

8 Die Musikalien der Opera buffa und ihre Verbreitung

Die Aufführung der italienischen Opera buffa außerhalb Italiens setzt voraus, dass Notenmaterial an die neuen Aufführungsorte gelangte. In der Regel handelte es sich dabei um handschriftlich überlieferte Partituren, da Opere buffe als Notenausgaben im 18. Jahrhundert kaum je oder nur unvollständig gedruckt wurden. Daran knüpfen sich mehrere Forschungsfragen an: Wie und durch wen kam das Material an den neuen Aufführungsort? Wurden Partituren direkt aus Italien importiert? Waren dabei die ersten Aufführungsorte der Opern der wichtigste Umschlagplatz für Partituren, bildeten sich in Italien gewisse Zentren, oder waren es jeweils individuelle Verbindungen über bestimmte Personen, die zu einer Migration des Materials führten? Spielten Opernzentren außerhalb Italiens eine Rolle bei der weiteren Verbreitung verschiedener Werke? Die spezifischen Reisewege des Materials sind aufgrund mangelnder Quellen in vielen Fällen nicht genau nachvollziehbar. Dennoch liefert die Zusammenschau des Vorhandenen ein differenziertes Bild über die Verbreitung von Musikalien zur Opera buffa in Europa.

Die Überlieferungssituation

Die Anzahl der überlieferten Musikalien komischer Opern ist im Verhältnis zur großen Anzahl an Aufführungsserien inner- und außerhalb von Italien als eher gering einzustufen. Für viele Opern sind heute keine musikalischen Quellen oder nur noch einzelne Arien vorhanden. Proportional zur jeweiligen Verbreitung eines Werkes steigt zwar für gewöhnlich auch die Anzahl der vollständig überlieferten Partituren, jedoch zeigt sich auch hier eine große Diskrepanz. So stehen den 44 nachgewiesenen Aufführungsserien des häufig gespielten *L'Orazio* lediglich drei Partituren gegenüber.¹ Für die beliebteste Opera buffa der 1760er- und 1770er-Jahre, Baldassare Galuppi's *Il filosofo di campagna*, konnte Giovanni Polin von 1754 bis 1777 insgesamt 72 Aufführungsserien nachweisen, jedoch sind aus dem 18. Jahrhundert nur 19 Partituren der Oper überliefert.² Die am wei-

1 Die Partituren befinden sich heute in D-Dl, D-Wa und I-Fc. Daneben existieren einige Ariensammlungen sowie überlieferte Einzelarien.

2 Vgl. POLIN, *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta '700*, S. 6, 140f.

testen verbreitete Opera buffa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Niccolò Piccinnis *La buona figliuola*, erlebte zumindest 126 Aufführungsserien bis zum Jahr 1800.³ Francesco P. Russo konnte in seiner kritischen Edition 25 vollständige handschriftliche Partituren nachweisen,⁴ womit für *La buona figliuola* eindeutig das umfangreichste überlieferte Notenmaterial einer im Untersuchungszeitraum europaweit verbreiteten Opera buffa vorliegt.

Partituren des zwischen 1740 und 1765 außerhalb Italiens gespielten Opera buffa-Repertoires sind heute in zahlreichen Bibliotheken Europas vorhanden, jedoch kristallisieren sich einige wenige Standorte mit besonders dichter Überlieferung heraus. Zahlenmäßig sind dies mit je zehn oder mehr Partituren Wien (A-Wn), Neapel (I-Nc), Wolfenbüttel (D-Wa), Dresden (D-Dl), Modena (I-MOe), Lissabon (P-La), Berlin (D-B) und Paris (F-Pn), wobei Wien mit 29 Partituren⁵ den derzeit größten Bestand aufweist. Klar zeigt sich, dass sich die heutigen Bestände überwiegend aus Sammlungs- und Aufbewahrungstraditionen verschiedener Höfe und Dynastien speisen und damit beispielsweise nur eine geringe Aussagekraft über die kommerziell orientierten Opernunternehmungen oder die von reisenden Operntruppen verwendeten Materialien zulassen. Einige Bestände stehen heute noch in unmittelbarem Zusammenhang mit Aufführungsserien vor Ort. So sind die in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrten Partituren zum Großteil mit dem in Wien gespielten Repertoire in Verbindung zu bringen.⁶ Selbiges trifft auf Partituren im Niedersächsischen Landesarchiv Wolfenbüttel zu, die Aufführungsserien im Theater der Opera Pantomima Braunschweig zugeordnet werden können. In anderen Fällen sind die Bestände eines bestimmten Aufführungsortes später an einen anderen Ort gelangt, wie etwa diejenigen in der Biblioteca Estense in Modena. Opera buffa-Partituren aus den Beständen der Bonner Kurfürsten, die Hinweise auf entsprechende Aufführungen in Bonn enthalten, sind durch die dynastischen Verbindungen von Kurfürst Maximilian Franz mit der Familie der Este dahin gelangt.⁷

In vielen Fällen steht die Überlieferung jedoch in gar keinem Zusammenhang zu einer intendierten Aufführung der Oper an einem bestimmten Ort. Zahlreiche Höfe und Residenzen (aber auch Privatpersonen) sammelten Opernpartituren aus Italien. Sie wurden möglicherweise in der alltäglichen privaten Musikkpflege verwendet oder Einzelarien wurden als Einlagearien in die Aufführung anderer Opern integriert oder es wurde um des Sammelns willen gesammelt.⁸ Am portugiesischen Hof legte José I. eine Sammlung

3 Vgl. SURIAN, *La buona figliuola* di Goldoni-Piccinni, S. 70–72.

4 Vgl. RUSSO (Hg.), Niccolò Piccinni. *La buona figliuola*, S. 471–482.

5 Für einige wenige davon sind lediglich ein oder zwei Akte der dreiaktigen Oper vorhanden.

6 Vgl. dazu das FWF-Forschungsprojekt *Die italienische Opera buffa auf der Wiener Bühne (1763–1782)*, online verfügbar unter <https://muwidb.univie.ac.at/operabuffa/projekt.htm>, abgerufen am 12.12.2021, sowie das FWF-Forschungsprojekt *Paper and Copyists in Viennese Opera Scores, 1760–1775*, online verfügbar unter https://www.mdw.ac.at/imi/ctmw/p_and_c/index.html, abgerufen am 1.8.2022.

7 Maximilian Franz vermachte die Sammlung seinem Neffen Maximilian Joseph von Habsburg-Este, durch den sie wiederum an dessen Bruder Francesco IV., Herzog von Modena gelangte. Vgl. REISINGER, RIEPE und WILSON, *The operatic library of elector Maximilian Franz*, S. 5.

8 Vgl. bspw. EYBL, *Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808)*.

italienischer Opernpartituren an, die er durch Vermittlung des portugiesischen Konsuls in Genua Niccolò Piaggio aus Italien ankauft.⁹ Sie befindet sich heute in Lissabon (P-La) und umfasst für die Opera buffa eine hohe Anzahl von Werken, die am Hof nie auf die Bühne kamen. So wurde beispielsweise von den acht in der Sammlung enthaltenen Partituren von Opere buffe Baldassare Galuppi,¹⁰ nur eine in Lissabon aufgeführt (*L'inimico delle donne* im Jahr 1774). Als einzige weitere Opera buffa Galuppi wurde 1766 *La calamita de' cuori* im Teatro da Rua dos Condes gegeben. Dazu ist allerdings wiederum keine Partitur erhalten. Die Sammlung in P-La ist nicht nur wesentlich umfangreicher als das tatsächlich ab 1763 am portugiesischen Hof gespielte Opera buffa-Repertoire, sie weicht auch – wie nicht nur dieses Beispiel zeigt¹¹ – deutlich davon ab.

Partituren bilden damit einen nicht prinzipiell auf Aufführungsserien zu beziehenden Quellenkorpus, der die Opernforschung gerade im Hinblick auf eine mögliche Zuordnung zu Aufführungsserien sowie die Frage, was im 18. Jahrhundert denn tatsächlich in einem Opernhaus erklingen ist, immer wieder vor große Herausforderungen stellt.¹²

Mit 16 aufgeführten Werken ist Baldassare Galuppi der Komponist, dessen Opere buffe das in Europa gespielte Repertoire der 1750er- und 1760er-Jahre klar dominierten.¹³ Im Folgenden soll daher zunächst die Überlieferungslage dieser Opern näher betrachtet werden. Die Ergebnisse sind dabei durchaus repräsentativ für einen Großteil des Repertoires dieser Zeit.¹⁴

Der Transfer musikalischer Materialien zum Zwecke einer erneuten Aufführung an einem anderen Ort lief – wie bereits erwähnt – zum überwiegenden Teil über handschriftlich kopierte Partituren. Drucke oder handschriftliche Ariensammlungen existieren zwar auch zu den Opere buffe Galuppi, sie haben jedoch andere Zwecke als eine Wiederaufführung des gesamten Werkes. So wurden etwa zu zahlreichen Opern Galuppi, die in London aufgeführt wurden, Ariensammlungen mit Begleitung eines Continuo-instruments unter dem Titel *The favourite songs in the opera call'd ...* gedruckt und vertrieben.¹⁵ Handschriftliche Partituren ohne Rezitative dokumentieren meist ebenfalls eine bestimmte Aufführungsserie.¹⁶ Zu den 16 Opern Galuppi, die bis 1765 nachweislich eine Aufführung außerhalb Italiens erlebten, sind bislang 81 überlieferte handschriftliche

9 Vgl. DE BRITO, Opera in Portugal in the eighteenth century, S. 31–32.

10 *Il conte Caramella, L'amante di tutte, Li tre amanti ridicoli, Il caffè di campagna, Il marchese villano, L'uomo femmina, Il re alla caccia und L'inimico delle donne.*

11 Vgl. die Spielplanübersicht in DE BRITO, Opera in Portugal in the eighteenth century, S. 121–175 mit Angaben zu den erhaltenen Musikalien. Zwei der von Galuppi erstvertonten Libretti Carlo Goldonis wurden in Lissabon von anderen Komponisten vertont: *L'Arcadia in Brenta* von João Cordeiro da Silva und *Il mondo della luna* von Pedro António Avondano.

12 Vgl. KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 234–254.

13 Vgl. zur Dominanz von Galuppi Werken die Ausführungen im Kapitel 3.

14 Zur Überlieferung jener Opern, die vor allem in den 1740er-Jahren in Europa Verbreitung fanden vgl. Kapitel 3.

15 Bspw. *The favourite songs in the opera call'd Il mondo nella [sic!] luna*, London [ca. 1761]; *The favourite songs in the opera call'd Il filosofo di campagna*, London [ca. 1761]; *The favourite songs in the opera call'd La Calamita de' Cuori*, London [ca. 1763]. Zu *Il mondo alla roversa* erschienen Arien mit Begleitung durch ein Tasteninstrument 1758 bei Breitkopf in Leipzig.

16 Rezitative fehlen in *Il mondo alla roversa* in F-Pc (D 4285 und 11696) und I-Rac. Die in F-Pc überlieferten Partituren dokumentieren Aufführungen der Operntruppe von Giovanni Battista Locatelli.

Partituren des 18. Jahrhunderts bekannt, wobei in seltenen Fällen nur einzelne Akte überliefert sind.¹⁷ Hier ist von Überlieferungslücken oder Pasticcio-Praktiken¹⁸ auszugehen.

Spielten am Beginn der europäischen Verbreitung der Opera buffa reisende Operntruppen eine zentrale Rolle, die aus unterschiedlichen (nord-)italienischen Städten kamen, so etablierte sich Venedig Ende der 1740er-Jahre als das Zentrum der Verbreitung des internationalen Opera buffa-Repertoires.¹⁹ 56 der 94 Werke, die bis 1765 in ganz Europa aufgeführt wurden, erlebten in Venedig ihre Uraufführung. Seit der ersten Aufführung von *L'Arcadia in Brenta* am 14. Mai 1749 im Teatro di S. Angelo in Venedig dominierten dabei die Opern Baldassare Galuppi den Spielplan, meist in Zusammenarbeit mit Carlo Goldoni als Librettisten.²⁰

Tabelle 1: Anzahl der Aufführungsserien von Galuppi Opern außerhalb Italiens

Oper	UA in Venedig	Erste Aufführungsserie außerhalb Italiens	Anzahl weiterer Aufführungsserien außerhalb Italiens bis 1765
<i>L'Arcadia in Brenta</i>	1749	1751, Barcelona	18
<i>Il mondo della luna</i>	1750	1751, Barcelona	14
<i>Il mondo alla roversa</i>	1750	1752, Triest	15
<i>Il paese della Cuccagna</i>	1750	1764, Barcelona	1
<i>Il conte Caramella</i>	1751	1753, Triest	8
<i>Le virtuose ridicole</i>	1752	1753, Triest	1
<i>La calamita de' cuori</i>	1753	1754, Leipzig	13
<i>I bagni d'Abano</i>	1753	1761, Sankt Petersburg	-
<i>Il filosofo di campagna</i>	1754	1755, Triest	35
<i>Il povero superbo</i>	1755	1757, Bonn	-
<i>La diavolessa</i>	1755	1756, Leipzig	3
<i>L'amante di tutte</i>	1760	1761, Triest	7

17 Lediglich einzelne oder nicht alle Akte sind überliefert für *I bagni d'Abano* in D-B, *Il filosofo di campagna* in D-DI, *La diavolessa* in I-MOe, *L'amante di tutte* in D-W und I-OS. Zu zwei Opern (*Il paese della Cuccagna* und *Il povero superbo*) sind keine Partituren überliefert.

18 Etwa indem einzelne Komponisten nur jeweils einen Akt zu einer Opernaufführung beisteuerten. Zu den vielfältigen Pasticcio-Praktiken vgl. OVER und ZUR NIEDEN (Hg.), *Operatic Pasticcios in 18th Century Europe*.

19 Vgl. hierzu die Ausführungen in den Kapiteln 2 und 3.

20 Die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf die im Projekt erhobenen Daten, die digital abrufbar sind unter www.operabuffa.uni-bayreuth.de.

Li tre amanti ridicoli	1761	1762, Barcelona	6
Il caffè di campagna	1762	1763, Barcelona	-
Il re alla caccia	1763	1764, Barcelona	-
La partenza e il ritorno de marinari	1765	1765, Dresden	1

In diesem Zeitraum wurde lediglich eine Opera buffa Galuppis außerhalb Venedigs erstaufgeführt:²¹ *Le nozze* kam zunächst im Herbst 1755 in Bologna heraus und wurde erst im Karneval 1757 erstmals in Venedig gespielt. Außerhalb Italiens wurde sie 1757 in Mannheim zum ersten Mal aufgeführt und erlebte sieben weitere Aufführungsserien außerhalb Italiens bis 1765.

Der Musikalienmarkt Venedigs

Aufgrund dieses Befunds mag es wenig überraschen, dass es sich bei einem Großteil der überlieferten handschriftlichen Partituren von Galuppis Opern um venezianische Manuskripte handelt, die in Kopisterien Venedigs hergestellt wurden. Einzelne dieser Kopisterien hatten enge Verbindungen zu den Theatern und stellten Partituren und Stimmenmaterial für die Aufführungen her; daneben gaben auch Komponisten oder Privatpersonen Kopien in Auftrag.²²

Auffällig ist für die Opern Baldassare Galuppis die Präsenz von Manuskripten aus der Kopierwerkstatt von Giuseppe Baldan. Sie enthalten häufig einen entsprechenden Herstellerhinweis²³ und ein Titelblatt mit reich ornamentierten Buchstaben in einer Schrift mit großem Wiedererkennungswert, die Baldan selbst zugeordnet werden kann.²⁴ Dass über die Kopisterie Baldans mehr zu erfahren ist, als etwaige Schlüsse über den handschriftlichen Befund selbst zulassen, liegt insbesondere daran, dass er in einen akten-

-
- 21 Galuppi verfasste jedoch für Rom einige Intermezzi, deren Libretti auf dreiaktige Opere buffe zurückgingen, bspw. *La ritornata a Londra* (nach Carlo Goldoni), 1759 im Teatro Valle aufgeführt. Vgl. GREMLER, Chronologie des Teatro Valle (1727–1850), in Ergänzung zur Monographie: GREMLER, Das Teatro Valle in Rom 1727–1850, S. 43, online verfügbar unter www.dhi-roma.it/grempler_chronologie.html, abgerufen am 15.12.2021.
 - 22 Einen Überblick über venezianische Kopien gibt MAMY, *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières*, S. 93–104.
 - 23 Beispielsweise »Don Giuseppe Baldan Copista di Musica a San Gio: Grisostomo Venezia.« auf dem Umschlag der Partitur zu *La calamita de' cuori* in: A-Wn Mus. Hs. 18058 oder »Don Giuseppe Baldan Copista al Ponte di San Gio: Grisostomo Venezia.« auf der ersten Seite der Partitur zu *Il filosofo di campagna* in: F-Pc X.776.
 - 24 Zahlreiche Baldan-Manuskripte sind mittlerweile durch digital verfügbare Angebote der Bibliotheken einsehbar, etwa in A-Wn (<https://digital.onb.ac.at>) oder F-Pc (<https://gallica.bnf.fr>). Vgl. auch die Abbildung auf dem Cover des vorliegenden Buches, die das Titelblatt der Partitur von *Li tre amanti ridicoli* (A-Wn Mus. Hs. 18054) zeigt.

kundigen Prozess involviert war.²⁵ Demnach war Baldan zunächst für die Kopisterie von Francesco Trogiani²⁶ und dann für jene von Andrea Noal tätig, bevor er sich in den 1750er-Jahren mit einem eigenen Geschäft selbständig machte.²⁷ Dort hatte er vier Kopisten angestellt: Carlo Vivaldi sowie Daniele Mauro (beides Neffen von Antonio Vivaldi),²⁸ Orazio Stabili und Piero Maschietto. Baldan konnte neben den Theatern S. Moisè und S. Giovanni Grisostomo auch wichtige private Auftraggeber an sich binden wie die Komponisten Gioacchino Cocchi und Baldassare Galuppi. Vom Kopisten Giovan Antonio Borromeo ist im Zuge des Prozesses die Aussage festgehalten: »Il maestro Buranello, che sta a San Felice, credo vi vada spesso per portarli da copiar la musica [...]«. ²⁹ Demnach wäre Galuppi häufig zu Baldan gegangen, um Kopien seiner Werke herstellen zu lassen. Die Präsenz der typischen Baldan-Titelblätter in zahlreichen Manuskripten spricht dafür, dass dieser Aussage durchaus Glauben geschenkt werden darf.

Baldan fungiert in einigen dieser Manuskripte auch als Hauptkopist – häufig für Musiknoten und Librettotext, gelegentlich jedoch auch nur für eines von beidem.³⁰ Seine Handschrift taucht in insgesamt 14 Partituren der Opere buffe Galuppis auf, die sich in verschiedenen Bibliotheken Europas befinden.³¹ Über die weiteren Schreiber in Baldans Kopierwerkstatt kann ein Netzwerk von venezianischen Kopisten ausgemacht werden, die in zahlreichen Manuskripten sei es als Schreiber des Notentexts, sei es als jener des Librettotexts auftauchen. Eine solche Verbindungslinie läuft beispielsweise über den Schreiber des Librettotexts von *Li tre amanti ridicoli* in D-Wa. Die Partitur enthält ein typisches Titelblatt aus der Werkstatt Baldans und auch der Schreiber des Notentexts der

-
- 25 Baldan wurden hierbei Verstöße gegen die Sittlichkeit vorgeworfen. Vgl. dazu im Detail Cozzi, Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi. Baldan zog die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft außerdem dadurch auf sich, dass er in Kopien für den Dresdner Hof mehrere Kompositionen Vivaldis als jene Galuppis ausgab, vgl. TALBOT, Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Baldan.
- 26 Auch in der Werkstatt Trogianis wurden Galuppis Partituren kopiert, vgl. bspw. *L'amante di tutte* in D-W mit dem Vermerk des Kopisten »Gerolamo Trogian«.
- 27 Vgl. Cozzi, Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi. Auch die folgenden Informationen zu Baldan entstammen diesem Artikel.
- 28 Vgl. zu diesen familiären Zusammenhängen WHITE und TALBOT, Pietro Mauro, detto »Il Vivaldi«. Pietro Mauro wiederum ist ebenfalls als Kopist von Galuppis Opere buffe zu finden. Die Partitur von *La diavolessa* in I-MOe enthält auf dem Titelblatt den Vermerk »Pietro Mauro Copista di Musica al Ponte dal Lovo | Venezia 1756«.
- 29 Zit. nach Cozzi, Una disavventura di Pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi, S. 129.
- 30 In Kopisterien ist häufig eine gewisse Arbeitsteilung zu beobachten, entweder zwischen einer Kopistenhand, die die Musiknoten aufschreibt und einer anderen, die den Librettotext zu den Rezitativen und Musiknummern notiert; ferner zwischen Schreibern, die entweder nur Rezitative oder nur Arien schreiben; oder auch Schreibern, die jeweils einzelne Akte notieren. Gelegentlich wechselt die Schreiberhand auch unmittelbar, ohne dass eine bestimmte Arbeitsteilung erkennbar wäre.
- 31 Die Zahl bezieht sich nur auf den Untersuchungszeitraum des vorliegenden Projekts und damit auf folgende Partituren in A-Wn: *La calamita de' cuori*, *La diavolessa*, *Il conte Caramella*, *L'amante di tutte*, *Li tre amanti ridicoli*; D-B: *La partenza e il ritorno de marinari*; D-Dl: *La partenza e il ritorno de marinari*; D-Wa: *Li tre amanti ridicoli*; F-Pc: *La calamita de' cuori*, *Il filosofo di campagna*; I-Gl: *Le nozze*; I-MOe: *L'amante di tutte*, *Li tre amanti ridicoli*; P-La: *Li tre amanti ridicoli*. Auch weitere Opere Galuppis sowie Opere buffe anderer Komponisten sind in der Handschrift Baldans überliefert.

gesamten Partitur, sowie des Librettotexts im zweiten und dritten Akt kann als Giuseppe Baldan selbst identifiziert werden. Der Textschreiber des ersten Aktes, der unter anderem durch eine besonders charakteristische Ausformung der Kleinbuchstaben g, p und q sofort ins Auge fällt, taucht auch in *La calamita de' cuori* in F-Pc (X 153) in Kombination mit Baldan als Notenschreiber auf. Er schrieb unter anderem auch den Librettotext zu den Partituren *L'Arcadia in Brenta* in I-MOe und *Le virtuose ridicole* in D-Wa, wobei er in diesen beiden Partituren auch den Notentext kopiert hat. Als Notenschreiber ist er ebenfalls in der Partitur von *Il mondo della luna* in D-Wa in der Ouvertüre zu finden, während der Rest der Partitur wiederum von einem anderen Kopisten abgeschrieben wurde. Beide Kopisten finden sich in Kombination auch in der Partitur zu *Il mondo alla roversa* in I-MOe.³²

In aller Regel stimmt der Librettotext dieser venezianischen Partituren in weiten Teilen mit dem Textbuch der jeweiligen venezianischen Aufführung überein.³³ Gerade die häufig auftretenden geringfügigen Unterschiede (z.B. einzelne fehlende oder textlich andere Arien in den Partituren) weisen darauf hin, dass die Partituren, die in Venedig kopiert und verkauft wurden, einerseits Fassungen repräsentieren könnten, die in Venedig so aufgeführt wurden, jedoch möglicherweise aufgrund kurzfristiger musikalischer Änderungen, die erst nach dem Druck des Librettos erfolgt sind, nicht mit dem gedruckten Text übereinstimmen. Andererseits gibt es Fälle, in denen die venezianischen Manuskripte mehr Ähnlichkeiten mit nachfolgenden Aufführungsversionen haben, als mit dem venezianischen Erstaufführungslibretto selbst. Hier scheint es auch möglich, dass eine Werkfassung erst nach diesen Adaptionen an die Kopisterien weitergegeben wurde, die dann diese Fassungen wiederum kopierten. Ein bemerkenswertes Beispiel stellen etwa die überlieferten Partituren zu *La calamita de' cuori* dar. Die zwei venezianischen Manuskripte in A-Wn und F-Pc (X 153), die beide aus der Kopisterie Giuseppe Baldans stammen, enthalten in der Szene I/7 und II/10 Arien für die Figur der Bellarosa, die erst in den beiden auf die venezianische Aufführung im Karneval 1753 folgenden Aufführungen in Brescia (August 1753) und Florenz (Herbst 1753) in den Textbüchern auftauchen. Zudem fehlen in den Partituren zwei Arien (II/1 Armidoro und III/6 Pignone), die im venezianischen Libretto von 1753 noch vorhanden waren, in Brescia und Florenz jedoch auch teilweise im Textbuch fehlen. Insbesondere bei Bellarosas Arie im zweiten Akt scheint ein textlicher Venedig-Bezug im Brescia-Libretto dafür zu sprechen, dass diese Arie bereits in Venedig von der Sängerin Serafina Penna gesungen wurde, auch wenn sie im venezianischen Libretto nicht verzeichnet ist.³⁴ Gerade die Tatsache, dass alle vier überlieferten Partituren zu *La calamita de' cuori* jeweils die neueren Arien beinhalten und keine Partitur existiert, die Vertonungen der Arientexte des venezianischen Libretto beinhaltet, spricht in diesem Fall dafür, dass die beiden venezianischen Manuskripte eine

32 Diese Verbindungslinien lassen sich für Opere buffe anderer Komponisten des Untersuchungszeitraums fortsetzen. Der Schreiber von *L'Arcadia in Brenta* in I-MOe sowie *Le virtuose ridicole* in D-Wa ist bspw. auch jener von Ferdinando Bertonis *Le pescatrici* in D-Wa.

33 Hier bezogen auf den ursprünglichen »Haupttext«. Die Partituren wurden häufig zu einem späteren Zeitpunkt an anderen Aufführungsorten bearbeitet, etwa indem Arien transponiert wurden oder neue Arien eingelegt wurden, s. dazu im Detail die späteren Ausführungen in diesem Kapitel.

34 Vgl. dazu im Detail KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 247–252. Dort wird auch der kuriose Fall näher erläutert, dass in der Partitur in A-Wn in der Szene I/7 zwei Arien für Bellarosa notiert sind.

verbindliche Fassung darstellen, die zur Wiederaufführung an verschiedenen Orten in dieser Form distribuiert wurde.

Die Präsenz venezianischer Manuskripte in jenen Sammlungen in Europa, die mit bestimmten Aufführungsorten in Verbindung stehen (bspw. A-Wn, I-MOe und D-Wa), zeigt, dass viele außeritalienische Aufführungsorte ihr Notenmaterial direkt aus Venedig bezogen. Am Beispiel von *Le nozze* lassen sich einige dieser Zusammenhänge insofern gut darstellen, als sie die einzige Opera buffa Galuppi darstellt, die ihre erste Aufführung in Bologna erlebte. Drei der überlieferten Partituren entsprechen der Bologneser Fassung von 1755 (D-Wa, I-SAVc und P-La), eine Partitur in I-Fc bezieht sich auf eine Aufführungsserie in Florenz 1761, eine weitere in A-Wn auf die Wiener Fassung von 1764.³⁵ Zwei weitere Partituren können mit der venezianischen Aufführung der Oper 1757 in Verbindung gebracht werden. Eine davon befindet sich heute in I-Gl und ist in der venezianischen Kopisterie von Giuseppe Baldan hergestellt worden. Eine weitere Partitur in A-Wn ist Teil der Sammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich.³⁶ Sie ist vermutlich in Wien entstanden, basiert jedoch klar auf einer Vorlage, die sich auf die venezianische Fassung bezieht. Folglich war es durchaus – aber nicht nur – der Erstaufführungsort bzw. die Fassung am Erstaufführungsort, die dominierte, sondern Venedig spielte in der Verbreitung eine zentrale Rolle, auch wenn die Uraufführung an einem anderen Ort erfolgte. Die Vorherrschaft venezianischer Manuskripte ist dabei zu einem hohen Grad der Tatsache geschuldet, dass das venezianische Repertoire die Opera buffa in- und außerhalb Italiens in dieser Zeit generell dominierte.

Ab den 1760er-Jahren sind entsprechende Verschiebungen dort zu beobachten, wo das venezianische Repertoire gegenüber Produktionen aus Rom etwas ins Hintertreffen geriet. So dominieren in der Überlieferung von Piccinnis *La buona figliuola*, die 1760 am römischen Teatro delle Dame ihre Erstaufführung erlebte, ganz eindeutig römische Manuskripte, die eine Nähe zur Erstaufführungsproduktion aufweisen.³⁷ Bemerkenswert ist allerdings, dass für eine Aufführung in Wien 1764 »die Bearbeitung vorwiegend mit venezianischen Zusätzen erfolgte«³⁸, was in Zusammenhang mit aus Venedig kommendem Gesangspersonal sowie der generellen Bedeutung venezianischer Opernproduktion für Wien zu sehen ist.

Vertrieb italienischer Manuskripte

Wie und durch wen italienische Manuskripte an die jeweiligen Aufführungsorte gelangten, ist für viele Opera buffa-Aufführungen in Europa nicht durch Quellen belegbar.³⁹ In

35 Vgl. DIES., Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa, S. 247.

36 Vgl. EYBL, Die Opern- und Ariensammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich (1743–1808), S. 264.

37 Vgl. RUSSO (Hg.), Niccolò Piccinni. *La buona figliuola*, S. 471–482.

38 CALELLA, *La buona figliuola* für die »Teatri Privilegiati«, S. 162.

39 Noch weniger Informationen gibt es zu den ebenfalls für eine Aufführung einer Oper an einem anderen Ort notwendigen Textbüchern. Aus der Korrespondenz zwischen Franz und Marianne Pirker wissen wir bspw., dass die Sängerin Textbücher der Opern, in denen sie aufgetreten war, als Referenzen mit sich führte. Vgl. BEIER, Mehr als nur die Nachtigall von Hohenasperg, S. 246f. Es ist

den meisten Fällen können lediglich aus bestimmten personellen Konstellationen und Netzwerken Schlüsse über Transferwege gezogen werden. Die große Anzahl reisender Opernunternehmer und Operntruppen im Bereich der Opera buffa ermöglichte häufig eine Migration musikalischen Materials direkt im Gepäck des Impresarios, der Sängerrinnen und Sänger oder anderer Mitwirkender.⁴⁰ Eine weitere wichtige Personengruppe, die am Materialtransfer beteiligt war, stellen die Kapellmeister an den außeritalienischen Höfen oder Theatern dar, die häufig aus Italien kamen und auch immer wieder dorthin zurückkehrten. Eine solche Beteiligung könnte im Fall von Florian Gassmann möglich gewesen sein, der in Venedig tätig war, bevor er 1763 als Kapellmeister nach Wien kam. Ingrid Schraffl vermutet, »dass er bei seiner ersten Ankunft in Wien im Jahr 1763 Notenmaterial von beliebten Opern – quasi als ›partiture di baule‹ – aus Venedig nach Wien mitbrachte, oder dass er bei seinem Venedig-Aufenthalt im Herbst 1765 bis Frühling 1766 im Auftrag des Wiener Hofs oder des Impresarios Partituren besorgte.«⁴¹ Mittelspersonen waren aber auch Botschafter, Adelige oder Agenten, die sich in Italien aufhielten und ihre Einschätzungen über das Musik- und Theaterleben an die jeweilige Theaterstätte außerhalb Italiens direkt oder indirekt übermittelten und Kopien von Notenmaterial in Auftrag gaben und verschickten. Eine solche Transaktion ist beispielsweise für die Übermittlung der Partituren von Galuppi's *Le nozze* und Gassmann's *Gli uccellatori* nach London durch die Korrespondenz zwischen Horace Mann und Horace Walpole belegt. Horace Mann war britischer Botschafter in Florenz und berichtete dem britischen Politiker und Literaten Horace Walpole (Sohn des britischen Premierministers Robert Walpole) regelmäßig über das Florentiner Theaterleben. Am 25. April 1761 erwähnt Mann »the prettiest burletta I ever saw«⁴² und meint damit Gassmann's Oper *Gli uccellatori*, die zu dieser Zeit im Teatro Cocomero in Florenz lief. Daraufhin bittet Walpole ihn am 14. Mai, die Partitur nach London zu senden: »As we have a rage at present for burlettas, I wish you would send me the music of your present one which you say is so charming.«⁴³ Mann gibt daraufhin die Kopie in Auftrag und schreibt Walpole am 6. Juni: »I am glad you will have the burletta. I am sure you will like both that and the other which is now acting, both which I have ordered to be copied and they are to be done in a month.«⁴⁴ Am 12. September übermittelt Mann die Rechnung »for the two pretty burlette«⁴⁵; bei der zweiten handelt es sich um Galuppi's *Le nozze*, die am 21. Mai 1761 erstmals in Florenz aufgeführt worden war. Am 4. Januar 1762 bestätigt Walpole schließlich den Empfang der Partituren: »Besides your letter, I have received one cargo, the burlettas and the residue of Medicean heads; [...] The Uccellatori, it was, I think, that you told me was

naheliegender anzunehmen, dass die Verbreitung von Textbüchern ähnlichen Mechanismen folgte wie diejenige der Musikalien.

40 Entsprechende Zahlungsbelege für Operneinlagen finden sich in überlieferten Rechnungsbüchern von Theatern, vgl. KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 243 und EDGE, Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century, S. 302.

41 SCHRAFFL, Kulturtransfer durch Bearbeitung, S. 77.

42 LEWIS, Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann, S. 501.

43 Ebd., S. 506.

44 Ebd., S. 512.

45 Ebd., S. 533.

so pretty. It shall be performed if they will take it.«⁴⁶ Zwar wurde *Gli uccellatori* in London erst in der Saison 1770/71 als Pasticcio gegeben, aber die zweite Oper, die Mann als Partitur übersandt hatte, Galuppi's *Le nozze*, wurde bereits am 1. Februar 1762 als *Le nozze di Dorina* im King's Theatre in the Haymarket mit »New Cloaths, Decorations, and Dances« aufgeführt.⁴⁷ Die Empfehlung Horace Manns aus Florenz sowie die Übersendung der entsprechenden Partitur führte also zu einer unmittelbaren Aufführung der Oper in London. Obwohl die Oper stark bearbeitet wurde, zeigt sich an der Übernahme einer Arie der Contessa aus der Florentiner Fassung (II/5 »Di voi sol mi lamento«), dass der Londoner Aufführung eine Partitur aus Florenz zugrunde lag und nicht etwa die Fassung der Erstaufführung in Bologna 1755 oder der venezianischen Aufführung von 1757. In diesem Fall waren also weder der Erstaufführungsort oder Venedig als Opera buffa-Zentrum, noch die an der Produktion beteiligten Personen für den Transfer des Materials ausschlaggebend, sondern eine spezifische diplomatische Beziehung und das ästhetische Werturteil einzelner Personen. Der Briefwechsel zwischen Horace Mann und Horace Walpole verdeutlicht auch, dass das Kopieren und Übersenden der Partitur erhebliche Zeit in Anspruch nahm.⁴⁸

Transaktionen ähnlicher Art sind heute gelegentlich auch in Archivalien zu Hoftheatern überliefert. So konnte Dexter Edge etwa eine Zahlung von 33 Gulden und 20 Kreuzer an den Wiener k.-k. Hof-Agenten André Haslinger aus der Saison 1786/87 nachweisen, mit der er für eine Kopie der Partitur von *L'inganno amoroso* vergütet wurde, die er von dem Agenten »Herr von Hadrava« in Neapel erhalten hatte.⁴⁹ Die Opera buffa von Pietro Guglielmi hatte dort am 12. Juni 1786 ihre Premiere erlebt und wurde in Wien 1787 nachgespielt. Am Hof von Mannheim lief der Musikalientransfer über den Minister Heinrich Anton von Beckers, der dahingehend mit zahlreichen Agenten an verschiedenen Orten korrespondierte.⁵⁰

Außerhalb Italiens

Neben italienischen Handschriften, die für Aufführungsserien an einem bestimmten Ort bearbeitet wurden, existieren auch zahlreiche Manuskripte von Opere buffe, die nicht italienischer Herkunft sind. Zum Teil repräsentieren sie venezianische Fassungen und wurden möglicherweise für eine Sammlung an einem bestimmten Ort auf Grundlage eines venezianischen Manuskripts abgeschrieben. Dies trifft etwa auf das bereits erwähnte Manuskript von *Le nozze* in der Sammlung der Erzherzogin Elisabeth von Österreich zu. Giovanni Polin hat ferner für die weit verbreitete Oper *Il filosofo di campagna*

46 Ebd., S. 561.

47 Vgl. STONE (Hg.), *The London stage, 1660–1800*. Vol. 4, 2 (1747–1776), S. 915.

48 Die Post zwischen Italien und London benötigte je nach Wetterlage am Ärmelkanal drei bis vier Wochen. Vgl. BOULTON und McLOUGHLIN (Hg.), *News from abroad*, S. 18; vgl. zu den Postbooten am Ärmelkanal MORIEUX, *The Channel*, S. 288.

49 Vgl. EDGE, *Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century*, S. 301.

50 Vgl. PELKER, *Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778)*, S. 287.

mehrere solcher Fälle identifiziert und näher erläutert.⁵¹ So wurde eine Partitur, die sich heute in London befindet,⁵² auf englischem Papier geschrieben, jedoch nicht in der 1761 in London aufgeführten Fassung, sondern in der venezianischen Fassung von 1754. Polin vermutet, dass Carlo und Maria Paganini, die in London zu dieser Zeit tätig waren, ein venezianisches Manuskript besaßen und auf dieser Grundlage Kopien für interessierte Personen hergestellt wurden (ein Vermerk auf dem Umschlag des Manuskripts verweist auf General Fitzwilliam⁵³). Auch die Partitur in der Sammlung des englischen Königs George III. ist auf englischem Papier geschrieben, jedoch in der venezianischen Fassung von 1754.⁵⁴ Eine deutsche Abschrift der venezianischen Fassung wurde im Auftrag von Amalie von Preußen für ihre Musiksammlung erstellt,⁵⁵ möglicherweise auf Grundlage eines venezianischen Manuskripts, das im Zuge der Aufführungen von *Il filosofo di campagna* am preußischen Hof 1757 oder 1762 nach Berlin kam. Der Schreiber hatte wohl keine italienischen Sprachkenntnisse, da die Textabschrift zahlreiche Fehler enthält. Selbiges gilt auch für eine Partiturabschrift, die sich heute in Paris befindet.⁵⁶

In relativ großer Zahl sind handschriftliche Partituren aus Dresden und Wien überliefert, die jeweils die an diesen Orten gespielten Fassungen darstellen. Es handelt sich dabei um Manuskripte in schöner Schrift, die keine weiteren Bearbeitungsspuren aufweisen und daher wohl für Sammlungszwecke am Hof kopiert wurden.

In Wien wurden die überlieferten, für den Hof bestimmten Kopien von einigen wenigen Kopierwerkstätten hergestellt. Maßgeblich für die italienische Oper war um die Jahrhundertmitte die Werkstatt des Hof-Theatral-Kopisten Johann Andreas Ziss.⁵⁷ Die Geschäfte wurden nach seinem Tod 1755 von seiner Frau Theresia Ziss bis etwa 1770 fortgeführt.⁵⁸ Zwei der Kopisten, die in Ziss' Werkstatt gearbeitet hatten (Domenicus Keibl und Franz Xaver Riersch), bewarben sich schließlich auch um seine Nachfolge als Hof-Theatral-Kopisten.⁵⁹ Die von Josef-Horst Lederer ausgewerteten vier Bewerbungen auf die Stelle zeigen deutlich, dass die Kopisten teils für verschiedene Auftraggeber, sei es am Hof selbst, sei es darüber hinaus, tätig waren. Ähnlich wie in Venedig ist folglich auch in

51 Die folgenden Ausführungen nach POLIN, *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta* '700, S. 147–155.

52 Vgl. GB-Lbl Ms. add. 16141.

53 Möglicherweise Richard Fitzwilliam (1745–1816), s. POLIN, *Tradizione e recezione di un'opera comica di meta* '700, S. 148.

54 Die Partitur sowie auch dazugehörige Stimmen befinden sich in GB-Lbl RM. 22, c. 20–27.

55 Die Partitur befindet sich in D-B AmB 363.

56 Vgl. F-Pn D 4280–4283.

57 Vgl. LEDERER, »[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unter eines jeden eigenen Hand: Unterschrift Copiaturen anbegehret.«, S. 73–94. Neben der Werkstatt von Ziss war auch jene von Boniface Charles Champée bedeutsam, der jedoch mehr für das französische Repertoire zuständig war, vgl. BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 93. Einen Überblick gibt EDGE, *Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century*.

58 Vgl. BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, S. 93 sowie DENNY, *Wiener Quellen zu Glucks »Reform«-Opern*, S. 27.

59 Riersch wurde schließlich als Kopist von Kirchen-, Tafel- und Kammermusik eingestellt, vgl. LEDERER, »[...] von denen eingangs benannten Supplicanten unter eines jeden eigenen Hand: Unterschrift Copiaturen anbegehret.«, S. 76.

Wien ein Netzwerk an Schreibern zu erkennen, die in den maßgeblichen Kopierwerkstätten tätig waren, wobei die Werkstatt Ziss für die überlieferten Kopien italienischer Opern am Hof bis 1770 vorherrschend war.⁶⁰

In diesem Zusammenhang ist auch die große Musikaliensammlung der Adelsfamilie Schwarzenberg im Schloss Krumau von Interesse. Das Schloss kam im 18. Jahrhundert in den Besitz der Familie und wurde ab 1744 von Josef I. Adam Fürst von Schwarzenberg sukzessive renoviert. Es beinhaltet heute eines der wenigen historischen Operntheater mit erhaltener Bühnenmaschinerie. Die enge Verbindung der Schwarzenbergs zum Wiener Kaiserhof zeigt sich darin, dass in der dortigen Musikaliensammlung das in Wien gespielte Repertoire sowie Wiener Manuskripte vorherrschen.⁶¹ Dies lässt sich auch anhand der überlieferten Opera buffa-Partituren nachvollziehen, die vornehmlich in Wien kopiert wurden und die Wiener Fassungen wiedergeben.⁶² So beinhaltet die Sammlung beispielsweise Stimmenmaterial zu Galuppi *Le nozze* (allerdings ohne Rezitative), das einen Großteil der in Wien 1764 aufgeführten Arien enthält. Das heißt allerdings nicht, dass sich die Schwarzenbergs nicht auch am venezianischen Musikalienmarkt bedienten. Unter anderem beinhaltet die Sammlung Manuskripte aus der Werkstatt Giuseppe Baldans, etwa *Lastrologa* von Niccolò Piccinni oder *La contadina in corte* von Giacomo Rust. Beide Werke wurden in Venedig in den frühen 1760er-Jahren erstaufgeführt (*Lastrologa* 1762, *La contadina in corte* 1763). Die Sammlung enthält auch die einzige vollständig überlieferte Partitur zu Galuppi *Arcifanfano re dei matti*.⁶³

Für die Dresdner Manuskripte ist Johann Gottlieb Haußstädtler als einer der Hauptkopisten zu identifizieren. Haußstädtler war von 1764 bis 1769 als Hofnotist für die Comédie française in Dresden tätig; auch nach seiner Entlassung 1769 fertigte er weitere Kopien auf der Basis von Honoraraufträgen für den Dresdner Hof an.⁶⁴ In seiner Handschrift sind Partituren zu Galuppi Opern buffe ab 1765 überliefert, als Giuseppe Bustelli das Kleine Kurfürstliche Theater in Dresden bespielte. Dazu zählen die 1765 von Bustelli in Dresden und Prag ausgerichtete Oper *La partenza e il ritorno dei marinari* sowie die Dresdner Fassungen von *Il re alla caccia* und *L'amante di tutte*.⁶⁵ Diese Manuskripte unterscheiden sich deutlich von den stark bearbeiteten venezianischen Handschriften, die

60 Dies zeigt allein schon die große Anzahl der Partituren, an deren Herstellung Theresia (Therese) Ziss (WK71P) selbst beteiligt war, siehe https://www.mdw.ac.at/imi/ctmv/p_und_c/copyists_detail.php?kop=WK71P, abgerufen am 1.8.2022.

61 Vgl. PEŠKOVÁ, Operas in the Schwarzenberg Music Collection in Český Krumlov, S. 172.

62 Für den Untersuchungszeitraum sind dies etwa: *La buona figliuola* (Stimmen), *La buona figliuola maritata* (Stimmen), *La cascina* (Partitur und Stimmen), *Il cavaliere per amore* (Stimmen), *Le contadine bizzarre* (Stimmen), *Il mercato di malmantile* (Stimmen) oder *Le nozze* (Stimmen). In Český Krumlov sind außerdem Belege sowohl für Zahlungen an Carl Champée als auch Theresia Ziss überliefert, vgl. EDGE, Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century, S. 303.

63 Die Partitur stimmt, was die geschlossenen Nummern anbelangt, weitgehend mit der Ariensammlung zu *Arcifanfano re dei matti* in I-MC überein, vgl. SCOCCIMARRO, L'Arcifanfano re de' matti di Goldoni-Galuppi, S. 423–458.

64 Vgl. LANDMANN, Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle, S. 27.

65 Die Manuskripte befinden sich heute in I-Vc, sowie ein Exemplar von *L'amante di tutte* in der Handschrift Haußstädtlers auch in D-DI.

ebenfalls mit der Impresa von Giuseppe Bustelli in Verbindung gebracht werden können. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Konvention, venezianische Manuskripte für eine Aufführung an einem anderen Ort einzurichten. Von diesen Aufführungsversionen wurden wiederum Kopien zum Zwecke der Dokumentation und Sammlung vor Ort erstellt. Da diese aber allesamt keine Bearbeitungsspuren aufweisen, ist anzunehmen, dass sie nicht als Grundlage für weitere Aufführungen dienten. Der Bezugspunkt für die Verbreitung der Musikalien der Opera buffa im Zuge der Planung von Aufführungsserien außerhalb Italiens blieb ganz eindeutig Italien und hier insbesondere Venedig.

Einrichtung der Manuskripte

Aus Italien importierte Opera buffa-Manuskripte wurden häufig für die Aufführungen vor Ort direkt bearbeitet, d.h. es wurde in die Partituren hineingearbeitet. Partituren mit Bearbeitungsspuren sind in größerer Zahl in D-Wa und I-Moe aufbewahrt. Für die in Wolfenbüttel überlieferten Partituren der Aufführungen in Braunschweig weist die Einrichtung darauf hin, dass die Partituren in der Aufführung selbst vom Cembalo aus verwendet wurden. Sie sind daher besonders aufschlussreich nicht nur was Strategien der Einrichtung anbelangt, sondern auch hinsichtlich aufführungspraktischer Belange und sollen daher im Folgenden näher betrachtet werden.

Die Opera buffa konnte sich in Braunschweig vergleichsweise früh etablieren, wofür der italienische Theaterunternehmer Filippo Nicolini und der Kapellmeister Ignazio Fiorillo verantwortlich zeichneten, die seit 1749 in Braunschweig tätig waren.⁶⁶ Bereits von 1750 bis 1754 wurden jährlich ein bis zwei Produktionen im Nuovo Teatro dell'Opera Pantomima herausgebracht, das damit im Unterschied zum Hoftheater, in dem vornehmlich Opera seria gespielt wurde, als Spielstätte für die Opera buffa fungierte. Im Untersuchungszeitraum bis 1765 wurden ferner in den Jahren 1760 und 1763 bis 1765 bis zu vier verschiedene Werke im Rahmen der Braunschweiger Winter- und Sommermessen im Pantomimen-Theater gespielt. Für einige Saisons der 1760er-Jahre ist die Überlieferung besonders günstig. Dies betrifft zum einen das Jahr 1760 mit den erhaltenen Partituren zu *Il mondo della luna*, *Il negligente* und *Le nozze*, deren Einrichtung der Kapellmeister Ignazio Fiorillo zu verantworten hatte. Mehrere Partituren liegen auch in einer Einrichtung von Antonio Tozzi vor, der zwischen 1764 und 1767 in Braunschweig als Kapellmeister tätig war. Aus dieser Zeit sind überliefert: *Il conte Caramella*, *La diavolessa*, *Il filosofo di campagna*, *Le pescatrici*, *I portentosi effetti della madre natura*, *Il signor dottore* und *Li tre amanti ridicoli*.

Der philologische Befund über die Partituren lässt auf sehr vielfältige Strategien der Manuskripteneinrichtung und -bearbeitung rückschließen. Die Manuskripte der Aufführungsserien von 1760 (*Il mondo della luna* und *Il negligente* zur Wintermesse, *Le nozze*

66 Vgl. EISINGER, Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690–1861), S. 172–179. Fiorillo war mit Nicolini bereits seit 1747 mit dessen Ballett- und Pantomimentheater in Prag, Leipzig, Hamburg und Dresden aufgetreten, ehe sie sich dauerhaft in Braunschweig niederließen, vgl. FINSCHER, Art. Fiorillo, Ignazio.

zur Sommermesse) weisen insofern Ähnlichkeiten auf, als die konkrete Einrichtung des Cembaloparts der Schreiberhand von Ignazio Fiorillo zugeordnet werden kann. Dies betrifft etwa Korrekturen von Noten und Vorzeichen oder Ergänzungen der Bezifferung in der Bassstimme, darüber hinaus aber auch die Veränderung oder Ergänzung von Tempobezeichnungen und Dynamik sowie Hinweise auf die Wiederholung von Instrumentalstücken oder Arienteilen. In allen drei Partituren sind diese Anmerkungen mit Bleistift eingetragen, wobei sie in *Le nozze* teils mit Tinte nachgezogen sind. Neben dieser spielpraktischen Einrichtung der Partitur für das Cembalo sind in den Musikalien auch zahlreiche Manipulationen zu erkennen, die tiefer gehende Eingriffe in die musikalische Substanz bedeuten. Neben einfachen Transpositionen zeugen Einklebungen, Überklebungen und Streichungen davon, dass Arien ausgetauscht, gekürzt oder ganz gestrichen wurden. Häufig fiel der zweite Arienteil einer Streichung zum Opfer, gelegentlich sind aber auch einzelne Passagen in den Arien durchgestrichen, wie etwa mehrere Koloraturpassagen in den Arien der parti serie in *Le nozze*.

Aus der Untersuchung der Manuskripte lassen sich weitere Rückschlüsse über die Verbreitung von Musikalien ziehen, insbesondere im Falle der Einlagearien. Besonders augenscheinlich ist dies in der Partitur von *Il negligente*.⁶⁷ Die Partitur lässt zwei Hauptschreiber erkennen, die das vorliegende Manuskript auf Basis der Uraufführungsfassung (Venedig 1749) vermutlich in Venedig erstellt hatten. Neben den üblichen Eintragungen im Cembalopart ist eine weitere Schreibhand präsent, die das Manuskript für die Aufführung in Braunschweig einrichtete, bspw. durch Überklebung bzw. Überschreibung von gestrichenen Passagen und durch Ergänzung bestimmter Anschlussteile. Sämtliche Arien, die aus anderen Opern stammten und in die Braunschweiger Fassung eingefügt wurden, weisen jeweils unterschiedliche Schreibhände auf teils verschiedenen Papieren auf. Sie sind also als vollständige Arien in die Partitur eingebunden bzw. eingeklebt worden und rekurrten häufig auch noch auf ihre ursprüngliche Herkunft. So wurde Lisauras Arie »Deh non fate ch'io vi chiami« im ersten Akt (9. Szene) durch die Arie »Ah non son io che parlo« ersetzt, die der Ezio-Vertonung von Giuseppe Scarlatti von 1744 entstammt und dort für die Figur der Fulvia im dritten Akt (12. Szene) bestimmt ist. Am oberen Rand der ersten Seite der Arie (46r) ist noch das Anschlusswort »respiro« des vorhergehenden Rezitativs aus Ezio sowie Akt III und Szene 12 vermerkt und auch die Handlungsfigur ist nicht in Lisaura korrigiert, sondern bleibt Fulvia. Lisauras Arie im dritten Akt »Principiai amar per gioco« wurde durch die Arie »Basta così, t'intendo« der Arpalice aus Niccolò Jommellis *Ciro riconosciuto* von 1744 ersetzt.⁶⁸ Die Einlagearien der parte seria Lisaura zeigen also eine deutliche Tendenz, auf Opera seria-Arien von Metastasio-Vertonungen aus den 1740er-Jahren zurückzugreifen, allerdings wurden diese Arien für die Braunschweiger Aufführung nochmals einer Bearbeitung unterzogen: der zweite Arienteil sowie das Da-Capo sind gestrichen und in der

67 Vgl. D-Wa 46 Alt 481.

68 Auch Lisauras neue Arie im zweiten Akt »Contro il destin che freme« entstammt einem Metastasio-Libretto (*Antigono*). Ob es sich um eine präexistente Arie oder eine Neukomposition (möglicherweise durch Ignazio Fiorillo) handelt, konnte bislang nicht geklärt werden. Der Arienteil wurde in Braunschweig bereits 1759 in der Oper *L'Ifigenia* verwendet, allerdings wiederum anders vertont (siehe D-Wa 46 Alt 709).

Arie »Basta così, t'intendo« sind mehrere Koloraturpassagen ausgeschnitten und fehlen. Weiterführende Fragen zur Bearbeitungspraxis der parti serie, die diese Beispiele nach sich ziehen, sollen an dieser Stelle zunächst hinten gestellt werden.⁶⁹ Hinsichtlich der Verbreitung von Musikalien der Opera buffa legt der philologische Befund nahe, dass die Manuskripte der Einlagearien völlig unterschiedlicher Herkunft sind und nicht vor Ort für die Aufführung von *Il negligente* kopiert wurden. Die Einrichtung der Arien zeigt außerdem, dass es sich nicht um »arie di baule« (Kofferarien) handelt, die von Sängerinnen oder Sängern bereits in der Form mitgebracht wurden, in der sie dann auch gesungen werden sollten,⁷⁰ sondern dass eine umfassende Bearbeitung vor Ort erfolgte.

Die späteren Braunschweiger Partituren, die von Antonio Tozzi ab 1764 eingerichtet wurden, weisen zwar generell ähnliche Bearbeitungsstrategien auf wie die bisher besprochenen Manuskripte aus Fiorillos Zeit als Kapellmeister, haben aber eher den Charakter von Arbeitsmanuskripten. So sind Änderungen von Tonhöhen in den Gesangspartien in den Rezitativen lediglich als Notenköpfe ober- oder unterhalb der Originalstimme eingetragen, bei Arien erfolgen oft nur kurze Hinweise auf Transpositionen oder auch darauf, dass die Arie in dieser oder jener Stimmlage bleiben konnte. Neu eingefügte, von Tozzi komponierte Arien, sind in sehr flüchtiger Schrift geschrieben wie etwa die Arie »Pensa felon che sei« für die Figur des Conte im ersten Akt der Partitur von *La diavolessa*.⁷¹

Antonio Tozzi und seine Frau, die Sängerin Marianna Bianchi waren 1764 gemeinsam an den Hof von Braunschweig gekommen. Beide konnten bereits auf eine längere Karriere inner- und außerhalb Italiens zurückblicken. Bianchi sang unter anderem 1762 in Wien die Euridice in der Uraufführung von Christoph W. Glucks *Orfeo ed Euridice*. Sie erfuhr auch die Anerkennung Pietro Metastasio, in dessen *Il trionfo di Clelia* sie ebenfalls 1762 mitwirkte. In einem Brief an Carlo Broschi vom 14. Dezember 1768 kommt Metastasio auch auf ihre Erfolge in Braunschweig zu sprechen: »[...] ritorna ora in Italia da Brunswick, dove ha ricossa (secondo le mie notizie) la meritata universale approvazione.«⁷²

Es sind keine direkten Belege dafür bekannt, dass Antonio Tozzi und Marianna Bianchi an einem Musikalientransfer von Italien nach Braunschweig mitwirkten. Die Einrichtung der Partituren ab 1764 zeigt jedoch, wie das Repertoire der Sopranistin Marianna Bianchi in die Opera buffa-Aufführungen in Braunschweig einfloss. Besonders auffällig ist dies in der Partitur zur 1766 in Braunschweig aufgeführten Oper *Le pescatrici* von Ferdinando Bertoni. Sämtliche Arien für die Figur der Eurilda, der parte seria, sind darin durch neu eingefügte ersetzt, wobei mehrmals ein Hinweis auf Marianna Bianchi erfolgt. Die Arie »Vedersi di dio respiro« im zweiten Akt lässt durch Vermerk von Rolle und Anschlusswort erkennen, dass es sich ursprünglich um eine Arie der Mandane im dritten Akt einer *Artaserse*-Vertonung handelte – eine Rolle, die Marianna Bianchi

69 Zu den parti serie in der Opera buffa vgl. KNAUS, Über die Variabilität von Seria-Elementen in der Opera buffa sowie die Ausführungen in Kapitel 10.

70 Zur »aria di baule« vgl. STROHM, Wer entscheidet?, S. 62–79.

71 Vgl. D-Wa 46 Alt 64, S. 72b–75.

72 BRUNELLI (Hg.), Tutte le opere di Pietro Metastasio, S. 689.

mehrmals verkörperte.⁷³ Am oberen Rand ist Bianchis Name vermerkt, sowie darunter in Tozzis Handschrift »Aria di Eurilda del S. Atto«. Ähnlich wie für andere parti serie in Braunschweig ist auch hier eine längere Koloraturpassage durchgestrichen. Bei Eurildas Arie im dritten Akt »Voi che talor perdet« handelt es sich um die Arie der Creusa im zweiten Akt der Oper *Demofoonte*. Auch hier ist Bianchis Name auf der ersten Seite der Arie vermerkt und Antonio Tozzis Hinweis »Aria del terzo atto di Eurilda« befindet sich unterhalb des Autorenvermerks »Del Sig:re Baldassar Galuppi«.⁷⁴ Bianchi hatte 1759 die Creusa in einer *Demofoonte*-Produktion in Venedig gesungen, die denselben Arientext beinhaltet.⁷⁵ Auch für diese Arie sind in der Braunschweiger Partitur einige virtuose Passagen durchgestrichen.⁷⁶

Auffällig ist auch ein Hinweis auf die Sängerin Anna Maria Cataldi in der Partitur zu *Il signor dottore* – eine Oper von Domenico Fischietti, die zur Wintermesse 1766 in Braunschweig aufgeführt wurde. Für die Arie der Rosina im ersten Akt ist zunächst eine Transponierung angezeigt, im Anschluss daran ist jedoch eine Arie aus Galuppis *Il caffè di campagna* eingelegt (II/8, Dorina »Se volete far l'amore«). Am Beginn der Arie ist vermerkt »1761 In S. Moisè nell'autunno Opera 2^{da} del Sig.^r Baldassar Galuppi detto Buranello«⁷⁷, was dem Uraufführungszeitpunkt von Galuppis Oper in Venedig entspricht. Antonio Tozzi vermerkt am oberen Rand dieses Blattes »Madama Cataldi«. Die Sängerin Anna Maria Cataldi trat seit 1762 vorwiegend in Opere buffe auf, zunächst in Triest und dann ab 1763 in Wien. Auffällig ist, dass sie 1764 in Wien in sechs Produktionen mitwirkte, 1765 jedoch in nur drei und 1766 nur in einer Produktion. Mit ein Grund dafür ist sicherlich das in Wien nach dem Tod von Kaiser Franz I. Stephan am 8. August 1765 erlassene Aufführungsverbot aufgrund der Hoftrauer. Es ist also durchaus möglich, dass Cataldi 1765/66 nach Braunschweig reiste, um dort unter anderem in *Il signor dottore* mitzuwirken. Dabei ist es wohl kaum als ein Zufall zu werten, dass Marianna Bianchi bis 1763 ebenfalls in Wien engagiert war. Bianchi und Antonio Tozzi könnten durch ihre Verbindungen nach Wien ein Engagement von Anna Maria Cataldi nach Braunschweig vermittelt haben. Gerade für Aufführungsorte wie Braunschweig, für die das Gesangspersonal nicht in den Libretti verzeichnet ist und auch sonst kaum Informationen über die Sängerinnen und Sänger in der Opera buffa überliefert sind, geben derlei Anmerkungen in den Partituren aufschlussreiche Hinweise nicht nur über das Gesangspersonal an

73 Vgl. D-Wa 46 Alt 66, S. 136. Marianna Bianchi sang die Rolle 1762 in Genua, 1763 in Wien und auch nach der Zeit in Braunschweig mehrere Male noch in Italien. In der Wiener Vertonung durch Giuseppe Scarlatti existiert die Arie nicht. Der Standort des einzigen bekannten Libretto-Exemplars der anonymen Fassung aus Genua ist seit der Auflösung der Privatbibliothek I-Tfanan, in der es sich bis vor kurzem befand, nicht bekannt. Daher kann die Vermutung, dass die Arie aus der Genueser Fassung des *Artaserse* stammt, derzeit nicht bestätigt werden.

74 Vgl. D-Wa 46 Alt 66, S. 163.

75 Der Komponist dieser Produktion ist nicht im Libretto vermerkt, weshalb zu vermuten ist, dass es sich um ein Pasticcio handelt. Der Arientext entspricht nicht dem ursprünglichen Metastasio-Text »Felice età dell'oro«, der sich auch in Galuppis *Demofoonte*-Vertonung von 1750 findet.

76 Ob sich die in Braunschweig häufig anzutreffende Streichung virtuoser Koloraturpassagen auf bestimmte ästhetische Konventionen vor Ort zurückführen lässt oder andere Gründe hat, muss man als weiterer Anhaltspunkte offenbleiben.

77 Vgl. D-Wa 46 Alt, S. 34.

sich,⁷⁸ sondern auch über die Netzwerke, durch die Engagements zustande gekommen sein könnten.

Materialmigration und -manipulation

Die Sachlage zur Frage der Materialmigration ist für die Opera buffa – aber nicht nur für diese – um die Mitte des 18. Jahrhunderts äußerst komplex. Die philologischen Befunde zu den überlieferten Handschriften zeigen generell eine kaum überblickbare Fülle an unterschiedlichen Papieren, Wasserzeichen, Schreibhänden und weiteren Manuskript-eigenschaften, deren systematische Erforschung und Sammlung – etwa in einer Datenbank – ein großes Desiderat der Opernforschung im 18. Jahrhundert darstellt. Dennoch kann aus den Quellen – etwa aus der hohen Präsenz von Manuskripten aus der venezianischen Kopierwerkstatt von Giuseppe Baldan – geschlossen werden, dass für zahlreiche Aufführungsstätten der Opera buffa in ganz Europa Venedig im Untersuchungszeitraum eindeutig die erste Adresse für den Einkauf von Musikalien darstellte. Zwar wurden an zahlreichen Orten auch Manuskripte der jeweils dort aufgeführten Fassungen erstellt (bspw. in Dresden oder Wien), diese dienten jedoch der Dokumentation und waren nicht zur weiteren Verbreitung oder Verwendung gedacht. Notenmaterial wurde gerade nicht aus geographisch möglicherweise näherliegenden Orten außerhalb Italiens bezogen, sondern direkt aus Italien importiert, und hier insbesondere aus Venedig. Ausnahmen wie etwa die engen Beziehungen zwischen Wien und Krumau bestätigen diesen Befund insofern, als auch hier neben Wiener Manuskripten solche aus Venedig anzutreffen sind. Gerade im Hinblick auf die bereits in der Einleitung dieses Bandes erwähnten und in der Musikforschung immer wieder diskutierten Begriffe Mobilität, Migration und Zirkulation kann daher für überlieferte Musikalien eindeutig von einer Materialmigration gesprochen werden, da die Partituren nicht zirkulierten, sondern dauerhaft ihren Ort wechselten und dort im 18. Jahrhundert auch häufig verblieben.⁷⁹ Vor Ort gefertigte Abschriften wurden meist nur für den lokalen Gebrauch hergestellt. Anders verhielt sich dies freilich bei den (allerdings selten überlieferten) Partituren von mobilen Truppen, die an anderer Stelle noch zur Sprache kommen werden.⁸⁰

Die Manuskripte selbst geben jedoch nicht nur Hinweise zur Materialmigration, sondern liefern in der Zusammenschau von Materialherkunft und -manipulation wichtige Informationen über die Personen, die an der Verbreitung der Opera buffa und ihrer jeweils unterschiedlichen musikalischen Ausgestaltung beteiligt waren. Die netzwerkartigen Verbindungen gehen hier weit über die Frage hinaus, ob eine Sängerin oder ein Sänger eine Arie mit sich führte, die sie oder er bereits zuvor gesungen hatte.

78 Dies betrifft auch die in I-MOe aufbewahrten Partituren und Stimmen, die Aufführungen in Bonn dokumentieren und häufig das beteiligte Gesangspersonal ausweisen bspw. für *L'amante di tutte*, *La diavolessa*, *Li tre amanti ridicoli*, vgl. KNAUS, Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende, S. 236–237.

79 Ganze Sammlungen landeten – wie bereits ausgeführt wurde – später auch an anderen Orten. Dies ist jedoch unabhängig von der Frage der Zirkulation der Manuskripte im 18. Jahrhundert zu sehen.

80 Siehe hierzu das Kapitel 9.

Vielmehr sind es verschiedene Kombinationen aus geographischen und personellen Konstellationen, die in der Materialität der Manuskripte ihr Spuren hinterlassen.