

Migration, nicht Plagiat.

Die Bearbeitungspraxis in der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts

von Christin Heitmann (Bremen)

Im Mai 2016 fällte das deutsche Bundesverfassungsgericht ein bemerkenswertes und wohl auch überraschendes Urteil in einem Urheberrechtsstreit zwischen dem Rapper, Komponisten und Produzenten Moses Pelham und der Elektropopband *Kraftwerk*: Das 2012 vom Bundesgerichtshof ausgesprochene Urteil: das Verbot der nicht durch den Urheber genehmigten Übernahme eines fremden Beats (aus dem Kraftwerk-Titel *Metall auf Metall*) und dessen Unterlegung als Loop (Beat in ‚Dauerschleife‘) in einen anderen Song (*Nur mir* von Moses Pelham, gesungen von Sabrina Setlur), wurde aufgehoben mit der Begründung, dass das sogenannte Sampling zu den elementaren Stilmitteln des Hip Hop gehört. Ein Verbot, so die Begründung weiter, schränke die künstlerische Freiheit ein und verhindere gar die Weiterentwicklung bestimmter Stilrichtungen der Popmusik.¹ Es führt hier zu weit, näher auf das konkrete Für und Wider dieses Streitfalls, die Bedeutung und die Einzelheiten des Urteils z.B. in den Hinweisen für den Gesetzgeber im Hinblick auf finanzielle Entschädigungen einzugehen. In jedem Fall aber scheint es vor dem Hintergrund der fast allgegenwärtigen (und ohne jeden Zweifel in der Wissenschaft berechtigten) Plagiats-Debatten bedeutsam, dass hier die Kunstfreiheit über den Urheberrechtsschutz gestellt wurde. Immerhin ist das Aufgreifen und Weiterentwickeln allgemein ein Bestandteil der Popkultur, nicht nur des Hip Hop, und dies wurde in dem Urteil des Bundesverfassungsgerichts erstmals anerkannt.

Während es sich im Fall Pelham um die Verwendung eines Beats von nur zwei Sekunden handelt, hätte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach um das Urheberrecht an in sich geschlossenen Kompositionen streiten können, genauer gesagt an sogenannten Einlagearien in italienischen Opern. Doch wäre das Urteil wohl ebenfalls zugunsten der Kunstfreiheit ausgefallen, mit dem Unterschied allerdings, dass es zu dieser Zeit gar keine Vorbehalte gegen die Verwendung fremder Arien in verschiedenen Opern gab, sondern dass das Übernehmen von Arien aus einer Oper in eine andere – sei es in unveränderter oder in bearbeiteter Form – gängige Praxis bei Neuproduktionen von Bühnenwerken in verschiedenen Opernhäusern war. Zu dieser Zeit standen Begriff und rechtliche Kategorie des Urheberrechts erst am Anfang ihrer Entwicklung, und folglich war der Schutz geistigen und künstlerischen Eigentums von Rechts wegen noch nicht gegeben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden nach und nach die ersten gesetzmäßigen Regelungen getroffen, z.B. in England bereits 1710 (*Statue of Anne*), in Frankreich 1791 und 1793 (zwei Gesetze zur *Propriété littéraire et artistique*), in Preußen erst 1837. 1886 wurde mit der *Berner Übereinkunft* das erste multinationale Abkommen zum Urheberrechtsschutz geschlossen. Es trat zunächst

in acht Staaten in Kraft (Belgien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Schweiz, Spanien und Tunesien; Österreich trat dem Abkommen 1920 bei, die USA 1989).

Ein Komponist wie Joseph Haydn (1732–1809), der erst nach 20 Dienstjahren in einem neuen Dienstvertrag 1781 überhaupt die Erlaubnis des Fürsten Esterházy erhielt, seine Werke außerhalb des Esterházy'schen Hofes zu verbreiten und für andere Auftraggeber zu komponieren (und damit zusätzliches Geld zu verdienen), kämpfte erbittert gegen Raubkopien und Raubdrucke seiner Sinfonien und Streichquartette.

Ein anderes prominentes Beispiel ist das berühmte Thema der Ouvertüre zur *Zauberflöte* KV 620 von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), das dem Themenkopf aus dem 1. Satz der Klaviersonate B-Dur op. 24, Nr. 2 von Muzio Clementi (1752–1832) genau entspricht.² Clementi hatte seine 1789 veröffentlichte Sonate bereits am 24.12.1781 vor Kaiser Joseph II. gespielt, der ihn und Mozart zu einem Wettspiel an die Wiener Hofburg geladen hatte.³ Mozart kannte also die Sonate erwiesenermaßen. Die *Zauberflöte* wurde im Jahr 1791 komponiert und am 30.9.1791 uraufgeführt. Clementi war es keineswegs entgangen, dass Mozart in seiner Ouvertüre mit dem von ihm stammenden Motiv arbeitet. Im sechsten Heft der Ausgabe seiner Werke, das [1804] bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien, ließ er die folgende Bemerkung zur Sonate op. 24, Nr. 2 setzen: „Cette Sonate, avec la Toccata, qui la suit, a été jouée par l’auteur devant S. M. I. Joseph II. en 1781, Mozart étant présent.“⁴ Der Vermerk Clementis wird allgemein als Versuch gedeutet, auf seine Urhebererschaft des Motivs und auf dessen Verwendung durch Mozart hinzuweisen. Mozart starb etwa zwei Monate nach der Uraufführung der *Zauberflöte*, am 5.12.1791; ob es bis dahin noch eine Auseinandersetzung beider Komponisten über den Fall gab, lässt sich nicht belegen.

Beide Beispiele zeigen, dass es im 18. Jahrhundert auf Seiten der Komponierenden ein Bewusstsein und auch konkrete Bemühungen gab, die eigenen Urheberrechte zu wahren, auch wenn eine rechtliche Handhabe dafür noch nicht existierte.

Tatsächlich ist der Gattung der italienischen Oper in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts⁵ der Plagiatsbegriff fremd, was aus heutiger Sicht nur mit genauer Kenntnis des Opernbetriebs der Zeit verständlich ist: Im Laufe des 18. Jahrhunderts bildete sich ein umfangreiches, heute wenig bekanntes Repertoire an italienischen Opern heraus, das auf den Bühnen in ganz Europa gespielt wurde. Die Verbreitung erfolgte fast ausschließlich durch handschriftliche Partituren, die oft in Kopistenbüros abgeschrieben wurden und für die es einen entsprechenden Markt gab. Das wichtigste Ziel war der bestmögliche Unterhaltungswert für das jeweilige Publikum, so dass Opernkomponisten ihre neuen Werke genau auf die Gegebenheiten des Theaters abstimmten, für das die Oper komponiert wurde und an dem die Uraufführung stattfinden sollte. Entsprechend war es üblich, Opern-Partituren für Wiederaufführungen an anderen Theatern für die Bedürfnisse des neuen Theaters einzurichten, d.h. sie den jeweiligen Gegebenheiten vor Ort anzupassen, die von Neapel bis London natürlich unterschiedlich ausfielen. Im Einzelfall konnten solche Anpassungen weitgehen-

de Umarbeitungen zur Folge haben. Unter „Gegebenheiten vor Ort“ kann dabei alles verstanden werden von der Zusammensetzung der Ensembles der Sängerinnen und Sänger ebenso wie der Orchester über die Beschaffenheit und Größe der Opernhäuser und der Bühnen bis hin zum lokalen Publikumsgeschmack.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit Joseph Haydns als Opernkapellmeister des Fürsten Esterházy in der Zeit von Mitte der 1770er Jahre bis 1790 bestand darin, die angekauften Opernpartituren für Aufführungen am Esterházyischen Hoftheater einzurichten.⁶ Dies zeigt deutlich ein Blick in den Bestand der Aufführungsmaterialien des Hoftheaters, die zum größten Teil erhalten sind und in der Széchényi Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrt werden. Haydns eigene Opern blieben davon unberührt, denn diese komponierte er ja ohnehin für das Hoftheater in Eszterháza. Damit waren sie bereits für die Bühne, das Ensemble und das Publikum des Aufführungsortes konzipiert und dem spezifischen Repräsentationsstreben des Fürsten angepasst. Außerhalb von Eszterháza wurden Haydns eigene Opern zu seinen Lebzeiten in der Regel nicht gespielt.⁷ Möglicherweise war es sogar Haydn selbst, der die Aufführungen seiner Opern andernorts nicht zuließ, wie ein Brief an den Prager Beamten und Musiker Franz Rott vom [Dezember 1787] nahelegt:

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir, recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe.“⁸

Zwar ist die Authentizität des Briefes nicht gesichert, denn das Original ist nicht bekannt; einzige Quelle ist die Wiedergabe des Briefes in Franz Niemetscheks Mozart-Biographie.⁹ Somit ist die Frage, ob Haydn Aufführungen seiner Opern an anderen Theatern verhinderte, allein mit diesem Zitat nicht zu beantworten. Die Zusammengehörigkeit von aufgeführter Oper und Aufführungsort ist hier jedoch so wiedergegeben, wie sie im 18. Jahrhundert jedenfalls für die italienische Oper galt.¹⁰

Haydns Tätigkeit als Opernkapellmeister ist von daher ausgesprochen typisch für die Zeit, und zwar ausdrücklich auch in der Hinsicht, dass nicht die Komponisten selbst die Anpassungen vornahmen, sondern die Kapellmeister an den jeweiligen Opernhäusern mit den entsprechenden Kenntnissen der Gegebenheiten vor Ort.

Die Gepflogenheit, Bühnenwerke an den Aufführungsort anzupassen, gilt als definierende Eigenart der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Forschung betrachtet die Werke nicht mehr getrennt vom Produktionsbetrieb des Musiktheaters der Zeit, sondern als deren Teil. Den für notwendig erachteten Bearbeitungen wurde eine Oper, die für eine Neuproduktion eingerichtet werden sollte, in jeder denkbaren Hinsicht unterzogen: Das Libretto

konnte gekürzt, gegebenenfalls sogar in der Anzahl der Akte verändert werden. Die ursprünglich vorgesehenen Stimmlagen der Gesangspartien konnten sich durch die Neubesetzungen ändern, wenn etwa das Opernhaus keine Kastraten zur Verfügung hatte.¹¹ Auch einzelne Nummern wie Arien oder Ensembles konnten bearbeitet werden, indem sie etwa in eine andere Tonart transponiert, gekürzt, in der Gesangspartie an Stimmlage und Können des Sängers oder der Sängerin angepasst oder in der Orchesterbesetzung verändert wurden. Es konnten auch fremde Arien oder Ensembles hinzugefügt werden, oft im Austausch gegen ursprünglich¹² zur Oper gehörende Nummern. Diese sogenannten Einlagen konnte der bearbeitende Kapellmeister entweder selbst speziell für seine Produktion komponieren, oder er konnte sie, wie schon angedeutet, einer anderen Oper entnehmen. Nicht selten waren es Sängerinnen oder Sänger, die von ihnen bevorzugte anstatt der ursprünglichen Arien zu singen wünschten.

Strukturelle Entsprechungen der Opern-Libretti, die im Übrigen häufig mehrfach von verschiedenen Komponisten vertont wurden, im Hinblick auf Personenkonstellation, Handlung und Handlungsverlauf sowie die strikte Trennung von Rezitativen und Arien in den meisten Opernserie¹³ der Zeit machten das Austauschen von musikalischen Nummern überhaupt erst möglich. Wie ich im Weiteren zeigen werde, waren dramaturgische Änderungen wie etwa eine andere Gewichtung der Rollen manchmal jedoch ein Ziel der Bearbeitung. – Die jeweiligen Absichten hinter den Bearbeitungsschritten sind allerdings ein noch weitgehend unerforschtes Feld. Direkte Quellen dazu gibt es kaum, und offenkundige Zusammenhänge wie Rücksichten auf Wünsche und Fähigkeiten der Gesangssolistinnen und -solisten reichen als Erklärung vermutlich nicht immer aus. Bezugnahmen auf ein zeithistorisches Geschehen wären ja z.B. ebenfalls denkbar.

Komponisten (oder Librettisten) erhoben weder Einspruch gegen die bisweilen erheblichen Veränderungen an ihren Opern, noch erhoben sie Einspruch, wenn ihre Arien ohne Nennung des Namens in anderen Bühnenproduktionen verwendet und hier auch verändert wurden. Oft, aber nicht notwendigerweise, dienten besonders berühmte Arien als Einlagen, deren Urheber und Ursprungsopter ohnehin bekannt waren, doch selbst wenn es sich um weniger bekannte oder neu komponierte Arien handelte, wurden deren Urheber selten namentlich genannt.

Dennoch galt die Übernahme von Arien aus fremden Opern für die Verwendung als Einlagearien in einer Opernproduktion nicht als Plagiat; vielmehr gilt die Bearbeitung italienischer Opern mit dem Ziel, sie an die Aufführungsbedingungen des jeweiligen Theaters anzupassen, gilt also diese Bearbeitungspraxis als „ein zentraler ästhetischer Grundsatz und eine handlungsbestimmende Überzeugung im italienischen Opernbetrieb.“¹⁴ In der heutigen Forschung spricht man daher im Hinblick auf Einlagearien von Migrationen, durch die die Arien nicht nur zu ihrer Ursprungsopter gehören, sondern auch Teil der Opern sind, in denen sie aufgeführt wurden. Verfolgt man solche Arien-Migrationen konkret in mehreren Fällen, so zeigt sich ein komplexes Beziehungsnetz zwischen den entsprechenden Opern.¹⁵

Zum Erscheinungsbild einer italienischen Oper der Zeit gehören damit neben der Uraufführungsfassung gleichberechtigt auch alle weiteren überlieferten Fassungen.

Im Kontext der Plagiatsfrage lohnt sich ein Vergleich mit der französischen Oper desselben Zeitabschnitts, für die Opernbearbeitungen in weit geringerem Umfang überliefert sind.¹⁶ Französische und italienische Oper unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der Sprache und stilistischer Merkmale, sondern auch hinsichtlich der Verbreitung und des Spielbetriebs. Insgesamt stellt die französische Oper ein grundsätzlich anderes System dar als die italienische: Während sich die Verbreitung der italienischen Oper über ganz Europa fast ausschließlich in Form von Handschriften vollzog, wurden in Frankreich Opernpartituren – insbesondere im Bereich der *Tragédie lyrique*, dem französischen Pendant zur italienischen *Opera seria* – bereits seit dem 17. Jahrhundert gedruckt. Mit dieser ‚Verewigung‘ der Partituren ging deren Archivierung durch die Académie Royale de Musique ebenso einher wie die Bildung eines Kanons klassischer Werke im Bereich der Oper. Auf stilistischer Ebene waren ein weitreichender Traditionalismus und die Idee einer engen Verbundenheit von Musik und Text die Folge, was die Mehrfachversionen eines Librettos extrem hemmte, die in der italienischen Oper gang und gäbe waren. Folglich war die französische Oper von einer wesentlich anderen ästhetischen Auffassung geprägt als die italienische, indem für erstere die konsistente und unveränderliche Werkgestalt sowie das Streben nach künstlerischer Originalität charakteristisch waren. Entsprechend wurde bei Aufführungen die texttreue Wiedergabe angestrebt, während in der italienischen Oper der Unterhaltungswert für das jeweilige Publikum im Vordergrund stand. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass im Bereich der französischen Oper nicht nur Bearbeitungen von Bühnenwerken kaum begegnen, sondern dass auch Plagiats-Diskussionen überliefert sind – ganz im Unterschied zum Bereich der italienischen Oper.

Im Folgenden soll ein Beziehungsgeflecht, wie es sich durch die vorgestellte Bearbeitungspraxis ergibt, am Beispiel einer Oper von Giuseppe Sarti näher ausgeführt werden.¹⁷ Das zeittypische Repertoire der erfolgreichen Opernkomponisten neben Mozart und Haydn – wobei sich der Erfolg hier an der Zahl und geographischen Verbreitung der Opernproduktionen bemisst – ist, wie bereits erwähnt, heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Opern von Pasquale Anfossi (1727–1797), Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804), Antonio Sacchini (1730–1786), Giovanni Paisiello (1740–1816), Domenico Cimarosa (1749–1801), Antonio Salieri (1750–1825), Luigi Cherubini (1760–1842) oder Angelo Tarchi (ca. 1760–1814) wurden wesentlich häufiger aufgeführt als diejenigen von Mozart und Haydn. Der italienische Opernkomponist Giuseppe Sarti (1729–1802) gehört ebenfalls in diese Reihe. Mit über 70 Bühnenwerken, die von Neapel über Wien bis London und Kopenhagen, von St. Petersburg über Berlin bis Paris regelmäßig aufgeführt wurden, zählt er zu den berühmtesten Opernkomponisten seiner Generation. Dem Opernpublikum heutzutage ist Sarti unbekannt, doch kennt es wohl sehr gut eine seiner Melodien, und

zwar die der Arie „Come un' agnello“ aus der Opera buffa *Fra i due litiganti, il terzo gode* (UA Mailand 1782). Diese zitiert Mozart nämlich im Finale des 2. Akts des *Don Giovanni* neben Ausschnitten aus Vicente Martín y Solers Erfolgsoper *Una cosa rara* (UA Wien 17.11.1786) und einem Selbstzitat aus *Le Nozze di Figaro* (UA Wien 1.5.1786). Doch namentlich Martín y Solers und Sartis Opern waren so berühmt (allein in Wien erlebte *Fra i due litiganti* zwischen 1783 und 1791 63 Aufführungen, Mozarts *Figaro* hatte dagegen zunächst nur neun Vorstellungen und fand bald nach der Premiere von *Una cosa rara* kein großes Interesse mehr), dass das Publikum die Übernahmen sehr wahrscheinlich als Zitat erkannt hat; Leporellos Ausrufe „Bravi! ,Cosa rara!‘“ (T. 53 f.) und „Evvivano i ,Litiganti!‘“ (T. 122 ff.) sind gleichsam einkomponierte Quellennachweise.

1784 haben sich Mozart und Sarti kennengelernt, als Sarti eine Reise nach St. Petersburg in Wien unterbrach. In einem Brief vom 9. und 12.6.1784 schreibt Mozart an seinen Vater:

„Morgen wird beÿ h: [Herrn, CH] *Agenten* Ployer zu döbling auf dem Lande *Academie* seÿn [...] – wenn *Maestro Sarti* nicht heute wegreisen hätte müssen, so wäre er auch mit mir hinaus. – *Sarti* ist ein rechtschaffner braver Mann! – ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch *variazionen* auf eine seiniger Arien gemacht, woran er sehr viele freude gehabt hat.“¹⁸

Sartis Opera seria *Giulio Sabino*, nach dem Libretto *Epponina* von Pietro Giovannini (1744–1811), die hier genauer betrachtet werden soll, wurde 1781 in Venedig uraufgeführt und erfuhr bis zum Jahr 1805 etwa 40 Neuproduktionen in ganz Europa. Damit ist sie die erfolgreichste Opera seria des Komponisten. In ihrer ursprünglichen Form umfasst die Oper drei Akte, sechs Charaktere treten auf (plus zwei stumme Rollen). Die Stimmlagen der Figuren und ihre Beziehungen untereinander ergeben eine völlig symmetrische Konstellation: Es gibt zwei Kastraten-Rollen (*Giulio Sabino* und sein Vertrauter *Arminio*), zwei Tenorrollen (*Tito*, Sohn des römischen Kaisers *Vespasian*, und sein Vertrauter *Annio*) sowie zwei weibliche Sopranrollen (*Epponina*, *Gattin Sabinos*, und *Voadice*, *Sabinos* Schwester). Es gibt keine zur Handlung gehörenden Chöre oder Ballette. Der Aufbau des Librettos folgt eng dem Metastasianischen Muster der italienischen Opera seria: Die musikalischen Nummern sind klar voneinander abgegrenzt und in Arien bzw. Ensembles, Rezitative und *Accompagnati* zu unterscheiden. Während die Handlung vor allem durch die Rezitative getragen wird, ist in den Arien eher Raum für Kontemplation und Reflexion des Geschehens, auch für Einblicke in das Gefühlsleben der Figuren. Auf inhaltlicher Ebene ist die Mischung aus historischen und fiktiven Elementen ebenso typisch für die Opera seria.¹⁹ Ort und Zeit der Handlung sind gegen Ende der Herrschaft *Vespasians* (69–79 v. Chr.) im römisch besetzten Gallien anzusiedeln. *Sabino*, ein gallischer Edelmann, ist der von seinen Truppen anerkannte Herrscher;

er soll auf Vespasians Befehl hin verhaftet werden, um die Herrschaft Roms in Gallien zu sichern. Er kann sich über neun Jahre versteckt halten, zusammen mit seiner Ehefrau Epponina und den beiden Söhnen, die während dieser Zeit geboren wurden. Soweit die Historie nach Plutarch, Dio Cassius und Tacitus. Die übrige Handlung ist fiktional, so z.B. Titos Liebe zu Epponina, die sich in der Oper nicht zusammen mit Sabino versteckt hält, sondern ihn zunächst für tot hält. Tito gerät als Sohn des römischen Kaisers in den typischen Zwiespalt zwischen der Treue zu Rom und seinem persönlichen Glück, der Liebe zu Epponina, die sich jedoch zu Sabino bekennt, sobald dieser seine Identität aufgedeckt hat. Tito verzichtet schließlich auf die Geliebte und begnadigt Sabino.

Als Quellen zum *Giulio Sabino* sind derzeit ca. 25 handschriftliche Partituren bekannt, die jeweils mehr oder weniger stark bearbeitete Fassungen der Oper überliefern. Autographe Quellen der gesamten Oper oder einzelner Nummern sind nicht bekannt.²⁰ Ungewöhnlich für die Opera seria der Zeit ist die Existenz einer gedruckten Partitur, die um 1782 in Wien erschien und von der bis heute ca. 50 Exemplare in Bibliotheken in den USA und in Europa sowie eines in Japan (Tokio) erhalten sind. Ein Vergleich der gedruckten Partitur²¹ mit dem gedruckten Libretto²² der Uraufführung zeigt, dass der Partiturdruk mit großer Sicherheit die Fassung der Uraufführung 1781 in Venedig überliefert, denn in beiden Quellen ist das Libretto textidentisch. Doch anders als im Hinblick auf die französische Oper beschrieben, hat die Existenz dieses früh erschienenen Partiturdruks die handschriftliche Verbreitung über ganz Europa ebensowenig gehemmt wie die Bearbeitung der Partitur für die verschiedenen Neuproduktionen.

Für die Aufführung im Kärntnertortheater in Wien im Jahr 1785 wurde eine vergleichsweise stark veränderte Fassung des *Giulio Sabino* erstellt. Kein Geringerer als Antonio Salieri, seit 1783 Kapellmeister der „k. k. Hofoper“ im Kärntnertortheater, war dafür verantwortlich, wenn er auch sicherlich nicht der einzige war, der daran arbeitete und Entscheidungen z.B. über Einlagearien traf.²³ Mit der Aufführungsserie sollte das renovierte Theater festlich wiedereröffnet werden. Einer der berühmtesten Kastraten Europas, Luigi Marchesi, wurde für die Titelrolle engagiert.²⁴ Die Wiener Fassung von 1785 ist heute die am besten erforschte Fassung. Sie ist überliefert in einer Direktionspartitur in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), die auf der Materialebene eine Mischung aus gedruckter und handschriftlicher Partitur darstellt.²⁵ Als Grundlage für die Bearbeitung wurde ein Exemplar des Wiener Partiturdruks verwendet, das durch handschriftliches Material zum Teil ersetzt bzw. ergänzt wurde. So lassen sich die Bearbeitungsschritte allein anhand dieser Direktionspartitur sehr gut nachvollziehen.²⁶ Das Exemplar des Wiener Drucks wurde offenbar zunächst revidiert und mit Anweisungen für die Bearbeitung versehen. Es finden sich z.B. Korrekturen von Druckfehlern oder kleinere Änderungen von Rezitativ-Enden, die auf eine folgende Einlage abgestimmt werden sollten; vor allem aber enthalten die Druckseiten Hinweise auf Einlagen sowie Streichungen und Überklebungen, aber auch ergänzende oder ändernde Eintragungen von

Vortragsbezeichnungen oder längeren Koloraturen in den Singstimmen. Zumindest ein Teil dieser handschriftlichen Anmerkungen stammt von Antonio Salieri. In dasselbe Exemplar wurden sodann mehrere Einlagen und einige geänderte Rezitative als Handschriften eingelegt. Allerdings wurden die überzähligen Druckseiten mit gestrichenen Nummern nicht herausgetrennt, sondern im Konvolut belassen (sie sind jedoch zum Teil innerhalb des Konvoluts an eine andere Stelle verschoben²⁷).

Salieris Fassung enthält, verglichen mit anderen Fassungen, sehr viele Einlagen, die zum Teil an dramaturgisch wichtigen Positionen stehen. Von 19 Soloarien und Ensembles in Sartis Oper wurden nur vier in unveränderter Form in die Wiener Fassung übernommen. Drei Sarti-Arien wurden bearbeitet, drei weitere wurden ersatzlos gestrichen, und die restlichen neun Nummern sind Einlagen.²⁸ Einige dieser Einlagen werden im Folgenden näher beleuchtet, um einen konkreteren Eindruck von den Möglichkeiten und Auswirkungen der Bearbeitungspraxis zu vermitteln.

Die erste Einlagearie, „Pensieri funesti“ (1. Akt, 1. Szene), ersetzt die Auftrittssarie der Titelpartie gleich am Anfang der Oper. In der Quelle ist ihr Urheber auf der ersten Seite der Arienpartitur benannt: „Del Sig: Antonio Salieri“ (siehe Abb.).

The image shows a handwritten musical score for the first act of the opera 'Sarti' by Antonio Salieri. The score is for the first scene and is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left are Corni, Clarinette, Fagotti, Violini, Violen, Fagotti, and Cantante. The music is written in a 19th-century style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Es handelt sich um eine Abschrift fremder Hand, das Autograph dieser Arie wird gesondert in der ÖNB aufbewahrt.²⁹ Salieri hat die Arie offenbar eigens für die Wiener Fassung komponiert und dabei den ursprünglichen Arientext beibehalten. Warum er eine Arie für denselben Text neu komponiert hat, ist nicht überliefert; möglicherweise kam er damit den Wünschen Marchesis entgegen. Salieris Arie fand, wie einige andere Nummern aus der *Giulio Sabino*-Aufführung in Wien auch, ein Jahr später erneut Verwendung in seiner eigenen Oper *Prima la musica* (UA Schönbrunn, 1786). Allerdings dient sie hier nicht als Einlage, sondern eher als Zitat, indem sie Teil einer gespielten Probe ist und dabei parodiert wird. Die Sängerin der Uraufführung, Nancy Storace, ebenfalls ein gefeierter Star der Zeit, parodierte in Schönbrunn in der Rolle der Donna Eleonora auch Luigi Marchesis Art zu singen, zu verzieren und zu spielen, und dies mit großem Erfolg. Ein zeitgenössischer Rezensent kommentiert:

„Die Musik des Hrn. Salieri ist sehr artig und der komische Ausdruck mit grosser Kunst mit dem ernsthaften verbunden. Madame Storace erregte allgemeine Bewunderung; sie sang dem berühmten Hrn. Luigi Marchesi in den Arien aus dem Giulio Sabino so künstlich nach, daß man wirklich ihn selbst zu hören glaubte; sogar dessen Spiel stellte sie mit besonderer Geschicklichkeit dar.“³⁰

Zwei weitere Einlagen ersetzen die beiden Soloarien in der Rolle des Annio. Wie schon erwähnt, stellt Annios Partie neben der des Tito die zweite Tenorrolle dar. Annios Einlagearien in der Wiener Fassung sind jedoch im Bassschlüssel notiert und dem Tonumfang zufolge vermutlich für einen Bariton bestimmt. Wer die Partie 1785 in Wien gesungen hat, ist unbekannt; die Besetzung der Wiener Aufführungen ist nur für die drei Hauptrollen (Sabino, Tito, Epponina) überliefert. Doch durch die Einlagen wissen wir, dass die Annio-Partie von einem Bariton gesungen worden sein muss. Annios Rezitative blieben im Tenorschlüssel stehen und wurden vermutlich vom Sänger einfach eine Oktave tiefer gesungen, was bei Rezitativen durchaus übliche Praxis war. Annios erste Einlagearie, „Frema pur avverso il fato“ (1. Akt, 10. Szene), ist als anonyme Handschrift in die Direktionspartitur eingefügt und konnte bisher nicht identifiziert werden. Die zweite Wiener Einlagearie für Annios Partie ist „Quando il pensier figura“ (2. Akt, 1. Szene). Wie schon bei „Pensieri funesti“ handelt es sich auch hier um eine andere Vertonung des ursprünglichen Arientextes; die eingefügte Handschrift ist Antonio Sacchini zugeschrieben: „Del Sig: Sacchini“ (Bd. 2, fol. 2v). Dennoch konnte auch diese Arie bisher nicht identifiziert werden: Da von Sacchini keine Oper auf das Libretto *Epponina* bekannt ist, und eine einzelne Arie dieses Titels ebenfalls nicht auffindbar ist, wurde die Arie vermutlich einer seiner Opern entnommen und der Arientext aus Pietro Giovanninis Libretto unterlegt.

Die Einlagearie „Numi tiranni non tanto rigor“ (2. Akt, 5. Szene) ersetzt die Rondò-Arie³¹ für Epponina von Sarti, „Con qual core, oh Dio!“ Die Arie ist in der

Wiener Partitur dem Komponisten Gian Francesco de Majo (1732–1770) zugeschrieben: „Del Sig: Majo“ (Bd. 2, fol. 21r), sie stammt aus dessen Oper *Moteczuma* (UA Turin, 1765, dort 1. Akt, 2. Szene). Diese Oper ist nach derzeitiger Kenntnis in nur einer Quelle überliefert. Da die Partitur mit dem Libretto der Uraufführung³² übereinstimmt, kann jedoch vermutet werden, dass hiermit Majos ursprüngliche Fassung der Oper überliefert ist. Ein Vergleich der beiden Partituren zeigt, dass die Arie für den Wiener *Giulio Sabino* stark bearbeitet wurde: Während in Wien die Arie 89 Takte umfasst und die typische in sich geschlossene ABA-Form aufweist, ist sie in der *Moteczuma*-Partitur einteilig, nur 44 Takte lang und geht nahtlos in ein *Accompagnato* über. Der Ursprung des B-Teils der Wiener Version konnte noch nicht identifiziert werden, vermutlich wurde er in Wien neu hinzukomponiert.

Ein weiteres Beispiel aus der Wiener Partitur zeigt, dass Einlagen nicht unbedingt der Besetzung der Nummern entsprechen, die sie ersetzen. Das Rondò „Cari oggetti del mio core“ (2. Akt, 10. Szene) für Giulio Sabino, Epponina und Annio ersetzt in der Wiener Fassung die Sarti-Arie „Cari figli un' altro amplesso“ für Sabino. Die Einlage ist mit „Del Sig: Tarchi“ (Bd. 2, fol. 69r) bezeichnet und stammt aus Angelo Tarchis Oper *L'Arminio* (dort 2. Akt, 12. Szene). Tarchis Oper war im Mai 1785, also kurz vor der Wiener *Giulio Sabino*-Premiere, in Mantua uraufgeführt worden mit Luigi Marchesi in der Titelrolle, und so ist es wahrscheinlich, dass er das „Cari oggetti“ als Einlage für sein Engagement als Giulio Sabino in Wien mitgebracht hatte. Marchesi war bereits 1781 in Florenz als Giulio Sabino aufgetreten, er kannte also die Oper und die Titelpartie genau. Laut Richard Armbruster hatte Joseph II. die *Arminio*-Inszenierung in Mantua erlebt und bei der Gelegenheit eine Opera seria kennengelernt, wie sie in Wien bis dahin nicht gespielt wurde. Möglicherweise trug dieses Erlebnis zu der Idee bei, ein vergleichbares Werk auch in Wien auf die Bühne zu bringen und dafür den berühmten Kastraten zu engagieren. Ob Joseph II. auch Einfluss auf die Wahl der Einlagen genommen haben könnte, ist fraglich, aber auch nicht auszuschließen.³³

Auch zu Tarchis *L'Arminio* ist derzeit nur eine vollständige Quelle bekannt.³⁴ Wie ein Vergleich beider Partituren zeigt, wurde das Rondò unverändert in die Wiener Fassung übernommen; Tonart, Orchesterbesetzung und Umfang sind in beiden Partituren gleich, und auch die Gesangspartie, üblicherweise am ehesten Gegenstand von Bearbeitungen im Hinblick auf die aktuelle Besetzung, weist keine Änderungen auf.

Die Finali der drei Akte einer Opera seria sind in der Regel Ensembles für mehrere Gesangsstimmen, die den Hauptrollen vorbehalten bleiben, sofern nicht alle Charaktere beteiligt sind. In Sartis *Giulio Sabino* sind dies das Duett „Come partir poss'io“ für Giulio Sabino und Epponina am Ende des 1. Akts, es wurde unverändert in die Wiener Fassung übernommen. Das Terzett „Sfogati pur tiranno“ für die genannten und Tito am Ende des 2. Akts wurde dagegen ebenso ersetzt wie das Finale der gesamten Oper für alle sechs Partien, „Di nobili allori“. Anstelle des letzteren findet sich in der Wiener Fassung das Ensemble „S'oda, o duce“ für Sabino, Epponina,

Arminio, Annio und Voadice. Tito ist gewissermaßen der angesprochene Adressat des Huldigungsgesangs und singt daher nicht mit. Die Partie des Annio ist hier wie auch in seinen Wiener Einlagearien im Bassschlüssel notiert. Das Finale ist als anonyme Abschrift in der Partitur enthalten. Eine von Antonio Salieri geschriebene Einzel-Handschrift (Autograph?) dieses Finales findet sich ebenfalls in der Musiksammlung der ÖNB.³⁵ Wie bei der Arie „Pensieri funesti“ deutet diese Quelle darauf hin, dass auch der Schlusschor von Salieri für die Wiener Fassung des *Giulio Sabino* komponiert wurde.

Ein besonderer Fall liegt mit dem Finale des 2. Akts vor, denn dieses fehlt in der Direktionspartitur.³⁶ Hier endet, so scheint es, der 2. Akt mit einer Arie Voadices, „Va pur, ritorna a Roma“, einer anonym überlieferten Einlagearie, die Sartis Voadice-Arie „Quell' ira che in vano celar“ ersetzt. Nach dieser Arie bricht die Partitur ab, der 2. Akt enthält keine weiteren Notenseiten. Das Material selbst gibt keine Hinweise darauf, dass Seiten entfernt wurden, vermutlich war der Rest des 2. Aktes auf einer eigenen Lage notiert, die ohne Spuren herausgenommen werden konnte. Wäre am Ende der Voadice-Arie allerdings tatsächlich auch das Ende des 2. Akts intendiert gewesen, so müssten wir auf dieser Seite den sonst üblichen Hinweis „Fine dell' atto secondo“ finden, wie er entsprechend auch am Ende des 1. und 3. Akts dieser Partitur vorhanden ist, am vermeintlichen Ende des 2. Akts jedoch fehlt. Abgesehen vom Materialbefund macht hier vor allem auch der dramaturgische Aspekt stutzig: Nicht nur in der gedruckten, sondern auch in den geprüften handschriftlichen Partituren des *Giulio Sabino* schließt jeder Akt mit einem Ensemble der Hauptrollen, wie bereits erwähnt wurde. Voadice besetzt als Schwester Sabinos die weibliche Nebenrolle. Gemessen an den dramaturgischen Gepflogenheiten der Zeit ist es höchst unwahrscheinlich, dass der 2. Akt in der Wiener Aufführung mit dieser Arie enden sollte. Ein Blick in das gedruckte Libretto der Wiener Aufführung³⁷ bestätigt die Vermutung, dass nach der Voadice-Arie Material fehlt: Im Wiener Libretto folgen auf Voadices Arie noch zwei Rezitative, die der gedruckten Partitur entsprechen. Der Text „Tremate, empitremate“ ist dagegen gegenüber dem Partiturdruk neu und steht offensichtlich für eine Einlage. Im Libretto wird der Text den Partien Sabino, Epponina und Tito zugewiesen. Damit haben wir einen eindeutigen Anhaltspunkt, dass statt des originalen Terzetts „Sfogati pur tiranno“ in Wien eine formal entsprechende Terzett-Einlage als Abschluss des 2. Akts gesungen wurde, die in der Partitur ebenso wie die vorangehenden Rezitative fehlt.

Vor allem ist die erste Druckseite des gestrichenen Terzetts „Sfogati“ interessant: Hier gibt es am Rand handschriftliche Eintragungen mit Rötel, die zwar zum Teil abgeschnitten sind, aber doch noch den Eintrag „[al]tro terzetto“ erkennen lassen. Das „Sfogati“ sollte demnach durch ein anderes Terzett ersetzt werden, wie es das Libretto ja ebenfalls zeigt.

Die Identifikation des Terzetts wurde an anderer Stelle bereits ausführlich begründet.³⁸ Es handelt sich um das Schluss-Terzett des 2. Akts aus Giuseppe Sartis Oper *Medonte, re di Epiro*, die 1777 in Florenz uraufgeführt wurde. Gründe für den

Austausch der beiden Terzetti sind wie so oft nicht bekannt. Doch warum fehlen Teile, die zur Wiener Fassung gehören und im Falle des Terzetts ja auch eine bedeutende dramaturgische Funktion erfüllen, also nicht gestrichen sein dürften? Dieser Fall tritt durchaus häufiger auf und hat ebenfalls mit dem Phänomen der Arienmigration zu tun: Nicht immer wurden die Einlagen neu komponiert oder für die aktuelle Partitur abgeschrieben, oft wurden sie auch einfach aus einer nicht mehr benötigten Partitur herausgenommen und in eine andere – nun buchstäblich – eingelegt.³⁹

Diese weitreichenden Änderungen haben dramaturgische Konsequenzen. Die Handlung der Opera seria wird überwiegend durch die Rezitative getragen, die in der Wiener Fassung weitestgehend unverändert geblieben sind. Dennoch bringen die beschriebenen Änderungen der Arien und Ensembles jenseits der Anpassung an Stimmlagen, Wünsche und Fähigkeiten der Sängerinnen und Sänger auch Veränderungen in der Rollen-Konstellation und -Gewichtung mit sich, die natürlich auch beabsichtigt gewesen sein können. Die erste Annio-Arie etwa unterscheidet sich in Charakter und Aussage stark von der von Sarti stammenden Arie. Annio ist der Intrigant unter den Figuren: Auch er begehrt heimlich Epponina, und obwohl er Titos Vertrauter ist, versucht er, sie für sich zu gewinnen. Nachdem er jedoch erfährt, dass Sabino noch lebt, muss er diese Hoffnung aufgeben, an diesem Punkt steht Annio bei seiner ersten Arie. Während er in Sartis Version eher resigniert und sich in sein Schicksal fügt, begehrt er in der Wiener Fassung wütend gegen dieses auf, was sich auch in der Musik ausdrückt.

Verschiebungen in der Rollen-Konstellation gegenüber der Uraufführungsfassung ergeben sich durch die Gesamtheit der Änderungen: Während es bei Sarti drei Haupt- und drei Nebenrollen gibt und sich diese Gewichtung auch in der Anzahl der Soloarien niederschlägt, ändert sich dieses Gefüge in der Wiener Fassung: Sabino und Tito behalten ihre vier bzw. drei Soloarien, die dritte Arie Epponinas in der 1. Szene des 3. Akts ist hingegen gestrichen, so dass sie nur zwei Soloarien behält. Zugleich wird ihre zweite Arie durch eine Einlage ausgetauscht, die zwar etwas länger ist, aber statt der beliebten Rondò-Form die eher gewöhnliche ABA-Form aufweist (s.o.).

Umgekehrt aber ist in Sabinos Partie die Arie von Sarti, „Cari figli un' altro amplesso“ (89 Takte) durch Tarchis Rondò „Cari oggetti del mio core“ (164 Takte) ersetzt und damit gleichsam aufgewertet. Zusätzlich ist Sabinos ursprünglicher Rondò-Auftritt im 3. Akt in der Wiener Fassung um den Duett-Teil mit Epponina gekürzt (40 Takte). Damit verliert zum Einen Epponinas Partie gegenüber der Sabinos in der Wiener Fassung an Gewicht, zum Anderen ist Sabinos Rondò-Auftritt als der gesangliche Höhepunkt in den 2. Akt und damit ins Zentrum der Oper verschoben.

In den Nebenrollen behält Annio seine beiden Arien, während bei Arminio und Voadice jeweils eine von zwei Arien gestrichen sind, so dass Annios Partie gegenüber denen von Arminio und Voadice aufgewertet und gemessen an der Zahl der Arien Epponina gleichgestellt ist. Der Anordnung von drei Haupt- und drei

Nebenrollen mit jeweils einem Kastraten, einer Sopranistin und einem Tenor in jeder Gruppe steht also in der Wiener Fassung eher eine Paarung von jeweils zwei ähnlich gewichteten Rollen gegenüber.

Angesichts des Umfangs und der multiplen Herkunft der überlieferten Fassungen liegt es auf der Hand, dass einerseits Begriffe wie Lesarten und Varianten allein nicht ausreichen, um das Werk in seiner Gesamtheit zu beschreiben, und dass andererseits eine fundamental andere Situation vorliegt als etwa bei einem Werk, das vom Komponisten oder der Komponistin selbst umgearbeitet wurde, weil er oder sie die frühere Fassung verworfen hat. Vielmehr muss als Konsequenz und zukünftige Prämisse festgehalten werden, so Christine Siegert, dass „die Veränderungen, die die Opern erfuhren, Teil ihrer ursprünglichen Konzeption [waren].“⁴⁰

Vor diesem Hintergrund ist der in der Musikwissenschaft lange gültige und in manchen Bereichen nach wie vor gebräuchliche emphatische Werkbegriff, der das Kunstwerk als ein in sich vollkommenes und geschlossenes Ganzes beschreibt, nicht anwendbar. Ein Bühnenwerk der hier behandelten Art muss in der Breite und Komplexität seiner überlieferten Fassungen berücksichtigt werden, um historisch angemessen betrachtet und gewürdigt werden zu können.⁴¹

Mit dem Werkbegriff eng verknüpft ist die Kategorie des Autors/der Autorin, die in diesem Kontext neu zu bestimmen ist.⁴² Komponist der Oper *Giulio Sabino* ist Giuseppe Sarti, Autor des Librettos ist Pietro Giovannini.⁴³ Bezieht man jedoch die überlieferten Fassungen der Oper mit ein, so sind diesen beiden Namen weitere an die Seite zu stellen – sofern diese bekannt sind, in diesem Fall etwa die Komponisten der Einlagen: Salieri und Tarchi, Majo und Sacchini (wobei Sacchini noch endgültig zu identifizieren wäre). Drei Einlagen sind anonym in die Direktionspartitur eingelegt und konnten bisher nicht identifiziert werden. Aber immerhin ist auch ein anonymen Autor ein Autor. Darüber hinaus hatte Antonio Salieri als Kapellmeister der Wiener italienischen Oper die Verantwortung für die gesamte Wiener Fassung, von der Kürzung des Librettos (hier einige der Arien) über die Auswahl der Einlagen bis hin zu Bearbeitungen des Notentexts en détail (Anpassung von Rezitativ-Schlüssen an nachfolgende Einlagen, Änderungen von Koloraturen in Gesangsstimmen u.ä.). Diese Kette ließe sich weiterführen, zumal unter Einbeziehung der weiteren überlieferten Fassungen. Insgesamt bleibt jedoch eine deutliche Hierarchie der Autorschaften erkennbar, die sich auch aus den zeitgenössischen Quellen ergibt: Die Benennung der Komponisten von Einlagen findet sich wie hier auch in anderen Partituren der Wiener Bestände, doch waren diese Partituren nur für den internen Gebrauch bestimmt. In den Programmzetteln und Librettodrucken für das Publikum tauchen diese Namen nicht auf. Zudem begegnet diese Nennung außerhalb von Wien äußerst selten, der Komponist der Uraufführungsfassung wird dagegen sowohl auf den Partituren als auch auf den Librettodrucken immer genannt.

Die wichtigste Voraussetzung für die historisch adäquate Betrachtung einer italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist eine entsprechende philologische Aufbereitung, wie sie in der Internet-basierten Sarti-Edition erstmals

angestrebt wurde.⁴⁴ Entscheidend ist dabei, dass die Quellen jeweils für die durch sie überlieferte Fassung maßgeblich sind und nicht untereinander hierarchisiert werden. Wenn Abhängigkeiten zwischen Quellen erkennbar sind, so werden diese dargestellt und erläutert, aber es gibt keine Quellenbewertung und keine Versuche, eine vermeintlich ‚authentische‘ oder ‚originale‘ Fassung der Oper zu rekonstruieren. Selbst wenn also im Fall des *Giulio Sabino* eine autographe Partitur von Giuseppe Sarti erhalten geblieben wäre, so hätte diese innerhalb der Gesamtheit der Überlieferung keinen Sonderstatus.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <http://www.zeit.de/kultur/musik/2016-05/bundesverfassungsgericht-streit-sample-moses-pelham-kraftwerk-urteil> und <http://www.tagesschau.de/inland/sampling-kraftwerk-pelham-101.html> (29.8.2016).
- 2 Mozart übernimmt Clementis Motiv und macht ein Fugato daraus. Vgl. Hanskarl Kölsch: Mozart. Die Rätsel seiner Zaubrerflöte. Norderstedt: Books on demand 2009, 57f.
- 3 Mehr über das Wettspiel bei Bernhard Knick, Eduard Hempel, Georg Zauner: Die vier Klavier- und Orgelwettspiele W. A. Mozarts mit berühmten Musikern. In: Acta Mozartiana, Jg. 55, Heft 3/4, 2008, 127-141.
- 4 Oeuvres de Clementi. Cahier VI, contenant VII Sonates, I Toccata et II Caprices pour le Piano-forte. Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic., o.J., 20. – Datierung [1804] laut Angabe der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz und der Bibliothèque nationale de France, Paris.
- 5 Der Zeitraum ergibt sich einerseits aus der Quellenlage, die vor Mitte des 18. Jahrhunderts nicht breit genug ist, andererseits aus der sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts grundlegend ändernden Opernästhetik. Die wachsende Individualisierung von Libretti und Kompositionsstilen und die allmähliche Aufhebung der Trennung von Rezitativen und Arien bzw. Ensembles machten den Austausch von musikalischen Nummern schwierig. Vgl. Michele Calella: Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‚Werkcharakters‘ in der Oper des 18. Jahrhunderts. In: Ulrich Konrad in Verb. mit Armin Raab und Christine Siegert (Hg.): Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. Tutzing: Schneider 2007, 15-32, hier 29ff.
- 6 Mehr dazu bei Christine Siegert: Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza. In: Konrad, Raab, Siegert (Hg.): Bearbeitungspraxis (Anm. 5), 55-79.
- 7 Einzige Ausnahme ist die deutsche Version von *La fedeltà premiata*, Premiere im Wiener Kärntnertheater 1784 und weitere Aufführungen an anderen deutschsprachigen Bühnen. Haydns letzte Oper, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, entstand 1791 für das King's Theatre in London, wurde aber aufgrund administrativer Probleme nicht aufgeführt (die Uraufführung fand erst 1951 in Florenz statt).
- 8 Zit. nach Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Hg. v. Dénes Bartha. Kassel u.a.: Bärenreiter 1965, 185f.
- 9 Franz Xaver Niem[e]ttschek: Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben, Prag 1798, 51f. Nach Reprint Leipzig: Staackmann 1942.
- 10 Vgl. Christine Siegert: „... auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden“. Bemerkungen zu Joseph Haydns Opernbearbeitungen am Beispiel von Pasquale Anfossis *La finta giardiniera*. In: Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004. Bd 3: Freie Referate und Forschungsberichte. Kassel: Bärenreiter 2012, 150-156.
- 11 Vgl. dazu Christin Heitmann: Männlich oder weiblich – Sopran oder Tenor? Zum Umgang mit Stimmlagen im Kontext der Bearbeitungspraxis der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts. In: Dörte Schmidt, Christine Siegert (Hg.): Giuseppe Sarti – Individual Style, Aesthetical Position, Dissemination and Reception of His Works [Arbeitstitel], Bericht über zwei Sarti-Kongresse (Berlin 2014 und Jerusalem 2015). Schliengen: Edition Argus, Druck in Vorbereitung (Forum Musikwissenschaft).
- 12 Der Gedanke des ‚Ursprünglichen‘ ist in dem hier besprochenen Kontext durchaus mit Vorsicht zu verwenden; es sind damit lediglich die Werkfassung und die äußeren Gegebenheiten bei der Uraufführung gemeint, sofern diese überliefert sind. Es ist keineswegs als Wertung im Sinne von ‚original‘ oder ‚authentisch‘ zu verstehen, denn diese Konnotationen widersprechen dem Gattungsprofil.
- 13 In den italienischen Opere buffe der Zeit galten in vieler Hinsicht andere Regeln und Konventionen, doch waren sie ebenso Gegenstand der Bearbeitungspraxis wie Opere serie. Oft gingen hier die Veränderungen sogar noch weiter, z.B. wurden die Werke häufig in der jeweiligen Landessprache auf-

geführt, was bei Opere serie eher unüblich war. Eine Darstellung der Bearbeitungspraxis für die Opera buffa der Zeit findet sich etwa bei Christine Siegert: Losgelöst vom Autorwillen? Gattungstypische Distributionsphänomene der Opera buffa und Möglichkeiten ihrer Edition. In: Jochen Golz, Manfred Koltes (Hg.): Autoren und Redaktoren als Editoren. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. Tübingen: Max Niemeyer 2008, 189-203.

- 14 Christine Siegert: Rezeption durch Modifikation. Verbreitungswege italienischer Opern des späten 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. In: Marcus Chr. Lippe (Hg.): Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Gustav Bosse 2007 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), 111-131, hier 111.
- 15 Eine exemplarische Übersicht solcher Arienmigrationen und der Beziehungen zwischen Opern, die sich daraus ergeben, findet sich bei Christine Siegert und Kristin Herold: Die Gattung als vernetzte Struktur. Überlegungen zur Oper um 1800. In: Kristina Richts, Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom (Hg.): „Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag. München: Allitera 2016, 671-702. PDF online verfügbar: <http://www.zemfi.de/wp-content/uploads/2016/01/FestschriftIgel.pdf> (1.9.2016).
- 16 Vgl. hierzu und im Folgenden Caella (Anm. 5) 21f.
- 17 Hintergrund ist meine Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Herausgeberin der Sarti-Oper *Giulio Sabino* in dem Forschungsprojekt *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti* an der Universität der Künste Berlin, das in den Jahren 2013-2016 digitale Editionen zweier Sarti-Opern erarbeitet hat, die erstmals die Breite der Überlieferung italienischer Opern in eine Notenedition mit einbezieht und realisiert (siehe <http://sarti-edition.de>).
- 18 Brief von W. A. Mozart an Leopold Mozart, 9. und 12.6.1784, Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, Musikabteilung. Transkription online verfügbar: [http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1366&cat=\(24.8.2016\)](http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1366&cat=(24.8.2016)).
- 19 Vgl. hierzu und im Folgenden John A. Rice: Sarti's *Giulio Sabino*, Haydn's *Armida*, and the arrival of opera seria at Eszterháza. In: *The Haydn Yearbook*, Vol. XV, 1984, 181-198.
- 20 Die Quelldatenbank *RISM opac* (<https://opac.rism.info>) verzeichnet eine Einzelhandschrift des *Accompagnato* „Venite, o fi gli“ und der Arie „Cari fi gli“ aus dem 2. Akt des *Giulio Sabino* in der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Frankfurt/M. als Autograph (Signatur Mus Hs 1792, online verfügbar per Link in *RISM opac* oder direkt im Online-Katalog der Bibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:2-49829); dies beruht jedoch augenscheinlich auf einer Fehlzuschreibung und wird auch im Online-Katalog der Bibliothek nicht bestätigt: Das Manuskript weist eine deutlich andere Handschrift auf als die Autographe im Sarti-Nachlass in der Biblioteca Comunale Manfrediana in Faenza; es handelt sich offenbar um eine Abschrift fremder Hand.
- 21 Partitur-Druck Wien o.J. [1782-83]. Verwendetes Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus. SA.82.C.45 31 Mus. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09033820> (8.9.2016), Digitalisat auch in der Sarti-Edition: <http://sarti-edition.de/sabino/>. Hier die Quelle DR_Wn Druck Wien wählen, Faksimile anzeigen lassen.
- 22 *Giulio Sabino*. *Dramma per musica*, Libretto-Druck Venedig 1781. Verwendetes Exemplar: Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Signatur: Lo. 5062. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=21179>.
- 23 Mehr hierzu bei John S. Rice: Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765-1800. In: Konrad, Raab, Siegert (Hg.): *Bearbeitungspraxis* (Anm. 5), 81-101.
- 24 Vgl. Richard Armbruster: Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des *Giulio Sabino* von Giuseppe Sarti. In: Othmar Wessely, E. Th. Hilscher (Hg.): *Studien zur Musikwissenschaft*. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 45. Band, 1996, 133-166.
- 25 Zahlreiche handschriftliche Eintragungen lassen darauf schließen, dass die Partitur für die Leitung („Direktion“) der Aufführungen benutzt wurde. Es gab jedoch im 18. Jahrhundert noch keine Dirigenten im heutigen Sinne, sondern das Orchester wurde üblicherweise vom Cembalisten oder Konzertmeister von deren Platz aus geleitet. – Partitur-Druck und -Abschrift, Österreichische

- Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus. KT.188/a Mus. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar (zusammen mit Digitalisaten von KT.188/b, einer späteren Wiener Fassung des *Giulio Sabino*): <http://data.onb.ac.at/rec/AL00224856>, Digitalisate auch in der Sarti-Edition: <http://sarti-edition.de/sabino/>. Hier die Quelle Wn1 Partitur Wien1 wählen, Faksimile anzeigen lassen.
- 26 Dies ist keineswegs immer der Fall, denn oft wurden die Partituren für eine Aufführung inklusive der Einlagen im Ganzen neu abgeschrieben, also von einer Hand und auf einheitlichem Papier. Vgl. Siegert: Rezeption (Anm. 14), 111. In der Überlieferung von Sartis *Giulio Sabino* zeigt neben der Wiener Partitur auch die Londoner Partitur (Royal College of Music, Library, MS 570, online in der Sarti-Edition: Lo Partitur London) starke Bearbeitungsspuren, wohingegen andere Partituren ganz einheitliches Material aufweisen, obwohl auch hier Einlagearien und andere Änderungen enthalten sind (z.B. aus Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Signatur: K.K. 74, online in der Sarti-Edition: Bo Partitur Bologna, und aus Conservatorio di Musica Luigi Cherubini Firenze, Biblioteca, Signatur: FPT 465, online in der Sarti-Edition: Fl Partitur Florenz).
- 27 Das Konvolut besteht insgesamt aus drei Bänden: Bd. 1 mit 1. Akt, 86 Bl.; Bd. 2 mit 2. Akt, 97 Bl.; Bd. 3 mit 3. Akt, 65 Bl. In die moderne Blattzählung einbezogen sind auch die übrigen Seiten des Partiturdruks. Detaillierte Quellenbeschreibung online in der Sarti-Edition.
- 28 Eine ähnliche Übersicht findet sich bei Armbruster (Anm. 24), 138f., jedoch mit abweichender Zählung, da dort ein Accompagnato mitgezählt wird. Die Accompagnati bleiben hier unberücksichtigt, da sich unter ihnen in der Wiener Fassung keine Einlagen finden. Zudem stimmt Armbrusters Nummernzählung nicht mit der Zählung in der Wiener Partitur überein. Eine Übersicht über die wichtigsten derzeit bekannten Fassungen des *Giulio Sabino* findet sich zudem in Form einer Synopse in der Online-Edition der Oper (<http://sarti-edition.de/sabino/>, im Menü „Synopse alle Quellen“ wählen).
- 29 Partitur-Autograph, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus.Hs. 4543 Mus. – Faksimile publiziert in: Giambattista Casti / Antonio Salieri: *Prima la musica e poi le parole*. Hg. v. Thomas Betzwieser (Musik), Adrian La Salvia (Text), Christine Siegert (Supervisor), CD-Rom, Kassel: Bärenreiter 2013 (= Opera. Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen 1).
- 30 Wiener Realzeitung, 21.1.1786, 127, zitiert nach Rudolph Angermüller: Antonio Salieri: Dokumente seines Lebens unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, Bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit. 3 Bde., Bad Honnef: Bock 2000, Bd. 1, 327. Vgl. außerdem Christin Heitmann: Fehlende Arien. Quellenlage und Aufführungsfragen in Sartis *Giulio Sabino*. In: Schmidt, Siegert (Hg.): Giuseppe Sarti (Anm. 11).
- 31 Als „Rondò“ wird eine besondere Arien-Form bezeichnet, die in Wien in den 1780er Jahren in Mode war. Die Rondò-Arie ist zweiteilig: einem langsamen Teil folgt ein Abschnitt in schnellerem Tempo, der thematisch häufig auf den ersten Bezug nimmt. Eine weitere ‚Aufwertung‘ erhielten Rondò-Arien durch hinzutretende Figuren, mit denen die Hauptpartie in Dialog trat (das sogenannte „Rondò con pertichini“). Beispiel dafür im *Giulio Sabino* ist die Einlage „Cari oggetti“, mehr dazu s.u.
- 32 Motezuma. Drame per Musica, Libretto-Druck Turin 1765. Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: L. eleg. m. 3910. Digitalisat online verfügbar: <http://www.mdz-ndb-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10578737-6>.
- 33 Vgl. Armbruster (Anm. 24), 146ff. Armbruster hatte allerdings offenbar noch keine Kenntnis, dass das Rondò tatsächlich aus Tarchis *L'Arminio* stammt, er zieht dagegen in Betracht, dass Tarchi das Stück eigens für Wien komponiert haben könnte.
- 34 Partitur-Abschrift, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Mus.ms. 548. Digitalisat online verfügbar: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00021760/image_1, „Cari oggetti“ findet sich dort auf Bild Nr. 529ff.
- 35 Partitur-Abschrift, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus.Hs. 4515 Mus. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00517491>.
- 36 Vgl. hierzu und im Folgenden Heitmann: Fehlende Arien (Anm. 30).

- 37 Giulio Sabino. *Dramma per musica*, Libretto-Druck Wien 1785 (Exemplar: D-Ms, Slg. Her 1499, Digitalisat online verfügbar: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061634-7).
- 38 Heitmann: *Fehlende Arien* (Anm. 30).
- 39 Vgl. hierzu Heitmann: *Fehlende Arien* (Anm. 30) und Siegert: *Rezeption* (Anm. 14).
- 40 Christine Siegert: *Autograph – Autorschaft – Bearbeitung. Überlegungen zu einer Dreiecksbeziehung*. In: Ulrich Krämer, Armin Raab, Ullrich Scheideler und Michael Struck (Hg.): *Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*. Bericht über die Tagung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, 19.-21. April 2013. Mainz: Schott Music 2015 (= Jahrbuch 2014 des Staatlichen Instituts für Musikforschung), 99-112, hier 107.
- 41 Vgl. Calella (Anm. 5), 17.
- 42 Vgl. hierzu auch Siegert: *Autograph* (Anm. 40).
- 43 Das Libretto ist m.W. nicht als eigenständiger Text überliefert, sondern nur im Zusammenhang mit entsprechenden Opernaufführungen, also als Librettodrucke, die den Text einer bestimmten Produktion überliefern. Insofern ist unklar, ob und wenn ja welche Änderungen bereits Sarti im Libretto vorgenommen hat.
- 44 Zum Umgang mit Einlagearien in gedruckten Komponisten-Gesamtausgaben siehe Siegert: *Autograph* (Anm. 40), 108ff.