

MOZART STUDIEN
Band 25

MOZART STUDIEN

Herausgegeben von
Manfred Hermann Schmid

Band 25

VERLEGT BEI HOLLITZER VERLAG
Wien 2018

Aktuelle Fragen der Mozart-Forschung

Bericht über den Prager
Mozart-Kongress 2016

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften der
Tschechischen Republik
und der Mozart-Gemeinde
in der Tschechischen Republik

vorgelegt von

Manfred Hermann Schmid
Tomislav Volek
Milada Jonášová

VERLEGT BEI HOLLITZER VERLAG
Wien 2018

Die *Mozart Studien* wurden 1992 vom Verlag Hans Schneider, Tutzing, begonnen und werden seit dem Jahr 2015 vom Verlag Hollitzer in Wien fortgeführt.

Das Erscheinen des Berichtes des Prager Mozart-Kongresses 2016 wurde finanziell wesentlich unterstützt von der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik.

ISSN 0942-5217

ISBN 978-3-99012-494-9 hbk

ISBN 978-3-99012-495-6 epub

ISBN 978-3-99012-496-3 pdf

© Hollitzer Verlag 2018
Trautsongasse 6/6
A-1080 Wien
www.hollitzer.at

Hergestellt in der EU

Die *Mozart Studien*, 1991 begründet, veröffentlichen Beiträge in deutscher, italienischer, französischer und englischer Sprache. Im Mittelpunkt stehen wissenschaftliche Arbeiten zum Werk von Wolfgang Amadeus Mozart. Manuskripte oder Textdateien können beim Herausgeber in Augsburg eingereicht werden: Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, Ammerseestraße 54, D-86163 Augsburg; E-Mail: mhs-augsburg@t-online.de.

Der Band enthält schwerpunktmäßig Beiträge, die auf dem Prager Mozart-Kongress 2016 vorgetragen worden sind und die zum Druck von Milada Jonášová, Tomislav Volek und Manfred Hermann Schmid vorbereitet wurden. Die redaktionelle Verantwortung für alle anderen Beiträge lag allein beim Herausgeber der *Mozart Studien*. Beim Lesen der Korrekturen war Eduard Hempel M.A. behilflich, bei der graphischen Bearbeitung der Abbildungen Ivana Petříčková. Besonderer Dank gilt dem Verlagsleiter Dr. Michael Hüttler und seinen Mitarbeiterinnen, voran Mag. Sigrun Müller.

AUGSBURG, 10. AUGUST 2017

DER HERAUSGEBER

INHALT

DIE PRAGER MOZART-KONFERENZ 2016

Das Programm am 16. und 17. April 2016	10
--	----

Vorspann

PhDr. Pavel Baran

Eröffnungsrede	12
----------------------	----

Doz. PhDr. Tomislav Volek

Ein Lob der Konferenzen.....	14
------------------------------	----

Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid

Im Zeichen von Prager Traditionen des Mozart-Gedenkens.....	16
---	----

Dr. Hans Ernst Weidinger

Grußwort	17
----------------	----

Referate

ULRICH KONRAD

Mozart, Martini und das Kanonkonvolut KV ⁶ 73x	19
---	----

MANFRED HERMANN SCHMID

Zu den Kadenzen in den Rezitativen von Mozarts <i>La clemenza di Tito</i>	43
---	----

MILADA JONÁŠOVÁ

Neues zur frühen Rezeption des <i>Idomeneo</i>	61
--	----

CLAUDIA MAURER ZENCK

Mozarts Opern im Hamburger Comödienhaus/Stadttheater 1787–1850	83
--	----

RAFFAELE MELLACE

<i>Il re pastore</i> : Mozart and Hasse Twenty Years Apart	115
--	-----

LUCIO TUFANO

Mozart e Paisiello:

a proposito dell'aria <i>Mentre ti lascio, o figlia</i> K. 513	133
--	-----

JÜRGEN MAEHDER

Mitridate, Re di Ponto – Wandlungen eines Sujets

im italienischen Opernlibretto des Settecento	175
---	-----

TOMISLAV VOLEK

Eines der Probleme: Baron Gottfried van Swieten	201
---	-----

EVA NEUMAYR	
Eine bisher unbeachtete Quelle zur Arie »Io ti lascio, o cara, addio« KV 621a aus dem Bestand von Dommusikverein und Mozarteum.....	215
P. PETRUS EDER OSB	
Eine Salzburger Sammlung von Caldara-Kanons	229
ERGÄNZENDE BEITRÄGE	
TOMISLAV VOLEK	
Anmerkungen des Inspizienten zur Uraufführung von Mozarts <i>Entführung aus dem Serail</i>	245
MILADA JONÁŠOVÁ	
Eine unbekannte Partiturabschrift der <i>Entführung aus dem Serail</i> aus dem Jahr 1786 und weitere unbekannte böhmische Quellen	273
ALAN SWANSON	
<i>Belmonte och Constanza</i> The First Stockholm Performances of Mozart's <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	317
ADA BEATE GEHANN	
Der Hauptkopist der Mailänder Partitur von Mozarts <i>Ascanio in Alba</i> in der Österreichischen Nationalbibliothek, <i>Mus.Hs.17798</i>	341
MILADA JONÁŠOVÁ	
Eine neue Quelle zu Mozarts Rezitativ und Arie »Basta, vinceresti – Ah non lasciarmi, no« KV 295a.....	399
PAUL VAN REIJEN	
Paralipomena zu Mozarts holländischem Aufenthalt 1765–1766	449
PAUL CORNEILSON	
Josepha Hofer, First Queen of the Night.....	477
ANHANG	501
DIE AUTORINNEN UND AUTOREN	502
REGISTER	507
1: Personen	507
2: Werke Mozarts	520

Abkürzungen

Abert	Hermann Abert, W. A. Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, 2 Bände, Leipzig 1919–21, ² 1923f, Neudruck 1955 (Register 1966).
Acta	Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft, Augsburg 1954 bis 2014.
AMA	Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, 24 Serien mit insgesamt 67 Bänden, Leipzig 1876–1905.
Briefe	Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Band 1–4), Kassel usw. 1962–1963, dazu Kommentar (Band 5–6) und Register (Band 7) erläutert und zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1971–1975; dazu Einführung und Ergänzungen (Band 8), hrsg. v. Ulrich Konrad, Kassel usw. 2006.
Dokumente	Mozart. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel usw. 1961; Addenda und Corrigenda zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1978; Addenda Neue Folge zusammengestellt von Cliff Eisen, Kassel usw. 1997.
Einstein	Alfred Einstein, Mozart. His Character, his Work, New York 1945, deutsche Ausgabe Stockholm 1947.
Haberkamp	Gertraut Haberkamp, Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie, 2 Bände, Tutzing 1986.
Jahn	Otto Jahn, W. A. Mozart, 4 Bände, Leipzig 1856–1859, ² 1867. 3. und 4. Auflage bearbeitet von Hermann Deiters 1889–1891 und 1905–1907.
K. ^{1–6}	Auflagen des Köchelverzeichnisses (s. unter KV).
KrB	Kritische Berichte zur NMA (s. dort).
KV	Nummern nach: Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart's, Leipzig 1862. Zweite Auflage bearbeitet von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1905. Dritte Auflage bearbeitet von Alfred Einstein, Leipzig 1937 (mit Supplement »Berichtigungen und Zusätze« in der Ausgabe Ann Arbor, Michigan, 1947 = Auflage 3a). 6. Auflage bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Wiesbaden 1964. Die Auflagen 4, 5, 7 und 8 sind jeweils unveränderte Nachdrucke der Vorgängerauflage.
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. v. Friedrich Blume, 17 Bände, Kassel usw. 1949–1986. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994ff (= MGG ²).
MJb	Mozart-Jahrbuch, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1950ff.
NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, 20 vols., London 1980, Second Edition, 29 vols., London 2001 (= NG ²).
NMA	Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Editionsleitung: Ernst Fritz Schmid, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm u.a., Kassel usw. 1955ff.
RISM	Répertoire International des Sources Musicales, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800, Redaktion Karlheinz Schlager, Kassel 1971ff.
Wyzewa / Saint-Foix	Théodore de Wyzewa/Georges de Saint-Foix, W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, 5 Bände: Bd. 1–2: Paris 1912, Bd. 3–5 (von Saint-Foix): Paris 1936–46.

Die Abkürzung von Zeitschriftentiteln folgt der Praxis im Riemann Musik-Lexikon, 13. Auflage, Sachteil, Mainz 2012 (S. X–XIV).

*Akademie der Wissenschaften
der Tschechischen Republik
Mozart-Gemeinde in der Tschechischen Republik
Don Juan Archiv Wien*

Musikwissenschaftlicher Kongress »Aktuelle Fragen der Mozart-Forschung«

16.–17. April 2016, Akademie der Wissenschaften, Prag 1, Národní 3

Samstag, 16. April 2016

9:30 Begrüßung und musikalisches Entrée

PhDr. Pavel Baran, CSc.

Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik

Doz. PhDr. Zdeněk Uherek, CSc.

Direktor des Ethnologischen Instituts der Akademie der Wissenschaften

Doz. PhDr. Tomislav Volek

Vorsitzender der Mozart-Gemeinde in der Tschechischen Republik

Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid

*em. Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Tübingen und Vorsitzender
der Akademie für Mozart-Forschung, Salzburg*

Dr. Hans Ernst Weidinger

Gründer des Don Juan Archivs Wien

Roman Janál (*Gesang*) und Ladislava Vondráčková (*Klavierbegleitung*)

Chairman: Tomislav Volek

10:20 Ulrich Konrad (Würzburg)

Mozart, Martini und das Kanonkonvolut KV 73x

11:00 Manfred Hermann Schmid (Augsburg/Tübingen)

Die Rezitative in Mozarts »La clemenza di Tito«

11:40 Kaffeepause

Chairman: Manfred Hermann Schmid

12:10 Milada Jonášová (Prag)

Neues zur frühen Rezeption von Mozarts »Idomeneo«

12:50 Claudia Maurer Zenck (Hamburg)

Mozarts Opern im Hamburger Comödienhaus/Stadttheater 1787–1850

13:30 Mittagspause

Chairman: Jürgen Maehder

15:00 John A. Rice (Rochester/USA)

Mozart's use of galant voice-leading schemata

15:40 Raffaele Mellace (Genova)

»Il re pastore«: Mozart and Hasse 20 years apart

16:20 Lucio Tufano (Napoli)

Mozart e Paisiello: a proposito dell'aria Mentre ti lascio, o figlia K. 513

17:00 Kaffeepause

Chairman: Tomislav Volek

17:20 Jürgen Maehder (Salzburg/Taipei/Lugano)

»Mitridate, Re di Ponto« – Wandlungen eines Sujets im italienischen Opernlibretto des Settecento

18:00 Hans Ernst Weidinger (Wien)

Ein Modell für Mozart: »Das Serail« von Joseph Frieber

19:00 Instrumentales Theater. Lecture Recital mit Klaviermusik Mozarts.

Sonate in B-Dur, KV 281; Rondo a-Moll, KV 511; Adagio h-Moll, KV 540

Siegfried Mauser (München/Salzburg), Klavier und Moderation

Sonntag, 17. April 2016

Chairman: Ulrich Konrad

10:00 Eva Badura-Skoda (Wien)

Mozarts Claviere – neue Erkenntnisse

10:40 Tomislav Volek (Prag)

Eines der Probleme: Baron Gottfried van Swieten

11:20 Eva Neumayr (Salzburg)

*Neue Salzburger Mozart-Quellen aus dem Bestand des
Dommusikvereins und Mozarteums*

12:00 Mittagspause

Chairman: Manfred Hermann Schmid

14:00 P. Petrus Eder OSB (Salzburg)

Eine unbekannte Canones-Sammlung des Johann Michael Haydn

14:00 Benjamin Perl (Tel Aviv)

Ein deutschnationaler Mozart?

15:20 Kaffeepause

15:50 Diskussion über den neuen Fund »Ofelia«

16:50 Generaldiskussion

Leitung: Manfred Hermann Schmid

17:00 Präsentation von neuen Büchern des Don Juan Archivs und des
Hollitzer Wissenschaftsverlags: Tomislav Volek, Mozart, die italienische
Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich
Böhmen; Mozart Studien Band 23.

Zur Eröffnung

PhDr. Pavel Baran, CSc.

*Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften
der Tschechischen Republik*

Es ist mir eine Freude, Sie im Namen der Tschechischen Akademie der Wissenschaften mit ihren 6400 Mitarbeitern und 53 Forschungsinstituten zu begrüßen. Dazu gehören auch die Kunstwissenschaften, hat unsere Vorgänger-Institution seit 1890 doch den Namen *Tschechische Akademie der Wissenschaften und Künste*. Ihr Initiator war der außerordentlich tatkräftige Baumeister Josef Hlávka, der in seinen jüngeren Jahren vieles auch in Wien gebaut hat, u.a. die Wiener Hofoper. Seine zweite Frau war Sängerin und inspirierte Hlávka, für die Einweihung der Kapelle in seinem Schloss Lužany 1886 bei Antonín Dvořák eine Messe zu bestellen. Dvořák war dann mehrmals in Lužany zu Gast, weil Hlávka auch die Kammermusik liebte. 1894 wurde unser Akademie-Gründer sogar zum ersten Vorsitzenden des Tschechischen Vereins für Kammermusik gewählt. Dvořák schrieb ihm auch während seines Aufenthaltes in Amerika, z.B. am 27. November 1892, als er mitteilte, von Herrn Steinway ein schönes Klavier erhalten zu haben.

Aber es war in der Akademie nicht nur Hlávka, der die Musik schätzte. Der dritte Präsident dieser Akademie, der Sprachwissenschaftler Josef Zubatý (1855–1931), war in seinen jungen Jahren Begleiter von Dvořák bei dessen dritter Reise nach England und gab schon 1886 in Leipzig ein Büchlein unter dem Titel *Antonín Dvořák, Eine biographische Skizze* heraus. Hauptberuflich war er Indologe, dabei aber ein exzellenter Musiker, den Dvořák hochschätzte und den er die Klavierauszüge mancher seiner Werke – auch von zwei Opern und von zwei Symphonien – ausarbeiten ließ.

Zu unserer heutigen Akademie, zunächst Tschechoslowakische, seit 1992 Tschechische genannt, gehört eine musikwissenschaftliche Forschungsstelle aber erst seit 1962. Die Hauptursache dieser Verspätung lag in der Person von Zdeněk Nejedlý, der – selbst Musikwissenschaftler und 1945 bis zu seinem Tode im Jahre 1962 u.a. auch Vorsitzender der Nachkriegs-Akademie – keinen tschechischen Musikwissenschaftler für geeignet zur Führung eines musikwissenschaftlichen Instituts befand. Erst kurz vor seinem Tode erlaubte er die Gründung. Heute ist das Musikhistorische Kabinett dem Ethnologischen Institut der Akademie angegliedert.

Zu seinen Aufgaben gehört die Erforschung tschechischer Musikgeschichte einschließlich der großen tschechischen Komponisten wie Antonín Dvořák. Ein wichtiges Thema sind aber auch jene Momente, in denen das alte Böhmen und seine Hauptstadt Prag eine wichtige Rolle für das europäische

Musikleben hatten. Als ein spezielles Forschungsthema wird hier erfolgreich schon mehrere Jahre die Rolle der italienischen Oper in Prag im 18. Jahrhundert behandelt. Darüber sind Sie allerdings in dieser Versammlung alle sicher besser informiert als ich. Und wie ich dem Programm Ihrer Tagung entnommen habe, werden auch einige der Mozartschen Kompositionen für Prag in Referaten behandelt.

Nirgendwo sonst hatte Mozart während seines Lebens so großen Erfolg wie in Prag. Wichtige Werke sind hier entstanden wie die Szene und Arie KV 528 »Bella mia fiamma« für die Prager Sängerin Josepha Duschek. Vor allem aber hat Mozart zwei seiner größten Opern für Prag komponiert, den *Don Giovanni* 1787 und *La clemenza di Tito* 1791. Die Opernbegeisterung der Prager war sprichwörtlich. Nirgendwo sonst sind im Jahrzehnt nach Mozarts Tod so viele seiner großen Werke aufgeführt worden – die *Zauberflöte* gleich in drei verschiedenen Sprachen, ein schönes Zeichen der Vielsprachigkeit der alten böhmischen Kapitale. Damit in Zusammenhang steht auch eine relativ junge Erkenntnis aus dem Institut unserer Akademie: dass nämlich Mozarts Werk in hohem Maße seine Verbreitung von Prag aus gefunden hat.

Damit ist Prags Rolle als Mozartstadt aber noch nicht erschöpft. Prag kann auch noch mit bedeutenden Gebäuden als Gedenkstätten aufwarten. Da ist das alte Ständetheater, das Nostitztheater als Ort der Uraufführung von *Don Giovanni* und *Titus*. In diesem Theater wird bis heute Mozart gespielt. Dann gibt es die Villa Bertramka als einen Ort, an den Mozart sich für schöpferische Pausen zurückziehen konnte. Oder die Kirche des Klosters Strahov, wo er ein Orgelkonzert gegeben hat. Nicht zu vergessen die Nikolauskirche auf der Kleinseite, in der wenige Tage nach seinem Tod ein Requiem für ihn aufgeführt wurde. Und viele andere Orte des historischen Prag ...

Prag darf sich mit guten Gründen eine Mozartstadt nennen. Das ist für die Akademie der Wissenschaften der Anlass, an ein weiter in die Zukunft reichendes Projekt zu denken, nämlich eine internationale Mozart-Konferenz in Prag im regelmäßigen Abstand von zwei Jahren, eine wissenschaftliche Mozart-Biennale. Diese Konferenz jetzt, zu der Sie sich in den Räumen der Akademie versammelt haben, soll gewissermaßen als eine Art Pilotprojekt dazu dienen. Künftig würde sich für eine Konferenz dieser Größe auch ideal unser Gästehaus in der Vila Lanna eignen, ein historisches Gebäude mit modernen Anbauten und einem schönen Park.

Dass 2016 ein Kongress stattfinden kann, ist dem Präsidenten der Akademie Prof. Drahoš (als einem guten Musiker und Chorsänger) zu danken, und vor allem der großzügigen finanziellen Unterstützung durch Herrn Dr. Hans Ernst Weidinger, dem Gründer des Don Juan Archivs in Wien.

Nun wünsche ich der Konferenz ein gutes Gelingen.

Ein Lob der Konferenzen

Tomislav Volek

Vorsitzender der Mozart-Gemeinde in der Tschechischen Republik

Gestatten Sie mir, dass ich Sie zu Beginn der Konferenz auch im Namen der Mozartgemeinde als mitveranstaltender Organisation begrüße. Die Gemeinde besteht seit 1927, zu ihren Mitgliedern zählten auch Mozartforscher wie Paul Nettl seligen Angedenkens. Funktions-Rekordhalter in der Geschichte der Gemeinde bin jedoch ich; seit 1989 bin ich ihr Vorsitzender. Und da ich als Musikhistoriker weiß, dass auch Erinnerungen für die Forschung einen Wert haben und weil ich als auditiver Typ mein ganzes Leben lang ein bekennender Freund von Konferenzen bin, begreife ich diese Begrüßung als ein Lob der Konferenzen und Tagungen, v. a. der internationalen. Auf der Haydn-Konferenz 1959 in Bratislava wurde ich Prof. Ernst Fritz Schmid als ein junger Assistent vorgestellt. Ich informierte ihn über einige meiner Archiv-Funde in Prag, und er vermittelte mir sofort einen Kontakt zum *Mozart-Jahrbuch*, wo einige Monate später mein erster Mozart-Aufsatz erschien. Während der totalitären Ära veranstalteten die Brüner Kollegen jeden Herbst eine internationale Konferenz, wo es unter anderem die Möglichkeit einer Begegnung von Musikwissenschaftlern aus Ost und West gab (das kann auch Frau Prof. Badura-Skoda bezeugen). Wir Jungen konnten damals eine Reihe hervorragender Beiträge von Carl Dahlhaus, einmal sogar von Thrasybulos Georgiades hören, aber – gestatten Sie mir, dies hinzuzufügen – sie konnten manchmal auch uns, die jungen Assistenten, hören, die sich nicht vom kommunistischen Dogmatismus hatten anstecken lassen. Und einige der ausländischen Referenten luden just uns ein, an ihren Konferenzen teilzunehmen. Zuerst wurde ich zu einer Konferenz in Salzburg eingeladen, wo mich zum Beispiel Adam Gotttron gründlich ausfragte, der dann Gast der Mozartgemeinde in Prag war, in der Bertramka einen hervorragenden Vortrag hielt und drei Tage bei mir übernachtete. Das größte Problem war damals, dass er als Geistlicher die Hl. Messe lesen musste, was in der kommunistischen Tschechoslowakei ohne großes Aufsehen gar nicht einfach war. Während der gleichen Salzburger Konferenz hatte mir der unvergessliche Alan Tyson vieles erklärt. Was alles konnte ich dann von seinen kolossalen Kenntnissen über Mozart-Autographie aufsaugen! Es war eine Freude, ihn dann bei einer Tagung im Mai 1988 auch in Prag begrüßen zu können. Die Teilnahme an der Brüner Konferenz hatte für mich auch zwei Einladungen von Prof. Zofia Lissa nach Bydgoszcz zur Folge, später sogar eine Einladung von Prof. Kurt von Fischer nach Zürich. Die positivsten Folgen hatte für mich jedoch die Einladung von

Prof. Dragotin Cvetko zur Konferenz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft nach Ljubljana 1967. Dort trat nämlich mein italienischer Altersgenosse Pierluigi Petrobelli in mein Leben. Er hatte vorher in Italien unbekannte Quellen über den tschechischen Komponisten und Organisten Černohorský entdeckt und interessierte sich für die Aufenthalte Giuseppe Tartinis in Böhmen. Ich wusste einiges über die historischen Aufführungen von Vivaldi-Werken in Böhmen. Es begann ein Austausch von Informationen und Publikationen. Als mich meine kommunistischen Kollegen aus der Akademie der Wissenschaften entfernten und dann zu einer ihrer Konferenzen Pierluigi Petrobelli einluden, schrieb dieser, dass er nur käme, wenn bei dieser Konferenz auch sein Freund Volek sprechen könnte. Dieser Wunsch konnte nicht abgelehnt werden. Die theatralische Feierlichkeit, mit der er mich vor ihnen zu Beginn der Konferenz umarmte, war wirklich »nella maniera italiana«. Wir begegneten uns noch bei einigen weiteren Konferenzen, auch in Venedig, in Prag zuletzt bei unserer Mozart-Konferenz 2006: genau an diesem Ort hat er mich – wie ein Foto belegen kann – zu irgend etwas ermahnt. Wenn er doch auch bei dieser Mozart-Konferenz mit uns sein könnte ...!

Im Zeichen von Prager Traditionen des Mozart-Gedenkens

Manfred Hermann Schmid

Ein Mozart-Kongress in Prag hat etwas Verführerisches an sich. Welche Stadt sonst würde sich auch besser eignen? Im Jahrzehnt nach Mozarts Tod war sein Wirken in Salzburg weitgehend vergessen, in Wien war es in Gefahr, langsam in Vergessenheit zu geraten. In Prag dagegen war das Werk Mozarts ununterbrochen gegenwärtig. Die anderen Mozart-Städte – Augsburg und München, am deutlichsten Mannheim – verfolgten weitgehend partikuläre Interessen. In Prag ging es dagegen immer um den ganzen Mozart. Kein Wunder, dass es Prag war, wo der erste Versuch einer Gesamtdokumentation des Mozartschen Werks unternommen wurde, in Form des sogenannten *Mozart-Denkmal*s von 1837. Der Gedanke ist groß und inspirierend: Ein Komponist braucht keine Statue als Denkmal in Bronze oder Stein; das mag für Kaiser und Feldherren oder auch Dichterfürsten passend sein. Was ein Komponist braucht, ist das Gedenken seiner Werke in Form einer Prüfung und Sicherung der Überlieferung. Auf den Buchrücken heißt es dann in Rot und Gold: *Mozarts Denkmal in seinen Werken 1837*. Dieses Mozart-Denkmal existiert bis heute in den Räumen der Nationalbibliothek (Národní knihovna). Unter den modernen Forschern war einer der ersten, die mit ihm gearbeitet haben, im Jahr 1958 Ernst Fritz Schmid als erster Editionsleiter der »Neuen Mozart Ausgabe«. Gleichwohl ist über dieses frühe und wichtige *Mozartdenkmal* erst im Mozart-Jahrbuch 1967 berichtet worden (von Marie Svobodá, zu dieser Studie angeregt vom 1960 verstorbenen Ernst Fritz Schmid, wie sie auf Seite 358 ausdrücklich erwähnt).

Noch im 19. Jahrhundert fand das Prager *Denkmal* mit seinen 123 Bänden eine sinnvolle Erweiterung durch ein Exemplar der »Alten Mozart Ausgabe«, deren Bände ab 1876 erschienen waren. Im Zeitalter ubiquitärer Fotos und Scans ist eine materielle Erweiterung nicht mehr das dringlichste Gebot. Viel eher darf man heute an eine geistige Erweiterung denken. Dazu könnte es schwerlich ein geeigneteres Vorhaben geben als die Einrichtung eines ständigen Mozart-Kongresses in Prag. Ein solcher Plan entspricht zudem dem Motto des *Denkmals*: »publico usui«. Dem öffentlichen Gebrauch – um das Nachdenken über Mozart lebendig zu halten.

Im Sinne dieses Nachdenkens verstehe ich unseren Kongress – als Folgeunternehmen des Prager *Mozart Denkmal*s. Dessen Begründer Johann Ritter von Rittersberg, Jan Vitásek und Friedrich Dionys Weber hätten vielleicht ihre Freude an einer solchen Fortsetzung.

Grußwort

Hans Ernst Weidinger

Don Juan Archiv Wien / Firmengruppe HOLLITZER

Die Idee, einen regelmäßig in Prag stattfindenden Mozart-Kongress zu etablieren, kann bei Freunden Mozarts und der Mozart-Forschung nur Enthusiasmus hervorrufen – vor allem unter jenen mit einem besonderen Bezug zur »Oper aller Opern« –, denn wo fände sich ein dafür besser geeigneter Ort?

Die früheste Oper zum Don-Juan-Stoff außerhalb Italiens war, wie Vladimir Helfert (1917/18) gezeigt hat, *La pravità castigata* von Antonio Denzio. Aufgeführt wurde diese *Bezüchtigte Boszheit*, wie Tomislav Volek 1986 belegen konnte, bereits 1730 in Prag und danach 1734 in Brünn. Auch am Beginn jenes bemerkenswerten Zeitraumes, in dem binnen zwölf Jahren acht Don-Juan-Opern verfasst und vertont wurden, ist Prag Ort des Geschehens, hier gelangte unter der Impresa von Giuseppe Bustelli 1776 im Kotzen-Theater *Il convitato di pietra, o sia Il dissoluto* von Nunziato Porta und Vincenzo Righini zur Uraufführung. Ihren Höhepunkt erreichte die Geschichte bekanntermaßen am 29. Oktober 1787, unter der Impresa von Pasquale Bondini, durch die Prager Uraufführung von *Il dissoluto punito. O sia Il D. Giovanni* aus der Feder von Lorenzo da Ponte, in Musik gesetzt von Wolfgang Amadé Mozart.

Diesen Prager Mozart-Kongress als Co-Veranstalter zu unterstützen, ist deshalb für das *Don Juan Archiv Wien*, als dessen Gründer ich hier spreche, Ehre und Freude. Der Zeitpunkt könnte nicht besser sein, wird doch derzeit an diesem Forschungsinstitut das Erscheinen der gesammelten Schriften von Tomislav Volek vorbereitet, herausgegeben unter dem Titel *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen* von Milada Jonášová und Matthias J. Pernerstorfer als dritter Band der Reihe *Summa Summarum*.

Im Rahmen des Kongresses wird auch Band 23 der von Manfred Hermann Schmid herausgegebenen *Mozart Studien* präsentiert werden – mit einer umfangreichen Untersuchung zu den *Don Giovanni*-Partituren und Stimmen aus dem Prager Kopiaturbetrieb des Anton Grams von Milada Jonášová. Zugleich erscheint der Band als erster der bedeutenden Reihe im *HOLLITZER Verlag*, einer Schwester-Abteilung des *Don Juan Archivs Wien* und wie dieses der *Firmengruppe HOLLITZER* zugehörig. Das ist ebenso erfreulich wie der Plan, die heurigen Prager Vorträge zu aktuellen Fragen der Mozart-Forschung im nächsten Band der *Mozart Studien* zu veröffentlichen.

Mit diesen guten Aussichten wünsche ich dem Kongress viel Erfolg!

Der Hauptkopist der Mailänder Partitur von Mozarts *Ascanio in Alba* in der Österreichischen Nationalbibliothek, *Mus.Hs.17798*

Ada Beate Gehann

Mozarts frühe Opern *Mitridate, re di Ponto* (KV 87), *Ascanio in Alba* (KV 111) und *Lucio Silla* (KV 135) sind mit einem der bedeutendsten Opernhäusern des 18. Jahrhunderts verbunden, dem Regio Ducal Teatro in Mailand.¹ *Mitridate*, seine erste Opera seria, komponierte Mozart für die Karnevalssaison 1770/71, *Lucio Silla*, sein dritter und zugleich letzter Beitrag für Mailand, ebenfalls eine Opera seria, entstand zur Karnevalssaison 1772/73. Beide Opern erhielten vom Mailänder Publikum viel Beifall und wurden mehr als 20 Mal gespielt. Für die Hochzeitsfeierlichkeiten ihres Sohnes Erzherzog Ferdinand mit Prinzessin Maria Beatrice d'Este, die für Oktober 1771 in Mailand geplant waren, gab Kaiserin Maria Theresia zwei Opern in Auftrag: für die Komposition der Festoper, *Ruggiero, ovvero l'eroica gratitudine*, ging die Bestellung an einen Routinier, den auf vielen europäischen Opernbühnen der Zeit bekannten Johann Adolf Hasse, mit der Komposition der zweiten Oper, *Ascanio in Alba*, eine »Serenata teatrale«, wurde der junge, erst 15 Jahre alte Mozart betraut. Hasses *Ruggiero* kam am 16. Oktober 1771 am Regio Ducal Teatro zur Aufführung, Mozarts Serenata folgte einen Tag später am 17. Oktober. Vier weitere Aufführungen des *Ascanio* während der Festlichkeiten folgten am 19., 24., 27. und 28. Oktober.² Der Erfolg beim Mailänder Publikum war überwältigend: Mozarts Serenata hätte, wie Leopold Mozart berichtet, Hasses Oper regelrecht »niedergeschlagen«.³

Mailand, Hauptstadt und kultureller Mittelpunkt der 1714 formell den österreichischen Habsburgern zugesprochenen und von ihnen beinahe ununterbrochen regierten Lombardei, war schon in den 1730er Jahren zu einem der bedeutendsten europäischen Musikzentren aufgestiegen.⁴ Eine Gruppe von

¹ Ausführliche Informationen zur Entstehungsgeschichte von Mozarts Mailänder Opern in: NMA II/5/4, S. VIIff; NMA II/5/5, S. VIIff; NMA II/5/7/1-2, S. IXff.

² Luigi Ferdinando Tagliavini, in: NMA II/5/5, S. IX.

³ Ibidem.

⁴ Zum Musikleben der Stadt im 18. Jahrhundert siehe Mariangela Donà, Art. Milan, in: NG², Bd. 16, London 2001, S. 657–668: 660ff, und Anna Cattoretto, Art. Mailand, in: MGG², Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1579–1592: 1585f. Zur Geschichte des Herzogtums Mailand unter den österreichischen Habsburgern siehe Carlo Capra, Il Settecento, in: Domenico Sella und Carlo Capra, Il Ducato di Milano dal 1535 al 1796, Torino 1984 (Storia d'Italia, Bd. 11), S. 153ff.

Musikern um Giovanni Battista Sammartini, wie Antonio Brioschi, Melchiorre Chiesa, Ferdinando Galimberti, Graf Giorgio Giulini und Giovanni Battista Lampugnani, hat die Entwicklung der Konzertsymphonie und der Kammermusik über Mailand hinaus nachhaltig beeinflusst.⁵ Das rege Musikleben der Stadt wirkte wie ein Magnet auf viele Musiker, Komponisten und Interpreten, innerhalb und außerhalb Italiens. Christoph Willibald Gluck und Johann Christian Bach hielten sich mehrere Jahre in Mailand auf, und auch der Mannheimer Christian Cannabich und der aus Wien stammende Ignaz Holzbauer, seit 1753 Hofkapellmeister in Mannheim, sowie Niccolò Jommelli und Luigi Boccherini besuchten die lombardische Metropole.⁶ Für den jungen Mozart bot das seit 1717 bestehende Regio Ducal Teatro folglich die ideale Bühne, um an die Öffentlichkeit zu treten, sein kompositorisches Talent einem größeren Publikum unter Beweis zu stellen und erste Erfahrungen mit dem Opernbetrieb zu sammeln. Über Begegnungen mit den führenden Mailänder Komponisten und ihre warmherzige Unterstützung unterrichtet Leopold Mozart in seinen Briefen ausführlich, allen voran nennt er Giovanni Battista Sammartini und Giovanni Andrea Fioroni, »die grössten und ansehnlichsten Capellmeister dieser Statt«, Giovanni Battista Lampugnani, der Hilfe bei den Proben des *Mitridate* leistete und bei den ersten drei Aufführungen neben Mozart, der am ersten Cembalo saß, am zweiten und hernach am ersten Cembalo agierte, und Melchiorre Chiesa, der die Stelle Lampugnanis am zweiten Cembalo übernahm.⁷

Mozarts Mailänder Opern zählen zu den wichtigsten Kompositionen seiner italienischen Reisen. Von allen drei Werken sind mehrere handschriftliche Partituren des 18. und 19. Jahrhunderts überliefert; Abschriften von Ouvertüren (*Mitridate*, *Lucio Silla*) und einzelner Sätze, überwiegend Arien (mit oder ohne Rezitativen), kommen hinzu.⁸ Die Autographen des *Ascanio* und *Lucio Silla* sind vollständig erhalten, das Autograph des *Mitridate* ist verschollen, lediglich ältere Fassungen einiger Arien, Skizzen und Fragmente sind vorhanden.⁹ Handschriftliche Kopien der Werke, die in Mailand parallel zu den Autographen oder zeitnahe zu den Aufführungen angefertigt wurden, bilden neben den Autographen die wichtigste Quellengruppe; teilweise, versehen mit Eintragungen und Korrekturen von Mozarts Hand, stellen sie zusammen mit

5 Näheres zum Musikkreis um Sammartini siehe in: Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini: Orchestral and Vocal Music*, Cambridge (MA) 1976, S. 6.

6 Ibidem, S. 5ff passim, und Anna Cattoretti, Art. Mailand, Sp. 1579–1592: 1586.

7 Dazu Luigi Ferdinando Tagliavini, in: NMA II/5/4, S. IXf.

8 Detaillierte Auskunft über die Quellen geben die Kritischen Berichte der NMA, siehe: *Mitridate*, NMA II/5/4 (1978), S. 11ff; *Ascanio*, NMA II/5/5 (1959), S. 9ff; *Lucio Silla*, II/5/7/1–2 (2007), S. 13ff.

9 NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 32ff; Digitalisat einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr>.

dem Autograph (*Ascanio, Lucio Silla*) oder bei Verlust des Autographs (*Mitridate*) die Hauptquellen dar.

Die Mailänder Kopisten werden vor allem über Abschriften, die sie angefertigt haben, bzw. die uns erhalten sind, greifbar; ob sie nur Kopisten waren oder auch Musiker, ist nicht bekannt, Namen oder Hinweise auf eine Copisteria sind in den von der Autorin untersuchten Manuskripten bislang nicht aufgefunden worden.¹⁰

[1] *Die Kopisten der Quelle B des »Ascanio in Alba«* – A-Wn, *Mus.Hs.17798*
Für die Fertigstellung der *Serenata Ascanio in Alba* benötigte Mozart nur wenige Wochen. Das Libretto, geschrieben von einem der berühmtesten italienischen Autoren, Giuseppe Parini, erhielt er Ende August 1771¹¹, und schon am 21. September verkündete der Komponist in einem Brief nach Salzburg »izt fehlen nur 2 Arien von der serenata hernach bin ich fertig«;¹² zwei Tage später hatte er auch diese beendet.¹³ Neben dem Autograph des *Ascanio*, das von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt wird, ist das Manuskript *Mus.Hs.17798* der Österreichischen Nationalbibliothek die wertvollste erhaltene Abschrift.¹⁴ Die Partiturskopie ist in Mailand wohl in den Wochen vor der Uraufführung zeitgleich zu Mozarts Niederschrift des Werkes entstanden; Korrekturen und ergänzende Einträge von Mozart verleihen der Quelle B, wie die Abschrift von Luigi Ferdinando Tagliavini in der NMA bezeichnet wird, »an manchen Stellen den Wert einer endgültigen Fassung«.¹⁵

Bei der Beschreibung des Manuskriptes geht Tagliavini von nur einem Kopisten aus. Dazu bemerkt er Folgendes: »Die Schrift ist meistens sehr kalligraphisch, teilweise aber viel weniger sorgfältig (1. Bd., Bll. 160–165; 2. Bd., Bll. 1–2, 21–42, 57–58, 65–85, 101^v–114); manchmal (2. Bd., Bll. 115 ff.) sind beide Schreibarten miteinander vermischt«.¹⁶ Tatsächlich waren aber mit diesem Manuskript drei Mailänder Kopisten befasst, die im Folgenden nach ihrem Anteil an der Abschrift als SCHREIBER A, SCHREIBER B und SCHREIBER C benannt werden.

¹⁰ Die durchgesehenen Manuskripte und Manuskriptkopien enthalten Kirchen- und Instrumentalwerke, Opern und Arien aus einem Zeitraum zwischen um 1720 bis um 1770; hinzu kommen einige Opern- und Arienpartituren aus den 1770er und 1780er Jahren. Die Manuskripte lagern in diversen europäischen Bibliotheken und in Washington (D.C.). Für die Einsichtnahme in einige Manuskriptkopien sei an dieser Stelle Dr. Christoph Riedo herzlichst gedankt.

¹¹ Luigi Ferdinando Tagliavini, in: NMA II/5/5, S. VIII.

¹² Ibidem, S. IX.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Digitalisat des Autographs via RISM Online Catalogue; Digitalisat der Wiener Quelle zugänglich über den Digitalen Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek.

¹⁵ NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 12; zu Mozarts Eintragungen und Korrekturen in Quelle B siehe das Lesartenverzeichnis, ibidem, S. 17ff passim.

¹⁶ Ibidem, S. 12.

Von SCHREIBER A, dem Hauptkopisten des *Ascanio*, stammt fast der gesamte erste Akt. Nur die Aria der Venere »Al chiaror di que' bei rai« (Nr. 17) am Schluss des ersten Aktes wurde von SCHREIBER C eingetragen (Bd. 1, Bll. 160^r–165^v; Digitalisat Bild 325–336; Schlussvermerk »Si Replica il Coro | Di te più amabile | al Segno $\text{F}\sharp$ « wiederum von SCHREIBER A). SCHREIBER C ist noch ein weiteres Mal nachzuweisen, und zwar im zweiten Akt, wo er die Aria des Aceste »Sento che il cor mi dice« (Nr. 27) beisteuerte (Bd. 2, Bll. 102^r–107^v; Digitalisat Bild 211–222).

SCHREIBER B hat einen großen Anteil an der Abschrift des zweiten Aktes; außerdem hat er die Überschrift auf dem Titelblatt des ersten Aktes eingetragen. Dieser Kopist widmete sich hauptsächlich dem Übertragen der Rezitative und Chöre. Alle Rezitative vor dem »Terzetto« (Nr. 31) sind von seiner Hand, ebenso die Mehrheit der Chöre: »Coro di Pastorelle« (Nr. 20), »Coro di Pastori« (Nr. 26), »Coro di Pastori, e Ninfe e Pastorelle« (Nr. 28; Coro: »Scendi celeste Venere«), »Coro di Pastori e Pastorelle« (Nr. 29; Coro: »No, non possiamo vivere«). Hinzu kommt die Arie »Infelici affetti miei« (Nr. 23).¹⁷ Trotz mancher Schwankungen bei den Eintragungen des poetischen Textes, der Stimmenbezeichnungen, der Schlüsselung und der Taktvorzeichnung, die man in den Partien dieses Schreibers feststellen kann, handelt es sich wohl um ein und dieselbe Hand.

SCHREIBER A war im zweiten Akt vor allem für die Arien verantwortlich: »Spiega il desio le piume« (Nr. 19), »Dal tuo gentil sembiante« (Nr. 21), »Al mio ben mi veggio avanti« (Nr. 22), »Torna mio bene, ascolta« (Nr. 25). Von ihm stammen zudem der »Coro di Pastorelle« (Nr. 24) und nach dem »Terzetto« (Nr. 31) die beiden Rezitative, die »Picciola parte del Terzetto« (Nr. 32; »Piccola parte del Terzetto«) und der »Coro Ultimo di Geni, Grazie, Pastori e Ninfe« (Nr. 33).¹⁸

Bei der Abschrift des »Coro [di Pastorelle]« (Nr. 24; Bd. 2, Bll. 82^v–84^v; Digitalisat Bild 172–176) haben sich SCHREIBER A und B die Arbeit geteilt, durch die unterschiedliche Notierungsweise der Pausenzeichen gut zu erkennen: Die oberen drei Systeme hat SCHREIBER A notiert, die darunterliegenden SCHREIBER B (Schlüsselung, Vorzeichen und Taktvorschrift in allen Systemen der ersten Akkolade von SCHREIBER B). SCHREIBER A ist auch in einem

¹⁷ Siehe hierfür Bd. 2, Bll. 1^r–2^r, 21^r–27^r, 27^v–28^r, 28^v–38^r, 38^v–42^v, 57^r–58^r, 65^r–69^v, 70^r–81^v, 82^r, 85^r–85^v, 96^r–101^r, 101^v, 108^r, 108^v–113^r, 114^r–114^v, 115^r–119^v, 120^r, 121^r–121^v (Digitalisat Bild 9–11, 49–61, 62–63, 64–83, 84–92, 121–123, 137–146, 147–170, 171, 177–178, 199–209, 210, 223, 224–233, 235–236, 237–246, 247, 249–250; Bl. 23^r/Bild 53: letzter Takt mit hellerer Tinte von anderer Hand nachgetragen, wohl von Mozart); zu den Nummern 24 und 31 siehe unten.

¹⁸ Siehe hierfür Bd. 2, Bll. 3^r–20^r, 43^r–56^v, 59^r–64^r, 86^r–94^v, 141^r–142^r, 142^v–147^v, 148^r–149^v, 150^r–153^v (Digitalisat Bild 13–47, 93–120, 125–135, 179–196, 289–291, 292–302, 303–306, 307–314); zu den Nummern 24 und 31 siehe nachfolgend.

Takt der Stimmen von SCHREIBER B zu finden: In Takt 1 von Bl. 83^v (Digitalisat Bild 174) sind die Worte »nò non Lasciamola« (und vermutlich auch das darüber stehende »dove«) von SCHREIBER A eingetragen. Die letzten von SCHREIBER B kopierten Seiten finden sich im »Terzetto« (Nr. 31), Bll. 122^r–130^v (Digitalisat Bild 251–268); mitten im »Terzetto«, ab Bl. 131^r (Bild 269), übernimmt SCHREIBER A die Kopierarbeit, und hernach war er bis zum Schluss der Serenata für die Abschrift zuständig.

Die, wie Tagliavini treffend vermerkt, in kalligraphischer Schrift notierten Partien wurden von SCHREIBER A kopiert, die »weniger sorgfältig« geschriebenen Partien stammen von den Schreibern B und C, und dort, wo »manchmal [...] beide Schreibarten miteinander vermischt« sind, waren SCHREIBER A und B beteiligt.

In der Wiener Quelle und in allen anderen Abschriften des *Ascanio* ist die Ballettmusik, auf die zwischen den beiden Akten bei der Aufführung getanzt wurde, nicht überliefert.¹⁹ Man findet sie nur innerhalb des Autographs am Ende des ersten Aktes, aber nicht von Mozarts Hand, sondern in einer von SCHREIBER A angefertigten Kopie; von dem acht Tänze umfassenden *Ballo* ist nur der *Basso* notiert.²⁰ SCHREIBER A hat im Autograph auch die Bassstimme des *Coro di Pastori* »Venga, venga de' sommi Eroï« (Bl. 133^v; nachträglich durchgestrichen) und des *Coro di Geni e Grazie* »Di te più amabile« (Bl. 134^r) eingetragen; Überschrift *Coro* auf Bl. 133^v von SCHREIBER A, auf Bl. 134^r vermutlich von anderer Hand.²¹

19 NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 57.

20 »Die drei am Ende des ersten Teils gebundenen Blätter, worauf sich von Hd. eines Kopisten die Baßstimme des *Ballo* befindet, haben kleineres Format (29 : 22,4 cm)«; ibidem, S. 10.

21 Ebenfalls von SCHREIBER A: einige Überschriften, oft bei Rezitativen (Bl. 22^r: *Venere e Ascanio*; Bl. 36^r: *Ascanio e Venere* usw.), Textmarken zu Beginn der Arien (linke obere Ecke; Bl. 24^r: *e cento*; Bl. 49^r: *ben noi*; Bl. 85^r: *insieme* usw.), erste Blattzählung der Chöre und Rezitative (ab Bl. 24^r (36^r), rechte obere Ecke, Zahlen unterstrichen; z. B.: Bll. 24 (36)–36 (48), 37 (61)–41 (65)), Zählung der Arien (z. B.: Nummer »2« am oberen Blattrand zur Arie »Cara, lontano ancora«, Bl. 49^r; Nummer »3«, rechte obere Ecke, zur Arie »Se il labbro più non dice«, Bl. 66^r), Tempovorschrift *Allegro Comodo* (Bl. 72^r) und *And.^{te}* (Bl. 157^v), Textkorrekturen (Bl. 197^r, 3. Akkolade: *desiar*; Bl. 226^v, 2. System von unten: *Dei co = si*) und diverse Einträge im Notentext (Bl. 51^v, System 1, T. 2: Viertelpause; Bl. 182^v, 2. Akkolade, System 2, T. 3 und Bl. 227^r, Systeme 1–3, T. 3: Viertel- und Halbepausen; Bl. 188^r, 4. System von unten, T. 1: Unisono-Eintrag Mozarts vom Kopisten überschrieben: *Unis*; Bl. 233^r, 5. System: *Unis*); Anzahl der Takte am Ende eines Satzes, die für das Verifizieren der Takte beim Herausschreiben der Stimmen von Bedeutung war (z. B.: Bl. 12^r: Zahl »134«; Bl. 14^v: Zahl »42«; Bl. 21^r: Zahl »102« u. a. Unklar, ob Eintrag *Cavatina* (Bl. 99^r) von SCHREIBER A; möglicherweise von einer Hand, die versucht hat, SCHREIBER A zu imitieren (von Mozart?). Zu den Kopisteneinträgen im Autograph siehe auch NMA II/5/5, Krit. Bericht, Lesartenverzeichnis, S. 17ff passim, und Hans-Günter Klein, Wolfgang Amadeus Mozart: Autographe und Abschriften, Kassel 1982 (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, hrsg. von Rudolf Elvers, erste Reihe: Handschriften, Bd. 6), S. 34ff (Schreiber 1).

Ein weiteres Mailänder Manuskript des *Ascanio in Alba*, von Tagliavini als Quelle F bezeichnet, wird von der Biblioteca da Ajuda in Lissabon verwahrt (Bd. 1/1. Akt: Mús. ms. 45-III-20, Bd. 2/2. Akt: Mús. ms. 45-III-21).²² »Die Schrift mit sepiafarbiger Tinte ist sauber und scheint von derselben Hd. zu stammen wie Quelle B.«²³ Überprüfte Schriftproben des Manuskriptes (1. Akt, Bll. 1^r–30^r; 2. Akt, Bll. 1^r–20^r) sind zweifelsfrei SCHREIBER A zuzuordnen. »Es handelt sich um keine getreue Kopie, sondern um eine Reduktion für eine kleinere Instr.-Besetzung.«²⁴

SCHREIBER A, dessen Aktivität sich, wie in diesem Beitrag zu zeigen sein wird, über mehrere Jahrzehnte erstreckt, gehört wohl zu den wichtigsten Kopisten in Mailand, vor und viele Jahre nach 1750. Zu den Schreibern B und C lassen sich nur wenige Angaben machen: SCHREIBER B taucht in dem untersuchten Notenmaterial in einigen Opernpartituren auf, mit einer kurzen Partie ein weiteres Mal zusammen mit SCHREIBER A in Felice Alessandris *Calliroe* (siehe unten Abschnitt 3b); SCHREIBER C kann sporadisch in Werken von Giovanni Battista Sammartini nachgewiesen werden.²⁵

[2] *Kirchenwerke und Instrumentalmusik von SCHREIBER A*

Aus überliefertem Notenmaterial von der Hand dieses Kopisten, das die Klosterbibliothek in Einsiedeln verwahrt, zeichnet sich ab, dass er bereits in den 1740er Jahren aktiv war: SCHREIBER A ist Hauptkopist in Ferdinando Galimbertis Nachlass, der 1751 vom Benediktinerkloster in Einsiedeln aufgekauft wurde.²⁶ Sehr wenig ist von Galimberti (vermutlich ca. 1710/15–1751)

²² NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 14.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem. Tagliavini vermutet, dass ein heute verschollenes Manuskript, »welches sich seinerseits auf A [Autograph] stützte und dazu einige Änderungen enthielt«, und wohl die erste Fassung der Serenata darstellte, als Vorlage für die Lissaboner Quelle benutzt wurde; ibidem, S. 15f. Diese »authentische Quelle« dürfte, sofern es sie gab, ebenfalls von SCHREIBER A oder von einem Kopistenteam um SCHREIBER A angefertigt worden sein und vielleicht einige autographe Einträge Mozarts enthalten haben.

²⁵ Als Beispiel sei hier die Stimmenabschrift des *Concertino* J-C 84 in Vicenza genannt (I-Vib, Signatur: CANNETI PER. 1838.120; Manuskript im Thematischen Katalog von Jenkins und Churgin nicht verzeichnet). Die Kopie könnte aus der Zeit um 1755 stammen; in einem anderen Manuskript (der Autorin nicht zugänglich) ist das Werk auf »del 1752 di Agosto« datiert, siehe Enrico Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella, presentazione di Carlo Alessandro Pisoni, introduzione di Stefano Baldi*, Lucca 2004 (Cataloghi di fondi musicali del Piemonte 3, coordinamento editoriale Alberto Basso), S. 59 (MS.AU.300).

²⁶ Zum Aufkauf des Nachlasses von Galimberti und zu den engen Beziehungen zwischen dem Kloster Einsiedeln und Mailand siehe Christoph Riedo, »Um die Music mit größerer auferbauligkeit, und mindrer unordnung und ausschweifungen diese hochfeierliche zeit hindurch vollführen zu können« – Einblicke in die Organisation der Musik in der Benediktinerabtei Einsiedeln in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel der »Grossen Engelweihe«, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums, Bericht über den Internationalen Kongress an der Univer-*

bekannt.²⁷ Als Komponist zählt er zu jenem Kreis von Musikern um Sammartini, der seit ca. 1730 den neuen Instrumentalstil maßgeblich geprägt hatte. Einige Symphonien im Fonds Blancheton (F-Pn) sind wohl in dieser frühen Zeit entstanden. Galimberti, der vermutlich relativ jung verstarb, war um 1740 ein angesehener Violinist in Mailand; zu seinen Schülern gehörte der aus Luzern stammende Violinist Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee.²⁸ Galimbertis Feder entstammen einige herausragende Kirchenwerke, darunter ein *Dies irae* und ein *Miserere*, die in autographen Partituren in Einsiedeln vorliegen und vom Komponisten auf 1744 datiert sind (CH-E 472,3 resp. CH-E 471,1). Die Mehrheit der Stimmen des *Dies irae* wurde von SCHREIBER A des *Ascanio* herausgeschrieben, so dass man davon ausgehen kann, dass er spätestens 1744 für Galimberti tätig wurde.²⁹

Welche Rolle SCHREIBER A bei Sammartini und anderen Mailänder Komponisten gespielt hat und wie groß sein Anteil an der Verbreitung ihrer Werke nördlich der Alpen war, ist noch nicht eingehend untersucht worden.³⁰ Von seiner Hand lassen sich in Einsiedeln und Engelberg einige Kirchen- und Instrumentalwerke Sammartinis nachweisen.³¹ Unter den Sammartini-Abschriften in Einsiedeln ragt besonders die *Cantata sacra* J-C 122 hervor, *La perfidia giudaica*, die am 23. März 1759 in der Jesuitenkirche San Fedele

sität Freiburg (Schweiz), 23. bis 24. November 2007, hrsg. von Giuliano Castellani, Bern 2010, S. 177–216: 182, 184ff, und Ferdinando Galimberti: *Dies Irae*. Für Soli, Chor und Orchester (1744), hrsg. von Giuliano Castellani und Christoph Riedo, Adliswil/Zürich 2010 (Musik aus Schweizer Klöstern, Bd. 4), S. IVf. Studien an den Galimberti-Manuskripten in den Klosterbibliotheken Einsiedeln und Engelberg wurden von der Autorin dieses Beitrags im Herbst 2012 durchgeführt, dabei konnte Galimbertis Handschrift identifiziert werden (Abbildungen davon ibidem, S. XLII; dort als »Hand I« bezeichnet). Der am häufigsten vertretene Mailänder Kopist in den Galimberti-Manuskripten, wobei es sich ausschließlich um Abschriften von Kirchenwerken handelt, ist SCHREIBER A des *Ascanio*.

²⁷ Siehe Bathia Churgin, Art. Galimberti [Galinberti, Gallimberti], Ferdinando, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com/ (aktualisierte und überarbeitete Fassung des Artikels in NG², Bd. 9, London 2001, S. 439, vom 31. Januar 2014) sowie Giuliano Castellani und Christoph Riedo (Hrsg.), Ferdinando Galimberti: *Dies Irae*, S. IIIff.

²⁸ Näheres in: Giuliano Castellani und Christoph Riedo (Hrsg.), Ferdinando Galimberti: *Dies Irae*, S. III.

²⁹ Siehe dazu die Stimmhefte und Stimmen von »Schreiber A« in: ibidem, S. 154f; eine Schriftprobe aus dieser frühen Zeit ibidem, S. XLIII (Hand A).

³⁰ Unter den von Bathia Churgin mit »Hand A«, »Hand B«, »Hand C« und »Hand D« bezeichneten Sammartini-Kopisten findet er sich nicht; Schriftproben dieser Kopisten siehe in: Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, Abb. 11–14 (zwischen S. 33 und 36).

³¹ Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek: Kantate *La perfidia giudaica*, J-C 122 (CH-E 109,1; zum Titel siehe nachfolgende Anm.), drei Triosonaten (CH-E 68,34–36) und eine Cembalosonate (CH-E 66,53). Benediktinerkloster Engelberg, Musikbibliothek: *Credo a 4.^o Con Sinfonia*, J-C D-92 (CH-EN, MS A 627; Partiturnabschrift, Manuskript im Werkverzeichnis nicht genannt, siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, S. 284f).

in Mailand zur Aufführung gelangte.³² Von Pietro Valle, Kapellmeister an mehreren Mailänder Kirchen³³, hat der Kopist ein *Magnificat* niedergeschrieben (CH-E 205,4)³⁴, und auch Johann Christian Bach, der zwischen ca. 1755 und 1762 in Mailand weilte, zählt zu den Komponisten, von deren Werken er Kopien angefertigt hat: Die Mehrheit der in Einsiedeln überlieferten Symphonien Bachs stammt von seiner Hand.³⁵ In der Musikaliensammlung des Baseler Seidenbandfabrikanten Lucas Sarasin, dessen Blaues Haus im 18. Jahrhundert zu einer vornehmen Stätte der Musikkpflege wurde³⁶, ist dem Kopisten die Abschrift einer Symphonie von G. B. Sammartini (J-C 20) zuzuweisen.³⁷

Neben Kirchen- und Instrumentalwerken von SCHREIBER A sind relativ viele Opernpartituren erhalten, die nur von seiner Hand stammen oder die er in Zusammenarbeit mit anderen Kopisten angefertigt hat. Aufgrund von Digitalisaten, die von den Bibliotheken seit einigen Jahren der Öffentlichkeit im Internet zur Verfügung gestellt werden, konnte er in mehreren Quellen in Neapel und in Paris identifiziert werden.

³² Die Kantate ist im Sammartini-Werkverzeichnis mit der Überschrift *Gerusalemme sconoscente ingrata* registriert; Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, S. 180–182. Zur Richtigstellung des Titels und des Aufführungsdatums siehe Marina Vaccarini, Note a margine di un'edizione delle cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento*, Atti del convegno internazionale, Milano, 17–18 maggio 2011, a cura di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani, Milano 2014, S. 273–282: 275f.

³³ Der Kirchenalmanach *Milano sacro* verzeichnet zwischen 1761 und 1789: S. Pietro, S. Babila, S. Maria della Pace, S. Stefano, San Celso, S. Maria Pedone, S. Maria Coronata und S. Carlo al Collegio Elvetico; Information Dr. Christoph Riedo.

³⁴ Ebenfalls seine Handschrift zeigt eine Seite des Organo obbligato aus einem *Gloria* von Pietro Valle (CH-E 632,10), abgebildet im Aufsatz von Claudio Bacciagaluppi, Il repertorio sacro milanese in Svizzera attraverso gli inventari storici, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento* (vgl. Anm. 32), 2014, S. 145–165: 164 (Figura 4).

³⁵ Zwölf Symphonien hat SCHREIBER A vollständig kopiert: CH-E 678,22–27, CH-E 679,1–3, CH-E 679,9–10, CH-E 679,13 (hinzugefügte *Clarinetten* nicht mailändisch). An einer weiteren, CH-E 679,8, war er zusammen mit einem anderen Kopisten beteiligt. SCHREIBER A hatte wohl die Aufsicht über die Stimmen des zweiten Kopisten, denn er korrigiert die Form einiger Achtel- und Viertelpausen (vgl. I); offenkundig war er mit der Schreibweise der Pausenzeichen dieses Kopisten nicht zufrieden.

³⁶ Zu diesem großen Musikliebhaber und passionierten Sammler siehe Emil Schaub, Kap. Lukas Sarasin. 1730–1802., in: *Geschichte der Familie Sarasin in Basel*, Bd. 1, Basel 1914, S. 75–93: 89ff.

³⁷ Basel, Universitätsbibliothek, Musiksammlung (CH-Bu): kr IV 286; Slg. Lucas Sarasin No. 39. Überschrift auf dem Titelblatt: *Ouverture*.

[3a] *Opernpartituren von SCHREIBER A in Neapel (I-Nc)*

Eine größere Anzahl Mailänder Opernpartituren wird heute in der Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella in Neapel aufbewahrt. Die Mehrheit der bislang als mailändisch identifizierten Manuskripte kommt aus der Sammlung der Königin Maria Carolina von Neapel.³⁸ Kennzeichnend für die in Neapel überlieferten Mailänder Quellen ist, dass sie nur die Ouvertüre/Sinfonia und die Arien (überdies etliche Duetti, ferner Accompagnati, Cavatine für eine oder zwei Vokalstimmen und Terzetti) enthalten, die Secco-Rezitative und die Chöre fehlen. In einigen Partituren finden sich Vermerke von späterer Hand wie »mancano i Recitativi vi sono le sole Arie«, »Mancano i Recitativi«, »manca il Coro« oder »mancano i Cori, ed i Re | citativi vi sono le sole Arie«. Die Handschriften sind relativ sauber geschrieben, Korrekturen scheinen fast ausschließlich von den Kopisten zu stammen; Fremdeinträge, die man einer alten Musikerhand zuordnen könnte, begegnen kaum.³⁹ Es handelt sich wahrscheinlich eher um Anfertigungen für einen Sammler bzw. um Geschenkexemplare (siehe dazu unten) als um Partituren, aus denen der zweite Cembalist bei den Aufführungen gespielt hat; auch Hinweise von den Kopisten (oder von anderer alter Hand), die auf eine Benutzung durch den zweiten Cembalisten schließen lassen, fehlen.⁴⁰ Vermutlich wurde aber im privaten Kreis aus einigen Partituren musiziert (und daraus wohl auch Stimmen herausgeschrieben), worauf Spuren der Benutzung wie Wachsflecken und Versengungen sowie bei manchen Arien die vom Umblättern schwarzverfärbten Ecken hindeuten.⁴¹

Eine Gruppe von Manuskripten überliefert Werke, an deren Abschrift SCHREIBER A des *Ascanio* beteiligt war:⁴²

³⁸ In diesem Kapitel aufgelistete Werke aus der Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella sind digitalisiert und unter www.internetculturale.it zugänglich; Informationen zur Herkunft der Manuskripte ebendort sowie im Opac Catalogo SBN (www.sbn.it).

³⁹ Einige Manuskripte weisen Wachsspuren auf und mitunter bräunliche Flecken, die auf beiden Seiten eines Blattes zu sehen sind, anscheinend kleine Verbrennungen; Mitteilung Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella.

⁴⁰ In der Partitur des zweiten Cembalisten konnten die Secco-Rezitative fehlen, da sie nur vom ersten Cembalisten begleitet wurden, siehe dazu Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971, S. 36f (Anm. 3), 44f. Des Weiteren Reinhard Strohm, *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Erster Teil: Studien, Köln 1976 (*Analecta Musicologica* 16/I), S. 83.

⁴¹ Anweisungen von alter Hand zum Herausschreiben der Stimmen (Anzahl der einzutragenden Pausentakte wird dem Kopisten angezeigt) finden sich im ersten und zweiten Akt von Traettas *Didone abbandonata*, Angaben zum Manuskript siehe unten.

⁴² Zu den Opernaufführungen in Mailand bis 1776/1778 siehe Giampiero Tintori und Maria Maddalena Schito (Hrsg.), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778)*. *Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Cuneo 1998. Auf einigen der in Neapel überlieferten Manuskripten ist von jüngerer Hand das Jahr der Mailänder Aufführung festgehalten.

- Ferdinando Bertoni – *Scipione nelle Spagne*, Mailand 1768 (Rari 7.10.24)
- Giuseppe Colla – *Adriano in Siria*, Mailand 1763 [31.12.1762] (25.2.27-29; Slg. Maria Carolina)
- Baldassare Galuppi – *Demofonte*, Mailand?/1. Fassung Madrid, 18. Dez. 1749 (Rari 6.5.17)⁴³
- Baldassare Galuppi – *L'Ipermestra*, Mailand 1758 (Rari Cornice 4.1; Slg. Maria Carolina?); nur 3. Akt vorhanden, Arien mit Angabe der Interpreten
- Pietro Alessandro Guglielmi – *Antigono*, Mailand 1767 (Rari Cornice 5.2.4; Slg. Maria Carolina)
- Carlo Monza – *Achille in Sciro*, Mailand 1764 (29.5.9-11; Slg. Maria Carolina)
- Carlo Monza – *Il Temistocle*, Mailand 1766 (29.5.18-20; Slg. Maria Carolina)
- Georg Christoph Wagenseil – *Demetrio*, Mailand 1760 (32.4.14-16; Slg. Maria Carolina)

Bertonis *Scipione nelle Spagne*, in der Karnevalssaison 1768, zwei Jahre vor Mozarts *Mitridate*, am Regio Ducal Teatro aufgeführt, hat SCHREIBER A fast vollständig abgeschrieben (eine Arie von anderer Hand, Bll. 101^r–106^v; Tempo-bezeichnung und Text von SCHREIBER A), und in Collas *Adriano in Siria*, Guglielmis *Antigono* sowie in Monzas *Achille in Sciro* und *Temistocle* ist er Hauptkopist. In Wagenseils *Demetrio* hingegen ist er nur mit drei Arien im ersten Akt vertreten und in Galuppis *Demofonte* sogar nur mit zwei, je eine im ersten und dritten Akt. Zu den Arien des dritten Aktes von Galuppis *Ipermestra*, die alle von seiner Hand notiert sind (erster und zweiter Akt verschollen), vermerkt er jeweils die Interpreten der Mailänder Aufführung von 1758. Die Schreiber I, II und VIII von Mozarts *Mitridate* zählen zu den Kopisten, mit denen SCHREIBER A bei diesen Abschriften kooperiert hat.⁴⁴

Eine zweite Gruppe von Manuskripten enthält Werke, an deren Abschrift ein Kopist mitgewirkt hat, der aus der Sammartini-Forschung als »Hand A« bekannt ist:⁴⁵

⁴³ Zweite Fassung Padua 1758, revidierte Fassung Venedig 1759. Siehe Dale E. Monson, Art. Galuppi, Baldassare, in: NG², Bd. 9, London 2001, S. 483–489: 487. Libretti: Madrid 1750, Madrid 1755, Bologna 1756, Padova 1758, Palermo 1768, dazu Claudio Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 2, Cuneo 1990, S. 320 (7501), 322 (7518, 7519), 323 (7523), 325f (7545).

⁴⁴ Zu den Mailänder Schreibern des *Mitridate* siehe besonders die Abschnitte 4a und 4b weiter unten.

⁴⁵ Schreiber SAMMARTINI A, wie er nachfolgend genannt wird, zählt zu den zuverlässigsten Sammartini-Kopisten (Mitteilung von Prof. Bathia Churgin). Nachweisbar ist er in den Werken des Komponisten spätestens seit den frühen 1740er Jahren: Sammartinis Oper *L'Agrippina, moglie di Tiberio* (Mailand, Januar 1743) liegt in der Bibliothèque nationale de France in einem Teilautograph vor, die Mehrheit der Rezitative stammt von »Hand A«; siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, S. 133.

- Baldassare Galuppi – *Ezio*, Mailand 1757 (Rari 6.5.21); Titelblatt und Ouvertüre fehlen, am Beginn der Arien Name des Interpreten
- Giovanni Battista Lampugnani – *La Semiramide riconosciuta*, Mailand 1762 [26.12.1761] (28.4.2-4; Slg. Maria Carolina)
- Carlo Monza – *Sesostri, re d'Egitto*, Mailand 1760 [26.12.1759] (29.5.15-17; Slg. Maria Carolina)
- Gaetano Piazza – *L'eroe cinese*, Mailand 1758 [26.12.1757] (30.4.27-29; Slg. Maria Carolina); Datierung auf dem Titelblatt »in Milano nel 1758«, Arien mit Angabe des Interpreten
- Gregorio Sciroli – *La Merope*, Mailand 1761 (31.2.11-13; Slg. Maria Carolina)
- Giuseppe Scolari – *Il Tamerlano*, Mailand 1764 [31.12.1763] (31.2.18-20; Slg. Maria Carolina)
- Giuseppe Scolari – *Caio Mario*, Mailand 1765 (31.2.15-17; Slg. Maria Carolina)
- Tommaso Traetta – *La Didone abbandonata*, Mailand 1763 (Rari Cornice 5.28-30; Slg. Maria Carolina?)

SAMMARTINI A hat die Manuskripte in Zusammenarbeit mit anderen Kopisten verfertigt⁴⁶, dazu gehören die Schreiber IV und VIII von Mozarts *Mitridate*. Zwei Kopisten waren regelmäßig nur für den Notentext zuständig, die Verantwortung für den poetischen Text, die Stimmenbezeichnungen und Tempi, teilweise auch für andere Einträge wie Überschriften, Name des Komponisten u. a., oblag hingegen SAMMARTINI A.⁴⁷ Sämtliche Titelblätter, darüber hinaus die angezeigten Interpreten, die bei den Aufführungen am Regio Ducal Teatro in Galuppi's *Ezio* und Piazzas *L'eroe cinese* mitgewirkt haben, sind ebenfalls von seiner Hand.

Aufgrund der in Mailand erfolgten Aufführungen dürfte es sich bei den Manuskripten um Abschriften aus dem Zeitraum zwischen 1757 (Galuppi – *Ezio*) und ca. 1768 (Bertoni – *Scipione nelle Spagne*) handeln.⁴⁸ Nicht bekannt ist, ob Galuppi's *Demofonte* in Mailand gespielt wurde; das erhaltene Manuskript in I-Nc könnte ebenfalls in diesem Zeitraum geschrieben worden sein. Die vielen Kopisten, die an den Abschriften beteiligt waren, deuten

⁴⁶ Für seine Handschrift siehe zum Beispiel Piazza, *L'eroe cinese*: Titelblatt, Ouvertüre und Akt 3, Bll. 1–12^v.

⁴⁷ Diese Art der Arbeitsteilung findet sich in allen obengenannten Manuskripten, an denen SAMMARTINI A beteiligt war. Beispielhaft sei hier auf die Partitur von Monzas *Sesostri* verwiesen, wo der Notentext von SAMMARTINI A und den beiden Kopisten eingetragen wurde, der poetische Text aber durchgehend von SAMMARTINI A (einer der beiden Kopisten zeigt in der Notenschrift Einflüsse von SAMMARTINI A, ein bei SAMMARTINI A lernender Kopist?; für seine Notenschrift siehe z. B. Akt 1, Bll. 33^v–91^v).

⁴⁸ Die Abschriften sind wohl zeitnahe zu den Aufführungen entstanden, siehe dazu die Informationen von Leopold Mozart weiter unten.

darauf hin, dass die Partituren aus einer größeren Copisteria, die für das Regio Ducal Teatro gearbeitet hat, kommen. Vielleicht handelt es sich aber auch um zwei Kopierwerkstätten, die, bei dem hohen Bedarf an Noten, die das überaus reiche Musikleben in Mailand forderte, mitunter enger kooperierten. Eine Zusammenarbeit von SCHREIBER A des *Ascanio* und SAMMARTINI A kann von der Autorin dieses Beitrags bislang nur für die 1740er Jahre bei Galimberti nachgewiesen werden.⁴⁹ Eine Verbindung zwischen den Kopisten lässt sich aber über einige Schreiber herstellen, die mit beiden kooperiert haben. So ist beispielsweise ein Kopist zusammen mit SCHREIBER A in Wagenseil – *Demetrio*, Galuppi – *Demofonte*, Colla – *Adriano in Siria* und Monza – *Achille in Sciro* nachzuweisen und mit SAMMARTINI A in Galuppi – *Ezio* und Piazza – *L'eroe cinese*⁵⁰ (zu den Schreibern IV und VIII des *Mitridate*, die mit beiden Kopisten zusammengearbeitet haben, siehe weiter unten).

Die Mailänder Opernpartituren aus der Sammlung der Königin Maria Carolina von Neapel (1752–1814) konservieren Werke, die zwischen 1757/58 (Piazza – *L'eroe cinese*) und 1767 (Guglielmi – *Antigono*) am Regio Ducal Teatro zur Aufführung kamen.⁵¹ Vermutlich war die Gemahlin Ferdinands IV. von Neapel (Ferdinand I. beider Sizilien), eine Tochter der Kaiserin Maria Theresia, nicht die erste Besitzerin der Manuskripte; es ist aber durchaus möglich, dass die Partituren schon sehr früh, das heißt noch vor ihrer Heirat 1768 in ihre Sammlung gelangten oder während der mehrwöchigen Reise, die sie von Wien über das Festland nach Neapel unternahm.⁵² Bemerkenswert ist,

⁴⁹ Stimmenabschrift des *Miserere* von 1744 (CH-E 471,1).

⁵⁰ Beispiele für die Schrift des Kopisten liefern die Sinfonia zu Wagenseils *Demetrio* und ebendort die Arie »Fra tanti pensieri« aus dem ersten Akt.

⁵¹ Königin Maria Carolina schenkte 1795 »quattro cassoni di libri musicali« der Bibliothek des Conservatorio della Pietà dei Turchini, der Katalog der Schenkung ist bedauerlicherweise nicht erhalten. Rund 170 Titel können ihrer einstigen Bibliothek zugeordnet werden, fast ausschließlich Manuskripte (überwiegend Opernpartituren), die Zuordnung beruht auf einem in Neapel gedruckten Inventar von 1801 mit der Überschrift: *Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservasi nell'archivio del Real Conservatorio della Pietà dei Turchini*. Werke aus der Sammlung Maria Carolinas sind in dem Inventar mit dem Kürzel S. M. (Sua Maestà) gekennzeichnet. Zu diesen Informationen siehe Mauro Amato, La biblioteca del conservatorio «San Pietro a Majella» di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi, in: Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: Atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Bd. 2, Reggio Calabria 1999, S. 645–669: 646f, 649–651.

⁵² Die Heirat fand am 7. April 1768 *per procura* in Wien statt. Stationen Maria Carolinas während der langen Reise im April und Mai waren Venedig, Mantua, Bologna, wo sie ihr Bruder Leopold (1747–1792), Großherzog der Toskana, erwartete, Florenz und Rom. Die Reise endete mit dem feierlichen Einzug des Königspaares in Neapel am 20. Mai 1768; siehe die neue Biographie von Friederike Hausmann, Herrscherin im Paradies der Teufel. Maria Carolina Königin von Neapel, München 2014, S. 14–40 passim. In Mantua besuchte Maria Carolina der junge Herzog von Parma Ferdinand von Bourbon (1751–1802; von 1765–1802 Herzog von Parma, Piacenza und Guastalla), siehe Harold Acton, The Bourbons of Naples (1734–1825), London 1959, S. 129f. Es wäre demnach nicht auszuschließen, dass die Mailänder Opernpartituren ein Geschenk waren, überreicht bei Festlichkeiten und Empfängen, die während der Reise stattfanden.

dass sich die Mailänder Opernpartituren durch die Einbände von den anderen Manuskripten ihrer Sammlung unterscheiden.⁵³ Jedes Manuskript umfasst drei Bände im Querformat mit jeweils einem Akt der Oper. Die auf Vorder- und Rückendeckel an den Rändern und in der Mitte teils identische, teils ähnliche Goldornamente aufweisenden marmorierten Ledereinbände (auf Vorderdeckel, oben mittig, in goldenen Lettern zusätzlich Titel der Oper, darunter Angabe des jeweiligen Aktes) deuten darauf hin, dass die Bindung an einem Ort erfolgte, vielleicht in Mailand.⁵⁴ Goldschnittverzierung weist die Partitur von Gaetano Piazzas *L'eroe cinese* auf, alle anderen Manuskripte haben Blattkanten, die mit rotem Farbschnitt überzogen sind; die originalen Einbandrücken, nicht sichtbar, wurden in späterer Zeit mit grünen Lederstreifen vollständig überklebt.⁵⁵ Für zwei der obengenannten Manuskripte, Galuppi – *Ipermestra*, Traetta – *La Didone abbandonata*, ist die Zugehörigkeit zur Sammlung Maria Carolinas nicht gesichert, die marmorierten Ledereinbände, die ähnliche oder identische Golddekorationen aufweisen (originale Einbandrücken mit Goldverzierungen teils sichtbar, teils mit Bibliotheksetiketten überklebt; Blattkanten mit rotem Farbschnitt versehen), legen aber nahe, dass sie sich einst in ihrer privaten Bibliothek befanden.

Drei der oben angeführten Manuskripte sind anders gebunden und haben andere Einbände: Bertoni – *Scipione nelle Spagne*, Galuppi – *Demofonte* und *Ezio*. Alle drei Akte dieser Opern sind jeweils in einem querformatigen Band konserviert, Einbände mit braunem Wurzelmarmorpapier überzogen, Einbandrücken aus grünem Leder, Einbandecken aus hellem Pergament.⁵⁶ Es sind keine Mailänder Einbände, die Bindung erfolgte in Neapel, und zwar im

⁵³ Digitalisiert sind 148 Manuskripte (Stand: 6. 3. 2017), siehe www.internetculturale.it.

⁵⁴ Die Rollen und Stempel auf den Einbänden und das marmorierte Leder entsprachen dem Geschmack des 18. Jahrhunderts, sie geben keine Informationen über den Ort der Bindung. Mitteilung Dr. Gertrud Oswald, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und Drucken.

⁵⁵ Information Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. Auf den »neuen« Einbandrücken sind Name des Komponisten, Titel der Oper und eine Lilie, Symbol der Bourbonen, aufgedruckt; in einigen Fällen wird der jeweilige Akt der Oper angezeigt. Amato vermutet, dass die Überklebung der originalen Einbandrücken gegen 1870 erfolgte, siehe Mauro Amato, La biblioteca del conservatorio «San Pietro a Majella», S. 645–669: 650.

⁵⁶ Angaben zu Einbandrücken und -ecken von Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. Wurzelmarmorpapier in den Farbtönen braun-beige findet sich in Einbänden ab Mitte des 18. Jahrhunderts und vor allem bis Mitte des 19. Jahrhunderts – ausschließlich als Einbandbezug, häufig in Halbleder; Vorsatzpapiere sind nicht bekannt. Dieses Papier fand in Europa größere Verbreitung (Niederlande, deutschsprachiger Raum, Italien, Frankreich), über Herstellungsorte oder gar Werkstätten ist nichts bekannt. Es ist als Eigenname ein gebräuchlicher, historisch üblicher Begriff. Von der Herstellungsart her handelt es sich nicht um marmoriertes Papier. Für diese ausführlichen Informationen danke ich Thomas Klaus Jacob, Abteilung Historische Drucke, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Siehe auch Henk Porck, Julia Rinck, Frieder Schmidt und Ida Schrijver, Buntpapier – Ein Bestimmungsbuch, hrsg. von Susanne Krause, Hamburg 2009, S. 198f.

19. Jahrhundert;⁵⁷ der rote Farbschnitt dürfte auf eine frühere Bindung zurückgehen. Vermutlich gehörten die Partituren ebenfalls zur Sammlung der Königin Maria Carolina, immerhin wurden nachweislich zwei der drei Opern in Mailand vor (bzw. kurz vor) Maria Carolinas Reise nach Neapel gespielt, Bertonis *Scipione* während der Karnevalssaison 1768, so wie alle anderen Opern ihrer Sammlung in Mailänder Abschriften.⁵⁸

Gleichartige Opernpartituren, die nur die Ouvertüre und die Arien (sowie einige Recitativi accompagnati) enthalten, sind von Mozarts Opern *Mitridate* und *Lucio Silla* erhalten, angefertigt von Mailänder Kopisten; die Dragonetti-Kopien, so bezeichnet nach ihrem ersten bekannten Besitzer, dem Kontrabassisten und Komponisten Domenico Dragonetti (1763–1846), werden von der British Library in London verwahrt.⁵⁹ Anhaltspunkte, dass es sich bei solchen Partiturabschriften um Bestellungen eines Sammlers handelt, liefert Leopold Mozart in einem Brief vom 15. Dezember 1770 mit Bezug auf *Mitridate*: »[...] wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchemal durch verkaufung und verschickung der Arien mehr geld gewinnt, als der Capellmeister für die Composition hat.«⁶⁰ Offensichtlich muss es, wie die vielen Abschriften in Neapel und die beiden Dragonetti-Kopien von Mozarts Opern aus einem Zeitraum von rund 15 Jahren (1757–ca. 1772/73) zeigen, für die Mailänder Kopisten ein gewinnbringendes Geschäft gewesen sein, Partituren anzufertigen, die nur die Arien enthielten. Beim Mailänder Publikum standen ohnehin während der Aufführungen die Arien im Zentrum der Aufmerksamkeit, den Rezitativen konnte es aufgrund des großen Lärms im Saal kaum folgen.⁶¹ Von Mozarts *Ascanio* ist eine Partiturskopie ohne Secco-Rezitative

57 »Si tratta di una legatura ottocentesca ed è la più comune nella nostra biblioteca«, Mitteilung Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. Vgl. auch Mauro Amato, La biblioteca del conservatorio «San Pietro a Majella», S. 645–669: 650, Anm. 17. Unter www.internetculturale.it sind zahlreiche Manuskripte aus I-Nc, z. B. mit Werken von Joh. Chr. Bach, Cimarosa, Gluck, Insanguine, Mozart, Paër, Paisiello, Sarti u. a., mit derartigen Einbänden einsehbar.

58 Das Inventar von 1801 (vgl. Anm. 51) verzeichnet alle drei Partituren; Galuppi's *Ipermestra* und Traetta's *Didone abbandonata* sind nicht registriert und dürften demnach später Eingang in die Bibliothek gefunden haben. Im Allgemeinen haben die Partituren aus der Sammlung der Königin ihre originalen mit Goldornamenten geschmückten Ledereinbände behalten, daneben finden sich aber auch einige, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts die für I-Nc typischen grünen Halbledereinbände mit Überzügen aus braunem Wurzelmarmorpapier erhielten; siehe hierfür André-Ernest-Modeste Grétry, *L'ami de la maison* (I-Nc, 27.4.23) und Egidio Lasnel (Anagramm für Diego Naselli), *L'amor vendicato* (I-Nc, 14.3.19-20); Digitalisate unter www.internetculturale.it. Informationen von Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella.

59 Zur Quellenbeschreibung siehe *Mitridate*/Quelle C, NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 17ff und *Lucio Silla*/Quelle D, NMA II/5/7/1-2, Krit. Bericht, S. 46.

60 Siehe den Hinweis in: NMA II/5/7/1-2, Krit. Bericht, S. 46.

61 Dazu Marita Petzoldt McClymonds, Salieris und Verazis bahnbrechende Oper *Europa riconosciuta* für die feierliche Eröffnung der Mailänder Scala 1778, in: Salieri sulle Tracce di

nicht bekannt, und ob von diesem Werk, in dem die Chöre eine so dominante Rolle spielen, eine derartige Abschrift überhaupt erstellt wurde, steht dahin. Die erhaltene Dragonetti-Kopie in London ist keine Mailänder Abschrift. Sie enthält die vollständige Oper.⁶² – Domenico Dragonetti besaß noch weitere Opernpartituren ohne Secco-Rezitative: *Il Ruggiero* von Hasse und *Axur, re d'Ormus* von Salieri.⁶³ Bei Hasses *Ruggiero*, jener Oper, die einen Tag vor Mozarts *Ascanio* am Regio Ducal Teatro Premiere feierte, handelt es sich ebenfalls um eine Mailänder Handschrift, gesichtete Schriftproben stammen von vier Mailänder Kopisten, darunter Schreiber III, V und VII des *Mitridate*.

Exkurs

Ein weiteres Mailänder Manuskript in I-Nc überliefert Maria Teresa Agnesi Serenata *Ulisse in Campania*.⁶⁴ Die Komponistin, Cembalistin, Sängerin und Librettistin Maria Agnesi, die Wolfgang und Leopold Mozart 1770 bei ihrem ersten Aufenthalt in Mailand im Kloster von S. Marco kennengelernt haben, stand in engen Verbindungen zum Hof in Wien.⁶⁵ Vermutlich bestanden aber auch Verbindungen zum Hof in Neapel. *Ulisse in Campania* scheint, wie aus dem Text des letzten Rezitativs hervorgeht, aus einem feierlichen Anlass für Carlo VII. von Neapel-Sizilien und seine Gemahlin Maria Amalia von Sachsen komponiert worden zu sein.⁶⁶ Die Abschrift wurde von einem Mailänder Kopisten gefertigt, der schon vor 1751 aktiv war. Er hat zusammen mit Ferdinando Galimberti die Stimmenabschrift eines *Gloria* des Komponisten erstellt (CH-E 472,2); zudem enthalten die Stimmen des Kopisten Eintragungen von Galimbertis Hand. Die originale Mailänder Bindung ist nicht erhalten (grüner Halbledereinband mit braunem Wurzelmarmorpapier überzogen, siehe oben), die kalligraphische Schrift des Kopisten und die mit Goldschnitt verzierten Blattkanten⁶⁷ lassen aber noch erahnen, dass das Manuskript wohl ein Geschenk Maria Agnesi an das Königspaar in Neapel war (siehe dazu die

Mozart, Katalogbuch zur Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung der Mailänder Scala am 7. Dezember 2004, hrsg. von Herbert Lachmayer, Theresa Haigermoser und Reinhard Eisendle, Kassel u. a. 2004, S. 46–54: 48.

⁶² Quelle D, NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 13; untersuchte Schriftproben deuten auf eine Abschrift aus dem deutschsprachigen Raum hin.

⁶³ Signaturen: GB-Lbl, Add. 16025 resp. GB-Lbl, Add. 16118; siehe dazu RISM Online Catalogue.

⁶⁴ Signatur: 21.2.22; die Partitur enthält das vollständige Werk, Digitalisat unter www.internetculturale.it.

⁶⁵ Robert L. Kendrick (Silvana Simonetti), Art. Agnesi (Pinottini), Maria Teresa, in: MGG², Personenteil I, Kassel u. a. 1999, Sp. 197–199: 197f.

⁶⁶ Teri Oaks, *The Serenata at the Bourbon Court: Maria Teresa Agnesi's Ulisse in Campania*, Thesis Master of Music, Graduate College of Bowling Green State University 2004, S. 24ff.

⁶⁷ Hinweis von Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella.

Agnesi-Manuskripte im *Schlusswort*). Der auf dem Titelblatt vom Kopisten notierte Name der Komponistin, Teresa Agnesi, könnte ein Hinweis sein, dass das Werk vor ihrer Heirat 1752 mit Pier Antonio Pinottini entstanden ist bzw. abgeschrieben wurde; in Werken aus der Zeit danach nennt sich die Komponistin Agnesi Pinottini (*Il re pastore*, *L'insubria consolata*). Als spätester Zeitpunkt für die Entstehung der Serenata kommt wohl die Abreise des Königspaars nach Spanien in Betracht;⁶⁸ Carlo bestieg 1759 als Carlos III. den spanischen Thron.⁶⁹ Dass das Werk 1768 zur Feier der Hochzeit der Prinzessin Maria Carolina mit König Ferdinand IV. von Neapel komponiert wurde, wie Carboni annimmt, ist eher unwahrscheinlich.⁷⁰ Abgesehen von stilistischen Merkmalen, die für eine frühere Entstehung des Werkes sprechen, ist vor allem das Fehlen der beiden Namen im letzten Rezitativ ein Hinweis, dass sie nicht die Widmungsträger sind. Genannt werden nur »la Copia felice Amalia e Carlo« sowie illustre Vorfahren dieses Paares, ein Verweis auf Ferdinand, Sohn und Nachfolger Carlos auf dem neapolitanischen Thron, bleibt aus.⁷¹ In *L'insubria consolata*, ein *componimento drammatico*, von Maria Agnesi 1766 zur Verlobung von Maria Beatrice d'Este mit Erzherzog Ferdinand komponiert, wird das Paar im letzten Rezitativ namentlich genannt: »Fernando, e Beatrice« (zum erhaltenen Manuskript siehe Abschnitt 4b).⁷²

⁶⁸ Siehe Teri Oaks, *The Serenata at the Bourbon Court*, S. 28f.

⁶⁹ Harold Acton, *The Bourbons of Naples*, S. 102f.

⁷⁰ Domenico Carboni, *Maria Teresa Agnesi Pinottini: Milano, Mozart e la Corte di Vienna*, in: *Le Lombarde in Musica...*, Hrsg. Fondazione Adkins Chiti: *Donne in Musica*, Rom 2008, S. 67–74; 73.

⁷¹ Teri Oaks, *The Serenata at the Bourbon Court*, S. 27.

⁷² Ein Indiz für eine relativ frühe Entstehung der Serenata *Ulisse in Campania* (vor ca. 1750/52, frühestens 1738 zur Vermählung von Carlo VII. mit Maria Amalia von Sachsen) liefert die Notierungsweise der Blechbläser: Trompeten wie Hörner werden klingend im Violin- bzw. Bassschlüssel (g2/f4) notiert. In dem 1766 komponierten Werk *L'insubria consolata* stehen die Hörner in einem Schlüssel, in dem sie sowohl klingend als auch, ersetzt man den Schlüssel in Gedanken durch einen g2-Schlüssel, transponierend in C gelesen werden können (Trompeten weiterhin klingend angegeben). Eine solche Notierung der Hörner, aber auch der Trompeten, setzt sich in Mailand vermutlich seit der Zeit um 1740 durch (verwendete Schlüssel: c1/A-Stimmung, c2/F-Stimmung, c3/D-Stimmung, c4/B-Stimmung, f3/G-Stimmung, f4/Es-, E-Stimmung; bei C-Stimmung g2-Schlüssel); in Galimbertis Nachlass-Werken, darunter zwei vom Komponisten auf 1744 datierte Autographe (siehe oben Abschnitt 2), ist sie bereits für alle Blechbläser Standard. Näheres hierzu Klaus Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 18), S. 273–277 (besonders S. 275f). Die Verwendung von Pauken in drei Chören der Serenata *Ulisse in Campania*, vom Kopisten nachträglich in die Partitur eingetragen (und von der Komponistin wohl nach Fertigstellung des Werkes hinzugefügt), erinnert an Sammartinis Oper von 1743 *L'Agrippina, moglie di Tiberio*, in der für die Chöre Pauken vorgesehen waren, siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue*, S. 126, 129, 132. Ob in den Chören von Sammartinis Oper von 1734/35 *L'ambizione superata dalla virtù* schon Pauken zum Einsatz kamen, lässt sich nicht mehr feststellen, das erhaltene Manuskript konserviert lediglich die Arien, siehe dazu Anm. 150.

[3b] *Opernpartituren von SCHREIBER A in Paris* (F-Pn)

In der Bibliothèque nationale de France konnten mehrere Opernpartituren, die von SCHREIBER A komplett oder in Zusammenarbeit mit anderen Mailänder Kopisten niedergeschrieben wurden, identifiziert werden. Sie enthalten die vollständige Oper.⁷³

- Felice Alessandri – *Calliroe*, Mailand 1779 [26.12.1778], Teatro alla Scala⁷⁴ (ABO-158 (1), ABO-158 (2), ABO-158 (3)); Datierung auf dem Titelblatt: »Milano | 1779«
- Baldassare Galuppi, Ignazio Platania [u. a.] – *La clemenza di Tito* (Pasticcio⁷⁵), Mailand?/nach 1767 (D-4275, D-4276)
- André-Ernest-Modeste Grétry/Niccolò Jommelli – *Zemira*, italienische Fassung der Oper von Grétry mit Einlagen von Jommelli, Mailand?/Mannheim 1776⁷⁶ (D-6263, D-6264, D-6265)
- Pietro Alessandro Guglielmi – *L'Antigono*, Mailand 1767 (D-5092, D-5093)
- Pietro Alessandro Guglielmi – *L'Alceste*, Mailand 1769 [26.12.1768] (D-5082, D-5083, D-5084)

Die Aufführung von Guglielmis Opern *Antigono* und *Alceste* am Regio Ducal Teatro erfolgte nur wenige Jahre respektive ein Jahr vor Mozarts *Mitridate*. Die in Paris erhaltene Partitur des *Antigono* wurde vollständig von SCHREIBER A kopiert; in Neapel findet sich, wie oben angeführt, eine Abschrift des *Antigono* ohne Rezitative, in der SCHREIBER A als Hauptkopist fungiert. Im Pariser Manuskript erscheint nach dem letzten Akt, von anderer Mailänder Hand eingetragen, die Bassstimme einer Ballettmusik, Überschrift: *Basso – Ballo Terzo – Cembalo* (10 Tänze; Nr. 5: *Ciacona*, Nr. 9: *Minue*), eine Notierungsweise, wie man sie von SCHREIBER A für das Zwischenakt-Ballett in Mozarts *Ascanio*-Autograph vorfindet.⁷⁷

Guglielmis *Alceste* entstand nach einem Libretto von Ranieri de' Calzabigi, das für die Mailänder Produktion von Giuseppe Parini überarbeitet wurde;

⁷³ Digitalisate einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr>.

⁷⁴ Zu den Aufführungen im Teatro alla Scala ab 1778 siehe Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778–1872*, Mailand ²1872, und Giampiero Tintori, *Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Gorle 1979 (*Duecento anni di Teatro alla Scala*, 2).

⁷⁵ Siehe hierfür die »Informations détaillées« unter <http://gallica.bnf.fr>.

⁷⁶ Dazu Thomas Betzwieser, *Opéra comique als italienische Hofoper: Grétrys Zemira e Azor in Mannheim (1776)*, in: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?*, Kongressbericht Mannheim 1999, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Rüdiger Thomsen-Fürst, Frankfurt am Main u. a. 2002, S. 435–466: 440.

⁷⁷ Zu den Zwischenakt-Balletten und dem dritten Ballett, das in Operen serie auf den letzten Akt folgte, siehe Kathleen Kuzmick Hansell, Abschnitt *Die Ballette* im Vorwort zu *Lucio Silla*, NMA II/5/7/1-2, S. XXVIIIff; weiterführende Literatur ebendort.

Calzabigi hatte eine Revision des Librettos für Mailand abgelehnt.⁷⁸ Die Pariser Partitur hat SCHREIBER A fast durchgehend selbst niedergeschrieben;⁷⁹ bei Wiederholungen der Chöre notiert er nur die instrumentale Bassstimme⁸⁰, und der dritte Akt enthält, ebenfalls von seiner Hand, die Bassstimme einer Marcia (auf separatem Papierstreifen notiert, Hinweis zum Einfügen »Segue la Marcia« vor der *Scena Ultima*; siehe 3. Akt, S. 180/180bis). In der Arie »Cossi talor rimira« (1. Akt, S. 173–204) vermischen sich im Notentext stellenweise die Hand des Kopisten und die eines anderen Schreibers, den poetischen Text hat diese andere Hand eingetragen. Bei dem »anderen« Schreiber handelt es sich allem Anschein nach um den Komponisten selbst⁸¹, seine Eintragungen und Korrekturen erinnern in auffälliger Weise an die Zusammenarbeit Mozarts mit SCHREIBER A (und seinem Kopistenteam) beim Erstellen der Wiener Partitur des *Ascanio*.⁸² Guglielmis Handschrift im Manu-

⁷⁸ Eine Darstellung der von Parini vorgenommenen Änderungen bietet Kathleen Kuzmick Hansell, *Alceste* (iii), in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 1, hrsg. von Stanley Sadie, London 1992, S. 70.

⁷⁹ Kuzmick Hansell vermerkt zum Manuskript: »A Milanese copy of the score (at *F-Pn*) contains five alternative arias, at least four taken from other works, probably substituted by the singers during performance«, *ibidem*. Die Alternativ-Arien (in der Partitur jeweils unmittelbar nach der vom Libretto vorgesehenen Arie notiert) sind: 1. Akt, »Cossi talor rimira« (statt »Sulla placida marina«); 2. Akt, »Quella mortal tempesta« (statt »Frà cento mali e cento«), »Ah m'opprime il mio cordoglio« (statt »Nò nò crudel non posso Vivere«), »Che affanno che pena« (statt »Ah per questo già stanco mio core«); 3. Akt, »Veggio la sposa oh Dio« (statt »Sò che morir morir dovrei«). Am Ende des Librettos, auf einem kleineren Blatt abgedruckt und nachträglich eingefügt, findet sich die letzte der fünf Arien mit dem Hinweis »In vece dell' Aria | *So, che morir dovrei ec.* | Veggio la Sposa, oh Dio! | [...]«; Libretto in I-Mb, Signatur: Racc.Dramm.6074/1, Digitalisat via Opac Catalogo SBN (www.sbn.it). Dies legt die Vermutung nahe, dass die übrigen vier Alternativ-Arien ebenfalls von Anbeginn gesungen wurden (zu »Cossi talor rimira« siehe nachfolgend).

⁸⁰ Parallelen zu Mozarts Autograph des *Ascanio* drängen sich auf, wo bei der Wiederholung der Chöre ebenfalls nur die Bassstimme eingetragen wurde; NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 36 (No. 7), 44 (No. 10), 45 (No. 11), 52 (No. 15), 56 (No. 18; von SCHREIBER A), 82 (No. 26), 86 (No. 29, mit Vokalstimmen; von Leopold Mozart), 87 (No. 30); siehe auch S. 96, Schluss von No. 32, T. 33–55 (von Leopold Mozart?).

⁸¹ Proben von Guglielmis Handschrift finden sich in dem Aufsatz von Riccardo Artico, *La quakera spiritosa* di Pietro Alessandro Guglielmi: »ricostruzione« di un autografo, in: Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804). *Musicista italiano nel Settecento europeo*, Bd. 1, hrsg. von Carolyn Gianturco und Patrizia Radicchi, Pisa 2008 (Studi Musicali Toscani: Ricerche e cataloghi, Bd. 12), S. 491–518. Eine weitere Schriftprobe des Komponisten aus *La quakera spiritosa* siehe in: *Il fondo musicale dell' Archivio di Montecassino*, hrsg. von Giovanni Insom, Bd. I (A–M), Montecassino 2003 (Biblioteca cassinese 3,1; Studi, cataloghi e sussidi dell' Istituto di bibliografia musicale, XI), Tav. V (zwischen S. 736 und 737). Digitalisierte Autographie von Guglielmi in F-Pn (Ms. 2090, Ms. 2091, Ms. 2092) siehe unter <http://gallica.bnf.fr>.

⁸² Für Eintragungen (Noten, Dynamik) und Korrekturen (Streichungen) Guglielmis siehe: S. 181 (T. 1–2: *ob I*, *ob II*, *cor I/II*; T. 2, *vl II*: *fe.*; T. 3–5: alle Stimmen [T. 3, *vl I*, *b*: *P.º* vom Kopisten; *vla*: *Col Bº* vom Kopisten]), S. 182 (T. 1: alle Stimmen; T. 2: *Ismene*), S. 183 (T. 1, *ob I*: *po*; T. 3–4: alle Stimmen), S. 184 (T. 1: *fe*, *po*; *vl I*, *vl II*, *Ismene*: Note 1 vermutlich von

skript ist ein Hinweis, dass der Komponist, der zwischen Herbst 1767 und 1772 in London weilte⁸³, bei der Aufführung seiner Oper am Beginn der Karnevalssaison 1768/69 in Mailand anwesend war und diese vermutlich vom ersten Cembalo aus leitete, vielleicht sogar aus dieser Partitur.

Ob das Pasticcio *La clemenza di Tito* von Galuppi/Platania in Mailand zur Aufführung kam, ist nicht erwiesen. Ignazio Platanias *La clemenza di Tito* wurde in Mailand 1767 [27. 12. 1766] gespielt⁸⁴, so dass die erhaltene Niederschrift des Pasticcios nach diesem Zeitpunkt anzusetzen ist. Abgesehen von einer Arie (1. Akt, S. 121–128/Akkolade 1) wurde die Kopie vollständig von SCHREIBER A ausgeführt.

Möglicherweise zu den spätesten Partiturabschriften, an denen SCHREIBER A mitgearbeitet hat, gehören Alessandris *Calliroe* und die italienische (Mannheimer) Fassung von Grétrys *Zemira*, beide nach einem Libretto von Mattia Verazi. Alessandris *Calliroe* wurde in der Karnevalssaison 1778/79 am wenige Monate zuvor eröffneten Teatro alla Scala gegeben; die erste Aufführung erfolgte zur Eröffnung der Karnevalssaison im Dezember 1778, die erhaltene Partitur in Paris ist auf dem Titelblatt auf 1779 datiert. An der Abschrift waren mehrere Mailänder Kopisten beteiligt, darunter die SCHREIBER A und B des *Ascanio*: SCHREIBER A mit einer Cavatina (im ersten Akt) und einem Duettino (im zweiten Akt) sowie sämtlichen Rezitativen des ersten und zweiten Aktes; SCHREIBER B hat die Rondò-Arie »Sol disastri a me predice« im dritten Akt beigezeichnet (zu Kopisten des *Mitridate*, die an der Abschrift mitgewirkt haben, siehe unten Abschnitt 4a).

Guglielmi korrigiert; *cor II*: Note 1; T. 3, *Ismene*: Noten 2/3; *b: fe*), S. 188 (T. 1, *b: fe*), S. 189 (T. 2–3: vermutlich alle Stimmen; T. 3: *fe/f*; T. 4, *vl II*: Korrektur von Note 1 und *p*; *b*, Noten 1–4: Korrektur vermutlich von Guglielmi [*P.^o* vom Kopisten]), S. 190 (T. 2/Note 2 bis T. 3/Note 2: *Ismene*), S. 191 (T. 1, *ob I: fe*; T. 3, *cor I/II: po*), S. 192 (T. 4/Note 4 und T. 5: *Ismene*), S. 193 (T. 1–2: *vl I*, *vl II*, *Ismene*, *b*; T. 3: *fe*, *po*), S. 194 (T. 2, *vl I*, *b: fe*), S. 198–200 (Passage des Kopisten, ohne Text, von Guglielmi durchgestrichen), S. 200 (T. 4, *vl II: fe*). Eintrag *Ismene* zum Vokalpart der ersten Akkolade (S. 173, viertes Notensystem von unten) mit höchster Wahrscheinlichkeit von Guglielmis Hand (Bezeichnung der Instrumentalstimmen und Tempovorschrift *Allegro* vom Kopisten). Informationen zu einer früheren Version dieser Arie im *Anhang*.

⁸³ Siehe James L. Jackman, Kay Lipton und Mary Hunter, Art. Guglielmi. Italian family of musicians, (2) Pietro [Pier, Piero] Alessandro Guglielmi, in: NG², Bd. 10, London 2001, S. 509–516: 509. Guglielmi wurde zusammen mit Felice Alessandri im Herbst 1767 als »composer« am King's Theatre engagiert, und vermutlich auch als »musical director«. Wie aus der Liste der Aufführungen hervorgeht, war Guglielmi am Londoner Opernhaus in der folgenden Saison 1768/69 nicht anwesend, kehrte aber zur Saison 1769/70 wieder zurück. Während seiner Abwesenheit hielt er sich einige Zeit in Oberitalien auf, bei seiner Rückkehr brachte er seine Frau Lelia mit, eine Sängerin, die er in Venedig geheiratet hatte. Siehe hierzu Michael Burden, Pietro Guglielmi's London Years 1767–1772, in: Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804). Musicista italiano nel Settecento europeo (vgl. Anm. 81), 2008, S. 99–119: 103ff.

⁸⁴ Giampiero Tintori und Maria Maddalena Schito (Hrsg.), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778)*, S. 75.

SCHREIBER B des *Ascanio* konnte in zwei weiteren Opernpartituren in F-Pn ermittelt werden, andere Mozart-Kopisten waren an den Abschriften nicht beteiligt.⁸⁵

- Felice Alessandri – *Ezio*, Mailand 1782, Teatro alla Scala (ABO-155 (1), ABO-155 (2), ABO-155 (3))
- Giuseppe Amendola, *Beglierbei da Caramania*, Mailand?/El Pardo 1776⁸⁶ (D-78, D-79, D-80); vermutlich nur 2. und 3. Akt mailändisch

In Alessandris *Ezio* ist SCHREIBER B lediglich mit einer Arie im dritten Akt vertreten (Bll. 36^r–47^v). Bedeutend war sein Anteil an Giuseppe Amendolas Oper, von welcher er den gesamten zweiten und dritten Akt niedergeschrieben hat.

Grétrys Opéra comique *Zémire et Azor*, nach einem Libretto von Jean-François Marmontel, entstand 1771. Nach der Uraufführung am Schlosstheater von Fontainebleau am 9. November wurde sie sehr rasch von der Comédie-Italienne übernommen⁸⁷, und bald darauf gelangte sie zu großem Erfolg auf vielen europäischen Opernbühnen und in Übersee.⁸⁸ Auch Mozart schätzte das Werk und kopierte größere Teile davon.⁸⁹ Die erste bekannte Aufführung der italienischen Fassung von Grétrys Oper in der Übersetzung von Mattia Verazi, *Zemira e Azor*, erfolgte am 9. Januar 1776 am Hoftheater in Mannheim.⁹⁰ Aus den in Mannheim gedruckten Libretti, die sich erhalten haben, geht hervor, dass Verazi zwei Fassungen angefertigt hat, die eine folgt Grétry, die andere enthält Einlagen aus Opern von Jommelli.⁹¹ Die in Paris erhaltene Partitur überliefert in zwei Bänden die erste Fassung der Oper und in einem dritten Band die Einlagen von Jommelli für die zweite Fassung.⁹² Die Akte 1–4 (Bände 1/2) stammen von drei Mailänder Kopisten, die in Quellen des *Mitridate* und *Lucio Silla* vorkommen (siehe unten Abschnitt 4a). In den Aufgabenbereich von SCHREIBER A des *Ascanio* fiel die Abschrift der Jommelli-Einlagen (Bd. 3); Titelblatt mit Anleitung zur Einfügung der Nummern von anderer Mailänder Hand (Schreiber IV des *Mitridate*). Eine weitere

⁸⁵ Digitalisate unter <http://gallica.bnf.fr>.

⁸⁶ Eine Mailänder Aufführung des *dramma giocoso* ist nicht bekannt. Zur ersten Aufführung im Schloss von El Prado bei Madrid siehe Rainer Kleinertz, Art. Amendola, Giuseppe, in: MGG², Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 595.

⁸⁷ David Charlton und M. Elizabeth C. Bartlet, Art. Grétry, André-Ernest-Modeste, in: NG², Bd. 10, London 2001, S. 385–395: 389.

⁸⁸ Thomas Betzwieser, Opéra comique als italienische Hofoper, S. 435–466: 436.

⁸⁹ Ibidem, S. 435–466: 436 und Anm. 4.

⁹⁰ Ibidem, S. 435–466: 440.

⁹¹ Zu den beiden Libretti ibidem, S. 435–466: 441ff; die zweite Fassung der Oper wurde vermutlich am 30. Juni 1776 in Schwetzingen gegeben, ibidem, S. 435–466: 443.

⁹² Details zur ersten Fassung ibidem, S. 435–466: 446ff; der dritte Band des Pariser Manuskriptes, der die Jommelli-Einlagen enthält, war Betzwieser nicht bekannt, ib., S. 435–466: 450.

Quelle der Jommelli-Einlagen wird heute in Leipzig aufbewahrt;⁹³ eine Überprüfung des Manuskriptes hat ergeben, dass die Niederschrift ebenfalls in Mailand erfolgte.⁹⁴

Wie konnte es aber zu einer Mailänder Abschrift der Mannheimer Fassung der *Zemira* kommen? Der viele Jahre in Mannheim und Stuttgart tätige Mattia Verazi folgte 1778 einer Einladung nach Mailand, wo er die Libretti *Europa riconosciuta* und *Troja distrutta* für die Eröffnung des neuen Teatro alla Scala verfasste.⁹⁵ Die Vertonungen übernahmen Antonio Salieri bzw. Michele Mortellari; Salieris *Europa riconosciuta* ging zuerst auf die Bühne und wurde zur feierlichen Einweihung des neuen Opernhauses am 3. August gespielt. Für die Karnevalssaison 1778/79 standen ebenfalls zwei Opern nach Libretti von Mattia Verazi auf dem Spielplan, *Calliroe* und *Cleopatra*, in Musik gesetzt von Felice Alessandri bzw. Pasquale Anfossi. Verazis dramaturgische Innovationen missfielen dem Mailänder Publikum und lösten ungewöhnlich scharfe Kritiken aus; groß waren die Anfeindungen, denen sich der Dichter ausgesetzt sah.⁹⁶ Dass die Zusammenarbeit zwischen Verazi und Mailand nach diesen vier Opernproduktionen beendet war, muss nicht wundern: Weder das Teatro alla Scala noch das ein Jahr später, 1779 eröffnete Teatro alla Canobbiana brachten weitere Opern nach Libretti von Verazi auf die Bühne.⁹⁷ Plausibel erscheint deshalb, dass Verazi 1778 eine Partiturkopie der Oper von Mannheim nach Mailand mitgenommen hat, die als Vorlage für das in Paris erhaltene Manuskript diente; die Abschrift in Mailand könnte demnach ca. 1778/79 erfolgt sein.⁹⁸ Vermutlich hatte Verazi auf eine Aufführung am

⁹³ Stadt Leipzig – Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Signatur: Becker III.15.50. Beschreibung der Quelle ibidem, S. 435–466: 450f.

⁹⁴ Der Kopist ist in einer Abschrift von Vincenzo Ciampis *L'amore in caricatura* nachzuweisen, zusammen mit Schreiber I des *Mitridate*, HAND 2 des *Lucio Silla* und einem Kopisten der späten Sammartini-Quartette von ca. 1771; für Informationen zum Manuskript siehe unten Abschnitt 4b. Kopist ebenfalls nachweisbar in: Carlo Monza – *Sinfonia detta La Tempesta di Mare* (I-Mc, NOSE.M.26.8; Digitalisat via Opac Polo Regionale Lombardia) und Domenico Cimarosa – *Lo sposo senza moglie* (D-Dl (SLUB), Mus.3556-F-524, Akt 2/partiell; Digitalisat via RISM Online Catalogue).

⁹⁵ Einen Überblick zu Verazis Schaffen und den von ihm eingeführten Neuerungen gibt Marita P. McClymonds, Art. Verazi, Mattia, in: NG², Bd. 26, London 2001, S. 423–424. Zu Verazis Mailänder Opern idem, Salieris und Verazis bahnbrechende Oper *Europa riconosciuta*, S. 46–54: 46ff.

⁹⁶ Siehe dazu Kathleen Kuzmick Hansell, *Opera and Ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771–1776: A Musical and Social History*, Diss. Berkeley 1980, S. 267ff, und Marita Petzoldt McClymonds, Salieris und Verazis bahnbrechende Oper *Europa riconosciuta*, S. 46–54: 49f.

⁹⁷ Siehe Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni*, S. 2ff, 98ff. Das Teatro alla Canobbiana eröffnete am 21. August 1779, siehe dazu Mariagabriella Cambiaghi, *La scena drammatica del Teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma 1996, S. 34f.

⁹⁸ Das erhaltene Manuskript der Jommelli-Einlagen in Leipzig spricht dafür, dass mehr als eine Abschrift in Mailand angefertigt wurde.

Teatro alla Scala gehofft, und möglicherweise war eine Aufführung der Oper auch geplant⁹⁹, deren Zustandekommen letztendlich scheiterte – am Mailänder Publikum, das dem Dichter die angemessene Würdigung verwehrte, vielleicht weil es die »französisch-italienischen Neuerungen aus dem Norden« unvorbereitet trafen.¹⁰⁰

[4a] *SCHREIBER A und Kopisten des Mitridate und Lucio Silla*

Im Vorwort und im Kritischen Bericht der NMA zur Oper *Mitridate, re di Ponto* sind Schriftproben von mehreren Mailänder Kopisten veröffentlicht, die in den Hauptquellen A, B und C des Werkes (sowie in einzelnen Sätzen der Quellen D, E, F und H) vorkommen.¹⁰¹ Die Kopisten sind wie folgt benannt: Schreiber I, Schreiber II, Schreiber III, Schreiber IV, Schreiber V, Schreiber VI, Schreiber VII a und b, Schreiber VIII und Schreiber IX.¹⁰² Fünf dieser Schreiber (II, III, IV, V, VII) können auch in Abschriften des *Lucio Silla* nachgewiesen werden; drei Kopisten des *Lucio Silla*, HAND 2, HAND 6 und HAND 8, kommen in Mailänder Abschriften des *Mitridate* nicht vor.¹⁰³

Keine der veröffentlichten Schriftproben des *Mitridate* und *Lucio Silla* zeigen die Handschrift von SCHREIBER A des *Ascanio*, den Kritischen Berichten zufolge scheint er auch nicht an Mailänder Abschriften der beiden Opern beteiligt gewesen zu sein. Aus den obengenannten Opernabschriften in Neapel und Paris geht aber hervor, dass er zumindest mit einigen dieser Kopisten zeitweise zusammengearbeitet hat. Es sind dies: Schreiber I, II, III, IV und VIII des *Mitridate*; hinzu kommt HAND 2 des *Lucio Silla*.

Unter den Manuskripten in Neapel findet man SCHREIBER A zusammen mit Schreiber I in: Guglielmi – *Antigono* (in den Arien von Schreiber I stammen fast der gesamte Text, fast alle Tempoangaben und die wenigen Blechbläserbezeichnungen, »Corni«, sowie vom Kopisten ausgelassene Viertelpausen am Schluss der Arien von SCHREIBER A); mit Schreiber II in: Galuppi – *Demofoonte*; mit Schreiber VIII in: Monza – *Achille in Sciro* und *Temistocle*.

⁹⁹ Es liegt nahe, dabei an die Frühjahrssaison 1779 zu denken: Nach den vier Opere serie der vorangegangenen Herbst- und Karnevalssaison standen im Frühjahr mit Sartis *Le gelosie villane* und Astaritas *Il francese bizzarro* zwei Opere buffe auf dem Spielplan, siehe Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni*, S. 2.

¹⁰⁰ Marita Petzoldt McClymonds, Salieris und Verazis bahnbrechende Oper *Europa riconosciuta*, S. 46–54: 52, 48.

¹⁰¹ Schriftproben: NMA II/5/4, S. XX, XXIV, Krit. Bericht, S. 42–52; Quellenbeschreibung: ibidem, Krit. Bericht, S. 11ff. Weitere Schriftproben der Kopisten wurden für diesen Beitrag aus den Quellen A und B ausgewertet.

¹⁰² Ibidem, S. 39ff.

¹⁰³ NMA II/5/7/1–2, Krit. Bericht, S. 36 (HÄNDE 1–7), S. 46 (HAND 8/Quelle D). Schriftproben: ibidem, Vorwort, S. LII (HAND 2), LIII (HAND 1/Schreiber III des *Mitridate*). Zur Identifizierung von HAND 2 (veröffentlichte Schriftprobe für die Bestimmung des Kopisten unzureichend), 6 und 8 des *Lucio Silla* wurden Schriftproben der Quellen B (HÄNDE 2, 6) und D (HAND 8) herangezogen.

In den Pariser Manuskripten findet man ihn zusammen mit den Schreibern II, III und IV in: Felice Alessandri – *Calliroe*; mit den Schreibern II und III sowie HAND 2 des *Lucio Silla* in: André-Ernest-Modeste Grétry/Niccolò Jommelli – *Zemira* (zum Beitrag von Schreiber IV siehe oben Abschnitt 3b).

[4b] *Bemerkungen zu den Schreibern des Mitridate und Lucio Silla*

Einige Mailänder Mozart-Kopisten sind der Autorin aus Quellen bekannt, die Werke von G. B. Sammartini und anderen Mailänder Komponisten überliefern. Dazu gehören vor allem die Schreiber I, II, III und IV des *Mitridate*.

Schreiber I scheint um 1770 für Sammartini von einiger Bedeutung gewesen zu sein. Er ist beteiligt (zusammen mit zwei anderen Schreibern, einer davon Schreiber IV) an der Stimmenabschrift der sechs späten Streichquartette, die in Stockholm erhalten sind; das Manuskript ist nicht datiert, vermutlich komponierte Sammartini die Werke ca. 1771.¹⁰⁴ Eine weitere Komposition Sammartinis, das *Te Deum* J-C 114, ist in F-Pn in einer Partitur von diesem Schreiber konserviert; undatiertes Manuskript, einzelne Schriftmerkmale des Kopisten deuten darauf hin, dass die Niederschrift vor Mozarts *Mitridate* erfolgte, vermutlich zwischen ca. 1767 und 1770.¹⁰⁵

Die Opernabschriften des Kopisten geben Hinweise, dass er für das Regio Ducal Teatro gearbeitet hat und zumindest bis 1785 auch für das Teatro alla Scala. Zu der obengenannten Abschrift von Guglielmis *Antigono* in Neapel kommen in Paris folgende hinzu, wobei der Kopist teils mit den Schreibern II, IV und VII kooperiert hat:¹⁰⁶

Schreiber I (u. a.):

- Vincenzo Ciampi, *L'amore in caricatura*, Mailand 1775 (F-Pn, D-5087)¹⁰⁷

Schreiber I, II, IV (u. a.):

- Pietro Alessandro Guglielmi, *L'impostore punito*, Mailand 1785, Teatro alla Scala (F-Pn, D-5117, D-5118)

Schreiber I, II, VII (u. a.):

- Domenico Cimarosa, *Il pittore parigino*, Mailand 1782, Teatro alla Scala (F-Pn, D-2141, D-2142)

¹⁰⁴ Näheres zu den Quartetten, die Mozart möglicherweise kannte, siehe in dem Aufsatz von Bathia Churgin, Did Sammartini Influence Mozart's Earliest String Quartets?, in: MJB 1991, Kassel u. a. 1992, hrsg. von Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann und Wolfgang Rehm, Teilband 1, S. 529–539.

¹⁰⁵ Überschrift auf dem Titelblatt und Text nicht von Schreiber I. Incipits siehe in Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, S. 166.

¹⁰⁶ Die in Paris überlieferten Opernpartituren, auf die in diesem Abschnitt bei den einzelnen Schreibern verwiesen wird, sind digitalisiert, siehe unter <http://gallica.bnf.fr>.

¹⁰⁷ Einer der Kopisten hat die in Leipzig überlieferten Jommelli-Einlagen zur Mannheimer Fassung von Grétrys *Zemira* abgeschrieben (für seine Schrift siehe Akt 2).

Schreiber II können relativ viele Abschriften zugeordnet werden, vor allem Opernpartituren, aber auch Kirchen- und Instrumentalwerke. Von seiner Hand sind in Einsiedeln ein *Magnificat* (CH-E 580,3) und in Karlsruhe ein Flötenkonzert (D-KA, Mus. Hs. 736) von Gaetano Piazza erhalten.¹⁰⁸ Möglicherweise befand sich Piazzas Konzert unter jenen Kompositionen, die Sammartini dem Markgrafen Carl Friedrich von Baden-Durlach, ein passionierter Flötenspieler, über mehrere Jahre seit November 1750 zuschickte.¹⁰⁹ Die Klosterbibliothek in Engelberg verwahrt ein *Chirie a più voci con Sinf.^a* von G. B. Sammartini (CH-EN, MS A 626)¹¹⁰, und aus dem Musikarchiv der katholischen Hofkirche in Dresden kommt ein *Credo Breve Con Sinf. é Trombe*, das Piazzino (vermutlich Gaetano Piazza¹¹¹) zugeschrieben wird.¹¹²

108 *Cor I, cor II* des *Magnificat* von anderer Mailänder Hand. *Fl solo, vl I, vl II* des Flötenkonzertes von Schreiber II, die übrigen Stimmen von SAMMARTINI D; hinzugefügt von Karlsruher Hand der in Tuttiteilen verstärkende und in Soloteilen pausierende *vl I [rip.]*. Das Werk ist als Digitalisat zugänglich, siehe unter Badische Landesbibliothek – Digitale Sammlungen (urn:nbn:de:bsz:31-23804). Es ist davon auszugehen, dass in Einsiedeln weitere Abschriften von Schreiber II vorliegen. Ein kleiner Ausschnitt aus einem *Credo* von Gaetano Piazza (CH-E 579,6) zeigt seine Handschrift, siehe Christoph Riedo, *Tra rito ambrosiano e rito romano: la musica nelle chiese di Milano e la circolazione delle sue fonti*, in: *La musica sacra nella Milano del Settecento* (vgl. Anm. 32), 2014, S. 1–24: 14 (Figura 2).

109 Dazu Klaus Häfner, *Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit: Dokumente und Bilder zu Leben und Werk* (mit einem Beitrag von Rainer Fürst), hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1996, S. 361ff. D-KA konserviert heute noch zahlreiche Orchester- und Kammermusikwerke von Sammartini, viele davon in Mailänder Abschriften sowie einige Autographe, siehe Arnim Brinzing, *Thematischer Katalog der Musikhandschriften* (Signaturengruppe Mus. Hs.), Wiesbaden 2010 (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, Bd. XIV), S. 544ff.

110 Sammartinis *Chirie* ist im Thematischen Katalog von Jenkins und Churgin nicht verzeichnet. Die Stimmenabschriften der drei Werke von Piazza und Sammartini scheinen ein frühes Schriftstadium des Kopisten darzustellen, vermutlich sind sie in den 1750er Jahren oder um 1760 entstanden.

111 Dazu Luca Civelli, *Gaetano Piazza maestro di cappella a Milano*, in: *Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo: Atti del convegno internazionale Alessandria, 20-21 settembre 2008*, hrsg. von Davide Daolmi und Cesare Fertonani, Milano 2010, S. 169–177: 172f, 176f.

112 Partiturabschrift, Signatur: D-DI (SLUB), Mus.2875-D-2; S. 144–153 von Schreiber II des *Mitridate* (von D-DI »Copyist S-DI-424« bezeichnet), S. 143 (Anfangsseite des *Credo*) von anderer Mailänder Hand. Das *Credo*, anonym, ursprünglich wohl ein eigenständiger Satz, ist mit einem *Chirie* (anonym) und einem *Gloria* (von S[ig]: Piazzino) zusammengebunden, beide vom Kopisten der ersten Seite des *Credo* geschrieben (von D-DI »Copyist S-DI-422« bezeichnet); S. 130–133 des *Gloria* (*Cum Sancto Spiritu*) von einer dritten Mailänder Hand (von derselben Hand *Gloria*, ebenfalls Piazzino zugeschrieben, und *Credo* in D-DI (SLUB), Mus.2875-D-1, S. 15–76; der Kopist, von D-DI »Copyist S-DI-423« bezeichnet, ist mehrfach in Mailänder Opernpartituren in I-Nc vorzufinden, siehe oben Anm. 50). Alle drei Teile der beiden Manuskripte, *Chirie* – *Gloria* – *Credo*, sind in einem Katalog der Musikalien der katholischen Kirche in Dresden von 1765 (D-B, Mus.ms.theor. Kat. 186) als Messen von Piazzino registriert; ausführliche Informationen und Digitalisate in RISM Online Catalogue. – D-DI (SLUB) besitzt weitere

Die vielen Opernpartituren, an denen Schreiber II mitgewirkt hat, weisen ihn über mehrere Jahrzehnte als einen wichtigen Kopisten der Mailänder Opernhäuser aus. Er hat sowohl für das Regio Ducal Teatro und das Teatro Interinale¹¹³ als auch für das Teatro alla Scala und das Teatro alla Canobbiana gearbeitet, und zwar bis mindestens 1789. Zu den bereits oben angeführten Opernpartituren können folgende hinzugefügt werden, die teilweise unter Mitarbeit der Schreiber III, IV und VIII entstanden sind:

Schreiber II (u. a.):

- Felice Alessandri, *Il vecchio geloso*, Mailand 1781, Teatro alla Scala (F-Pn, D-57)
- Pasquale Anfossi, *Olimpiade*, Mailand?/Venedig, 26. Dez. 1774¹¹⁴ (F-Pn, D-202, D-203); vermutlich nur 2. Akt mailändisch
- Pietro Alessandro Guglielmi, *Le due gemelle*, Mailand 1789 (1796, 1798), Teatro alla Canobbiana (F-Pn, D-5099, D-5100); Manuskript wohl überwiegend nicht mailändisch, von Schreiber II: *Finale Primo* (Bd. 1, S. 293–359)

Schreiber II, III (u. a.):

- Pasquale Anfossi, *I viaggiatori felici*, Mailand 1782, Teatro alla Canobbiana (Teatro alla Scala: 1784, 1787) (F-Pn, D-210, D-211, D-212, D-213)
- Domenico Cimarosa, *Circe*, Mailand 1783 [26. 12. 1782], Teatro alla Scala (F-Pn, D-2083, D-2084, D-2085)

Schreiber II, IV:

- Pasquale Anfossi, *L'incognita perseguitata*, Mailand 1773 (F-Pn, X-1108); Manuskript fast durchgehend nicht mailändisch, von Schreiber II: Bll. 139^r–

Mailänder Partituren aus dem Archiv der katholischen Hofkirche, alle Werke von Mailänder Komponisten. Von »Copyist S-DI-422« angefertigt: Giovanni Cantù – *Chirie* (Mus.4975-D-1,1; Überschrift von »Copyist S-DI-423«), *Gloria* (Mus.4975-D-1,2; vermutliches Autograph, nur Überschrift von »Copyist S-DI-422«); Melchiorre Chiesa – *Gloria* (Mus.3283-D-1,1), *Credo* (Mus.3283-D-1,2), *Motetto* (Mus.3284-E-1; Überschrift von »Copyist S-DI-423«); Monzino (Carlo Monza) – *Gloria* (Mus.2768-D-1,2). Von »Copyist S-DI-423«: Monzino (Carlo Monza) – *Chirijle* (Mus.2768-D-1,1); Carlo Sala (zugeschrieben) – *Motetto* (Mus.2-E-13; S. 43, 48–55 von »Copyist S-DI-422«, S. 44–47 von »Copyist S-DI-424«/Schreiber II des *Mitridate*). Die Registrierung der Werke im Katalog von 1765 (siehe oben) belegt, dass sie vor diesem Datum im Archiv der Dresdner Hofkirche waren. Weitere Informationen und Digitalisate in RISM Online Catalogue.

¹¹³ Ein Provisorium bis zur Eröffnung des Teatro alla Scala am 3. August 1778, errichtet in aller Eile nach der Zerstörung des Regio Ducal Teatro durch den Brand vom Februar 1776. Siehe Giuliana Ricci, Piermarini e il sistema teatrale a Milano, in: *Il teatro a Milano nel Settecento. Volume I – I contesti*, hrsg. von Annamaria Cascetta und Giovanna Zanlonghi, Milano 2008, S. 503–524: 508ff. Zu den Aufführungen, die am Teatro Interinale stattfanden, siehe Giampiero Tintori und Maria Maddalena Schito (Hrsg.), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778)*, S. 90–92.

¹¹⁴ Michael F. Robinson, Mary Hunter (with Marita Petzoldt McClymonds), Art. Anfossi, Pasquale, in: *NG²*, Bd. 1, London 2001, S. 646–648: 647.

144^v, 253^r–257^v, 261^r–266^v, 269^r–272^r, von Schreiber IV: Bll. 194^r–195^v, 206^r–207^r

Schreiber II, III, IV (u. a.):

- Pasquale Anfossi, *La vera costanza*, Mailand 1777, Teatro Interinale (F-Pn, D-208, D-209)

Schreiber II, III, VIII (u. a.):

- Baldassare Galuppi zugeschrieben, [Semiramide riconosciuta], Mailand? (F-Pn, D-4291, D-4292);¹¹⁵ wohl nur 1. und 2. Akt mailändisch

Ein *Gloria a Otto Voci Conc.^{ta} | Con Organi Obbligati | Del Maestro Giuseppe Sarti*, das in Paris vorhanden ist¹¹⁶, dürfte zu den spätesten Abschriften von Schreiber II zählen (aufgrund der Schriftentwicklung nach Guglielmis *Le due gemelle* von 1789 entstanden; um 1800?). Die etwas unsicher und leicht zittrig wirkende Hand deutet darauf hin, dass der Kopist bei der Erstellung der Partitur bereits ein höheres Alter erreicht haben dürfte. Giuseppe Sarti komponierte das *Gloria* für die ambrosianische Liturgie, als er von 1779 bis 1787 (offiziell) das Amt des Domkapellmeisters innehatte.¹¹⁷

Schreiber III ist bislang vor allem aus einigen Opernpartituren bekannt, die er zusammen mit anderen Schreibern angefertigt hat (siehe oben, passim). Durch seine Beteiligung an Pasquale Anfossis *I viaggiatori felici* und Cimarosas *Circe* lässt sich seine Aktivität bis in die 1780er Jahre hinein verfolgen. Seine kalligraphische Schrift machte ihn vermutlich zu einem gefragten Kopisten für repräsentative Abschriften. Nur von seiner Hand angefertigt, stammen einige sehr schöne Partituren, die heute in Wien, Paris und Mantua zu finden sind:

- Maria Teresa Agnesi, *Il re pastore*, »nach 1755 ?Wien«¹¹⁸ (A-Wn, Mus. Hs.19211)

¹¹⁵ Manuskript anonym, Vermerk »Semiramide Galuppi« vor Beginn des ersten Aktes von anderer Hand. Für nähere Informationen zu diesem Werk siehe die »Informations détaillées« unter <http://gallica.bnf.fr>.

¹¹⁶ F-Pn, D-685 (6), siehe unter <http://gallica.bnf.fr>.

¹¹⁷ Information Dr. Christoph Riedo. Das *Gloria* befindet sich in einer Sammelhandschrift zusammen mit fünf Werken von Carlo Baliani, Kapellmeister am Mailänder Dom von 1714–1747 (F-Pn, D-685 (1–5); Partiturnabschriften, wohl alle mailändisch, siehe unter <http://gallica.bnf.fr>). Die Bezeichnung »Cittadino Baliani«, auf drei der fünf Manuskripte zu finden, kam erst nach der Französischen Revolution auf, was bedeutet, dass die Baliani-Werke (zumindest drei) ebenfalls späte Abschriften sind (wohl um 1800 aus der Zeit der französischen Herrschaft). Die Sammelhandschrift hat einen französischen Einband und weist die Stempel der Musikbibliotheken des *Conservatoire* (D-685 (1, 6)) und der *Menus Plaisirs du Roi* (D-685 (1, 5, 6)) auf (siehe dazu *Anhang*).

¹¹⁸ Robert L. Kendrick (Silvana Simonetti), Art. Agnesi (Pinottini), Maria Teresa, in: MGG², Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 197–199: 198.

- Maria Teresa Agnesi, *L'insubria consolata*, componimento drammatico, Mailand 1766¹¹⁹ (F-Pn, D-12695)
- Carlo Monza, *Tirsi e Licori*, »Cantata A Due Canti« (I-MAav, Cart. 22); Hornstimmen von fremder Hand nachträglich in die Partitur von Schreiber III eingefügt (Stimmenabschrift nicht mailändisch)

Die prachtvolle Handschrift von Maria Agnesis Oper *Il re pastore*, roter Lederband mit üppiger Goldprägung, Goldschnitt und Spiegel aus weißer Seide (Satin), war einst im Besitz der Wiener Hofkapelle und wurde sehr wahrscheinlich von der Komponistin selbst an den Hof in Wien geschickt (zu weiteren Einbänden dieser Art siehe *Schlusswort*). Für Agnesis *L'insubria consolata* diente Schreiber III zur Abschrift ein hochwertiges französisch-holländisches Papier.¹²⁰ Aus der vorangestellten Widmung an Maria Beatrice d'Este geht hervor, dass das Werk zur öffentlichen Bekanntmachung ihrer Verlobung mit Erzherzog Ferdinand komponiert wurde – wenige Jahre später, zur Hochzeit des Paares schrieb Mozart den *Ascanio*. Diverse Illustrationen und ornamentierte Akkoladen zieren die Partitur, die französische Bindung aus der Frühzeit des Pariser Conservatoire (grün-blauer Einband mit Pergamentrückenden und -ecken, siehe *Anhang*) lässt allerdings nicht mehr erkennen, ob sich das erhaltene Exemplar einst im Besitz der Prinzessin befand.¹²¹

Die Mailänder Partitur von Carlo Monzas Kantate *Tirsi e Licori* liegt zusammen mit einer Stimmenabschrift, nicht von Mailänder Hand geschrieben, in einem mit Brokatpapier überklebten Umschlag (außen großes orangefarbenes Blumenmuster auf Goldgrund, innen kleines Goldmuster auf weißem Grund); für das Zusammenbinden der Faszikel der Partitur und für die Hefung der Stimmen wurden sehr schmale grüne Schleifchen verwendet. Der Umschlag mit den beiden Abschriften steckt in einem wohl eigens dafür angefertigten Schubert (mit Schneckenmarmorpapier überzogen). Eine Widmung fehlt, das, man möchte fast sagen, liebevoll (in Mantua?) hergerichtete Manuskript ist offensichtlich als Geschenk weitergereicht worden.

Schreiber IV scheint ebenfalls ein sehr aktiver Kopist gewesen zu sein. Für Sammartini hat er in dessen später Schaffensperiode (1759–1774) Kopiertätigkeiten übernommen. Um 1760 und in der ersten Hälfte der 1760er Jahre begegnet er häufiger mit den Sammartini-Schreibern A und D: zusammen mit

119 Simonetti nennt als Aufführungsort das Regio Ducal Teatro, siehe Silvana Simonetti, Art. Agnesi, Maria Teresa, in: MGG¹, Bd. 15, Supplement, Kassel u. a. 1973, Sp. 52–53: 53. In Giampiero Tintori und Maria Maddalena Schito (Hrsg.), *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717–1778)*, ist das Werk nicht angezeigt.

120 Wasserzeichen: »Montgolfier; C. & I. Honig«, siehe Cécile Grand und Catherine Massip, *Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800 conservés au département de la Musique: A et B*, Paris 1999, S. 14.

121 Papierränder des Manuskriptes ohne Gold- oder rotem Farbschnitt; Information François-Pierre Goy, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France.

SAMMARTINI D und einem weiteren Kopisten findet man ihn in einem in Paris überlieferten *Concertino* (Streichquartett) der 1760er Jahre (F-Pn, Ms. 1218; nur eine Seite der Basso-Stimme von Schreiber IV, Titelblätter der Stimmen von SAMMARTINI D) und in Einsiedeln kann er mit SAMMARTINI A und D in einem *Magnificat* (J-C 111) nachgewiesen werden (entstanden vermutlich um 1760; Stimmheft des *Tenore di concerto* von Schreiber IV, Solostimme einer Aria autograph). Hinzu kommen zwei Violinkonzerte von Sammartini in der Bischöflichen Zentralbibliothek (Proske-Musikbibliothek) in Regensburg.¹²² In der Musikaliensammlung Lucas Sarasins ist der Kopist mehrfach vorhanden, bislang ermittelt in: zwei *Notturmi* (Triosonaten) von Johann Christian Bach (einige Satzbezeichnungen, dynamische Zeichen u. a. von SAMMARTINI D) und in einem *Notturmo* [*a sei*] für Soloflöte von Gaetano Piazza (einige Stimmen von SAMMARTINI D).¹²³

Zwischen 1767 und 1773 intensivierte sich die Kopiertätigkeit für Sammartini offenkundig. Ein *Concertino* (Streichquartett) vom »Mese di 9bre 1767« (F-Pn, Ms. 1222) und die acht späten Pariser Sinfonien, Datierungen auf den Titelblättern zwischen 1768 und 1772, wurden alle von ihm abgeschrieben,¹²⁴ zwei dieser Werke, die *Sinfonia per camera* (J-C 11) und die *Sinfonia per camera concertata* (J-C 60), datiert »Mese di Feb:º 1770« bzw. »Mese di 7bre 1771«, komponierte Sammartini während Mozarts Aufenthalt in Mailand (erste bzw. zweite Italienreise). Zudem war der Kopist an den sechs Stockholmer Quartetten von ca. 1771 maßgeblich beteiligt (siehe oben *Schreiber I*). Sammartinis letzte datierten Kompositionen, die sechs in Paris erhaltenen Quintette, entstanden laut Eintragungen auf den Titelblättern in den Monaten April bis September 1773, entstammen ebenfalls seiner Feder.¹²⁵

¹²² D-Rp, Pr-M Marcello 15d (J-C D-81.2) und Pr-M Marcello 15c (J-C D-82.1); in Letzterem das Titelblatt und *v/c* von anderer Mailänder Hand (für den Kopisten siehe Anm. 50). Die Werke sind stilistisch vor 1755 einzuordnen, die erhaltenen Abschriften könnten aufgrund der Schriftentwicklung des Kopisten aus der ersten Hälfte der 1760er Jahre stammen. Zu den Regensburger Konzerten, die im Thematischen Katalog von Jenkins und Churgin nicht verzeichnet sind, siehe Ada Beate Gehann, Merkmale der Konzertsatzform in der späten Kompositionsphase G. B. Sammartinis, in: Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment, hrsg. von Anna Cattoretti, Turnhout 2004, S. 137–201: 137ff.

¹²³ Joh. Chr. Bach: CH-Bu, kr IV 22 (Slg. Sarasin No. 244), CH-Bu, kr IV 24 (Slg. Sarasin No. 246); Gaetano Piazza: CH-Bu, kr IV 205 (Slg. Sarasin No. 196). Alle drei Abschriften scheinen ein früheres Schriftstadium des Kopisten anzuzeigen, vermutlich aus der zweiten Hälfte der 1750er Jahre.

¹²⁴ Signaturen: F-Pn, L. 19969–75, L. 20174. Für eine nähere Darstellung der späten Symphonien siehe Bathia Churgin, Giovanni Battista Sammartini, *The Eighteenth-Century Symphony* (The Symphonic Repertoire, Volume I), hrsg. von Mary Sue Morrow und Bathia Churgin, Bloomington und Indianapolis 2012, S. 146–169: 162ff.

¹²⁵ Signatur: F-Pn, D. 11622. Zu Sammartinis Quintetten siehe Anna Cattoretti, 1771–1773: gli ultimi quintetti per archi di Giovanni Battista Sammartini, i primi di Luigi Boccherini, in: Chigiana, XLIII, N. S. 23 (1993), Florenz 1994, S. 193–229.

Die erhaltenen Opernpartituren zeugen davon, dass Schreiber IV über viele Jahre für die Mailänder Opernhäuser gearbeitet hat. Unter den oben aufgeführten Abschriften in Neapel ist er mit SAMMARTINI A in Traettas *Didone abbandonata* (1763) sowie in Sclaris *Tamerlano* (1764) und Caio Mario (1765) zu finden. Den Schreibern II und III stand er in Pasquale Anfossis *La vera costanza* (1777) zur Seite, und einige Jahre später, in Alessandris *Calliroe* von 1779, findet man ihn schließlich auch zusammen mit SCHREIBER A des *Ascanio*. Mitte der 1780er Jahre ist er noch einmal, zusammen mit den Schreibern I und II, in der Abschrift von Guglielmis *L'impostore punito* nachzuweisen (Bd. 1, S. 1–23; Text von anderer Hand).

Bei *Schreiber V* handelt es sich vom Augenschein her um einen Kopisten, dessen Schreibstil von SAMMARTINI A beeinflusst wurde (Einzelpunkt bei C-Schlüsseln, Schreibweise von »P« und »F« für *piano* und *forte*, Form der Fähnchen bei Achtelnoten u. a.). Von ihm stammen verschiedene Nummern einer Partiturskopie von Pietro Guglielmis *L'Alceste* (Mailand 1769 [26. 12. 1768]) in der Biblioteca da Ajuda in Lissabon.¹²⁶ Eine Beteiligung an der Abschrift von Hasses *Ruggiero*, die im Besitz von Domenico Dragonetti war, kann ihm ebenfalls nachgewiesen werden (siehe oben).¹²⁷

Schreiber VII und *VIII* fallen in einigen Opernpartituren durch Kooperationen mit anderen Kopisten auf. Schreiber VII hat an Hasses *Ruggiero* aus Dragonettis Besitz mitgearbeitet, des Weiteren ist er in Cimarosas *Il pittore parigino* mit zwei Arien im ersten Akt (Bll. 103^r–118^v, 141^r–145^v) und zwei Rezitativen im zweiten Akt (Bll. 106^r–107^v, 128^r) vertreten (siehe oben *Schreiber I*); ihm ist auch die erste Seite der Arie »Se mi avrò da maritarmi« aus dem ersten Akt von Alessandris *Il vecchio geloso* zuzuordnen (Bl. 23^r; siehe oben *Schreiber II*).¹²⁸ Schreiber VIII findet man in Neapel teils mit SAMMARTINI A und teils mit SCHREIBER A des *Ascanio*: G. B. Lampugnani – *La Semiramide riconosciuta* (1762; SAMMARTINI A); Monza – *Achille in Sciro* und *Temistocle* (1764 bzw. 1766; SCHREIBER A). In Paris ist er mit

¹²⁶ Siehe den Hinweis Tagliavinis in: NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 41.

¹²⁷ Schreiber V ist vermutlich derselbe Kopist, dessen Notenschrift in Manuskripten in Neapel Einflüsse von SAMMARTINI A aufweist (siehe oben Anm. 47). Einige Differenzen in der Handschrift, wie z. B. bei der Notierung der Viertelpause, könnten auf einen leichten Schriftwandel bei dem Kopisten in der zweiten Hälfte der 1760er Jahre hindeuten. In überprüften Schriftproben aus *Mitridate*, *Lucio Silla* und Hasses *Ruggiero* wurde der poetische Text nicht wie in den in Neapel befindlichen Manuskripten von SAMMARTINI A eingetragen, sondern von Schreiber V, vielleicht ein Hinweis, dass SAMMARTINI A um 1770 nicht mehr aktiv war.

¹²⁸ Tagliavini verweist darauf, dass Schreiber VII a die Noten kopiert und Schreiber VII b den Text und die dynamischen Zeichen notiert haben könnte, siehe *Mitridate*, NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 41. Allem Anschein nach wurden Text und Dynamik ebenfalls vom Kopisten des Notentextes eingetragen (VII b = VII a), wobei er für *forte* und *piano* mehrere Formen verwendet hat. Eine Abschrift des Kopisten, in der der Text von anderer Hand notiert wurde, findet sich in: Cimarosa, *Il pittor parigino*, 1. Akt, Bll. 141^r–145^v.

Schreiber II in der Galuppi zugeschriebenen Oper *Semiramide riconosciuta* nachzuweisen (siehe oben *Schreiber II*). Ein auffälliges Merkmal der Notenschrift dieses Kopisten ist die überdimensionierte Notierung einiger Taktarten.

Schreiber VI konnte in einem *Gloria* identifiziert werden, das Johann Christian Bach zugeschrieben wird. Die Partitur, einst im Besitz der Loreto-Kirche in Prag, zeigt ein früheres Schriftstadium des Kopisten; Überschrift auf der Titelseite »Gloria Solenne in C. Sol Fa ut. | à 4 Voci | Con Sinfonia | Del Sigr Giovanni Bach« von anderer alter Hand (vermutlich keine Mailänder Kopistenhand).¹²⁹ *Schreiber IX* ist wohl identisch mit Schreiber VI.¹³⁰

Schreiber des Lucio Silla: Drei Kopisten dieser Oper, HAND 2, 6 und 8, kommen in den Mailänder Quellen des *Mitridate* nicht vor (siehe oben). HAND 2, in drei Abschriften des *Lucio Silla* nachzuweisen, konnte in den obengenannten Opern von Ciampi und Grétry, *L'amore in caricatura* (S. 35–54) bzw. *Zemira* (Bd. 2, Bll. 45^r–79^r), identifiziert werden. In einer Partitur von Giuseppe Gazzaniga's *L'isola d'Alcina*, eine *opera giocosa*, die im Herbst 1772 ihre Aufführung am Regio Ducal Teatro fand, begegnet der Kopist mit den Schreibern IV und VII (Manuskript in F-Pn, siehe *Anhang*). Darüber hinaus können ihm die Stimmenabschriften zweier Instrumentalwerke, Überschriften: »Trio | À Trè Trauersieri«, des Flötisten Giovanni (Johann) Aber, der spätestens seit 1765 in Mailand anwesend war, zugewiesen werden.¹³¹ Die HÄNDE 6 und 8 sind jeweils in nur einer Quelle des *Lucio Silla* vertreten, HAND 6 ist mit Beiträgen in Pasquale Anfossi's *La vera costanza* zu finden (siehe oben *Schreiber II*)¹³², für HAND 8 fehlen weitere Belege.

[5] Einzelnummern von Mailänder Schreibern

Die Mailänder Kopisten fertigten nicht nur ganze Opernpartituren, oder solche, die vornehmlich die Arien und die Ouvertüre enthielten, sondern auch Abschriften einzelner Arien, wohl Stücke, die sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten und von interessierten Personen, Kennern wie Liebhabern, in Auftrag gegeben wurden. Einige Partitürkopien lassen sich heute in

¹²⁹ Signatur: CZ-LIT 763, Faksimile in: *Miscellaneous Church Music. Settings of the Te Deum, Tantum ergo, etc. from Eighteenth-Century Manuscript Sources*, Introduced and in Part Edited by Ernest Warburton, New York and London 1989 (The Collected Works of Johann Christian Bach, 1735–1782, Bd. 24), S. 111–142.

¹³⁰ Schreiber VI ist in den Quellen A und B des *Mitridate* zu finden, Schreiber IX hat die Arie »Parto: Nel gran cimento« (No. 5) in Quelle B abgeschrieben, siehe NMA II/5/4, Krit. Ber., S. 40f.

¹³¹ Signaturen: I-Mc, NOSE.A.1.8, NOSE.A.1.9 (Digitalisate via Opac Polo Regionale Lombardia). Zu Giovanni Aber siehe Maria Grazia Sità, *I Filarmonici in trasferta. Le uscite dei sinfonisti milanesi nel 1760 e nel 1765*, in: Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment (vgl. Anm. 122), 2004, S. 363–416: 392, 414.

¹³² Beispiele seiner Handschrift: Bd. 1, Sinfonia; Bd. 2, Bll. 31^r–36^r.

Sammelbänden nachweisen, die Abschriften unterschiedlicher Herkunft enthalten. Überdies finden sich Partituren von Arien (teils mit Rezitativen), die keiner bestimmten Oper zugeordnet werden konnten:¹³³

Schreiber I:

- Pasquale Anfossi, Cavatina »Due pupillette amabili« aus *L'incognita perseguitata*, Mailand 1773 (F-Pn, D-225 (5))

Schreiber II:

- Domenico Cimarosa, Rezitativ (Accompagnato) »Misero me, che veggo« und Arie »Se cerca, se dice« aus *L'olimpiade*, Mailand 1788, Teatro alla Scala (I-MC, 1-D-18m, in: »13 composizioni«)

Schreiber III:

- Carlo Monza, Rezitativ (Accompagnato) »Oh Dei, che giorno è questo« und Arie »Chi non sa qual sia l'affanno« (I-MAav, Cart. 16 n. 25; beiliegende Stimmenabschrift nicht mailändisch)
- Carlo Monza, Rezitativ (Accompagnato) »Dunque partir dovrò« und Arie »Il mio destin tiranno« (I-MAav, Cart. 18/2 n. 15; beiliegende Stimmenabschrift nicht mailändisch)

Schreiber IV:

- Felice Alessandri, Arie »Guardi un vasto principato« (F-Pn, D-61 (2)); in der Überschrift vom Kopisten Alessandro Felici zugewiesen
- Pasquale Anfossi, Arie »Questi vezzi« aus *L'incognita perseguitata*, Mailand 1773 (F-Pn, D-225 (10))¹³⁴
- Antonio Ferradini, Duette »Bei labbri che amore«, »È pena troppo barbara«, »Che ciascun per te sospiri« (D-DI (SLUB), Mus.3054-F-1,1); von Ferradini als Duett bearbeitete Arien aus zwei Kantaten und einer Oper von Metastasio: *La gelosia*, *Antigono*, *La danza*¹³⁵

HAND 6:

- Felice Alessandri, Terzetto »Da' tuoi bei labbri« (F-Pn, D-61 (8))

SCHREIBER A:

- Felice Alessandri, Arie »Sventurata in tal periglio« aus *Calliroe*, Mailand 1779 [26.12.1778], Teatro alla Scala (I-MC, 1-B-21/7d, in: »5 arie«);¹³⁶ auf Titelblatt von anderer Hand Francesco Bianchi zugeschrieben

¹³³ Die nachfolgenden Arien in F-Pn sind einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr>, die Arien in I-Nc und I-MC unter www.internetculturale.it; Arien und Duette in D-DI (SLUB) siehe in: RISM Online Catalogue.

¹³⁴ In dieser Sammelhandschrift ebenfalls von Mailänder Hand (poetischer Text von SAMMARTINI A): Pasquale Anfossi [Baldassare Galuppi], *Cori. a 3. a 4^a Voci*: »Bell'idolo d'amore«, »Torna amor nel nostro petto« (F-Pn, D-225 (21)); Näheres siehe *Anhang*.

¹³⁵ Siehe die Bemerkungen zu Mus.3054-F-1,1 in RISM Online Catalogue.

¹³⁶ In der Pariser Partitur (F-Pn, ABO-158 (1), siehe oben) ist die Arie von Schreiber IV notiert.

- Antonio Boroni, Rondò-Arie »Quel bel volto che innamora«, Rezitativ (Accompagnato) »Questo è il Regno d'Italia« und Arie »Sento che il cor guerriero« aus *Enea nel Lazio*, Rom 1778, Teatro Argentina (F-Pn, D-1395 (2, 5)); Vermerk von SCHREIBER A auf den Manuskripten: »Roma 1778 Nell' Teatro Argentina« resp. »Roma nell' Teatro Argentina«¹³⁷
- Rinaldo da Capua, Arie »Quell'amor che poco accende« aus *Catone in Utica*, Mailand 1748 (D-Dl (SLUB), Mus.1-F-82,23-5)

SAMMARTINI A:

- Baldassare Galuppi, Arie »Se cerca, se dice« (Interpret: [Angelo Maria] Monticelli) aus *L'olimpiade*, Mailand 1748 [26. 12. 1747] (D-Dl (SLUB), Mus.2973-F-32,1)
- Baldassare Galuppi, Arie »Il ciel mi vuole oppresso« (Interpret: [Angelo] Amorevoli) aus *Semiramide riconosciuta*, Mailand 1749 (I-Nc, Arie 90(13))
- Christoph Willibald Gluck, Arie »Ah già parmi che d'armi rimbomba« aus *Ippolito*, Mailand 1745 (F-Pn, D-4712 (32))¹³⁸

Auch von Mozarts Opern dürften einzelne Arien von Mailand aus in Umlauf gelangt sein. Erhalten ist in einer Partitur von Schreiber I die Arie »Già dagli occhi il velo è tolto« (No. 24) aus *Mitridate*; die Partitur des vorangehenden Recitativo accompagnato »Vadasi... Oh ciel, ma dove spingo l'ardito piè« und des Mittelteils der Arie »Tempo è omai« (Bezeichnung: *Recit.*¹³⁹) stammen von einer anderen Hand.¹³⁹ Eine beigegefügte Kopie der Instrumentalstimmen, die, wie die Partitur von Schreiber I, nur den Hauptteil der Arie wiedergibt, wurde von einer dritten Hand angefertigt.¹⁴⁰

Von der Ouvertüre zu Mozarts *Mitridate* sind gleich mehrere Kopien von Mailänder Schreibern erhalten, es sind, wie üblich bei der Verbreitung von Instrumentalmusik, Stimmenabschriften. Ein Manuskript wurde von Schreiber

¹³⁷ In F-Pn liegen weitere Abschriften des Kopisten von Arien Joh. Chr. Bachs vor, Einlagen zu Opern Gioacchino Cocchis (*Emira*, Mailand 1756) und Antonio Ferradinis (*Demofonte*, Mailand 1759 [26. 12. 1758]); Signaturen: D-634 (3, 10, 7), VM4-861 (2), Faksimiles in: *Single Operatic Arias and Overtures, Introduced and in Part Edited by Ernest Warburton*, New York and London 1993 (The Collected Works of Johann Christian Bach, 1735–1782, Bd. 12), S. 5–64, 67–82.

¹³⁸ Weitere von der BnF digitalisierte Arien von Gluck in Mailänder Abschriften unter den Signaturen: D-4712 (1, 3, 12, 20, 27, 29), D-4713 (20), D-4714 (13, 16, 17, 18).

¹³⁹ Quelle H (D-B, Mus.ms. 15137/5), NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 24f; siehe auch nachfolgende Anm.

¹⁴⁰ Quelle H St., ibidem, S. 25. Tagliavini bezeichnet die drei Schreiber der Quelle H und H St. mit den Buchstaben a, b (= Schreiber I) und c. Für die »italienischen Schreiber« a und c konnten keine weiteren Belege gefunden werden (Stimmenabschrift von Schreiber c möglicherweise mailändisch; Schreiber a Mailänder?). Das Manuskript enthält einen Hinweis zur Aufführung der Oper von Aloys Fuchs, Vorbesitzer war Joseph Fischhof (1804–1857), siehe dazu Hans-Günter Klein, Wolfgang Amadeus Mozart: Autographe und Abschriften, S. 156.

III fertiggestellt (Quelle D, Zürich) und zwei weitere sind Schreiber I zuzuordnen (Quelle E, Mailand; Quelle F, Český Krumlov).¹⁴¹

Unter den überlieferten Einzelnummern des *Lucio Silla* befinden sich keine Mailänder Abschriften;¹⁴² und auch eine Kopie des Chors »Di te più amabile« (Nr. 2) aus Mozarts *Ascanio* in der Österreichischen Nationalbibliothek¹⁴³ ist nicht mailändisch.

Schlusswort

Musikalien fanden Verbreitung im Mailand des 18. Jahrhunderts durch handschriftlich angefertigte Kopien. Dem englischen Musikhistoriker Charles Burney, der sich auf seiner Reise durch Italien 1770 einige Tage im Juli in Mailand aufhielt, fiel beim Besuch einer *accademia*, eines privaten Konzertes, auf: »[...] all the music here is in MS«. ¹⁴⁴ Aus gedruckten Noten zu spielen war in Mailand wie in ganz Italien nicht üblich. ¹⁴⁵ In dieser Stadt, von der Burney weiter schreibt: »music is much cultivated« ¹⁴⁶, muss der Bedarf an Musiknoten riesig gewesen sein – und der Handel mit handschriftlich gefertigten Musikalien für die Kopisten ein gut florierendes Geschäft. ¹⁴⁷ Es verwundert deshalb nicht, dass beim Betrachten der Manuskripte ein Aspekt zunächst besonders ins Auge fällt: die außerordentlich hohe Zahl von (professionellen) Schreiberhänden. Manche von ihnen sind kaum fassbar, sie tauchen in dem gesichteten, aus mehreren Jahrzehnten stammenden Notenmaterial nur in einem oder zwei Werken auf, andere wiederum lassen sich über viele Jahre nachweisen. Hilfreich bei der zeitlichen Einordnung der Kopisten sind einige

¹⁴¹ Zu den Quellen D (Stimmen der Gruppe I), E und F siehe NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 21f, 23, 23f; zu Schreiber I und III ibidem, S. 38, 40.

¹⁴² Siehe NMA II/5/7/1-2, Krit. Bericht, S. 56ff.

¹⁴³ Vermerkt in NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 15.

¹⁴⁴ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London ²1773, S. 95.

¹⁴⁵ »The art of engraving music there seems to be utterly lost, as I was not able to find a single work printed in the manner we print music in England«, ibidem, S. 196. Von G. B. Sammartini, dessen Werke in Paris und London gedruckt wurden, sind nur sechs Triosonaten in einem italienischen Druck von 1760 erschienen, gewidmet Philipp von Bourbon-Parma (1720–1765): »A SUA ALTEZZA REALE | DON FILIPPO | INFANTE DI SPAGNA | *Duca di Parma, Piacenza, e Guastalla*«; siehe Giovanni Battista Sammartini, *Sonate a tre stromenti. Six Notturmos for String Trio*, Op. 7, hrsg. von Bathia Churgin, Chapel Hill 1981, besonders S. 7 und 11–13.

¹⁴⁶ Charles Burney, *The Present State of Music*, S. 79.

¹⁴⁷ Dazu Burney: »[...] the business of a transcriber furnishes employment for so many people, that it is cruel to wish to rob them of it, especially as that trade seems more brisk and profitable than any other«, ibidem, S. 197. Zum Kauf angeboten wurden die Manuskripte auf unterschiedlichem Wege, gewöhnlich aber von den Kopisten selbst, siehe hierzu Bianca Maria Antolini, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, in: *Studi musicali*, XVIII/2, Firenze 1989, S. 273–375: 351ff (besonders 354ff), und Sylvie Mamy, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières d'après les sources vénitienes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris 1996, S. 93ff.

datierte Werke (Kirchen- und Instrumentalmusik), vor allem aber die Opernaufführungen, die am Regio Ducal Teatro und später an den beiden Teatri alla Scala und alla Canobbiana stattgefunden haben. Kein einziges Manuskript überliefert den Namen eines Kopisten oder verweist auf eine Copisteria des 18. Jahrhunderts.¹⁴⁸ Aufgrund der zahlreichen Opernpartituren, die von den Kopisten erhalten sind, dürfte es sich um eine, vielleicht auch um zwei Kopierwerkstätten handeln, die sich wohl in der Nähe des Regio Ducal Teatro befanden, zumindest bis 1776.¹⁴⁹ Darüber hinaus ist anzunehmen, dass manche Schreiber für mehrere Kopierwerkstätten gearbeitet haben.

Zwei der wichtigsten und gefragtesten Mailänder Kopisten sind zweifelsohne SCHREIBER A des *Ascanio* und SAMMARTINI A. Ihre Aktivität lässt sich gegenwärtig über einen Zeitraum von 35 bzw. 22 Jahren dokumentieren, von 1744–1779 (SCHREIBER A) bzw. 1743–1765 (SAMMARTINI A); SAMMARTINI A war mit großer Wahrscheinlichkeit schon in den 1730er Jahren aktiv, und vermutlich auch SCHREIBER A.¹⁵⁰ Beide Schreiber sind Berufskopisten,

¹⁴⁸ Angezeigt wird eine Copisteria aus dem frühen 19. Jahrhundert auf dem Titelblatt einer Partitur von Giuseppe Farinelli *Il finto sordo*: »presso Giovanni Ricordi, Vincenzo Rinaldi, Copisti di Musica p[er] il Teatro Carcano« (F-Pn, D-3880, D-3881; Digitalisat und nähere Informationen zu dem Werk siehe unter <http://gallica.bnf.fr>). Orchestermusiker, die Kopierarbeiten für Akademien der »sinfonisti milanesi« unter der Leitung von Joh. Chr. Bach und G. B. Sammartini 1760 in Casalmaggiore und Mantua übernommen haben, waren Antonio Armellino, Giovanni Battista Fiamenghino und Giuseppe Lenta; Fiamenghino erhielt erneut den Auftrag zur Herstellung von Aufführungsmaterial für Akademien 1765 in Cremona und Pavia, deren Leitung Sammartini übertragen wurde. Dazu Maria Grazia Sità, *I Filarmonici in trasferta. Le uscite dei sinfonisti milanesi nel 1760 e nel 1765*, in: Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment (vgl. Anm. 122), 2004, S. 363–416: 374f, 387f. Ob sich die drei Musiker unter den in diesem Beitrag angeführten Kopisten befinden, konnte nicht geklärt werden.

¹⁴⁹ Keiner der Kopisten des *Mitridate* und *Lucio Silla* war an der Wiener Abschrift des *Ascanio* beteiligt (dasselbe gilt wohl für die Lissaboner Quelle des *Ascanio*), und andersherum, die Kopisten des *Ascanio* sind in den Quellen des *Mitridate* und *Lucio Silla* nicht nachzuweisen. An Dragonettis Abschrift von Hasses *Ruggiero* dagegen haben zumindest drei Schreiber des *Mitridate* (bzw. *Lucio Silla*) mitgewirkt (siehe oben Abschnitt 3a). Demzufolge erscheint es möglich, dass mit den Kopierarbeiten von Hasses Oper und Mozarts *Serenata*, die an zwei aufeinanderfolgenden Tagen Premiere hatten, zwei Kopierwerkstätten beauftragt wurden (zu berücksichtigen ist, dass die Bereitstellung des für die Aufführungen notwendigen Stimmenmaterials ebenfalls in den Aufgabenbereich der Kopisten fiel).

¹⁵⁰ Die Arie »Care pupille« aus Sammartinis Oratorium *Gesù bambino adorato dalli pastori* J-C 116 (Libretti: Mailand 1726, Bologna 1734, Forlì 1754; siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue*, S. 169f) ist in der Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles in einer Partiturbabschrift konserviert, die ein früheres Schriftstadium von SAMMARTINI A anzuzeigen scheint, vermutlich von ca. 1735 oder früher. Enthalten ist die Arie in einem Manuskriptband, der nur die Arien aus Sammartinis zweiter Oper *L'ambizione superata dalla virtù* J-C 89 (Mailand 1735 [26. 12. 1734]; Näheres ibidem, S. 118–125) überliefert, alle in Mailänder Partiturskizzen, wohl aus der Zeit von ca. 1735. Mehrere Arien und ein *Quartetto* wurden von einem Kopisten verfertigt, dessen Notenschrift in einigen Details frappierende Ähnlichkeit mit SCHREIBER A des *Ascanio* aufweist und möglicherweise ein frühes Schriftstadium von SCHREIBER A darstellt.

*copisti di musica per professione*¹⁵¹, ihre kalligraphische Schrift dürfte einer älteren Schreibtradition folgen; man ist geneigt, von Kopisten »alter Schule« zu sprechen.¹⁵² Ihre Abschriften sind Zeugnisse, dass sie eine professionelle Ausbildung genossen haben¹⁵³, und vermutlich haben sie ihrerseits das Handwerk des Notenschreibens an andere Kopisten weitergegeben; zumindest auf SAMMARTINI A trifft dies allem Anschein nach zu (siehe Abschnitt 4b/ *Schreiber V*). Von beiden Kopisten sind sehr schöne, akkurat geschriebene Manuskripte überliefert, von SCHREIBER A sind insbesondere die Stimmenabschriften einiger Galimberti-Werke in Einsiedeln und Engelberg hervorzuheben (siehe oben Abschnitt 2). Unter den wohl etwas jüngeren Kopisten mit kalligraphischer Schrift sticht vor allem Schreiber III des *Mitridate* hervor, ferner auch HAND 2 des *Lucio Silla*.

Musterbeispiele für die Kalligraphie der Mailänder Kopisten liefern einige Partiturabschriften, die Werke von Maria Teresa Agnesi enthalten, teilweise mit Widmungen der Komponistin versehen, und von jeweils einem Schreiber angefertigt wurden: *La Sofonisba* (zum Namenstag Maria Theresias komponiert),¹⁵⁴ *Il re pastore* und *L'insubria consolata*, beide von Schreiber III

151 Sylvie Mamy, *La Musique à Venise*, S. 95.

152 Zwei relativ frühe, wohl im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts von mehreren Kopisten angefertigte Opernpartituren verweisen auf eine lange Tradition der Notenkalligraphie in Mailand: Antonio Maria Bononcini – *Il tiranno eroe* (Mailand 1715; D-DI (SLUB), Mus.2209-F-5, enthält nur Arien) und *Sesostri, re d'Egitto* (Mailand 1716; D-DI (SLUB), Mus.2209-F-4); Informationen zu den Opern und Digitalisate in RISM Online Catalogue. Ein Kopist, der in beiden Partituren vorkommt (Beispiele seiner Schrift: *Sesostri, re d'Egitto*, Akt 3), ist in den 1730er Jahren an Abschriften von G. B. Sammartinis Opern *Memet* J-C 88 (Lodi 1732; siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue*, S. 111ff) und *L'ambizione superata dalla virtù* J-C 89 (zum Manuskript vgl. Anm. 150) beteiligt. In den 1740er Jahren stand dieser Kopist vermutlich schon in einem hohen Alter, als er mit zittriger Schrift das Duetto »Se fedel, cor mio, tu sei« (F-Pn, D-4714 (19)) aus Glucks *La Sofonisba* (Mailand 1744) zu Papier brachte. Ein besonderes Merkmal seiner Notenschrift ist eine ältere Form der Achtelepause, wie sie in manchen italienischen Handschriften des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu finden ist.

153 Der renommierte Schreiber Giuseppe Baldan aus Venedig, zu dessen Auftraggebern Komponisten wie Baldassare Galuppi zählten, erlernte das Kopistenhandwerk bei mehreren Schreibern, ibidem, S. 95f.

154 Signatur: A-Wn, Mus.Hs.19230. Der Kopist ist in Galimbertis *Dies irae* von 1744 nachzuweisen, siehe Giuliano Castellani und Christoph Riedo (Hrsg.), Ferdinando Galimberti: *Dies Irae*, S. XLIII (Hand D). Für seine Schrift siehe auch die Arie »Se in campo armato vuoi cimentarmi« aus Glucks *La Sofonisba*, Mailand 1744 (F-Pn, D-4714 (13); Digitalisat unter <http://gallica.bnf.fr>). Eine zeitgenössische Erwähnung findet Agnesis Oper in Mazzuchellis biographischem Lexikon, siehe dazu den Eintrag »Agnesi (Maria Gaetana)« in: *Gli Scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, del Conte Giammaria Mazzuchelli, bresciano. Volume I, Parte I. Brescia 1753, S. 198–201: 201. Komponiert wurde das Werk vermutlich nicht später als 1748 oder 1749, so Robert L. Kendrick, *La Sofonisba* by Maria Teresa Agnesi: Composition and Female Heroism Between Milan and Vienna, in: *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Laveno di Menaggio (Como), 15-17 luglio 1997, hrsg. von Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 1999, S. 339–362: 343ff.

(siehe Abschnitt 4b/*Schreiber III*); *Ulisse in Campania* (zum Schreiber siehe Abschnitt 3a/*Exkurs*); *Arie con Istromenti* (12 Arien, der Kurfürstin von Sachsen Maria Antonia Walpurgis gewidmet).¹⁵⁵ Kostbare Lederbezüge mit Goldornamenten reich verziert, Spiegel des Vorder- und Rückendeckels aus dunkelgrüner oder weißer Seide (Satin) und dreiseitiger Goldschnitt schmücken die Manuskriptbände von *La Sofonisba*, *Il re pastore* und den Band der *Arie con Istromenti* – die angemessene äußere Hülle wie sie Geschenkexemplare an hochgestellte Persönlichkeiten aufweisen.¹⁵⁶

Ergänzen lassen sich diese Beispiele, die für die Jahrzehnte um die Mitte des 18. Jahrhunderts stehen, um zwei Handschriften, die musterhaft die Notenkalligraphie des frühen und späten 18. Jahrhunderts in Mailand repräsentieren. Sie überliefern das *Oratorio della Madonna de Sette Dolori* von Ignazio Balbi, dem Manuskript vorangestellt ist eine Widmung des Komponisten an Kaiser Karl VI. datiert »Milano 24 Febraro 1720« (A-Wn, Mus.Hs.17084, Digitalisat via Digitaler Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek; zum Kopisten siehe Anm. 152), und Domenico Cimarosas *La ballerina amante* (Mailand 1783/1798, Teatro alla Scala; F-Pn, VM4-628 (1, 2-3), Digitalisat unter <http://gallica.bnf.fr>). Das von einem Kopisten verfasste zweibändige Partitur-Manuskript von Cimarosas Oper enthält keine Widmung – Lederbindung, Vorsätze aus Buntpapier (Schneckenmarmor, Farbtöne blau-weiß), Titel zu jedem Akt in ornamentierten Goldbuchstaben, eingefasst von einem roten Rahmen, und Goldschnittverzierung verweisen auf ein Geschenkexemplar.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Signatur: D-Dl (SLUB), Mus.3275-I-1; Digitalisat: RISM Online Catalogue. Von dem Schreiber konnten keine weiteren Abschriften ermittelt werden.

¹⁵⁶ Die Verwendung von Seide ist ein Indiz, dass die Bindung der Manuskripte in Mailand im Auftrag der Komponistin erfolgte. Pietro Agnesi, Maria Teresas Vater, entstammte einer Familie, die Handel mit Seide betrieben hatte; sein Vater Giacomo war »mercante di seta con bottega aperta nella via dei Mercanti d'oro«. Siehe dazu die von Emilio Barbiana di Belgiojoso erstellte Ahnentafel in: Luisa Anzoletti, Maria Gaetana Agnesi, Mailand 1900, S. 48 und Faltblatt »Genealogia Agnesi-Mariani« (Rückendeckel/Innenseite). In jüngerer Zeit aufgefundene Dokumente belegen, dass die Familie Agnesi ihren Reichtum zum Teil dem Handel mit Seidenstoffen verdankte, siehe Anna Serralunga Bardazza, Scoperta di nuove fonti, in: Maria Gaetana Agnesi, ricercatrice di Gesù Cristo, hrsg. von Adele Bellù, Giulio Giacometti, Anna Serralunga Bardazza und Piero Sessa, Bd. 1: Vita e opere, Mailand 1999, S. 109–177: 111ff.

¹⁵⁷ Die Gestaltung der Titelseiten lässt französische Einflüsse erkennen, was auf einen Empfänger in Frankreich (in Paris) oder auf einen französischen Auftraggeber hindeuten könnte. Des Öfteren nachzuweisen ist der Mailänder Kopist in Opernpartituren der 1780er Jahre (erste Hälfte): Felice Alessandri – *Il vecchio geloso*, *Ezio*; Pasquale Anfossi – *I viaggiatori felici*; Domenico Cimarosa – *Il pittore parigino*, *Circe*, *Il convito*, *I due supposti conti*; in einer Abschrift von Gazzanigas *L'isola d'Alcina*, Mailand 1772, hat er ein Rezitativ notiert (alle Manuskripte in F-Pn, siehe *Anhang*; zu den beteiligten Mozart-Kopisten siehe Abschnitt 3b und 4b). In einem weiteren Manuskript von Cimarosas *I due supposti conti* (anderer Titel: *Lo sposo senza moglie*, vgl. Anm. 94, 165) war er an zwei Rezitativen beteiligt (D-Dl (SLUB), Mus.3556-F-524, Akt 2: *Scena 8^{va}*, *Scena 9^{na}*/Seiten 1–2; Digitalisat via RISM Online Catalogue).

Einige Bemerkungen zur Notation: Mailänder Kopisten favorisieren im Allgemeinen bei den nach unten gehaltenen Noten die linke Seite des Notenkopfes für die Anbringung des Halses; ausgenommen sind Halbenoten, bei denen der Notenhals (in italienischen Handschriften gängig) rechts des Notenkopfes abwärts gezogen wird. Manche Kopisten, wie zum Beispiel der Schreiber von Cimarosas *La ballerina amante*, bevorzugen bei der Abwärtshaltung die Position auf der rechten Seite des Notenkopfes, Fähnchen oder durchstrichene Fähnchen bei einzeln stehenden Noten (Achteln bzw. 16teln und 32steln) zeigen nach rechts.¹⁵⁸ SAMMARTINI C, eine kalligraphische Hand, für Sammartini wohl vor allem in den 1740er und 1750er Jahren tätig, setzt den Notenhals rechts, bei Einzelnoten mit Fähnchen aber links.¹⁵⁹ Ein weiterer Kopist, der in Opernpartituren der 1780er Jahre oft vertreten ist, neigt dazu, beide Schreibweisen zu vermischen (ein Beispiel: Felice Alessandri – *Il vecchio geloso*; F-Pn, D-57, *Finale Atto Primo*, Bll. 155^r–171^v). In Partituren, vermutlich seit ca. 1780, werden Taktstriche von einzelnen Kopisten vom obersten zum untersten Notensystem einer Akkolade durchgezogen (Beispiele in: Alessandri – *Ezio*, Anfossi – *I viaggiatori felici*, *Le gelosie fortunate*, Cimarosa – *Il pittore parigino*, *Circe*, *La ballerina amante*; Manuskripte in F-Pn, siehe *Anhang*).¹⁶⁰

Die mitunter hastig wirkende Schrift der Kopisten in einigen Opernpartituren verdeutlicht, dass der zeitliche Druck für die Anfertigung der Abschriften teilweise sehr hoch gewesen sein muss. Unter den Kopien von SCHREIBER A in dieser Hinsicht vielleicht am auffälligsten die Partituren von Guglielmi *Alceste* und Mozarts *Ascanio*.

Die Mehrheit der Kopisten des *Mitridate* und *Lucio Silla* sowie SCHREIBER B des *Ascanio* gehören vermutlich einer jüngeren Generation an, die erst in den 1750er und 1760er Jahren ihre Schreibtätigkeit aufgenommen hat; Schreiber II scheint im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem der bedeutendsten Opernkopisten in Mailand avanciert zu sein.

¹⁵⁸ Während die Mozart-Kopisten der ersten Schreibweise folgen, mit Ausnahme von HAND 8 des *Lucio Silla*, scheinen in Opernpartituren der 1780er Jahre vermehrt Kopisten aufzutreten, die Letztere vorziehen. In dem untersuchten Notenmaterial aus der Zeit vor ca. 1750 findet sich die zweite Schreibweise nur bei wenigen Kopisten; die über zwanzig Kopisten des Galimberti-Nachlasses favorisieren nahezu ausschließlich die erste Schreibweise.

¹⁵⁹ Als Beispiel seiner Schrift siehe das Flötenkonzert in D-Dur von G. B. Sammartini (J-C 71-Version A) in D-KA, Mus. Hs. 780; Digitalisat via Badische Landesbibliothek – Digitale Sammlungen (urn:nbn:de:bsz:31-24175).

¹⁶⁰ Zu weiteren Schreibmerkmalen der Mailänder Kopisten siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue*, S. 29.

Erwähnung findet bei Leopold Mozart ein Mailänder Kopist, der von der Musik des *Mitridate* sehr angetan war (»der Copist ist voll vergnügen«) und sich von dem Verkauf der Arien einen größeren Gewinn versprach.¹⁶¹ Nähere Informationen zu dem Kopisten erhalten wir aus einem Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 12. Januar 1771: »gestern war der Copist bey uns und sagt daß er meine opera just für den hof nach lisabona schreiben muß«.¹⁶² An der Niederschrift des nach Lissabon übersandten Manuskriptes (Quelle B) waren laut Tagliavini sechs Schreiber beteiligt (I, II, IV, V, VI, IX)¹⁶³, dabei könnte es sich bei dem von Mozart genannten Kopisten um Schreiber I handeln, der einen bedeutenden Anteil an der Abschrift der Partitur hatte, von ihm sind die Nummern 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 17, 22 und 23, und insgesamt in den erhaltenen *Mitridate*-Quellen der wichtigste Kopist zu sein scheint.¹⁶⁴

Als Mozart im September 1771 seinen *Ascanio* für Mailand komponierte, stand ihm mit SCHREIBER A ein versierter Opernkopist zur Verfügung, von dessen Erfahrungen der junge Komponist gewiss profitieren konnte. Die Einträge des Kopisten im Autograph, und, umgekehrt, die Einträge Mozarts in der Wiener Partiturabschrift, zeugen von einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Kopist (Kopistenteam) und Komponist während des Entstehungsprozesses der Oper. Abgesehen von der Arie »Cossi talor rimira« aus Guglielmis *Alceste* sind in dem untersuchten Notenmaterial keine weiteren Beispiele für eine solch enge Kooperation zwischen SCHREIBER A und Komponist wiederzufinden.¹⁶⁵

Die Golddekorationen aufweisenden roten Ledereinbände, Vorsätze aus Steinmarmorpapier, Papierränder beschnitten und mit Goldschnitt versehen, sind Hinweise, dass das Manuskript ein Geschenk an eine höhergestellte Person war. Vermutlich entspricht es einer der »2 sparten«, die, wie Leopold Mozart am 12. Oktober 1771 aus Mailand berichtet, für »S^e M: den Kayser und für den Erzherzog [Ferdinand]« eilig kopiert, gebunden und durchgesehen werden mussten (alles noch vor der Aufführung am 17. Oktober?).¹⁶⁶

161 Siehe Luigi Ferdinando Tagliavini, Zum vorliegenden Band, in: NMA II/5/4, S. IXf.

162 Ibidem, S. XII, Anm. 23.

163 Ibidem, Krit. Bericht, S. 40f.

164 Ibidem. Nicht alle Mailänder Abschriften sind erhalten. Wie Leopold Mozart informiert, sollten mindestens »5 ganze Copien« des *Mitridate* erstellt werden, NMA II/5/4, S. XII, Anm. 23.

165 Derartige Kooperationen waren nicht ungewöhnlich. Im Autograph von Cimarosas *Lo sposo senza moglie* (Mailand 1784, Teatro alla Scala; I-Nc, 14.8.26-27, Digitalisat via www.internetculturale.it) finden sich Eintragungen von Mailänder Kopisten, dazu gehört Schreiber II des *Mitridate*, der in den Rezitativen über weite Strecken den Text geschrieben hat. Zur Kooperation zwischen Sammartini und dem Kopisten SAMMARTINI A bei den Rezitativen seiner dritten Oper siehe Mariateresa Dellaborra, Per un'edizione critica di *Agrippina moglie di Tiberio* (1743) di Giovanni Battista Sammartini, in: *Philomusica on-line*, Bd. 9/2, Pavia 2010, S. 39–65.

166 NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 15.

aufgrund der Überlieferung in der k.u.k. Hofkapelle liegt nahe, dass es sich um das für den Kaiser vorgesehene Exemplar handelt.¹⁶⁷ Ob Mozart, wie überliefert ist, in Mailand für die Leitung des *Ascanio* die Wiener Partitur verwendet hat¹⁶⁸, lässt sich dem Manuskript nicht entnehmen. Die Notierung der Bassstimme bei der Wiederholung der Chöre im Autograph, einmal von SCHREIBER A eingetragen, spricht eher für die Verwendung des Autographs (in der Wiener Partitur wird gewöhnlich auf die Wiederholung nur verwiesen). Merkwürdig ist auch, dass die Basso-Stimme der Ballettmusik, die zwischen den beiden Akten gespielt und von SCHREIBER A notiert wurde, nicht, wie man es eher erwarten würde, in der Wiener Quelle, sondern im Autograph enthalten ist. Für die Verwendung des Autographs spricht vermutlich auch die Notierungsweise der Basslinie: Mozart hat sie mit größeren Notenköpfen eingetragen, vielleicht für den mitspielenden Cellisten und Kontrabassisten¹⁶⁹, vielleicht aber auch für sich selbst.

Zu den für die Nachwelt bedeutendsten Abschriften von SCHREIBER A gehört zweifellos die Wiener Partitur von Mozarts *Ascanio in Alba*. Die längste Zeit seiner Tätigkeit als Opernkopist steht in Verbindung mit dem Regio Ducal Teatro; seine späten Abschriften zeigen, dass er auch für das Teatro alla Scala tätig war, zum Mindesten in dessen Anfängen.

¹⁶⁷ Quelle C des *Ascanio* (ibidem, S. 12f) gelangte in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde mit der Musikaliensammlung von Erzherzog Rudolph von Österreich (1788–1831); es handelt sich um ein zweibändiges Partitur-Manuskript aus dem frühen 19. Jahrhundert auf böhmischem Papier, Signatur: IV 15889 (Q 1703). Für diese Informationen danke ich Prof. DDr. Otto Biba.

¹⁶⁸ NMA II/5/5, S. IXf; Krit. Bericht, S. 12.

¹⁶⁹ Kathleen Kuzmick Hansell, NMA II/5/7/1-2, Vorwort, S. XXVIf.

Mailänder Opernpartituren in F-Pn – eine Übersicht

Nachfolgende Aufstellung gibt einen Überblick über die in diesem Beitrag genannten Mailänder Opernpartituren in der Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique; hinzu kommen weitere Opern von Cimarosa und Joh. Chr. Bach, Kantaten von Jommelli und Sammelbände, die Kirchenwerke oder Arien in Mailänder Abschriften enthalten (im Beitrag teils angeführt).¹⁷⁰ Die Mehrheit der Manuskripte ist digitalisiert und mit ausführlichen Informationen versehen frei verfügbar unter <http://gallica.bnf.fr>; nicht digitalisierte Werke (Stand: 28. 3. 2017) sind mit Sternchen (*) gekennzeichnet.

Die Mailänder Manuskripte kommen überwiegend aus dem alten Bestand (*fonds ancien*) der Bibliothèque du Conservatoire, deren Gründung auf das Jahr 1795 zurückgeht.¹⁷¹ Fast alle gehören einer Reihe von Partituren an (darunter viele italienische Opern, jedoch auch geistliche Werke und Orchester-musik), die in den 1830er Jahren in der Bibliothek alphabetisch nach Komponistennamen geordnet und von »1« bis »4573« nummeriert wurden (wobei jeder Band eines mehrbändigen Manuskriptes eine eigene Nummer erhielt).¹⁷² Die Reihenfolge der Manuskripte in der Aufstellung richtet sich nach diesen alten Nummern, wohl Inventarnummern, die in jedem Band zuerst von Hand links (mittig und/oder oben) notiert und später gestempelt

170 Gelegentliche Abweichungen vom »Mailänder Schriftbild« deuten darauf hin, dass einige Opernpartituren nicht durchgehend von Mailänder Kopisten erstellt wurden. Zur Klärung sind weitere Untersuchungen, vor allem des Papiers (Wasserzeichen, Rastrierung), erforderlich, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnten.

171 Zur frühen Geschichte der Bibliothek siehe J. B. Weckerlin, *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation. Catalogue bibliographique*, Paris 1885, S. V–XXX, und Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris 1900, S. 124, 141, 160, 368f und passim. Eine übersichtliche Darstellung der Ereignisse zur Zeit der ersten drei Bibliothekare Eler, Langlé und Roze gibt Catherine Massip, *La Bibliothèque du Conservatoire (1795-1819): une utopie réalisée?*, in: *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, hrsg. von Anne Bon-grain und Yves Gérard, assistiert von Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris 1996, S. 117–131.

172 Nummern 1 bis 3913 von einer Hand registriert, vermutlich von Charles-César Leroy (1804–1893), der vom 1. Mai 1830 bis 1871 Angestellter der Bibliothek war, danach andere Hand. Zwischen den Nummern 4077 (Saint-Georges) und 4112–4557 (Saint-Georges bis Zum-steeg) geistliche Musik in alphabetischer Reihenfolge mit den Nummern 4078–4111 (Bach bis Righini). Zwischen 4558 und 4573 kollektive und anonyme Werke, anschließend keine alphabetische Reihenfolge mehr. Nr. 6375, 6376 und 6523: *Gazette musicale de Paris*, année 1838 bzw. 1839 bzw. 1840. Danach erscheinen einige Anhaltspunkte zum Datum der Einträge, zuerst vor Nr. 6765: »1841 Avril«. Für diese detaillierten Informationen und nachfolgende Hinweise zu den Inventarnummern/Akzessionsnummern (vgl. Anm. 173), alten und neuen Signaturen danke ich François-Pierre Goy, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France.

wurden;¹⁷³ die handschriftlichen Nummern bis »3913«, unter denen sich die aufgelisteten Manuskripte befinden, sind vermutlich von Charles-César Leroy eingetragen worden (vgl. dazu Anm. 172). Ebenfalls angezeigt werden die alten Signaturen aus dem *Fonds général* der Bibliothek, die, gestempelt, in jedem Band rechts oben zu finden sind (hochgestellte Buchstaben von Hand); sie stammen vermutlich aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Vergabe der gegenwärtigen Signaturen erfolgte nach der Vereinigung der Bibliothèque du Conservatoire mit der Bibliothèque nationale von 1935.¹⁷⁴

• Felice Alessandri, *Calliroe*, Mailand 1779 [26. 12. 1778], Teatro alla Scala
Signatur: ABO-158 (1), ABO-158 (2), ABO-158 (3)

Inv.-Nr.: 19, 20, 21. – *Alte Sign.*: 57^a, 57^b, [57^c]

Bemerkung: Datierung auf dem Titelblatt: »Milano | 1779«.

• Felice Alessandri, *Ezio*, Mailand 1782, Teatro alla Scala

Signatur: ABO-155 (1), ABO-155 (2), ABO-155 (3)

Inv.-Nr.: 22, 23, 24. – *Alte Sign.*: 59^a, 59^b, 59^c

Bemerkung: Bd. 1, Bl. 119^v/3. Akkolade: neuer Rezitativschluss von Mailänder Hand? (Musikerhand?); Bd. 2, Bll. (107^r/)107^v–108^v: vermutlich von Musikerhand. Bd. 3, Bl. 67^v: von Musikerhand?

• Felice Alessandri, *Il vecchio geloso*, Mailand 1781, Teatro alla Scala

Signatur: D-57 (Bd. 2 nicht digitalisiert; Stand: 24. 4. 2017)

Inv.-Nr.: 28. – *Alte Sign.*: 60^a

Bemerkung: 1. Akt, Bll. 45^r, 46^r–48^v/1. Akkolade: wohl nicht mailändisch; Bl. 48^v, *Scena VII*, Bl. 53^r/3. und 4. Akkolade: von Musikerhand?

• Giuseppe Amendola, *Beglierbei da Caramania* [anderer Titel: *Il Begliar-Bey di Caramania*], Mailand?/El Pardo 1776

Signatur: D-78, D-79, D-80

Inv.-Nr.: 35, 36, 37. – *Alte Sign.*: 76^a, 76^b, 76^c

¹⁷³ Die Bedeutung dieser handschriftlichen Nummern ist nicht eindeutig geklärt und konnte mehrfach oder je nach Zeitpunkt verschieden sein. In den späteren Inventarregistern scheinen damit eher Akzessionsnummern gemeint zu sein: das wird z. B. bei den von Jean-Baptiste Weckerlin (1826–1910) in den Gehring- und Martin-Auktionen erworbenen Büchern und Musikalien deutlich. Es ist nicht auszuschließen, dass die Inventarnummern auch als Signaturen gedient haben. Die Bezeichnung »Anc. cote« (alte Signatur) verwenden Cécile Grand und Catherine Massip, *Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800 conservés au département de la Musique*: A et B, Paris 1999.

¹⁷⁴ Gegründet wurde das Département de la Musique 1942, die Transferierung der alten Bestände des Conservatoire in die Bibliothèque nationale erfolgte 1964. Siehe hierzu François Lesure, *The Music Department of the Bibliothèque nationale*, Paris, in: *Notes*, Vol. 35, No. 2, Dec. 1978, *Ann Arbor* 1978, S. 251–268: 251, 259, und Catherine Massip, *La musique à la Bibliothèque nationale de France: 1. Les sources écrites*, in: *Fontes artis musicae*, 47/2–3, April–September 2000, S. 104–118: 106f.

Bemerkung: Vermutlich nur 2. und 3. Akt mailändisch. Das Titelblatt des ersten Aktes vermerkt: »Nel Real Sitio Del Pardo | 1776«.

• Pasquale Anfossi, *Le gelosie fortunate*, Mailand 1788, Teatro alla Scala

Signatur: Ms-1974 (1), Ms-1974 (2)

Inv.-Nr.: 74, 75. – *Alte Sign.*: [199]^A, 199^B

Bemerkung: Wenige Partien von Mailänder Kopisten: eine Cavatina (Bd. 1, Bll. 23^r–28^r) und zwei Arien (Bd. 1, Bll. 74^r–90^r; Bd. 2, Bll. 70^r–84^r). Vermutlich mailändisch: Bd. 2, Bll. 38^r, 41^r. Möglicherweise von einer Mailänder Musikerhand: Bd. 1, Bll. 22^{r/v}, 28^v, 29^r; Bd. 2, Bll. 39^r–40^r (dieselbe Hand in: Pasquale Anfossi, *I viaggiatori felici*, F-Pn, D-211, Bll. 43^r–44^r; siehe unten).¹⁷⁵

• Pasquale Anfossi, *L'incognita perseguitata*, Mailand 1773, Regio Ducal Teatro

Signatur: X-1108

Inv.-Nr.: 78. – *Alte Sign.*: keine

Bemerkung: Manuskript überwiegend nicht mailändisch, Vermerk auf dem Titelblatt: »In Roma | 1773 | Nel Teatro delle Dame«. Von Mailänder Hand: Bll. 139^r–144^v, 194^r–195^v, 206^r–207^r, 253^r–257^v, 261^r–266^v, 269^r–272^r.

• Pasquale Anfossi, *Olimpiade*, Mailand?/Venedig, 26. Dez. 1774

Signatur: D-202, D-203

Inv.-Nr.: 90, 91. – *Alte Sign.*: 173^A, 173^B

Bemerkung: Vermutlich nur 2. Akt mailändisch.

• Pasquale Anfossi, *La vera costanza*, Mailand 1777, Teatro Interinale

Signatur: D-208, D-209

Inv.-Nr.: 96, 97. – *Alte Sign.*: 176^A, 176^B

• Pasquale Anfossi, *I viaggiatori felici*, Mailand 1782, Teatro alla Canobbiana (Teatro alla Scala: 1784, 1787)

Signatur: D-210, D-212, D-211, D-213

¹⁷⁵ Eine auffallend ähnliche Notenschrift weisen die Autographe Giovanni Andrea Fioronis auf, Kapellmeister am Dom zu Mailand von 1747 bis zu seinem Tod 1778 und Lehrer zahlreicher Komponisten. Der 1716 in Pavia geborene Fioroni soll laut Überlieferung 15 Jahre seiner Ausbildung in Neapel bei Leonardo Leo verbracht haben, siehe Sven Hansell/Mariateresa Dellaborra, Art. Fioroni, Giovanni Andrea, in: NG², Bd. 8, London 2001, S. 886. Da Fioroni erst mit 31 Jahren nach Mailand kam, dürfte seine Notenschrift im Wesentlichen von Vorbildern außerhalb der lombardischen Metropole geprägt worden sein (hervorstechende Merkmale besonders die Schreibweise der C-Schlüssel und die rundliche, an einen kleinen Kreis erinnernde Form der Fähnchen bei den rechts des Notenkopfes abwärts gehalsten Noten). Nach Antritt der Kapellmeisterstelle am Mailänder Dom könnte Fioroni die Schrift einiger seiner Schüler durchaus beeinflusst haben. Ein digitalisiertes Autograph des Komponisten in F-Pn, *Gloria a piu Voci con Sinf.*^a, MS-10191 (Inv.-Nr.: 1434. – *Alte Sign.*: 3630), siehe unter <http://gallica.bnf.fr>.

Inv.-Nr.: 98, 99, 100, 101. – *Alte Sign.*: 177^A, 177^B, 177^C, 177^D

Bemerkung: Bd. 3 (D-211), Bll. 43^r–44^r: möglicherweise von Mailänder Musikerhand (siehe dazu oben: Pasquale Anfossi, *Le gelosie fortunate*); von derselben oder von ähnlicher Hand wurde ein vom Kopisten ausgelassener Takt eingefügt (Bd. 3, Bl. 62^r/unterstes System). Bd. 3, Bl. 71^r, T. 1/(2): Korrektur wohl von Musikerhand; Bl. 93^v, T. 1: Überklebung, Schrift mailändisch?

• Johann Christian Bach, *Alessandro nell'Indie*, Mailand?/Neapel 1762

Signatur: *D-360, D-361

Inv.-Nr.: 161, 162. – *Alte Sign.*: 299^A, 299^B

Bemerkung: Vermutlich durchgehend Mailänder Abschrift. Ein Kopist des ersten Aktes (Bl. 64ff) ist in Kirchenwerken Christian Bachs in der Klosterbibliothek Einsiedeln der am häufigsten vorkommende Mailänder Kopist.¹⁷⁶ Das Titelblatt vermerkt: »Atto Primo | Alessandro nell'Indie | rapresentato | Nel Reale Teatro di Napoli 1762 | Del Sig.^r Gio: Bach | Maestro di Capella Sassone«.

• Carlo Baliani, 6 Kirchenwerke von Baliani (5) und Giuseppe Sarti (1)

Signatur: D-685 (1–6)

Inv.-Nr.: 174. – *Alte Sign.*: 678; siehe dazu D-685 (1)

• Domenico Cimarosa, *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, Mailand 1784, Teatro alla Scala (Teatro alla Canobbiana: 1797)

Signatur: D-2081, D-2082 (Bde. 1 und 2 nicht digitalisiert; Stand: 20. 4. 2017)

Inv.-Nr.: 847, 848. – *Alte Sign.*: 2135^[A], 2135^B

Bemerkung: Die digitalisierten Bände enthalten *Finale Primo* resp. *Finale Atto Secondo*.

• Domenico Cimarosa, *Circe*, Mailand 1783 [26. 12. 1782], Teatro alla Scala
Signatur: D-2083, D-2084, D-2085

Inv.-Nr.: 849, 850, 851. – *Alte Sign.*: 2136^A, 2136^B, 2136^C

• Domenico Cimarosa, *Il convito*, Mailand 1782, Teatro alla Canobbiana

Signatur: D-2090, D-2091

Inv.-Nr.: 853, 854. – *Alte Sign.*: 2139^A, 2139^B

Bemerkung: Nur wenige Partien in diesem Manuskript von Mailänder Kopisten; Vermerk auf dem Titelblatt: »In S. Samuele 1782«. Akt 1, Bl. 35^r/2.

¹⁷⁶ Werke (Stimmenabschriften) in CH-E unter folgenden Signaturen: 388,1; 388,4; 388,5; 390,3; 390,10; 390,14; 391,1; 391,2; 391,3; 391,4; 391,6. Schriftproben des Kopisten aus einem *Credo* (CH-E 390,10) siehe in: Johann Christian Bach, *Credo breve* für vierstimmigen Chor, zwei Hörner, zwei Oboen, Streicher und Orgel, hrsg. von Heinz Hofmann, Neuhausen-Stuttgart 1982 (Stuttgarter Bach-Ausaben, Serie G, Johann Christian Bach, Ausgewählte Werke, 1. Gruppe: Kirchenmusik). Die Mailänder Manuskripte enthalten zum Teil Stimmen, die vermutlich von den Benediktinern in Einsiedeln zwecks Aufführung geschrieben wurden.

Akkolade und 35^v/1. Akkolade (T. 1/2), Systeme 1–3, Bl. 62^r/T. 3–5 und 62^v, Systeme 1–6; Akt 2, Bll. 55^v/56^r (T. 2), Systeme 1–5, Bl. 89^r (T. 1–5/4), Systeme 1–7: ausgelassene Passagen wurden von einer Mailänder Hand nach analogen Stellen mit dunklerer Tinte komplettiert (Verweise »Come Sopra« u. Ä. dabei getilgt). Akt 1, Bl. 8^{r/v}, Akt 2, Bll. 24^r, 34^{r/v}: möglicherweise mailändisch. Akt 2, Bll. 37^r–39^v: mailändisch.

• Domenico Cimarosa, *Il pittore parigino*, Mailand 1782, Teatro alla Scala
Signatur: D-2141, D-2142

Inv.-Nr.: 909, 910. – *Alte Sign.*: 2166^A, 2166^B

Bemerkung: Manuskript nicht durchgehend mailändisch; abweichend vom Mailänder Schriftbild die Arien »Io son bonina« (1. Akt, Bll. 79^r–84^v) und »Lei comandi signorina« (1. Akt, Bll. 95^r–100^r) sowie die Arie von Angiolo Gagni »Non son così stolto« (2. Akt, Bll. 3^r–15^v).

• Domenico Cimarosa, *I due supposti conti* (anderer Titel: *Lo sposo senza moglie*), Mailand 1784, Teatro alla Scala
Signatur: D-2103, D-2104

Inv.-Nr.: 915, 916. – *Alte Sign.*: 2145^B, 2145

Bemerkung: Manuskript über größere Strecken nicht mailändisch. Überschrift einer Arie des 1. Aktes (Bl. 73^r): »Li due supposti Conti // In Genova La Primavera dell'anno 1785. Aria | Del Sig:^r Domenico Cimarosa Cantata dal Sig:^r Giuseppe Bertelli«. Gegenwärtig als mailändisch einzustufen: Bd. 1, Bll. 1^r–26^r, 53^r–72^v, 98^r–134^r, 162^r–229^r; Bd. 2, Bll. 9^{r/v} (bis 5. Akkolade, T. 1), 10^r–31^v, 61^r–63^v/1. und 2. Akkolade, 68^r–87^r. Bd. 2, Bl. 178^{r/v}: von Mailänder Hand?¹⁷⁷

• Baldassare Galuppi, Ignazio Platania [u. a.], *La clemenza di Tito* (Pasticcio), Mailand?/nach 1767

Signatur: D-4275, D-4276

Inv.-Nr.: 1484, 1485. – *Alte Sign.*: 3765^A, 3765^B

• Baldassare Galuppi zugeschrieben, [Semiramide riconosciuta], Mailand?
Signatur: D-4291, D-4292

Inv.-Nr.: 1501, 1502. – *Alte Sign.*: 3773^A, 3773^B

Bemerkung: Wohl nur 1. und 2. Akt mailändisch.

• Giuseppe Gazzaniga, *L'isola d'Alcina*, Mailand 1772, Regio Ducal Teatro
Signatur: D-4381, D-4382

Inv.-Nr.: 1593, 1594. – *Alte Sign.*: 3849^A, 3849^B

¹⁷⁷ Eine aus dem Dresdner Opernarchiv kommende Partiturabschrift (*Lo sposo senza moglie*, D-Dl (SLUB), Mus.3556-F-524) scheint, mit Ausnahme von wenigen Partien, die nicht italienischen Ursprungs sind, durchgehend von Mailänder Kopisten angefertigt worden zu sein; Digitalisat und weitere Informationen in RISM Online Catalogue.

Bemerkung: Manuskript nur in Teilen mailändisch: 1. Akt, S. 39–241 (S. 239–241, *Scena 12.^{ma}*: von einem Kopisten verfertigt, der häufiger in Opernpartituren der 1780er Jahre vorkommt), und 3. Akt (S. 185ff). Akt 2, S. 125/126: von Mailänder Hand?

• Geminiano Giacomelli, 9 Arien und 1 Rezitativ aus *Lucio Papirio dittatore*, Mailand?/Parma 1729¹⁷⁸

Signatur: D-4629 (1–10)

Inv.-Nr.: 1625. – *Alte Sign.*: 4062

• Christoph Willibald Gluck, »Gluck – Airs, Scènes, Duos Italiens | (En P^{mo}) | Vol: A«

Signatur: D-4712 (1, *2, 3, *4, *5, *9–*11, 12, *14, *16–*18, 20, *21, *25, *26, 27, *28, 29, *30, *31, 32)

Inv.-Nr.: 1749. – *Alte Sign.*: 4200; siehe dazu D-4712 (1)

Bemerkung: 23 (der insgesamt 32) Nummern in diesem Sammelband von Mailänder Kopisten. Möglicherweise von zwei Mailänder Kopisten: D-4712 (*22, *24, *23). Nicht mailändisch: D-4712 (*6–*8, *13, *15, *19).

• Christoph Willibald Gluck, »Gluck | Airs – Scènes – Duos Italiens (En P^{mo}) | Vol: B.«

Signatur: D-4713 (*1–*19, 20)

Inv.-Nr.: 1750. – *Alte Sign.*: 4201

Bemerkung: Sammelband komplett mailändisch. Auf den Seiten 240/241 ist ein instrumentaler Satz notiert, Überschrift: »Marchia«.

• Christoph Willibald Gluck, »Gluck | Airs, Scènes, Duos, &c, Italiens (En P^{mo}) | Vol: C.«

Signatur: D-4714 (*1–*10, *12, 13, *14, *15, 16, 17, 18, *19, *21, *22, *24–*26)

Inv.-Nr.: 1751. – *Alte Sign.*: 4202

Bemerkung: Sammelband mit 23 (von insgesamt 27) Nummern in Mailänder Abschriften. Möglicherweise von Mailänder Hand: D-4714 (*20). Nicht mailändisch: D-4714 (*11, *23, *27).¹⁷⁹

• Pietro Alessandro Guglielmi, *L'Alceste*, Mailand 1769 [26. 12. 1768], Regio Ducal Teatro

Signatur: D-5082, D-5083, D-5084

Inv.-Nr.: 1887, 1888, 1889. – *Alte Sign.*: 4600^A, 4600^C, 4600^B

Bemerkung: Arie »Cossi talor rimira« (1. Akt, S. 173–204) mit Eintragungen und Korrekturen im Notentext von Guglielmis Hand (vgl. oben Anm. 82);

¹⁷⁸ Siehe dazu die »Informations détaillées« unter <http://gallica.bnf.fr>.

¹⁷⁹ Der später registrierte Sammelband 4, »Gluck | Airs, Scènes, &c Italiens (En P^{mo}) | Vol: D.«, Signatur: D-4715, Inv.-Nr.: 12057. – *Alte Sign.*: 4203, enthält keine Mailänder Abschriften.

poetischer Text von Guglielmi notiert. Diese Arie der *Ismene* stellt eine überarbeitete Fassung der Arie der *Nice* »Cosi talor rimira« aus Guglielmis Serenata *L'Endimione* dar, die 1766 und 1767 in München gespielt wurde.¹⁸⁰ Bei den von Guglielmi selbst im Notentext der Arie der *Ismene* eingetragenen Passagen handelt es sich um jene Stellen, die er gegenüber der *Nice*-Arie modifiziert hat.¹⁸¹ Einige Streichungen im 2. und 3. Akt der *Alceste* vermutlich von Guglielmi oder vom Mailänder Kopisten nach Überarbeitungen, die in der Vorlage (bzw. im Autograph) vorgenommen wurden.

- Vincenzo Ciampi [auf Einbandrücken Guglielmi zugeordnet], *L'amore in caricatura*, Mailand 1775, Regio Ducal Teatro

Signatur: D-5087

Inv.-Nr.: 1892. – *Alte Sign.*: 4602

- Pietro Alessandro Guglielmi, *L'Antigono*, Mailand 1767, Regio Ducal Teatro

Signatur: D-5092, D-5093

Inv.-Nr.: 1899, 1900. – *Alte Sign.*: 4605^A, 4605^B

- Pietro Alessandro Guglielmi, *Le due gemelle*, Mailand 1789 (1796, 1798), Teatro alla Canobbiana

Signatur: D-5099, D-5100

Inv.-Nr.: 1913, 1914. – *Alte Sign.*: 4609^A, 4609^B

Bemerkung: Manuskript wohl überwiegend nicht mailändisch. Gegenwärtig als mailändisch einzustufen: Bd. 1, S. 37–42, 147–154, 235–359; Bd. 2, S. 1–2, 5–6, 67–70, 101–102, 107.

- Pietro Alessandro Guglielmi, *L'impostore punito*, Mailand 1785, Teatro alla Scala

Signatur: D-5117, D-5118 (Bde. 3 und 4 nicht digitalisiert; Stand: 20.4.2017)

Inv.-Nr.: 1918, 1919. – *Alte Sign.*: 4619^A, 4619^B

Bemerkung: Duettino »Alla bella vedovina« von Pietro Dutillieu (1. Akt, S. 33–48) und Quartetto »Moro palpito« (2. Akt, S. 141–199) nicht mailändisch; Akt 1, S. 175–180: eingeschobene Partie, auf S. 175 rechts oben »C. Mazzone«, wohl Name des Komponisten (Autograph von Camillo Mazzoni, Cembra)

¹⁸⁰ Manuskript in D-Dl (SLUB), Signatur: Mus.3258-G-1 (*Parte II.^{da}*, S. 179ff); Informationen, weiterführende Literatur und Digitalisat in RISM Online Catalogue. Zwei Exemplare der Serenata in F-Pn einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr>, Signaturen: X-909 (1), X-909 (2) – Kopist der *Parte II.^{da}* ist der Kopist des Dresdener Manuskriptes, beide Partituren in München geschrieben; D-5103.

¹⁸¹ Es ist durchaus denkbar, dass ein Autograph der vom Libretto nicht vorgesehenen Arie der *Ismene* (vgl. oben Anm. 79) nicht vorlag, bzw. vielleicht nie angefertigt wurde, und Guglielmi die Änderungen direkt in die Abschrift des Kopisten, der als Vorlage wohl eine Niederschrift (das Autograph?) der Arie der *Nice* benutzte, eingetragen hat, wodurch die Kopie, sozusagen, zum »originale« wurde.

list der Aufführung von 1788 am Ducal Teatro di Varese?¹⁸²); Akt 1, S. 271–292: vermutlich von Musikerhand; Akt 2, S. 243–276: von Mailänder Hand?

• Niccolò Jommelli, **La reggia de' fati*, Mailand, 13. März 1753, Regio Ducal Teatro

Signatur: D-6255, D-6256

Inv.-Nr.: 2371, 2372. – *Alte Sign.*: 5734^A, 5734^B

Bemerkung: Überschrift auf dem Titelblatt des ersten Bandes: »Serenata à Quatro Voci | con Sinfonia. | Parte Prima. | Del Sig.^r Nicolò Jomelli«. Überschrift des zweiten Bandes: »Parte Seconda | Del Sig.^r Nicolò Jomelli«. Bezeichnung des Werkes im Libretto: »Cantata«; Librettist Gaetano Eugenio Pascali. G. B. Sammartini hat zwei Arien für Jommellis Serenata komponiert (J-C 91.1): »Farsi grande in quella mente« (Bd. 1, Bl. 14^r–24^v) und »Se in un solo oggetto istesso« (Bd. 2, Bl. 37^v–50^v). Kopist ab Bd. 2/Bl. 49^r SAMMARTINI A; Überschriften auf den Titelblättern der beiden Teile und Vermerk »Del Sig.^r Gio: Batta: S.^t Martino« zu den Sammartini-Arien von SAMMARTINI A. Auf dem Titelblatt des ersten Teils von anderer Hand Hinweis auf einen Vorbesitzer: »Son Exell Monsieur le Cont de Ca[.....?] | Volcati [?; Villati?]¹⁸³«.

• Niccolò Jommelli, **La pastorale offerta*, Mailand, 19. März 1753, Regio Ducal Teatro

Signatur: D-6257

Inv.-Nr.: 2373. – *Alte Sign.*: 5734^C

Bemerkung: Der Überschrift zufolge, »Parte Terza. | Del Sig.^r Nicolò Jomelli«, wird das Manuskript als Teil 3 der Serenata *La reggia de' fati* aufgefasst (vgl. oben D-6255, D-6256). Bezeichnung des Werkes im Libretto: »Cantata«; Librettist Gaetano Eugenio Pascali. In der an den Leser gerichteten Apologie in der Einleitung des Librettos nimmt Pascali Bezug auf die Kantate *La reggia de' fati* und bezeichnet beide Werke als »Drammatico Componimento«. Für Jommellis *La pastorale offerta* hat Sammartini eine Arie geschrieben (J-C 91.2): »La fama talora« (Bl. 13^r–24^v). Überschrift des

¹⁸² Siehe Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 3, Cuneo 1991, S. 412 (12854). Gemeint ist vermutlich jener gegen 1764 in Mailand geborene Komponist und »maestro di bel canto« Camillo Mazzoni, der Unterricht bei Gaetano Piazza erhielt, siehe dazu Luca Civelli, Gaetano Piazza maestro di cappella a Milano, in: Antonio Brioschi e il nuovo stile musicale del Settecento lombardo (vgl. Anm. 111), 2010, S. 169–177: 175f.

¹⁸³ Informationen zu Komposition und Libretto in Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue*, S. 136f (J-C 91.1), 201ff (J-C C-14); zur Aufführung siehe Marita P. McClymonds (with Paul Cauthen, Wolfgang Hochstein, Mauricio Dottori), Art. Jommelli [Jommelli], Niccolò [Nicolò], in: NG², Bd. 13, London 2001, S. 178–186: 183. Angaben zum Manuskript im *Catalogue général* der BnF (online). Neben SAMMARTINI A war an der Abschrift des Werkes ein weiterer Mailänder Kopist beteiligt, eine Schriftprobe siehe in: Giuliano Castellani und Christoph Riedo (Hrsg.), *Ferdinando Galimberti: Dies Irae*, S. XLIII (Hand B).

dritten Teils und Vermerk »Del Sig.^r Gio: Batta: S.^t Martino« zu Sammartinis Arie von SAMMARTINI A.¹⁸⁴

- André-Ernest-Modeste Grétry/Niccolò Jommelli, *Zemira*, italienische Fassung der Oper von Grétry mit Einlagen von Jommelli, Mailand?/Mannheim 1776

Signatur: D-6263, D-6264, D-6265

Inv.-Nr.: 2380, 2381, 2382. – *Alte Sign.*: 5739^A, 5739^B, 5739^C

- Giovanni Battista Sammartini (Martino¹⁸⁵), **L'Agrippina, moglie di Tiberio*, Mailand 1743, Regio Ducal Teatro

Signatur: Ms. 1224, Ms. 1225, Ms. 1226

Inv.-Nr.: 2875, 2876, 2877. – *Alte Sign.*: keine

Bemerkung: Teilautograph.

- Wolfgang Amadeus Mozart, **Lucio Silla*, Mailand 1773 [26.12.1772], Regio Ducal Teatro

Signatur: D-8540 (1), D-8540 (2), D-8540 (3)

Inv.-Nr.: 3232, 3233, 3234. – *Alte Sign.*: 8113^A, 8113^B, 8113^C

Bemerkung: Ouvertüre nicht mailändisch, Abschrift von Jean Baptiste André (siehe unten).

- Wolfgang Amadeus Mozart, **Mitridate, re di Ponto*, Mailand 1771 [26.12.1770], Regio Ducal Teatro

Signatur: D-8541 (1), D-8541 (2), D-8541 (3)

Inv.-Nr.: 3242, 3243, 3244. – *Alte Sign.*: 8114^A, 8114^B, 8114^C

- Maria Teresa Agnesi Pinottini, *L'insubria consolata*, Mailand 1766, Regio Ducal Teatro?

Signatur: D-12695

Inv.-Nr.: 3792. – *Alte Sign.*: 9229

Bemerkung: Titel auf Einbandrücken: »L'INSUBRIA | CONSOLATA | CANTATA | S.^{RA} | PINOTTINI«. Das Libretto (wohl von der Komponistin) verzeichnet »componimento drammatico«.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Informationen zu Komposition und Libretto in Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, S. 137f (J-C 91.2), 203 (J-C C-15); zur Aufführung siehe Marita P. McClymonds (with Paul Cauthen, Wolfgang Hochstein, Mauricio Dottori), Art. Jommelli [Jomelli], Niccolò [Nicolò], in: NG², Bd. 13, London 2001, S. 178–186: 183. Angaben zum Manuskript im Catalogue général der BnF (online). Für eine Schriftprobe des Kopisten siehe oben Anm. 183.

¹⁸⁵ Der Buchstabe »o« von Martino wurde auf dem Einbandrücken eines jeden Bandes gestrichen und darunter »Vincent« eingetragen, in der Annahme, dass es sich um ein Werk von Martín y Soler handelt, siehe Newell Jenkins und Bathia Churgin, Thematic Catalogue, S. 133.

¹⁸⁶ Claudio Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Bd. 3, Cuneo 1991, S. 463 (13371); bei Sartori keine Angaben, wo die Aufführung in Mailand stattfand, ibidem, Indici I, Cuneo 1993, S. 96 (vgl. dazu Anm. 119).

Vokalkompositionen (Arien u. a.) in Mailänder Partiturbandschriften, zumeist in Sammelbänden, die aufgrund der Inventarnummern nicht zu der oben genannten Gruppe gehören:

- Luigi Cherubini/Luigi Marchesi/Václav Pichl, Rondò-Arie »Quanto è fiero il mio tormento« aus: Luigi Cherubini – *Alessandro nell'Indie*, Mantua 1784
Signatur: D-17319

Inv.-Nr.: 7187. – *Alte Sign.*: €€² (von Hand)

Bemerkung: Die Arie enthält bis zu 15 und 16 »Variazioni della parte Cantante«, die auf den Kastraten Luigi Marchesi zurückgehen und von Václav Pichl schriftlich fixiert wurden. Das Titelblatt vermerkt: »Rondò | Musica del Sig.^r Luigi Cherubini | Cantato | Dal Sig.^r Luigi Marchesi | Messo in Parafrasi dal Sig.^r Wenceslao Pichl | mentre che il sudetto Sig.^r Marchesi lo eseguiva | à Mantova la Primavera 1784.«¹⁸⁷ Kopist der Arie ist derselbe wie in Cimarosas *La ballerina amante* (Ms. siehe unten).

- Pasquale Anfossi, »Anfossi | Arie – Scene – Duetti – Vol: M.«

Signatur: D-225 (5, 10, 21)

Inv.-Nr.: 11557. – *Alte Sign.*: 190; siehe dazu D-225 (1)

Bemerkung: D-225 (21), *Cori. a 3. a 4^o Voci*: »Bell'idolo d'amore«, »Torna amor nel nostro petto«, auf Titelblatt Anfossi zugewiesen; aus: Baldassare Galuppi – *La calamità de' cuori*, Mailand 1754, Regio Ducal Teatro (vgl. F-Pn, X-153 (1), S. 25–29, X-153 (2), S. 239–244).

Die drei Handschriften sind Teil einer Sammlung, die 21 Arien, Duette u. a. von Pasquale Anfossi und zwei Arien von Vincenzo Anfossi enthält und von Charles-César Leroy im September 1858 registriert wurde. Vermutlich handelte es sich um lose Sätze, die zu diesem Zeitpunkt in einem Band (»Vol: M.«) zusammengefügt wurden (Halbleineneinband signiert »R. TEULIÈRES«, wohl frühes 20. Jahrhundert). Die Sammlung gehört zu einer Reihe von zwölf Sammlungen italienischer Arien, Komponisten alphabetisch geordnet von Abos bis Boroni et alii, die von Leroy mit den Inventarnummern 11556 bis

¹⁸⁷ Das Manuskript gewährt Einblicke in die von den Zeitgenossen viel bewunderte, teils aber auch kritisch gesehene Variations- und Verzierungskunst des Mailänder Soprankastraten; dazu sowie zu Marchesis Transkribenten Pichl siehe Talya Berger, Vocal Materiality and Expression in Intentionally Compromised Vocal Physiology: The Cause and Effect of the Castrato Superstar Luigi Marchesi, in: *Music and Politics*, Volume X, Issue 2, Summer 2016, <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0010.203>. Pichl, ein aus Böhmen stammender Violinist und Komponist, gegen 1770 zum ersten Violinisten am Wiener Hoftheater ernannt, ging 1777 nach Italien. Auf Empfehlung der Kaiserin Maria Theresia, die ihn Mozart vorzog, wurde er Kapellmeister bei Erzherzog Ferdinand (Statthalter der Lombardei von 1771–1796) in Mailand; Napoleons Einmarsch in Mailand 1796 veranlasste ihn zur Rückkehr nach Wien. Zu diesem vielseitigen Musiker siehe Milan Poštolka, Art. Pichl [Pichel], Václav [Venceslaus; Wenzel], in: NG², Bd. 19, London 2001, S. 717f.

11567 versehen und im September 1858 registriert wurden (10 Bde., 11558ff, möglicherweise erst im Oktober registriert).¹⁸⁸

• »Boroni et Autres | Airs Italiens &^a (En P^{on})«

Signatur: D-1395 (2, 5)

Inv.-Nr.: 11567. – *Alte Sign.*: 1454; siehe dazu D-1395 (1)

Bemerkung: Sammelband mit Arien von Antonio Boroni und Riccardo Broschi sowie Duettini von Thomas Hamly Butler. Zwei Arien von Boroni (eine mit vorangegehendem *Accompagnato*) von Mailänder Hand (SCHREIBER A des *Ascanio*). Zur Registrierung des Sammelbandes durch Leroy siehe oben D-225.

• »Marianna Martinez et Autres auteurs | Airs &c«

Signatur: D-7413 (3, 5, 6, 7)

Inv.-Nr.: 12768. – *Alte Sign.*: 178 (von Hand); siehe dazu D-7413 (1)

Bemerkung: 13 Arien u. a. von diversen Komponisten mit dem Anfangsbuchstaben »M« des Namens: Marianne von Martínez (Mariana Martinez), Giovanni Battista Sammartini (S./S.^t Martino), [Giovanni] Masi, Nicola Mellini, [Bernardo] Mengozzi. Drei bzw. zwei Arien (eine in zwei Fassungen) und ein Terzetto von Sammartini in Mailänder Abschriften.¹⁸⁹ Die Registrierung des Sammelbandes durch Leroy erfolgte im Mai 1862.

• Felice Alessandri, »PIÈCES DIVERSES« (Titel auf Einbandrücken)

Signatur: D-61 (1, 2, 3, 5, 8)

Inv.-Nr.: 19239. – *Alte Sign.*: 63; siehe dazu D-61 (1)

Bemerkung: Sammelband mit Arien u. a. von Felice Alessandri, fünf Nummern (drei Arien, ein Terzetto, ein Minuetto) von Mailänder Kopisten. Manuskript D-61 (2), »Aria del Sig.^r Alessandro Felici«, weist auf der ersten Seite (linke obere Ecke) ein Monogramm auf, »F.G.«, das nicht vom Kopisten (Schreiber IV des *Mitridate*) stammt.

Der Band wurde 1876 registriert und gestempelt. Es handelte sich wahrscheinlich eher um lose Faszikeln aus dem Bestand des Conservatoire, die zu diesem Zeitpunkt katalogisiert und zusammengebunden wurden, als um eine Neuerwerbung.

¹⁸⁸ Informationen von François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF; idem, Informationen zu Registrierung, Stempelung, Katalogisierung der im Folgenden aufgeführten Sammelbände D-7413 und D-61.

¹⁸⁹ J-C 91/D-7413 (6), J-C 93/D-7413 (3, 7), J-C 99/D-7413 (5); zwei Mailänder Kopisten, von einer Hand: J-C 91, von anderer Hand: J-C 93 (beide Fassungen) und J-C 99. Sammartinis Arien J-C 92/D-7413 (4) und J-C 94/D-7413 (2), von einem Kopisten angefertigt, sind keine Mailänder Abschriften. Weitere Informationen siehe in: Newell Jenkins und Bathia Churgin, *Thematic Catalogue*, S. 135f, 138f, 142.

Mailänder Opernpartitur aus dem Bestand der Bibliothèque royale (Bibliothèque nationale):

- Domenico Cimarosa, *La ballerina amante*, Mailand 1783 (1789), Teatro alla Scala

Signatur: VM4-628 (1, 2-3). – *Alte Sign.*: Vm 881 (1, 2)

Bemerkung: Das Manuskript ist unter der Nummer »881« im Katalog von Boisgelou, *Division du Catalogue de la Musique pratique*, von 1803 verzeichnet; das dort angegebene Datum 1786 könnte sich auf eine Aufführung der Oper beziehen (F-Pn, [Catalogue de la musique imprimée et manuscrite conservée à la Bibliothèque nationale / élaboré par Paul Louis Roualle de Boisgelou], RES. VM8-23, S. 190; Digitalisat unter <http://gallica.bnf.fr>). Zu Provenienz/Vorbesitzer und Eingangsdatum der Partitur liegen keine näheren Angaben vor; das Manuskript wurde erst zwischen 1833 und 1848 gestempelt (roter Stempel mit Krone der Bibliothèque royale).¹⁹⁰

Anmerkung zum Manuskript von Mozarts Lucio Silla: Die in Paris aufbewahrte Quelle B des *Lucio Silla* (D-8540/1–3) enthält einige Einträge von Mozart und wohl auch von seinem Vater.¹⁹¹ Wie der Kritische Bericht der NMA vermerkt, soll Auguste Bottée de Toulmon (1797–1850), Sammler und von 1831–1848 Bibliothekar des Pariser Conservatoire de Musique, die »komplette Handschrift« des *Lucio Silla* dem Conservatoire vermacht haben.¹⁹² An dieser Interpretation dürften Zweifel angebracht sein. Das Mailänder Manuskript war ursprünglich ohne Ouvertüre überliefert. Die beigegefügte Ouvertüre ist eine Abschrift von Jean Baptiste André vom 1. Mai 1838 (Datierung am Ende der Ouvertüre) und wurde laut eines Eintrags auf der ersten Seite rechts unten von Aloys Fuchs 1839 an Bottée de Toulmon vermittelt.¹⁹³ Aus einem Eintrag von Bottée de Toulmon am unteren Rand der ersten Seite (links neben dem Eintrag von Fuchs) geht hervor, dass er die Abschrift dem Conservatoire geschenkt hat. Gemeint ist damit wohl nur die Ouvertüre und nicht die »komplette Handschrift«. Ein Indiz dafür, dass die Mailänder Partitur ohne die Ouvertüre bereits eine frühere Erwerbung des Conservatoire war, liefert die Inventarnummer 3232 in Band 1 aus den 1830er Jahren (siehe oben). Die handschriftliche *und* gestempelte Nummer findet sich links auf der ersten Seite des ersten Aktes, sie wurde also zu einem Zeitpunkt eingetragen, als die Ouvertüre dem Manuskript noch nicht beigegeben war. Beim Ein-

¹⁹⁰ Informationen in diesem Absatz vornehmlich von François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF.

¹⁹¹ NMA II/5/7/1-2, Krit. Bericht, S. 37.

¹⁹² Ibidem, S. 36. Für Informationen zu Bottée de Toulmon siehe Katharine Ellis, Art. Bottée de Toulmon, Auguste, in: NG², Bd. 4, London 2001, S. 84.

¹⁹³ NMA II/5/7/1-2, Krit. Bericht, S. 37.

fügen der Ouvertüre wurde die Inventarnummer auf der ersten Seite offenkundig nachgetragen, aber nur von Hand und nicht in gestempelter Form. Die alte gestempelte Signatur 8113^A findet sich hingegen nur auf der ersten Seite der Ouvertüre (rechts oben), nicht aber auf der ersten Seite des ersten Aktes. Dies wiederum ist ein Hinweis, dass die Ouvertüre bei der Vergabe der Signatur (nach 1839 wie man dem Eintrag von Fuchs entnehmen darf) dem Manuskript schon beigelegt war.

Bemerkungen zur Provenienz der Manuskripte

Fast alle der in der Bibliothèque nationale de France, Fonds du Conservatoire, überlieferten Mailänder Opernpartituren, die oben aufgeführt sind, haben alte französische Einbände. Im Wesentlichen lassen sich die Einbände in zwei Gruppen klassifizieren. Eine kleinere Gruppe umschließt: Ciampis *L'amore in caricatura*, die Galuppi zugeschriebene Oper *Semiramide riconosciuta*, Gazzanigas *L'isola d'Alcina*, die italienische Fassung der *Zemira* von Grétry/Jommelli und Guglielmis *L'Antigono*. Wie die Bibliothek informiert, wurden die Manuskripte im Conservatoire in napoleonischer Zeit gebunden: »Rel. du Conservatoire de la période napoléonienne [...]«.¹⁹⁴ Einbände: Halbleder, Einbandbezug aus (dunkel)braunem Wurzelmarmorpapier; Einbandrücken/oben: Napoleon-Emblem in Goldprägung (Buchstabe N umrankt von Lorbeerkrantz, darüber Krone), Einbandrücken/unten: Monogramm des Conservatoire impérial (Buchstaben CI ineinander verschlungen) in Goldprägung;¹⁹⁵ rotes Etikett mit Titel und Aktangabe auf Einbandrücken in italienischer Sprache, Schreibweise für »Akt:« »ATTO« bzw. »ATTI«. Die Bezeichnung »impérial« erhielt das 1795 gegründete *Conservatoire de musique* in der Zeit zwischen 1806 und 1815.¹⁹⁶ In der Restaurationszeit wurde das Napoleon-

194 Siehe z. B. die »Informations détaillées« zu Grétry/Jommelli – *Zemira* und Galuppi – *Semiramide riconosciuta* (D-4291, D-4292) unter <http://gallica.bnf.fr>. Abbé Roze, Bibliothekar des Conservatoire zwischen 1807 und 1819, hat Manuskripte zum Teil selbst gebunden: »Tout au long de sa carrière, le bibliothécaire veilla à la protection des ouvrages en les reliant lui-même, ou en les envoyant chez des marchands de papier«, siehe Sylvie Jeannerot, L'abbé Nicolas Roze (1745-1819). Maître de chapelle et bibliothécaire, Thèse de doctorat, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998, S. 168; Informationen zur Bindung der Manuskripte in der Frühzeit des Conservatoire ibidem, S. 168ff.

195 Für die Einbandrücken vgl. z. B. den Vermerk der BnF zum Manuskript D-3648 (enthält zwei *Dixit* von Francesco Durante) in den »Informations détaillées« (<http://gallica.bnf.fr>): »le chiffre de Napoléon 1er, et le monogramme du Conservatoire impérial«.

196 Théodore Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, suivie de documents recueillis et mis en ordre par M. Lassabathie, Paris 1860, S. 21, 467f, 47. Eine Aufstellung der verschiedenen Bezeichnungen des Conservatoire im Laufe seiner Geschichte gibt George A. Conrey, *The Paris Conservatory: Its Oboe. Professors, Laureates* (1795-1984), in: *International Double Reed Society, Journal* no. 14, July 1986, hrsg. von Ron Klimko und Daniel Stolper, Idaho Falls (Idaho) 1986, S. 7–17: 11.

Emblem oft mit einem roten Lederetikett überklebt, das das königliche Wappen der Bourbonen (Ludwigs XVIII./Karls X.) zeigt.¹⁹⁷ Das für die Partitur von Pasquale Anfossi *L'incognita perseguitata* verwendete braune Wurzelmarmorpapier hat ein anderes Dekor, auf Einbandrücken nur rotes Lederetikett mit Namen des Komponisten und Titel der Oper; Bindung des Conservatoire aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, möglicherweise aus der Zeit von König Louis-Philippe I.¹⁹⁸

Für die Einbände der zweiten, größeren Gruppe wurde ein einfarbiges grünblaues Papier benutzt, Rücken und Ecken sind aus grünem Pergament; Schreibweise für »Akt« auf den Einbandrücken in abgekürzter Form, italienisch oder französisch: *A.^o*, *A.^{TO}*, *A.^{TE}*. Dazu gehören: Alessandri – *Calliroe*, *Ezio*, *Il vecchio geloso*; Anfossi – *Le gelosie fortunate*, *Olimpiade*, *La vera costanza*, *I viaggiatori felici*; Joh. Chr. Bach – *Alessandro nell'Indie*; Cimarosa – *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, *Circe*, *Il convito*, *I due supposti conti*; Guglielmi – *L'Alceste*, *Le due gemelle*, *L'impostore punito*; Jommelli – *La reggia de' fati*, *La pastorale offerta*; Sammartini – *L'Agrippina*, *moglie di Tiberio*; Mozart – *Mitridate*, *re di Ponto*; Agnesi Pinottini – *L'insubria consolata*.¹⁹⁹ Es handelt sich wahrscheinlich um den frühesten Einbandtyp des Conservatoire, möglicherweise wurden Manuskripte schon nach 1795 mit solchen Einbänden ausgestattet.²⁰⁰ Noch ungeklärt ist die Zeitspanne, in der diese Halbpergamenteinbände zum Einsatz kamen.²⁰¹ Die obengenannten Kirchenwerke von Baliani und Sarti (D-685), deren Einband mit einem feingemusterten blauen Papier (einfarbiges geädertes Kleisterpapier) bezogen ist, Rücken und Ecken ebenfalls aus grünem Pergament, wurden einem Etikett zufolge, das sich auf der Innenseite des Vorderdeckels befindet, von dem Pariser Papetier Michel Janet gebunden²⁰², möglicherweise im Auftrag des Conservatoire. Alte Bindungen, die außerhalb des Conserva-

197 Beides zu sehen auf den Einbandrücken der Galuppi zugeschriebenen Oper *Semiramide riconosciuta* (D-4291, D-4292).

198 Einschätzung von François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF.

199 Hinweis zu den Einbänden der nicht digitalisierten Werke von Jommelli, Sammartini und Mozart von François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF. Tagliavinis Beschreibung zu Mozart: »Rücken und Ecken aus Pergament; Pappumschläge mit grünem Papier bedeckt«, siehe NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 12.

200 Information von Catherine Vallet-Collet, Dépt. de la Musique – Service conservation, BnF.

201 Offen ist, ob das Etikett mit dem Bourbonen-Wappen auf dem Einbandrücken von Christian Bachs *Alessandro nell'Indie* auf eine Bindung der Restaurationsperiode hinweist oder ob damit ein Symbol aus napoleonischer Ära überklebt wurde. Der Stempel der Bibliothèque du Conservatoire impérial (siehe unten) auf dem Manuskript belegt in diesem Fall den frühen Eingang in die Bibliothek. Sichtbar sind die Konturen eines überklebten Wappens oder Emblems auf dem Rücken des ersten Bandes von Pietro Carlo Guglielmis *Due nozze e un sol marito*, Florenz 1800, F-Pn, D-5101 (Digitalisat unter <http://gallica.bnf.fr>).

202 Siehe D-685 (1) unter <http://gallica.bnf.fr>.

toire erfolgten (in Mailand?), weisen auf: Manuskript D-4629, das Arien aus Giacomellis *Lucio Papirio dittatore* enthält (Bezug aus Brokatpapier), und Giuseppe Amendolas *Beglierbei da Caramania* (drei in Leder gebundene Bände, Vorsätze aus Steinmarmorpapier).

Zwei Manuskripte haben neue/neuere Einbände: Galuppi/Platanía – *La clemenza di Tito* (Ganzleinen einbände) und Cimarosa – *Il pittore parigino* (Bd. 1: Halbledereinband signiert »ATELIER LAURENCHET | 2008«;²⁰³ Bd. 2: Halbleinen einband, aus demselben Atelier). Mozarts *Lucio Silla* wurde 2007 vom Atelier Laurechet neu gebunden, Einbände wie Band 1 von Cimarosas *Il pittore parigino*.²⁰⁴ Die französische Angabe »ACTE« auf den roten Lederetiketten der früheren Einbandrücken, die von der Bibliothek aufbewahrt werden²⁰⁵, scheint erst in späteren Bindungen vorzukommen und weist darauf hin, dass die vorherigen Einbände dieser Partituren jünger waren als die beiden obengenannten Einbandtypen aus der Frühzeit des Conservatoire (vermutlich waren es Halbledereinbände aus den 1840er Jahren).²⁰⁶

Beinahe alle Manuskripte sind mit einem Rundstempel versehen, der auf die Provenienz aus dem Bestand des Conservatoire verweist: »CONSERVATOIRE | DE MUSIQUE | BIBLIOTHÈQUE«. Benutzt wurde dieser Stempel von der Bibliothek in den 1830er und 1840er Jahren.²⁰⁷ Bei einigen Manuskripten kommen zu diesem Stempel zwei ältere hinzu, einer aus napoleonischer Zeit: »BIBLIOTHÈQUE | DU | CONSERVATOIRE | IMPÉRIAL | DE MUSIQUE«, der andere mit der Inschrift: »Menus Plaisirs du Roi. | Bibliothèque de Musique.«, so in: Alessandri – Calliroe, Ezio und *Il vecchio geloso*; Amendola – *Beglierbei da Caramania*; Anfossi – *Le gelosie fortunate, I viaggiatori felici, La vera costanza* und *Olimpiade*; Joh. Chr. Bach – *Alessandro nell'Indie*; Cherubini/Marchesi/Pichl – Rondò-Arie »Quanto è fiero il mio tormento«. Mit dem Stempel der *Menus Plaisirs*, aber ohne den Stempel des Conservatoire impérial versehen: Anfossi – *L'incognita perseguitata* und Cimarosa – *Il pittore parigino, I due supposti conti*. Das Manu-

203 Näheres unter www.signe-paris.com/Gravures/spffrlau.htm.

204 Beschreibung der früheren Einbände in: NMA II/5/7/1-2, Krit. Bericht, S. 37f.

205 Siehe Vorsatzblatt des Rückendeckels von Galuppi/Platanía – *La clemenza di Tito* und Cimarosa – *Il pittore parigino* (Bd. 1).

206 Informationen in diesem Absatz von François-Pierre Goy und Catherine Vallet-Collo, Département de la Musique, BnF.

207 Information von François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF, mit dem Hinweis, dass eine ausführliche Untersuchung über die Verwendungsperiode des Stempels (bzw. der Stempel allgemein) noch nicht vorliegt. Mit schwarzer Stempelfarbe findet er sich in den angeführten Manuskripten aus der Gruppe der »3913« Partiturbände; in den von Leroy 1858 und 1862 registrierten Sammelbänden wurde für den Stempel eine blaue Farbe verwendet (siehe oben D-225/Inv.-Nr. 11557, D-1395/Inv.-Nr. 11567 und D-7413/Inv.-Nr. 12768). Der 1876 registrierte Sammelband, Felice Alessandri – »PIÈCES DIVERSES«, weist einen blauen ovalen Stempel des Conservatoire auf, in welchen die Inventarnummer von Hand eingetragen wurde (siehe oben D-61/Inv.-Nr. 19239).

skript von Mozarts *Mitridate* weist ebenfalls den Stempel der Musikbibliothek der *Menus Plaisirs du Roi* auf.²⁰⁸ Über den Zeitraum, in dem dieser Stempel Verwendung fand, gibt es keine gesicherten Erkenntnisse, da er aber auf Musikalien des frühen 19. Jahrhunderts erscheint, ist zu vermuten, dass die Bestände der Bibliothèque du Conservatoire zwischen 1814 und 1824 teilweise damit versehen wurden.²⁰⁹ Allgemein festzuhalten ist, dass die verschiedenen Stempel keine zuverlässigen Hinweise über die Eingangsperiode der Manuskripte geben, da diese zum Teil erst Jahre später gestempelt wurden.²¹⁰

Auf den Manuskripten sind keine Namen zu verzeichnen, ausgenommen Jommellis Kantate *La reggia de' fati* (siehe oben den nicht vollständig lesbaren Schriftzug), oder Stempel angebracht, die Auskunft über den oder die Vorbesitzer geben; auch die Inventarregister der Bibliothèque du Conservatoire geben keine Informationen zur Provenienz.²¹¹ Die frühen Einbände und der Stempel aus der Zeit des Conservatoire impérial zeugen aber davon, dass der überwiegende Teil der Opernpartituren wahrscheinlich schon sehr früh im Besitz des Conservatoire war. Zur Herkunft der Manuskripte lassen sich zum jetzigen Zeitpunkt nur Vermutungen äußern. Vielleicht befinden sich darunter etliche, die 1798 mit dem »grand convoi« von Italien nach Paris gebracht und dem Conservatoire übergeben wurden.²¹² Schon ein Jahr zuvor hatte man mit der Beschaffung von Manuskripten aus verschiedenen Städten Italiens begonnen, wie einem Brief Napoleons aus Mailand vom 26. Juli 1797

208 Quelle A: NMA II/5/4, Krit. Bericht, S. 13. Der Stempel der *Menus Plaisirs* wird nur für Bd. 1 erwähnt; bei den obengenannten Manuskripten ist er auf allen Bänden angebracht. Rundstempel des Conservatoire de musique auf allen drei Bänden vorhanden, Stempel des Conservatoire impérial fehlt.

209 Informationen von François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF, ebenso die nachstehenden Hinweise in dieser Anmerkung. Eine »Intendance de l'Argenterie, des Menus-Plaisirs et affaires de la Chambre du Roi« wurde im August 1814 wiederhergestellt und am 28. August 1824 aufgehoben. Der Generalverwalter hatte u. a. die Machtbefugnis über die Musik der Königlichen Kapelle (Chapelle du roi) und der École royale de musique et de déclamation (Conservatoire de musique). Siehe dazu auch Nicole Wild, *Menus-Plaisirs*, in: *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, hrsg. von Joël-Marie Fauquet, Paris 2003, S. 784.

210 Illustrieren lässt sich dies beispielsweise anhand der oben angeführten Opernpartituren von Ciampi, Galuppi, Gazzaniga, Grétry/Jommelli und Guglielmi, die mit Einbänden aus der Zeit des Conservatoire impérial ausgestattet sind: alle weisen nur den Rundstempel der 1830er und 1840er Jahre auf. Vgl. dazu François Lesure, *The Music Department of the Bibliothèque nationale*, S. 251–268: 258: »[...] many important works were accumulated by the Conservatoire and were not registered or catalogued until much later«. In der Bibliothèque royale (Bibliothèque nationale) wurden zwischen 1833 und 1848 ebenfalls Musikalien gestempelt, die aus älteren Beständen kamen und noch keinen Stempel trugen, siehe oben die Bemerkungen zur Partitur von Cimarosas *La ballerina amante*.

211 Information François-Pierre Goy, Département de la Musique, BnF.

212 Siehe dazu den Brief des Innenministers an Bernard Sarrette vom 7. August 1798 in J. B. Weckerlin, *Bibliothèque du Conservatoire national de musique et de déclamation*, S. VII.

an die Inspektoren des Conservatoire zu entnehmen ist.²¹³ Inwiefern Opernpartituren aus dem alten Archiv des Teatro alla Scala und des Teatro alla Cannobbiana dabei nach Paris gelangt sein könnten, bedarf einer eingehenden Untersuchung.²¹⁴ Mailänder Manuskripte könnten aber auch über Konfiszierungen, die in Frankreich nach der Revolution stattgefunden haben, oder über Schenkungen und Ankäufe in den Besitz der Bibliothek übergegangen sein.²¹⁵

Konkrete Anhaltspunkte, dass gleich zu Beginn des 19. Jahrhunderts Mailänder Handschriften nach Paris gelangten, liefert ein Brief von Rodolphe Kreutzer an Bernard Sarrette, den Gründer und Direktor des Conservatoire.²¹⁶ Kreutzer, ein hervorragender Violinist und Professor am Conservatoire, ihm widmete Beethoven seine Sonate in A-Dur op. 47 (bekannt als Kreutzer-Sonate), unternahm in den Wintermonaten 1801–02 eine Reise durch Italien mit dem Ziel, Musikalien für die Bibliothek zu beschaffen.²¹⁷ Der Brief, verfasst in Mailand am 1. Oktober 1801 (in der Handschrift von Kreutzers Frau Adélaïde-Charlotte), enthält folgende Informationen: »[...] In Turin I bought elementary works, [...], in Milan scores by Sarti, Anfossi etc. For two days, I did not leave the Cathedral, while collecting together the works of Sarti.

213 »[...] We are now busy, in various towns in Italy, having all the music that you asked for copied and put in order. Please believe that I will take the greatest pains to ensure that your wishes are fulfilled and to enrich the Conservatoire with material that it might lack. [...]«, englische Übersetzung zitiert nach Richard Macnutt, *Early Acquisitions for the Paris Conservatoire Library: Rodolphe Kreutzer's Role in Obtaining Materials from Italy, 1796-1802*, in: *Music Publishing & Collecting. Essays in Honor of Donald W. Krummel*, hrsg. von David Hunter, University of Illinois at Urbana-Champaign 1994, S. 167–188: 169. Es wurden nicht nur Abschriften in Auftrag gegeben, wie der Brief suggeriert, sondern auch wertvolle Manuskripte konfisziert, ibidem, S. 167–188: 187. Näheres zu den Konfiszierungen unter den Kommissaren Berthollet und Monge und den Restitutionsen der Bibliothek nach dem Wiener Kongress, von denen in Oberitalien insbesondere Venedig, aber auch Verona, Mantua, Mailand und Monza betroffen waren, siehe Sylvie Mamy, *La Musique à Venise*, S. 297ff. Des Weiteren François Lesure, *The Music Department of the Bibliothèque nationale*, S. 251–268: 254ff.

214 Bei einigen Partituren scheint es sich um Aufführungsmaterial zu handeln (Blätter mit geschwärzten Ecken, was auf häufiges Umblättern hindeutet, Überklebungen oder Spuren von Überklebungen u. a.; in Alessandris *Il vecchio geloso* sind in den Rezitativen zahlreiche Anweisungen für die Sänger vermerkt) – wohl ein Hinweis, dass sie sich einst in einem Opernarchiv (bzw. in diversen Opernarchiven) befunden haben.

215 Siehe Catherine Massip, *Les collections d'opéras italiens à la Bibliothèque nationale*, in: *L'opera tra Venezia e Parigi I*, hrsg. von Maria Teresa Muraro, Florenz 1988, S. 105–117: 105–115. Im Besitz des Barons Friedrich Melchior Grimm (1723–1807), der 1792 aus Frankreich fliehen musste, befand sich ein Manuskript von Anfossis *L'incognita perseguitata*. Unklar ist, welches der von der BnF aufbewahrten Exemplare aus seiner Musikbibliothek kommt, siehe idem, *La bibliothèque musicale du baron Grimm*, in: *D'un opéra l'autre: Hommage à Jean Mongrédien*, Textes réunis et présentés par Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat et Herbert Schneider, Publiés par Jean Gribenski, Paris 1996, S. 189–205: 192.

216 Frédéric Robert, Art. Sarrette, Bernard, in: *MGG², Personenteil 14*, Kassel u. a. 2005, Sp. 974.

217 Richard Macnutt, *Early Acquisitions for the Paris Conservatoire Library*, S. 167–188: 169.

I found about 100 manuscripts – after much trouble, I assure you, because, since there is no catalogue whatever, all the music had to be checked in order to find what one wanted. Much soliciting was also needed for me to obtain permission to have them copied. At last, I succeeded in getting all that I wanted and I am leaving Milan very pleased with what I have done. [...]».²¹⁸ Das obengenannte *Gloria* von Sarti, in einer späten Niederschrift von Schreiber II des *Mitridate*, und die Werke des »Cittadino Baliani« (siehe Abschnitt 4b/*Schreiber II* und Anm. 117) könnten durchaus unter jenen Kompositionen gewesen sein, deren Abschrift Rodolphe Kreutzer 1801 in Auftrag gab. Wie aus einem Brief von M^{me} Kreutzer vom 26. Dezember 1801 aus Florenz an Bernard Sarrette zu ersehen ist, konnte in Mailand wahrscheinlich eine ganze Kiste mit Manuskripten gefüllt und ans Conservatoire geschickt werden.²¹⁹

Spannende Fragen bleiben offen: Welche verschlungenen Wege hatten Opernpartituren hinter sich, bevor sie ins Conservatoire gelangten, die nicht zur Gänze mailändisch erscheinen und vermutlich Partien enthalten, die in Rom, Neapel, Venedig oder an anderen Aufführungsplätzen geschrieben wurden? Und: Haben die Mailänder Kopisten selbst, wohl auf Bestellung, zur Zeit des Ancien Régime Opernpartituren nach Paris geschickt? Immerhin, denkbar wäre es, zumal die Kopisten, wie bekannt ist, Abschriften von Mozarts Opern *Mitridate* und *Lucio Silla*, und aller Wahrscheinlichkeit nach auch eine Abschrift des *Ascanio*, für den Hof in Lissabon angefertigt haben.²²⁰ In diese Richtung könnte ein Manuskript weisen, das einst zum Bestand der Königlichen Bibliothek gehörte: Domenico Cimarosas *La ballerina amante*.

Danksagung

Für Informationen und einen anregenden Gedankenaustausch danke ich Prof. Bathia Churgin, Bar-Ilan University, Ramat-Gan, und Dr. Christoph Riedo, Cambridge/MA. Ein ganz besonderer Dank für die erwiesene Geduld bei der Beantwortung zahlreicher Fragen geht an François-Pierre Goy, Département de la Musique, Bibliothèque nationale de France, und Dott. Cesare Corsi, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Neapel. Einige wichtige Informationen zu Manuskripten und Einbänden verdanke ich Thomas Klaus Jacob, Abteilung Historische Drucke, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Catherine Vallet-Collot, Département de

²¹⁸ Ibidem, S. 167–188: 179.

²¹⁹ Ibidem, S. 167–188: 183f.

²²⁰ Siehe *Mitridate*/Quelle B: NMA II/5/4, S. XII, Anm. 23 (Krit. Bericht, S. 13, 17); *Lucio Silla*/Quelle C: NMA II/5/7/1-2, Vorwort, S. XXXIIIff, Krit. Bericht, S. 41f; *Ascanio*/Quelle F: NMA II/5/5, Krit. Bericht, S. 14. Es ist anzunehmen, dass in der Biblioteca da Ajuda in Lissabon weitere Manuskripte lagen, die von Mailand an den portugiesischen Hof gesandt wurden (siehe Abschnitt 4b/*Schreiber V*).

la Musique – Service conservation, Bibliothèque nationale de France, Prof. DDr. Otto Biba, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, und Dr. Gertrud Oswald, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und Drucken.

Für die rasche und unkomplizierte Zusendung von Scans und Digitalisaten einiger Musikquellen gilt mein Dank folgenden Bibliotheken: Biblioteca da Ajuda, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles, The British Library, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Stadt Leipzig – Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Accademia Nazionale Virgiliana – Biblioteca.

Nachtrag

Folgende Mailänder Manuskripte wurden von der Bibliothèque nationale de France nach Fertigstellung des Beitrags digitalisiert (Stand: 20. 11. 2017):

1) Im *Anhang* mit Sternchen (*) aufgeführt:

- Johann Christian Bach, *Alessandro nell'Indie*, D-360
- Christoph Willibald Gluck, »Gluck | *Airs*, [...] | Vol: C.«, D-4714 (24)
- Niccolò Jommelli, *La reggia de' fati*, D-6255, D-6256
- Niccolò Jommelli, *La pastorale offerta*, D-6257

2) Im *Anhang* nicht genannt (Mss. in F-Pn, Fonds du Conservatoire):

- Johann Christian Bach, *Confitebor* | *A Quattro voci con.^{ta} con sinf.^a* | [...], Warb E 16, Signatur: D-359; *Inv.-Nr.*: 159. – *Alte Sign.*: 298

Bemerkung: Partitur von den Schreibern IV und I des *Mitridate* (um 1780?).

- Johann Christian Bach, *Catone in Utica*, Mailand 1762, Regio Ducal Teatro Signatur: D-622 (2), D-623, D-624

Inv.-Nr.: 163, 164, 165. – *Alte Sign.*: [583^A], 583^B, 583^C

Bemerkung: Vermutlich durchgehend Mailänder Abschrift; Schreiber I des *Mitridate* in Bd. 1 & 2 nachweisbar (möglicherweise nach 1767, um 1770?).

- Domenico Cimarosa, *La ballerina amante*, Mailand 1783 (1789), Teatro alla Scala, Signatur: D-2110 (Bde. 1–3 nicht digitalisiert; auf Einbandrücken von Bd. 4 irrtümlich *FALEGNAME* | [...]); *Inv.-Nr.*: 867. – *Alte Sign.*: 2147^E
Bemerkung: Bd. 4, abgesehen von Bl. 72^{rv}, von Schreiber II des *Mitridate*.

- Domenico Cimarosa, *Il falegname*, Mailand 1781, Teatro alla Scala Signatur: D-2106, D-2107, D-2108, D-2109 (Bd. 5 nicht digitalisiert) *Inv.-Nr.*: 863, 864, 865, 866. – *Alte Sign.*: 2147^A, 2147^B, 2147^C, 2147^D
Bemerkung: Schreiber II (Bd. 1, 3 & 4) und IV (Bd. 1) des *Mitridate* nachweisbar. Arie Guglielmis (Bd. 2) nicht mailändisch. Marcia (Bd. 1), Rezitative (Bd. 1, Bll. 48^v, 76^v/90^v, 108^v; Bd. 2, Bl. 109^v) von Mailänder Händen?