.Saec. XVIII:6 7
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Digli ch'è un infedele</i>	Transponiert	D-ROu Mus.Saec. XVIII:6 1 2
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Dopo un tuo sguardo</i>	Transponiert	D-ROu Mus.Saec. XVIII:6 8
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Dopo un tuo sguardo</i>	Transponiert	D-SWl Mus. 1217
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Infelice in van mi lagno</i>		D-Dl Mus. 1-F-49,12-1
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Numi se giusti siete</i>	Transponiert	D-ROu Mus.Saec. XVIII:6 1 0
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Numi se giusti siete</i>	Transponiert	GB-Lbl Add. 31674
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Prigioniera abbandonata</i>	Transponiert	D-ROu Mus.Saec. XVIII:6 1 3

⁵⁷ I-Vqs MS Cl.VIII.14 (1128), vgl. RISM-Dokumentennummer 850025956.

⁵⁸ I-MC Tr. ms. 117 (als *Son qual fiume che gonfio*, vgl. RISM-Dokumentennummer 851000194).

⁵⁹ Er sang in der Erstfassung des *Temistocle* (Padua 1740) und des *Bajazet* (Venedig 1742) die Titelpartien sowie in der Erstfassung von *Didone abbandonata* (Venedig 1741) den Iarba, vgl. Sartori, *Libretti*, Nr. 22933, 3639 und 7779.

Oper	Nummer	Bemerkung	Signatur
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Puoi punir l'ingrato amante</i>	München: Vuoi punir ...	D-Dl Mus. 1-F-49,12-2
<i>Adriano in Siria</i>	<i>Se non ti moro al lato</i>	Transponiert	D-SWI Mus. 1219
<i>Artaserse</i>	<i>Conservati fedele</i>		D-SWI Mus. 1220
<i>Artaserse</i>	<i>Fra cento affanni e cento</i>		D-SWI Mus. 1221
<i>Artaserse</i>	<i>Per quel paterno amplesso</i>		D-SWI Mus. 1222
<i>Artaserse</i>	<i>Se del fiume altera</i>		D-SWI Mus. 1225
<i>Artaserse</i>	<i>Vo solcando un mar crudele</i>		D-SWI Mus. 1224
<i>Bajazet</i>	<i>Che non mi disse un dì</i>		D-Dl Mus. 3017-F-1,1
<i>Bajazet</i>	<i>La bella Irene sol devi amar</i>	Transponiert	I-Vqs MS Cl.VIII.14 (1128)
<i>Bajazet</i>	<i>La bella Irene sol devi amar</i>	? [Datensatz ohne Incipit]	S-SK 494:7.
<i>Bajazet</i>	<i>La bella Irene sol devi amar</i>	? [Datensatz ohne Incipit]	GB-Lbl Add. 31624
<i>Bajazet</i>	<i>La bella Irene sol devi amar</i>	Transponiert	D-Dl Mus. 1-F-28,2
<i>Bajazet</i>	<i>Mancar il cor mi sento</i>		D-Dl Mus. 3017-F-1,7
<i>Bajazet</i>	<i>Scherza talor sul prato</i>		D-SWI Mus. 1226
<i>Bajazet</i>	<i>Scherza talor sul prato</i>		D-Dl Mus. 3017-F-1,3
<i>Clemenza di Tito</i>	<i>Opprimete i contumaci</i>	Singstimme untextiert	I-MAv Cart. 18/1 n.6
<i>Clemenza di Tito</i>	<i>Sia lontano ogni cimento</i>		D-BAd EB 532
<i>Clemenza di Tito</i>	<i>Tardi s'avvede d'un tradimento</i>		D-BAd EB 532
<i>Demofonte</i>	<i>Odo il suono de' queruli accenti</i>		D-MUs SANT Hs 183 (Nr. 21)
<i>Didone</i>	<i>Ardi per me fedele</i>		B-Bc 3718
<i>Didone</i>	<i>Pensa che 'l trono aspetto</i>		D-Hs M A/705

Oper	Nummer	Bemerkung	Signatur
<i>Didone</i>	<i>Son quel fiume che gonfio</i> ⁶⁰	München: Tenor statt Sopran	D-SWI Mus. 1227
<i>Didone</i>	<i>Son quel fiume che gonfio</i>		I-Mc Mus. Tr. Ms. 117
<i>Olimpiade</i>	<i>Superbo di me stesso</i>		D-BAd EB 533
<i>Temistocle</i>	<i>Risponderti vorrei</i>		D-DI Mus. 3017-F-1,4

Tabelle 2: Verbreitung der Münchner Arien.

Das Verhältnis von Erst- und Neufassungen: *Temistocle*

Vier von Bernasconis Münchner Opern sind nach dem heutigen Kenntnisstand zuvor an italienischen Opernhäusern aufgeführt worden: *Temistocle* (Padua 1740, Livorno 1741,⁶¹ Venedig 1744), *Demofonte* (Rom 1741), *Didone abbandonata* (Venedig 1741) und *Bajazet* (Venedig 1742). Die Aufführung des *Temistocle* in Livorno ist angesichts des kurzen zeitlichen Abstandes zur Uraufführung wohl als Wiederaufnahme der Paduaner Fassung anzusehen und diejenige in Venedig stellt sicherlich ebenfalls keine Neukomposition dar, da der Notentext mit Einlagearien versehen wurde, wie es im Libretto heißt: „[...] musica di Andrea Bernasconi fuorchè le arie segnate con una stella“⁶².

Über die musikalische Gestalt dieser *drammi per musica* lassen sich im Falle von *Demofonte*, *Didone abbandonata* und *Bajazet* keine gesicherten Angaben machen. Lediglich bei einzelnen Arien liegt die Vermutung nahe, dass sie den Kompositionen zuzuordnen sind – vorausgesetzt sie stimmen nicht mit der Münchner Version überein und sind im betreffenden Libretto aus den 1740er-Jahren vorgesehen. Eine Übernahme von Arien aus älteren gleichnamigen Werken in die Münchner Fassung ist dagegen nicht anzunehmen, wenn man das gleich zu besprechende Beispiel von Bernasconis *Temistocle* als repräsentativ ansieht.

Einzig für *Temistocle* ist der Notentext in einer vollständigen älteren Fassung

⁶⁰ Als *Son qual fiume che gonfio*, vgl. RISM-Dokumentenummer 240001098.

⁶¹ Die Ortsangabe Lucca im MGG-Artikel zu Bernasconi (Robert Münster, Art. „Andrea Bernasconi“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1386–1388, hier Sp. 1387) und in meiner Dissertation (Daniela Sadgorski, *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstehof 1753–1772*, München 2010, S. 50) ist zu korrigieren. Zwar wurde das Libretto in Lucca gedruckt, doch fand die Aufführung im Teatro San Sebastiano in Livorno statt, vgl. Sartori, *Libretti*, Nr. 22934.

⁶² Sartori, *Libretti*, Nr. 22939.

überliefert, sodass ein Vergleich der Münchner Vertonung mit der Vorgängerkomposition möglich ist: Die Partitur zur Paduaner Fassung der Oper liegt heute in der Bibliothek des Conservatorio di musica Vincenzo Bellini in Palermo.⁶³ Das Titelblatt bestätigt die Zuordnung zu dieser Aufführung: *IL TEMISTOCLE* | *Composizione* | *DEL SIG.^o ANDREA BERNASCONI* | *RAPPRE-SENTATA* | *In Padova L'Estate dell'anno 1740*. Auf der Verso-Seite des Titelblatts befindet sich ein Inhaltsverzeichnis der musikalischen Nummern mit Seitenangaben. Wie das Notenmaterial nach Palermo gelangt ist, ist derzeit nicht bekannt.⁶⁴

Die Gegenüberstellung mit der Münchner Fassung zeigt zunächst einige zu erwartende Abweichungen in der Abfolge der musikalischen Nummern (vgl. Tabelle 3).⁶⁵

Da es für Libretti keinen verbindlichen Urtext gab, verwendete man bei Neuproduktionen meist dasjenige Textmaterial, das gerade vor Ort verfügbar war. Streichungen, Einfügungen und Ersetzungen von Arientexten gehörten dabei zur Tagesordnung. Der Umfang der beiden Vertonungen ist dennoch so gut wie identisch: Die Paduaner Fassung hat 21 Arien, die Münchner 20 Arien und ein Duett; mit 17 textgleichen Arien sind die Voraussetzungen für einen Vergleich der beiden Vertonungen besonders günstig.

Padua (1740)	München (1754)
<i>Ouverture</i>	<i>Ouverture</i>
<i>Ch'io spero o padre amato</i>	<i>Ch'io spero o padre amato</i>
<i>Al furor d'avversa sorte</i>	<i>Al furor d'avversa sorte</i>
<i>Basta dir ch'io son contento</i>	
<i>Chi mai d'iniqua stella</i>	<i>Chi mai d'iniqua stella</i>
<i>Io partirò ma tanto</i>	<i>Io partirò ma tanto</i>
<i>Contrasto assai più degno</i>	<i>Contrasto assai più degno</i>
<i>È specie di tormento</i>	
<i>Sceglie fra mille un core</i>	<i>Sceglie fra mille un core</i>

⁶³ Das Bibliothekssigel im MGG-Artikel zu Bernasconi (Münster, *Bernasconi*, Sp. 1387) ist – vermutlich dank der Autokorrektur von Microsoft Word – statt I-Plcon fälschlich zu I-Plcon geworden und bezieht sich nicht etwa auf Padua, sondern auf Palermo (entsprechend ist die Angabe in Sadgorski, *Bernasconi*, S. 136 zu korrigieren). Ich bedanke mich herzlich bei Giovanni Bosco, der für mich in Palermo die Handschrift fotografiert hat und bei Dario Lo Cicero, dem Bibliothekar des Conservatorio, der dieses Unternehmen gestattet und hilfreich unterstützt hat.

⁶⁴ Freundliche Auskunft von Dario Lo Cicero.

⁶⁵ Textabweichungen zwischen den Fassungen sind durch Fettdruck gekennzeichnet.

Padua (1740)	München (1754)
<i>Fu troppo audace è vero</i>	<i>Fu troppo audace è vero</i>
<i>Tal per altrui diletto</i>	<i>Tal per altrui diletto</i>
<i>Son quel fiume che gonfio</i> ⁶⁶	<i>Ah d'ascoltar già parmi</i>
	<i>Risponderti vorrei</i>
<i>Oh Dei che dolce incanto</i>	<i>Ah non partir ben mio (Duett)</i>
<i>Marcia</i>	
<i>Serberò fra ceppi ancora</i>	<i>Serberò fra ceppi ancora</i>
<i>Di che a sua voglia eleggere</i> ⁶⁷	<i>Dì che a sua voglia eleggere</i>
<i>L'ire tue sopporto in pace</i>	<i>L'ire tue sopporto in pace</i>
<i>Or a danni d'un ingrato</i>	<i>Or a danni d'un ingrato</i>
<i>Ah frenate il pianto imbelle</i>	<i>Ah frenate il pianto imbelle</i>
<i>Di quella fronte un raggio</i>	<i>Di quella fronte un raggio</i>
<i>Ah se resti</i>	<i>Ah se resti</i>
<i>È dolce vendetta</i>	<i>È dolce vendetta</i>
<i>Non tremar vassallo indegno</i>	<i>Non tremar vassallo indegno</i>
	<i>Aspri rimorsi atroci</i>
Schlusschor	Schlusschor

Tabelle 3: Nummernvergleich *Temistocle* 1740/1754.

Im Ergebnis ist keine einzige Arie in beiden Fassungen identisch; ebenso wenig sind es Overtüre und Schlusschor.⁶⁸ Allerdings hat Bernasconi die Arie *Son quel fiume che gonfio* aus der Paduaner Fassung des *Temistocle* im Jahr 1755 in seiner Münchner Vertonung von *Didone abbandonata* wiederverwendet – genau an der Stelle, an der sie in Metastasio's Urtext vorgesehen ist.

Auch wenn der Komponist alle gleichlautenden Texte für den Münchner Kurfürstenhof neu vertont hat, lassen sich zwischen den beiden Fassungen des *Temistocle* etliche Parallelen beobachten (vgl. Tabelle 4):

⁶⁶ Als *Son qual fiume che gonfio*.

⁶⁷ Als *Dì che a sua voglia e legge*

⁶⁸ Dass die ältere Version des *Temistocle* in München bekannt war, zeigen sechs Handschriften aus der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden, die aus dem Besitz von Maria Antonia Walpurgis stammen, Arien aus der Paduaner Fassung enthalten und von Münchner Kopisten angefertigt wurden.

Text	Palermo (1740)	München (1754)	Bemerkung							
<i>Ch'io spero padre amato</i>	Allegro	G	2/4	Streicher	Allegretto	Es	c	Streicher	Rhythmus und Fermaten Singstimme sehr ähnlich	
<i>Al furor d'avversa sorte</i>	Allegro	B	c	Streicher	Allegro	B	c	Streicher, Oboen		
<i>Chi mai d'iniqua stella</i>	Andantino affettuoso	E	c	Streicher	Allegro	E	c	Streicher, Oboen, Hörner		
<i>Io partirò ma tanto</i>	Prestissimo	C	c	Streicher	Presto assai	D	c	Streicher, Oboen, Hörner	Incipit Singstimme rhythmisch identisch	
<i>Contrasto assai più degno</i>		F	♩	Streicher, Hörner	Allegro	G	♩	Streicher, Oboen, Hörner		
<i>Sceglie fra mille un core</i>	Andante	F	c	Streicher	Andantino affettuoso	F	3/4	Streicher, Flöten, Oboen, Hörner		
<i>Fu troppo audace è vero</i>	Presto	D	c	Streicher, Hörner	Allegro	D	c	Streicher, Oboen, Hörner		
<i>Tal per altrui diletto</i>	Allegro	A	3/8	Streicher	Allegro spiritoso	G	2/4	Streicher, Flöten, Oboen, Hörner		

Text	Palermo (1740)	München (1754)	Bemerkung							
<i>Serberò fra ceppi ancora</i>	Presto	A	♣	Streicher	Presto	A	c	Streicher		
<i>Di che a sua voglia eleggere</i>	Allegro	B	2/4	Streicher	Allegro	B	c	Streicher		
<i>L'ire tue sopporto in pace</i>	Andante affetuoso	Es	3/4	Streicher	Adagio	Es	c	Streicher		
<i>Or a dannì d'un ingrato</i>	Prestissimo	G	c	Streicher, Hörner	Allegro assai	G	c	Streicher, Oboen, Hörner		
<i>Ah frenate il pianto imbelles</i>	Andante affetuoso	Es	♣	Streicher, Hörner	Larghetto	Es	3/4	Streicher		
<i>Di quella fronte un raggio</i>	Allegro	D	c	Streicher, Hörner	Allegro assai	D	c	Streicher, Oboen, Hörner		
<i>Ah se resti</i>	Prestissimo	g	2/4	Streicher	Maestoso	F	2/4	Streicher, Oboen, Hörner		
<i>È dolce vendetta</i>		F	3/4	Streicher, Hörner	Allegretto	G	3/4	Streicher, Flöten, Oboen, Hörner		
<i>Non tremar vassallo indegno</i>		A	c	Streicher	Presto	A	c	Streicher	Incipit Singstimme rhythmisch sehr ähnlich	

Tabelle 4: Arienvergleich Temistocle 1740/1754.

Die Mehrzahl der Nummern stimmt bezogen auf die Faktoren Tempo, Tonart, Metrum und Besetzung in mindestens zwei Punkten überein. Der Grund für diese Ähnlichkeiten ist sicherlich in der Konvention der Affektausdeutung zu suchen, die den Komponisten bei der Vertonung einer Arie mit gleichem Text zu einem identischen oder ähnlichen Tempo beziehungsweise dem gleichen Metrum greifen ließ und bei der Frage der Instrumentation den Ausschlag für die eher gedämpfte Streicher- oder die klanglich reichere und farbigere Streicher- und Bläserbesetzung gab. In den Arien *Ch'io spero padre amato, Io partirò ma tanto, Di che a sua voglia eleggere* und *Non tremar vassallo indegno* ist darüber hinaus das Incipit der Singstimme sehr ähnlich (vgl. Abb. 1).

1740:

Ch'io spe - ri oh pa-dre a-ma-to

1754:

Ch'io spe - ri ah pa-dre a-ma-to

1740:

Di che a sua vo-glia e-leg-ge-re

1754:

Di che a sua vo-glia e-leg-ge-re

1740:

Io par-ti-rò par-ti-rò ma tan-to

1754:

Io par-ti-rò par-ti-rò ma tan-to

1740:

Non tre-mar vas-sal-lo in-de-gno vas-sal-lo

1754:

Non tre-mar vas-sal-lo in-de-gno

Abb. 1: Arien-Parallelen Temistocle 1740/1754.

Bernasconis *Temistocle* hat nach der Münchner Produktion von 1754 noch eine weitere Aufführung erlebt:⁶⁹ Am 1. August 1761 wurde das *dramma per musica* zum Geburtstag des Herzogs Carl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel im herzoglichen Theater am Hagenmarkt in Braunschweig gespielt.⁷⁰ Da das Libretto keinen Komponistennamen nennt – ebenso wenig den Textdichter oder die Interpreten –, wurde die Oper in der Literatur unter anderem Filippo Finazzi (allerdings mit einem Fragezeichen versehen),⁷¹ Antonio Caldara⁷² und Johann Gottfried Schwanenberger (mit falscher Datierung auf das Jahr 1762)⁷³ zugeschrieben. Auch im Libretto-Exemplar in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel⁷⁴ ist von späterer Hand mit Bleistift der Name Caldaras eingetragen worden. Zwar stammt die erste Vertonung von Metastasios *Temistocle* in der Tat von Antonio Caldara, sie ist allerdings auf das Jahr 1736 zu datieren und in Wien zu lokalisieren. Das Wolfenbütteler Libretto nennt dagegen als Aufführungsjahr 1761 und als Ort Braunschweig. Für die Zuordnung des Textbuchs zur Braunschweiger Produktion von Bernasconis *Temistocle* sprechen neben der Übereinstimmung zwischen Libretto und Partitur die auf Braunschweig verweisenden Zusätze im Notentext.

Die Partitur liegt heute im Niedersächsischen Landesarchiv in Wolfenbüttel und wurde offensichtlich im Vorfeld der Aufführung von 1761 aus München nach Braunschweig geschickt, um dort als Grundlage für die musikalische Einrichtung zu dienen.⁷⁵ Dies ist zum einen daran erkennbar, dass primär ein Münchner Schreiber am Werk war, zum anderen daran, dass die dreibändige Partitur in ihrer ursprünglichen Gestalt mit Tinte bandweise durchfoliiert ist. Die in Braunschweig hinzugefügten oder ersetzten Nummern, die von mehreren Schreibern notiert wurden, sind in den unversehrt belassenen Notentext ein-

⁶⁹ Zur Münchner Neufassung von Bernasconis *Temistocle* von 1762 vgl. Sadgorski, *Bernasconi*, S. 134–136.

⁷⁰ Vgl. Klaus Kindler, *Findbuch zum Bestand Musikalien des herzoglichen Theaters in Braunschweig 18.–19. Jh. (46 Alt)* (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung. Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Wolfenbüttel, Heft 5), Wolfenbüttel 1990, S. 265.

⁷¹ Vgl. Gustav Friedrich Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel*, Erste Folge, München 1929, Tafel 28, Lfd. Nr. 505.

⁷² Vgl. Sartori, *Libretti*, Nr. 22943.

⁷³ Vgl. Heinrich Sievers, Art. „Johann Gottfried Schwanenberger“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 17, London 1980, S. 39f., hier S. 39.

⁷⁴ Signatur 746 Textb.

⁷⁵ D-Wa 46 Alt 76–78 (vgl. RISM-Dokumentennummer 451511635). Die Angaben in Kindlers Findbuch (vgl. Fn. 70) und die darauf basierenden Katalogisate im RISM-OPAC konnten im Rahmen der Recherchen für den vorliegenden Beitrag korrigiert und ergänzt werden.

gebunden und teilweise eigenständig mit Tinte paginiert worden.⁷⁶ Diejenigen Arien Bernasconis, die bei der Aufführung entfielen, wurden bis zum Beginn der eingelegten Arie durchgestrichen; wo es notwendig war, wurde der Übergang vom vorangegangenen Rezitativ zur Arie neu komponiert und in die Partitur eingeklebt.⁷⁷

Auf den ersten Blick zeigt der Nummernvergleich keine großen Abweichungen (vgl. Tabelle 5, linke und mittlere Spalte):⁷⁸ eine *Marcia* wurde hinzugefügt und das Duett der Aspasia und des Lisimaco – in Übereinstimmung mit Metastasio's Urfassung – durch jeweils eine Arie der beiden Beteiligten ersetzt.⁷⁹

München (1754)	Braunschweig (1761)	Bearbeitung
<i>Ouverture</i>	<i>Ouverture</i>	
<i>Ch'io spero o padre amato</i>	<i>Ch'io spero o padre amato</i>	
<i>Al furor d'avversa sorte</i>	<i>Al furor d'avversa sorte</i>	
<i>Chi mai d'iniqua stella</i>	<i>Chi mai d'iniqua stella</i>	Kürzungen (2 + 4 Takte)
	<i>Marcia</i>	Neukomposition
<i>Io partirò ma tanto</i>	<i>Io partirò ma tanto</i>	transponiert von D-Dur nach C-Dur
<i>Contrasto assai più degno</i>	<i>Contrasto assai più degno</i>	Neukomposition
<i>Sceglie fra mille un core</i>	<i>Sceglie fra mille un core</i>	Kürzungen (4 + 3 Takte)
<i>Fu troppo audace è vero</i>	<i>Fu troppo audace è vero</i>	Kürzungen (2 + 2 + 5 Takte)
<i>Tal per altrui diletto</i>	<i>Tal per altrui diletto</i>	
<i>Ah d'ascoltar già parmi</i>	<i>Ah d'ascoltar già parmi</i>	Kürzung (3 Takte)
<i>Risponderti vorrei</i>	<i>Risponderti vorrei</i>	Neukomposition

⁷⁶ Von späterer Hand stammt die – vermutlich im Zuge der Katalogisierung vorgenommene – bandweise durchgängige Folierung des Notentextes mit Bleistift.

⁷⁷ So vor der von transponierten Arie *Io partirò ma tanto* und im Umfeld der Einlagearien *Oh Dei che dolce incanto*, *Son confusa e son dubiosa*, *L'ire tue sopporto in pace* und *Di quella fronte un raggio*.

⁷⁸ Textabweichungen zwischen den Fassungen sind durch Fettdruck gekennzeichnet.

⁷⁹ Entsprechend verschiebt sich die Nummerierung der Szenen bis zum Ende des zweiten Akts. Die Arie des Lisimaco *Oh Dei che dolce incanto* entspricht an dieser Stelle Metastasio's Urfassung, statt der Braunschweiger Arie Aspasia's *Son confusa e son dubiosa* steht dort die Arie *A dispetto d'un tenero affetto*.

München (1754)	Braunschweig (1761)	Bearbeitung
<i>Ah non partir ben mio (Duett)</i>	<i>Oh Dei che dolce incanto</i>	Neukomposition
	<i>Son confusa e son dubiosa</i>	Neukomposition
<i>Serberò fra ceppi ancora</i>	<i>Serberò fra ceppi ancora</i>	
<i>Dì che a sua voglia eleggere</i>	<i>Dì che a sua voglia eleggere</i>	Neukomposition
<i>L'ire tue sopporto in pace</i>	<i>L'ire tue sopporto in pace</i>	Neukomposition
<i>Or a danni d'un ingrato</i>	<i>Or a danni d'un ingrato</i>	Kürzungen (4 + 3 Takte)
<i>Ah frenate il pianto imbelle</i>	<i>Ah frenate il pianto imbelle</i>	
<i>Di quella fronte un raggio</i>	<i>Di quella fronte un raggio</i>	Neukomposition
<i>Ah se resti</i>	<i>Ah se resti</i>	Kürzung (2 Takte)
<i>È dolce vendetta</i>	<i>È dolce vendetta</i>	Kürzungen (4 + 3 + 15 Takte)
<i>Non tremar vassallo indegno</i>	<i>Non tremar vassallo indegno</i>	Neukomposition
<i>Aspri rimorsi atroci</i>	<i>Aspri rimorsi atroci</i>	
Schlusschor	Schlusschor	

Tabelle 5: Nummernvergleich Temistocle 1754/1761.

Musikalisch sind von den 23 Nummern der Münchner Fassung in der Braunschweiger Version acht unverändert geblieben, darunter die Ouvertüre und der Schlusschor, ebenso die *Accompagnati*. Die Arie *Io partirò ma tanto* wurde um einen Ganzton nach unten von D-Dur nach C-Dur transponiert – möglicherweise um den mehrfach auftretenden Spitzenton *a''* für die Altpartie des Lisimaco abzumildern. Sieben Arien wurden nach einem weitgehend einheitlichen Schema moderat gekürzt, indem am Ende eines Formteils die Passagen mit der abschließenden Textwiederholung gestrichen wurden.⁸⁰ Gegebenenfalls wurden dabei die Übergänge nach den gestrichenen Takten durch zusätzliche Eintragungen im Notentext angepasst. Die Kürzungen umfassen pro Streichung zwei bis fünf Takte und pro Arie insgesamt zwei bis neun Takte, so dass die Proportion der Arien grundsätzlich gewahrt bleibt. Nur in der Arie *È dolce vendetta* sind neben 4 + 3 Takten im A-Teil ganze 15 Takte im B-Teil gestrichen worden.

Neue Hinzufügungen sind, wie die Gegenüberstellung der beiden Fassungen

⁸⁰ Nur in der Arie *È dolce vendetta* sind auch Kürzungen innerhalb einer Koloratur anzutreffen.

(vgl. Tabelle 5, mittlere und rechte Spalte) zeigt, neben einer instrumentalen *Marcia* acht Einlagearien – weitaus mehr als die bisher dokumentierten zwei.⁸¹ Dagegen ist die Angabe: „Die Arie *Serberò fra ceppi ancora* stammt noch aus der Paduaner Fassung“⁸² wohl nicht richtig. Zwar ist eine Abschrift der Paduaner Fassung dieser Arie ebenfalls aus den Beständen des Braunschweiger Herzoglichen Theaters ins Niedersächsische Landesarchiv nach Wolfenbüttel gelangt,⁸³ doch weist nichts in der Partitur darauf hin, dass Bernasconis gleichnamige Münchner Arie in der Aufführung von 1761 ersetzt wurde.

Bezüglich der Einlagen ist anzunehmen, dass sie vom Braunschweigischen Hofkapellmeister Ignazio Fiorillo (1715–1787) komponiert worden sind, zumal die *Marcia* und drei Arien – *Oh Dei che dolce incanto, L'ire tue sopporto in pace* und *Di quella fronte un raggio* – in den Partiturbänden von seiner Hand stammen. Drei weitere Arien, die in der Partitur von verschiedenen weiteren Kopisten geschrieben wurden – *Contrasto assai più degno, Dì che a sua voglia* und *Non tremar vasallo indegno* –, liegen in Parallelüberlieferung in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel⁸⁴ von der Hand Fiorillos vor. Zudem wird Fiorillo wohl *ex officio* die Aufgabe der musikalischen Einrichtung der Oper und die Leitung der Aufführung zugefallen sein. Von den neu komponierten Arien entfallen vier auf die Partie des Serse und jeweils eine auf die des Lisimaco, der Aspasia, der Rossane und des Neocle. Die Rolle des Serse hat in der Braunschweiger Produktion vermutlich die Sängerin Agata Colizzi übernommen, deren Name als „Mad[emoiselle] Agatina“ in der oben erwähnten Handschrift aus der Herzog August Bibliothek genannt wird.⁸⁵

Mit einem Verhältnis von 2:1 zwischen den Arien Bernasconis und Fiorillos, sowie mit der Ouvertüre, den Rezitativen, *Accompagnati* und dem Schlusschor aus der Münchner Fassung präsentiert sich die Braunschweiger Produktion des *Temistocle* als moderat veränderte Neufassung und stellt gleichzeitig das einzige Beispiel für den Export einer kurbayerischen Karnevalsoper Bernasconis dar.

⁸¹ Kindler, *Findbuch*, S. 37 verzeichnet lediglich *L'ire tue sopporto in pace* und *Di quella fronte un raggio*.

⁸² Ebd., S. 36.

⁸³ D-Wa 46 Alt 632.

⁸⁴ D-W Cod. Guelf. 63 Mus. Hdschr. (Nr. 1–3).

⁸⁵ Vgl. RISM-Dokumentennummer 451506109. Die Handschrift enthält ausschließlich Einlagearien Fiorillos für die Partie des Serse in der *Temistocle*-Produktion von 1761. Sie nummeriert die Arien als „prima“, „terza“ und „quarta“; bei der vierten, verlorenen und als „seconda“ einzuordnenden Arie muss es sich folglich um *Risponderti vorrei* handeln. Agata Colizzi trat in Braunschweig unter anderem in Fiorillos *Siface* (1752) und *Demetrio* (1753) auf, vgl. Emil Vogel, *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel 1890, S. 14.

Zusammenfassung

Abschließend lässt sich also festhalten, dass vollständige Partituren mit Opern Bernasconis fast ausschließlich von Werken aus der Münchner Wirkungszeit des Komponisten vorliegen. Der überwiegende Teil der Arien, die in Einzelüberlieferung vorliegen, ist hingegen nicht dem Corpus der Münchner Opern zuzurechnen. Grund hierfür ist vermutlich, dass aus den öffentlichen und kommerziell geführten italienischen Opernhäusern mehr Material in Umlauf kam – und folglich auch häufiger verbreitet wurde – als Notenmaterial aus dem exklusiven höfischen Umfeld. Die Tatsache, dass häufig an einem Ort Arien von Bernasconi überliefert sind, die gleichermaßen aus Münchner wie aus auswärtigen Vertonungen stammen, spricht dafür, dass die Arien primär als Einzelstücke wahrgenommen und tradiert wurden und unabhängig von der Verbreitung der zugehörigen *drammi per musica* kursierten. Der Vergleich von Bernasconis Münchner *Temistocle* mit der Vorgängerversion aus Padua lässt aufgrund des geringen Datenmaterials nur bedingt allgemeine Rückschlüsse zu. Es scheint jedoch, als habe der Komponist bei der Neuvertonung eines Stoffes üblicherweise nicht auf eigene ältere Vertonungen zurückgegriffen. Diese Annahme wird durch das spärliche Vorhandensein von Münchner Arien in italienischen Quellen unterstützt, denn obwohl keine weiteren vollständigen Vorgängerversionen von Bernasconis Münchner *drammi per musica* existieren, die eine eindeutige Zuordnung von Arien ermöglichen würden, hätte sich doch das Prinzip der Übernahme von Nummern aus älteren Werken in der Quellenüberlieferung niedergeschlagen und zu mehr Übereinstimmungen diesseits und jenseits der Alpen geführt.

Abstract:

Andrea Bernasconis für den Münchner Kurfürstenhof geschriebenen *drammi per musica* kamen als Auftragswerke in einem zeitlich wie örtlich eng begrenzten Rahmen auf die Bühne. Diese Aufführungssituation spiegelt sich auch in der Quellenlage wider: Während Nummern aus Bernasconis zuvor in Italien entstandenen Opern häufiger verbreitet sind, sind diejenigen aus dem Münchner Repertoire weniger zahlreich überliefert. Im Gegenzug sind vollständige Partituren fast ausschließlich aus dem höfischen Bereich erhalten. Verschiedene Fassungen eines *dramma per musica* sind nur zu Bernasconis *Temistocle* dokumentiert: Neben der Münchner Version von 1754 existiert das Notenmaterial zu einer früheren Vertonung (Padua 1740) und einer späteren Bearbeitung (Braunschweig 1761). Ein Blick auf die Überlieferungslage und die Fassungen von Bernasconis musikdramatischen Werken wirft ein Licht auf ihre Rezeption und Verbreitung sowie auf die Arbeitsweise des Komponisten.