

Daniela v. Aretin

## Mit freundlichen Grüßen aus München.

### Andrea Bernasconis Briefwechsel mit Padre Martini

Robert Münsters *MGG*-Artikel zum Münchner Hofkapellmeister Andrea Bernasconi erwähnt in einer knappen Bemerkung, dessen Briefe an Giovanni Battista Martini seien in Bologna erhalten.<sup>1</sup> Der Hinweis auf eine – eventuell sogar umfangreiche – Korrespondenz zwischen dem Komponisten und dem hochgeschätzten Lehrer und Theoretiker lässt den von Sekundärquellen aus dieser Zeit nicht gerade verwöhnten Opernforscher sofort waghalsige Mutmaßungen anstellen: Haben sich die beiden Männer, die im übrigen exakt die gleichen Lebensdaten (1706–1784) teilen, über fachliche Fragen ausgetauscht? Über musikalische Stilmittel und Kompositionstechniken? Über die Problematik, die allmächtige *dal segno*-Arie mit neuem Leben zu füllen? Über das Verhältnis zwischen Musik und Text, zwischen schauspielerischen und sängerischen Ansprüchen in der Oper? Lohnt es sich, zur Recherche nach Bologna zu fahren?

Da der umfangreiche Briefnachlass von Giovanni Battista Martini vollständig online zur Verfügung steht,<sup>2</sup> erübrigt sich die letztgenannte Frage. Während der *MGG*-Artikel mit der Bemerkung: „Seine Briefe an Padre Martini in Bologna sind erhalten“<sup>3</sup> einen größer angelegten Briefwechsel vermuten lässt, ist in der Tat nur ein einziger Brief Bernasconis an Padre Martini überliefert. (Dass es derer zumindest einen mehr gegeben hat, geht aus dem Inhalt hervor.) Immerhin hat der Adressat den Entwurf seiner Antwort auf der Rückseite des Bogens notiert, sodass auch diese erhalten ist.<sup>4</sup> Dass sich die beiden Männer persönlich kannten, ist unwahrschein-

---

1 Robert Münster, Art. „Andrea Bernasconi“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1386–1388. Münster verwendet für diesen Hinweis das Bibliothekssigel I-Blm, das im RISM-Sigekatalog nicht existiert. Eventuell bezieht er sich damit auf das *Conservatorio Statale di Musica G. B. Martini* mit dem Sigel I-Bl. Tatsächlich wird die Briefsammlung von Giovanni Battista Martini im *Museo internazionale e biblioteca della musica* verwahrt, das bis 2004 den Namen *Civico Museo Bibliografico Musicale* trug und mit dem Bibliothekssigel I-Bc bezeichnet wird.

2 [www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/search.asp](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/lettere/search.asp) (abgerufen am 17.9.2014).

3 Münster, „Bernasconi“, Sp. 1388.

4 I-Bc I.9.90/I.9.90a.

lich, denn der Tonfall der Briefe ist sehr höflich und förmlich. Zwar ist Bernasconi vor seiner Anstellung am Münchner Kurfürstenhof in mehreren norditalienischen Städten nachweisbar – darunter Parma, Mailand, Verona, Padua, Turin und nicht zuletzt Venedig, wo er fast zehn Jahre lang als *maestro di coro* am Ospedale della Pietà tätig war –, von einem Aufenthalt des Komponisten in Bologna, der langjährigen Wirkungsstätte Martinis, ist jedoch nichts bekannt. Eher war es wohl der Ruf Martinis als gut vernetzter Musikgelehrter, der den kurbayerischen Hofkapellmeister dazu bewogen hat, sich an ihn zu wenden.

In seinem Schreiben vom 30. Juli 1761 bedankt sich Bernasconi zunächst für Informationen über eine nicht näher genannte Anzahl von Tibaldi-Brüdern, die er von Padre Martini in einem vorangegangenen Brief erhalten hat. Er habe, so sagt er, schon von ihnen gehört, und was er gehört habe, stimme mit dem überein, was ihm Martini beschrieben habe. In der Tat stand Martini mit dem Tenor Giuseppe Tibaldi (1729–nach 1790), der zwischen 1750 und 1778 als Sänger aktiv war,<sup>5</sup> über den gesamten Zeitraum von dessen musikalischer Tätigkeit in Briefkontakt.<sup>6</sup> Von einem Giacomo und einem Pietro Tibaldi ist in Padre Martinis Briefsammlung jeweils ein Schriftstück erhalten.<sup>7</sup> Es ist also zu vermuten, dass Martinis Informationen aus erster Hand stammten, zumal sowohl Giacomo als auch Giuseppe und Pietro Tibaldi in zeitgenössischen Libretti ausdrücklich mit dem Zusatz *di Bologna* genannt werden.<sup>8</sup> Anschließend erkundigt sich Bernasconi, obschon „von der heutigen Jugend nicht viel zu hoffen sei“ („con la gioventù d’oggi v’è tanto poco da sperare“), nach dem musikalischen Leumund des Sängers Guglielmo Ettore, der sich gerade in Bologna aufhalte. Der Brief schließt mit einer Reihe von Höflichkeitsfloskeln.

Padre Martinis Antwort datiert immerhin von 12. August 1761, also keine 14 Tage später. Er äußert sich darin zu drei Tenören: zu Antonio Prati und Petronio Vecchi aus Bologna sowie zum Sizilianer Guglielmo Ettore (um

5 Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Indice dei cantanti*, Bd. 2, Cuneo 1990, S. 637.

6 Vgl. Anne Schnoebelen, *Padre Martinis Collection of Letters in the Civic Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An Annotated Index*, New York 1979, S. 620–622.

7 Vgl. Schnoebelen, *Letters*, S. 619, 622. Schnoebelen führt einen gewissen „Girolamo [?] Tibaldi“ als Absender eines Briefes aus Dresden aus dem Jahr 1771 an; dieser ist höchstwahrscheinlich mit jenem Giacomo Tibaldi identisch, der von 1765 bis 1769 dort belegt ist (vgl. Sartori, *Indice*, S. 636). Ein Pietro Tibaldi ist in zeitgenössischen Libretti zwischen 1752 und 1777 greifbar (vgl. Sartori, *Indice*, S. 637f.), weiterhin ein Domenico Tibaldi zwischen 1752 und 1777 (vgl. Sartori, *Indice*, S. 636).

8 Vgl. Sartori, *Indice*, S. 637.

1740–1771/72). Die Namen „Gulielmo Ettore Siciliano“ und „Antonio Prata“ hat er als Gedächtnisstütze über dem Anfrageschreiben notiert. Prati sei 22 Jahre alt, gut aussehend und von guter Bühnenpräsenz, mit einer schönen Stimme („ben complesso e di buona presenza, di bella voce“) und viel versprechendem Potential. Vecchi, circa 30-jährig, habe eine gefällige Stimme und Theatererfahrung („la voce non dispiace, egli ha pratica del teatro“).<sup>9</sup> Von Ettore, nach dem Bernasconi konkret gefragt hatte, berichtet Martini, er habe den jungen Mann in einem Gottesdienst in seiner Pfarrkirche singen gehört und sei mit seiner Stimme zufrieden gewesen („ne fui contento“). Abschließend verspricht er, nach weiteren Sängern Ausschau zu halten und über sie Auskunft zu geben, sobald er sie persönlich gehört habe, da er auf Mitteilungen Dritter wenig gebe, weil sie selten zuverlässig seien („perché poco credo alle relazioni, che difficilm[en]te sono sincere“).

Es ist zu vermuten, dass die verloren gegangene Korrespondenz zwischen Bernasconi und Martini ähnliche Fragen zum Thema hatte. Etwas prosaisch vielleicht, für den Praktiker aber von höchster Bedeutung. Sicherlich war es nicht einfach, von München aus gute und geeignete Sänger aus Italien zu bekommen. Obgleich über die Vorgehensweise und die Modalitäten beim Engagement von Opernsängern generell noch viel zu wenig bekannt ist, spielten Mittelsmänner und Empfehlungen dabei wohl eine große Rolle. So heißt es beispielsweise vom pensionierten und in Padua wohnhaften kurbayerischen Kammermusikdirektor Giovanni Battista Ferrandini (ca. 1710–1791), er habe von dort aus Komponisten und Sänger für die Münchner Hofoper engagiert.<sup>10</sup> Auch die Schwester des Kurfürsten Maximilian III. Joseph, Maria Antonia (1724–1780), soll auf ihren Italienreisen nach Musikern Ausschau gehalten und Sänger mit nach München gebracht haben.<sup>11</sup> Dass Giovanni Battista Martini eine ähnliche Form der Vermittlertätigkeit für den bayerischen Kurfürstenhof ausgeübt hat, ist ein kleines, aber sehr anschauliches Puzzleteil im Mosaik der Münchner Hofoper. Für zuverlässige Informationen aus erster Hand war er sicherlich ein sehr geeigneter Mann, da er viele Sänger persönlich kannte und mit einer ganzen Reihe von ihnen auch in brieflichem Kontakt stand.<sup>12</sup>

---

9 Zu Prati und Vecchi vgl. Sartori, *Indice*, S. 535, 662f.

10 Vgl. Karl Böhmer, Art. „Giovanni Battista Ferrandini“, in: <sup>2</sup>MGG, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 1024f.

11 Vgl. Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 65), gekürzte Neuauflage, hrsg. von Eberhard Klemm, Wilhelmshaven 2003 [Hamburg 1772], S. 235.

12 Nicht auszuschließen ist außerdem, dass Sänger sich auch gegenseitig vermittelten.

Es versteht sich von selbst, dass stimmliche Qualitäten, Bühnenpräsenz und Theatererfahrung wichtige Faktoren bei der Auswahl von Sängern waren. Auf dem Weg zum Engagement spielten dann aber auch praktische Fragen wie Terminabstimmung und Gehaltsvorstellungen eine Rolle. Für Spitzenkräfte von internationalem Ruf reichte das Budget der Münchner Hofoper nicht aus, daher suchte man bevorzugt eine solide „zweite Garnitur“ von Sängern, insbesondere aber junge, viel versprechende Talente<sup>13</sup> – im Sommer 1761 ganz konkret einen Tenor. Wie weit die Verhandlungen mit den in Padre Martinis Brief genannten Sängern im Einzelnen gediehen sind, weiß man nur im Falle von Guglielmo Ettore.

Dieser wurde tatsächlich für die Neufassung von Bernasconis Oper *Temistocle* engagiert, die im Karneval 1762 auf die Bühne kam. Er übernahm die Rolle des Lisimaco und teilte sich mit dem seit 1760 in München tätigen Domenico de' Panzacchi in den kommenden Jahren die Tenorpartien an der Münchner Hofoper: 1764 sang er den Clistene in Andrea Bernasconis *L'Olimpiade*, 1766 den Matusio in dessen *Demofonte* sowie 1768 und 1770 die Titelrollen in Bernasconis *La clemenza di Tito* und Antonio Sacchinis *Scipione in Cartagena*. 1765 wurde Ettore zum *cavaliere* ernannt und nannte sich fortan d'Ettore. Bei auswärtigen Gastspielen trat er ausdrücklich als *Virtuoso di camera di S[ua] A[ltezza] S[erenissima] E[lettore] di Baviera* auf – so etwa als er 1765 in Turin den Clistene in Johann Adolf Hasses *L'Olimpiade* sang, in Verona den Antigono in Giuseppe Sartis gleichnamiger Oper und in Venedig den Amasi in dessen *Nitteti*.<sup>14</sup>

Die Neufassung von Bernasconis *Temistocle* aus dem 1762 lässt sich nur unzureichend anhand der Libretti mit der Erstfassung von 1754 vergleichen. Es fällt jedoch auf, dass die nachweisbaren Veränderungen hauptsächlich die Partie des Lisimaco, mit der Guglielmo Ettore in München debütierte, und die der Aspasia betreffen, mit der Antonia Bernasconi (1741–1803), die Stieftochter des Hofkapellmeisters, ihren einzigen bekannten Auftritt

---

Eine solche Vermutung liegt beispielsweise nahe, wenn zwei von ihnen unmittelbar vor einem Auftritt in München gemeinsam an einem italienischen Opernhaus aufgetreten sind, vgl. Daniela Sadgorski, *Andrea Bernasconi und die Oper am Münchner Kurfürstehof (1753–1772)*, München 2010, S. 93.

- 13 Vgl. Sadgorski, *Bernasconi*, S. 91–93. Nichtsdestoweniger lag das Gehalt der bestbezahlten Sänger in etwa beim Zehnfachen des durchschnittlichen Jahresgehalts eines kurfürstlich bayerischen Orchestermusikers und bei fast dem Dreifachen von Bernasconis Gehalt als Hofkapellmeister.
- 14 Vgl. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1990–1994, Nr. 16990, Nr. 2151 und Nr. 16556.

am bayerischen Kurfürstenhof hatte: An die Stelle des Duetts von Aspasia und Lisimaco am Ende des zweiten Aktes trat jeweils eine Arie der beiden Figuren; weiterhin erhielt Ettore eine zusätzliche Nummer im zweiten Akt. Eventuell sollten die beiden Sänger damit ausdrücklich eine Gelegenheit zur Demonstration ihrer Fertigkeiten bekommen. Die stimmlichen Fähigkeiten von Guglielmo Ettore lassen sich beeindruckend an der Arie „Se all'impero amici dei“ aus Bernasconis *La clemenza di Tito* von 1768 ablesen: Die beiden konzertierenden Stimmen – Tenor und Violoncello – bewegen sich in sehr exponierter Lage, treten gemeinsam oder im Wechsel auf und die Gesangspartie erstreckt sich über die zwei Oktaven zwischen *d* und *d'*.<sup>15</sup>

Nach dem Karneval 1770 verließ Ettore München und übernahm im Dezember des gleichen Jahres – immer noch als kurfürstlich bayerischer Kammersänger bezeichnet – die Titelpartie in Wolfgang Amadeus Mozarts *Mitridate Re di Ponto* in Mailand, wo er im Übrigen ein weiteres Mal mit Antonia Bernasconi gemeinsam auf der Bühne stand. 1771 ging er an den Hof Herzog Carl Eugens von Württemberg (1728–1793) nach Ludwigsburg, starb jedoch bald darauf.<sup>16</sup>

Der kurze Briefwechsel zwischen Andrea Bernasconi und Giovanni Battista Martini war in der Sache also durchaus folgenreich: Am Ende stand die Vermittlung eines jungen, begabten Sängers, der dem Münchner Kurfürstenhof über fast zehn Jahre hinweg erhalten blieb. Zweifellos war jedes längerfristige Engagement ein Gewinn für die Münchner Hofoper, da es die personelle Disposition enorm erleichterte. Immerhin drohte jedes neue Vertragsverhältnis im Vorfeld zu platzen, und es bestand stets die Gefahr, dass ein Sänger oder eine Sängerin nicht die gewünschte Qualität lieferte. Folglich schätzte man am bayerischen Kurfürstenhof ein mehr oder weniger ständiges Ensemble mit Sängern wie Guglielmo Ettore, das fallweise um wenige auswärtige, meist vergleichsweise teure Solistenkräfte ergänzt wurde.<sup>17</sup>

Darüber hinaus wirft das an sich unspektakuläre kleine Dokument ein Licht auf mehrere Facetten der Münchner Operngeschichte: Es zeigt, dass sich die Fäden des Musiknetzwerkes vom bayerischen Kurfürstenhof bis hin zu Padre Martini nach Bologna erstreckten, es erzählt, wie die Vermittlung des jungen Tenors Guglielmo Ettore zustande kam, und es illustriert den Ablauf der Vorbereitungen für die Münchner Karnevalsoper: Zwischen

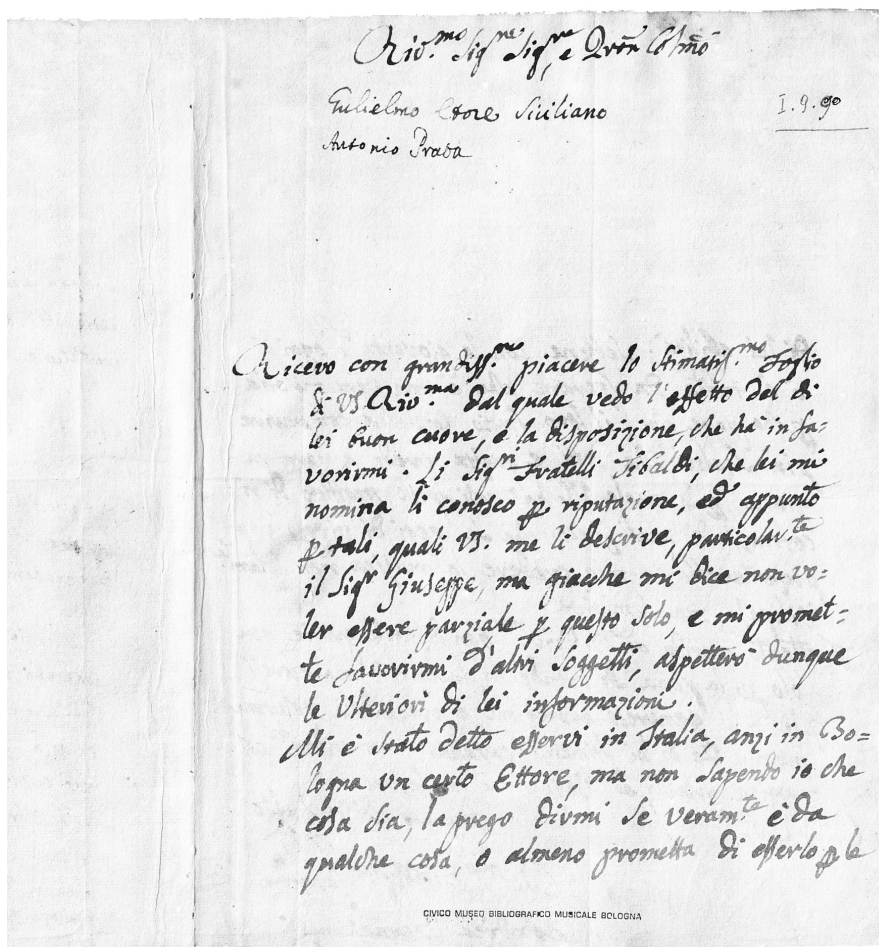
---

15 Vgl. Eric Weimer (Hrsg.), *Andrea Bernasconi. La clemenza di Tito* (Italian Opera 1640–1770, Bd. 88), New York, London 1982, S. 113–141.

16 Vgl. Thomas Seedorf, Art. „Guglielmo Ettore“, in: <sup>2</sup>MGG, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u.a. 2001, Sp. 552.

17 Vgl. hierzu auch Sadgorski, *Bernasconi*, S. 89–91.

der ersten Kontaktaufnahme mit Ettore, die frühestens im August erfolgte, und der Premiere im Januar des Folgejahres lag etwa ein halbes Jahr; dieses Zeitfenster wird auch für andere Verpflichtungen von neuen Ensemblemitgliedern oder Gastsängern anzusetzen sein. Vermutlich vergingen bis zur Einigung und Vertragsabwicklung sowie bis zur Ankunft der neuen Sänger in München etwa zwei bis drei Monate, sodass die Proben wohl im Oktober oder November beginnen konnten. Um diese Annahmen stichhaltig untermauern zu können, bedarf es aber weiterer Zufallsfunde. Es bleibt also zu hoffen, dass noch mehr Puzzlesteine auftauchen, die, wie dieser kurze Briefwechsel zwischen Andrea Bernasconi und Giovanni Battista Martini, das Bild der Münchner Hofoper abrunden.



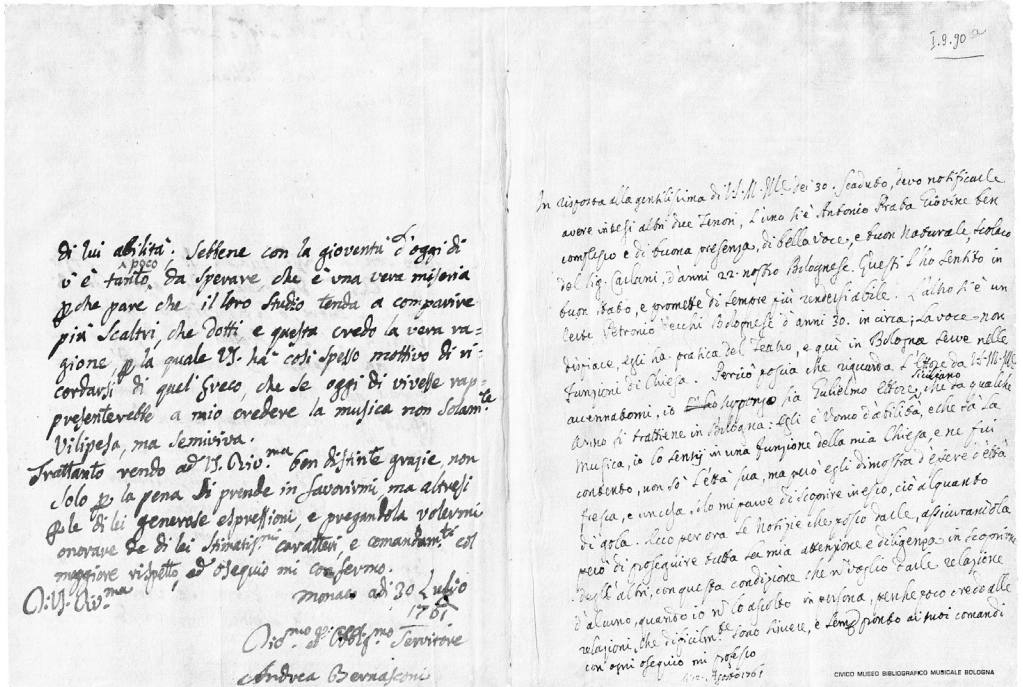


Abb 1: Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna I.9.90/I.9.90a

**Abstract:**

Giovanni Battista Martini, genannt Padre Martini, korrespondierte als angesehenen Musiklehrer und Musikgelehrter mit einer Vielzahl von Musikern in ganz Europa. Das Netzwerk, das sich auf dieser Grundlage entfaltete, reichte unter anderem bis an den bayerischen Kurfürstenhof in München. Padre Martinis Briefwechsel mit dem Münchner Hofkapellmeister Andrea Bernasconi gibt einen Einblick in die Praxis der Vermittlung und des Engagements von Sängern um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Dank der inzwischen erfolgten Digitalisierung des Briefnachlasses von Padre Giovanni Battista Martini kann jetzt der kurze Briefwechsel zwischen dem Münchner Hofkapellmeister und dem Bologneser Musikgelehrten vorgestellt und kommentiert werden.