

Kordula Knaus (Bayreuth)

Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende: Grundlagenforschung zu Baldassare Galuppis komischen Opern

Die Opernforschung der letzten Jahrzehnte hat, mehr noch als andere Bereiche der Musikforschung, eine (noten)textzentrierte Herangehensweise an den Gegenstand relativiert und kritisiert. Neben der Diskussion um das Wort-Ton-Verhältnis ist insbesondere die Aufführung in den Blick geraten. Oper wird als ein Zusammenspiel von Musik, Text, Darstellung und Verkörperung, Kostüm, Bühne und Licht aufgefasst, das auch in dieser Komplexität erforscht werden soll. Gleichwohl wird Performanz, die eben jenes Zusammenspiel auch unter Einbeziehung von Publikum und Publikumsraum begrifflich fasst,¹ meist gerade dort, wo sie konkret erfahrbar wäre, nur sehr abstrakt in den Blick genommen. Anders als in der Theaterwissenschaft herrscht in der Musikwissenschaft eine große Scheu davor, aktuelle theatralische Ereignisse als Gegenstand der Forschung zu definieren. Selbst Arbeiten zum zeitgenössischen Musiktheater gehen mehr von der Vorstellung einer Realisierung des zu behandelnden Werkes aus, als dass die spezifische Umsetzung untersucht würde. Bei historischen Gegenständen ergibt sich paradoxerweise gerade der umgekehrte Fall. Obwohl Aufführungen nicht mehr konkret erfahrbar sind, haben aufführungsbezogene Forschungsfragen einen großen Stellenwert erlangt.

Gilt das Erkenntnisinteresse nach einer wie auch immer gearteten „performativen Wende“ der Aus- und Aufführung von Musik sowie musikbezogenen Handlungen, so ist eine historische Performanzforschung unweigerlich damit konfrontiert, dass als Materialien vornehmlich Texte verfügbar sind. Für Baldassare Galuppis *Opera buffe*, die in den nachfolgenden Ausführungen als Fallbeispiel im Zentrum stehen werden, bietet das Material – ausgehend von den traditionellen Quellentypen (Texte, Bilder, Gegenstände, Ton- und Filmmaterial) – eine für das 18. Jahrhundert typische, eher eingeschränkte Variabilität. Ton- und Filmmaterial fällt als Quelle für das 18. Jahrhundert gänzlich aus. Ebenso ist der Bereich der Gegenstände nicht ergiebig: Keines der Opernhäuser, in denen Galuppis *Opera buffe* im 18. Jahrhundert gespielt wurden, erscheint heute noch in annähernd gleicher baulicher Form; verwendete Instrumente, Dekorationen, Kostüme oder sonstige Gegenstände existieren nicht mehr. Auch Bildmaterialien (wie etwa Kostüm- oder Bühnenbildentwürfe) sind im Unterschied zur *Opera seria* für die *Opera buffa* kaum vorhanden. So bleiben als Materialien letztlich Texte in Form von wortsprachlichen Texten oder Notentexten.

Die Arbeit am Text – vor allem Grundlagenarbeit zu den für die Oper des 18. Jahrhunderts typischen Textsorten² – leistet im Bereich der historischen Musikwissenschaft

1 Vgl. dazu Christa Brüstle und Clemens Risi, „Aufführungsanalyse und -interpretation. Positionen und Fragen der ‚Performance Studies‘ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht“, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen, Schielingen 2008, S. 108–132.

2 Im Falle von Galuppis *Opera buffe* sind dies gedruckte Libretti und handschriftlich überlieferte Partituren sowie Einzelarien bzw. Ariensammlungen. Musikdrucke existieren für Galuppis *Opera buffe* kaum. Ein Klavierauszug von *Il mondo alla roversa* wurde 1758 in Leipzig gedruckt. In London

vornehmlich die Musikphilologie. Hat die „alte“ Philologie Lachmann'scher Prägung werk- und autorenzentriert gearbeitet und versucht jene „Urfassung“ eines Werkes herzustellen, die am ehesten der Autorenintention entsprach,³ so dominieren in den letzten Jahrzehnten in der Musikphilologie Methoden, die stärker denn je unterschiedliche Fassungen und Varianten gleichwertig behandeln.⁴ Digitale Editionen und Hybrid Ausgaben sind gerade für die Oper des 18. Jahrhunderts mittlerweile in den Vordergrund getreten.⁵

Die Verwendung überlieferter Texte ist für eine Performanzforschung jedoch anders gelagert als für die Musikphilologie, auch wenn neuere musikphilologische Methoden eine Rolle spielen. Denn zu klären ist hier zunächst das Verhältnis der einzelnen Texte zum Phänomen der Aufführung sowie zu konkret stattfindenden Aufführungen. Welche Kenntnisse über Aufführungen vermitteln die Texte und welche nicht? Ferner stehen theoretische Ansätze zur Diskussion, die Performanz nicht lediglich als Aufführung begreifen, sondern musikalische oder musikbezogene Handlungen in einem umfassenderen Sinn als performative Akte untersuchen.⁶ Wie können sie in der konkreten Arbeit am Material (d. h. am Text) angewendet werden und welche Möglichkeiten bieten sich, um mit dem von Camilla Bork jüngst historisierten Dualismus zwischen „Text“ und „Performance“,⁷ der einer historischen Performanzforschung bereits eingeschrieben zu sein scheint, umzugehen?

In den folgenden Abschnitten wird das Verhältnis zwischen Text und Aufführung für drei verschiedene Textsorten zu Galuppis *Opere buffe* (handschriftliches Aufführungsmaterial, gedruckte Libretti und handschriftliche Partituren) erläutert. Anschließend richtet sich der Blick auf ein Fallbeispiel und die daraus hervorgehenden theoretischen Implikationen einer musikwissenschaftlichen Performanzforschung. Im Zentrum steht dabei nicht so

erschienen „Favorite Songs“ aus den Opern *Il mondo della luna* (1760), *Il filosofo di campagna* (1761) und *La calamita de' cuori* (1763).

- 3 So nachzulesen auch im musikphilologischen Einführungsbuch von Georg Feder: „Musikphilologie will dem Komponisten der Vergangenheit Genüge tun. Sie will den originalen Notentext wiederherstellen und mit möglichst adäquatem Verständnis erklären.“ Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987, S. 22.
- 4 Zur Veränderung philologischer Techniken vgl. Martin-Dietrich Gleßgen und Franz Lebsaft (Hrsg.), *Alte und neue Philologie* (= Beiheft zu edition 8), Tübingen 1997 oder Kai Bremer und Uwe Wirth (Hrsg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010. Für die Musikwissenschaft vgl. Nikolaus Urbanek, „Was ist eine musikphilologische Frage?“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 147–183. Für die Opernforschung im Speziellen vgl. die Aufsätze von Paolo Rosato, Giovanni Polin, Ingrid Schraffl und Bianca De Mario im Abschnitt „Opera between Philology and Performance Studies“ des Buches *Philology and Performing Arts. A Challenge*, hrsg. von Mattia Cavagna und Costantino Maeder, Louvain 2014.
- 5 Vgl. beispielsweise die Projekte „OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzeleditionen“ (geleitet von Thomas Betzwieser) oder „A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti“ (geleitet von Christine Siegert), die beide die im Projekt „Edirom. Digitale Musikedition“ entwickelte Software verwenden (<http://www.edirom.de>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015).
- 6 Der Begriff Performanz wird häufig synonym für eine theatralische Aufführung gebraucht, während das Performative als sich durch Wiederholung und Zitathaftigkeit gekennzeichnetes Handeln theoretisiert wird. Es sei dabei auf die in den letzten Jahren vieldiskutierte Durchdringung der beiden Begriffe hingewiesen. Vgl. Eckhard Schumacher, „Performativität und Performance“, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt 2002, S. 383–402.
- 7 Vgl. Camilla Bork, „Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung“, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart und Weimar 2013, S. 383–401.

sehr die Frage, wie Galuppis Opern buffe aufgeführt wurden (also aufführungspraktische Aspekte), sondern die Frage, was eigentlich zur Aufführung kam. Dies wird am Ende um eine Perspektive des Performativen erweitert.

Aufführungs- und Stimmenmaterial

Die heute zugänglichen Texte zu Galuppis Opern buffe sind typisch für die Überlieferungstradition von Opern des 18. Jahrhunderts. Zahlreiche Libretti wurden für Produktionen in verschiedenen Städten in ganz Europa gedruckt und dienten gleichsam als Programmbuch für die jeweilige Aufführungsserie. Handschriftliche Partituren liegen in geringerer Anzahl vor und werden in verschiedenen Bibliotheken Europas und in den USA aufbewahrt. Es handelt sich überwiegend um Abschriften, Autographe existieren nur von den letzten drei Opern Galuppis.⁸ Die folgende Tabelle gibt einen Überblick zu den überlieferten Quellen.⁹

<i>Jahr der Erstaufführung</i>	<i>Titel der Oper</i>	<i>Anzahl handschriftlicher Partituren (mit Bibliotheksstandorten)</i>	<i>Anzahl gedruckter Libretti</i>
1745	La forza d'amore	-	1
1747	* Il protettore alla moda	-	4
1749	L'Arcadia in Brenta	3 (B-Bc, I-MOe, A-Wgm)	22
1750	* Arcifanfano re dei matti	1 (I-MC) ¹⁰	12
1750	Il mondo della luna	5 (D-Wa, E-Mr, F-Pn, I-BRc, I-Gl) ¹¹	16
1750	Il mondo alla roversa	5 (B-Bc, D-Dl, F-Pn, I-MOe, I-TLp)	19
1750	* Il paese della Cuccagna	-	4
1751	* La mascherata	-	2
1751	Il conte Caramella	4 (A-Wn, D-Wa, I-Gl, P-La)	11
1752	Le virtuose ridicole	1 (D-Wa)	4
1753	La calamita de' cuori	4 (A-Wn, F-Pn [2 Ex.], GB-Lbl)	22

8 Autographe zu *L'inimico delle donne*, *Gl'intrighi amorosi* und *La serva per amore* befinden sich in Conservatoire Royal in Brüssel (B-Bc).

9 Für die mit * gekennzeichneten Titel ist die Autorschaft Galuppis entweder unsicher oder es handelt sich um ein Pasticcio. Die Abkürzungen der Bibliotheksstandorte folgen den Usancen der Datenbank RISM. Die Tabelle präsentiert nicht einzelne überlieferte Arien, sondern nur Partituren, in denen zumindest ein Akt vollständig vorhanden ist. Die Daten zu Partituren sind (wo nicht explizit auf existierende Literatur hingewiesen wird) den jeweiligen gedruckten Bibliothekskatalogen sowie den üblichen Online-Datenbanken entnommen. Die Daten zu Libretti folgen im Wesentlichen Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bände, Cueno 1990–1994 und Meyer, Reinhart (Hrsg.), *Bibliographia dramatica et dramaticorum: kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 2. Abteilung Einzelitel, Bd. 17–22, Tübingen 2002–2004.

10 Vgl. Roberto Scoccimarro, „L'Arcifanfano re de' matti di Goldoni-Galuppi: Una fonte musicale sconosciuta“, in: Nuova rivista musicale italiana 40 (2006), S. 423–458.

11 Vgl. Giovanni Polin, „Il mondo della luna di Goldoni-Galuppi: Uno studio sulla tradizione settecentesca“, in: Fonti musicali italiane: Periodico di ricerca musicologica 13 (2008), S. 39–92.

<i>Jahr der Erstaufführung</i>	<i>Titel der Oper</i>	<i>Anzahl handschriftlicher Partituren (mit Bibliotheksstandorten)</i>	<i>Anzahl gedruckter Libretti</i>
1753	* I bagni d'Abano	1 (D-B [nur 2. Akt])	1
1754	Il filosofo di campagna	18 (A-Wn [3 Ex.], D-B, D-Dl, D-RH, D-Rtt, D-Sl, D-Wa, F-Pn [2 Ex.], GB-Lbl [2 Ex.], GB-Cfm, I-Fc, I-Rdp, I-Sac, US-Bp) ¹²	49
1755	Il povero superbo	-	3
1755	La diavolessa	5 (A-Wn, D-B, D-Wa, GB-Lbl, I-MOe)	8
1755	Le nozze	10 (A-Wn [2 Ex.], D-Wa, F-Pn, I-Fc, I-Gl, I-SAVc, P-La [2 Ex.], US-Wc)	24
1760	L'amante di tutte	12 (A-Wn, D-Dl, D-W, DK-Kk, F-Pc, F-Sim, I-Gl, I-MOe, I-OS [nur 1. Akt], I-Vc, P-La [2 Ex.])	34
1761	Li tre amanti ridicoli	7 (A-Wn [2 Ex.], D-Hs, D-Wa, F-Pc, I-MOe, P-La)	21
1761	Il caffè di campagna	1 (P-La)	6
1762	Il marchese villano	6 (A-Wn [2 Ex.], B-Bc, I-Nc, P-La [2 Ex.])	19
1762	L'uomo femmina	1 (P-La)	2
1763	Il puntiglio amoroso	1 (A-Wn)	4
1763	Il re alla caccia	5 (F-Pc, I-Nc, I-Vc, P-La, US-Wc)	8
1764	La donna di governo	-	2
1765	La partenza e il ritorno de marinari	3 (D-B, D-Dl, I-Vc)	5
1766	La cameriera spiritosa	-	3
1769	Il villano geloso	1 (A-Wn)	3
1770	Amor lunatico	-	1
1771	L'inimico delle donne	2 (B-Bc, P-La)	8
1772	Gl'intrighi amorosi	1 (B-Bc)	2
1773	La serva per amore	2 (B-Bc [nur 2. und 3. Akt], F-Pc [nur 1. Akt])	1

Aufführungs- und Stimmenmaterial, das zu einzelnen Opern heute noch existiert, weist als Quellenart eine besondere Nähe zur Aufführung auf, wenn anzunehmen ist, dass aus diesem Material auch tatsächlich musiziert wurde. Es ist daher für aufführungsbezogene Fragestellungen von besonderem Interesse. Für Galuppis Opern buffe sind Einzelstimmen für die Opern *La diavolessa*, *L'amante di tutte* und *Li tre amanti ridicoli* in der Biblioteca Estense in Modena vorhanden. Die im Stimmenmaterial angeführten Namen von Sängern und Sängern weisen auf das Hoftheater in Bonn hin. Partituren und Stimmenmaterial der Galuppi-Aufführungen in Bonn sind durch die dynastischen Verbindungen des Bonner Kurfürsten Maximilian Franz mit der Familie der Este nach Modena gekommen. Die Biblioteca Estense beinhaltet daher heute einen Großteil der Opernbibliothek des Kurfürsten.¹³ Für die Oper *La diavolessa* (I-MOe Mus. F 438) sind die erste und zweite Violine

12 Vgl. Giovanni Polin, *Tradizione e ricezione di un'opera comica di meta '700. Viaggi, trasformazioni e fortuna del Filosofo di campagna di Goldoni/Galuppi nel XVIII*, unpublizierte Doktorarbeit, Bologna 1995.

13 Vgl. dazu Alessandra Chiarelli, „Proposte per una ricognizione delle musiche di ambiente europeo tra il XVIII e il XIX secolo presso la Biblioteca Estense di Modena. Il fondo Lucchesi“, in: *Musica, teatro, nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento. Dodicesimo incontro con la musica italiana e polacca*, hrsg. vom Istituto di Studi Musicali e Teatrali dell'Università di Bologna u. a., Modena 1981, S. 75–88 sowie das an der Universität Wien durchgeführte Projekt „Die Opernbibliothek von Kurfürst

sowie der Bass jeweils zweimal, die Viola, erste und zweite Oboe, erstes und zweites Horn sowie die Stimmen für Ghiandina, Dorina, Giannino und die Contessa jeweils einmal vorhanden. In den Gesangsstimmen sind drei Namen verzeichnet: Auf dem Titelblatt der Stimme von Dorina findet sich der Name Jacobina Salomon in der rechten oberen Ecke, auf derjenigen der Contessa der Name Maria Ries und auf der Stimme von Ghiandina der Name von Anna Maria Salomon. Alle drei Sängerinnen waren seit Mitte der 1760er Jahre am Bonner Hof tätig, weshalb angenommen werden kann, dass die Stimmen für eine Aufführung von *La diavolessa* in den 1760er oder 1770er Jahren verwendet wurden. Alessandra Chiarelli legt eine Aufführung in Bonn mit genannten Sängerinnen unter Kapellmeister Andrea Lucchesi für das Jahr 1772 fest.¹⁴ Möglich ist, dass die Stimmen auch für mehrere Aufführungsserien benutzt wurden. In der Biblioteca Estense liegt außerdem eine (zwar unvollständige) Partitur von *La diavolessa*, die durch einen Kopistenvermerk eine venezianische Herkunft vermuten lässt, allerdings durch eine Auflistung von Sängerinnen und Sängern auf dem Titelblatt auf eben diese Bonner Aufführung hinweist.¹⁵

Viele Faktoren sprechen dafür, dass 1772 aus dem vorhandenen Stimmenmaterial von *La diavolessa* in Bonn musiziert wurde, das aus der venezianischen Partitur extrahiert ist. Gerade hinsichtlich der konkreten Ausführung des Notierten werfen die Stimmen allerdings viele Fragen auf – unter anderem weil die von Pietro Mauro kopierte Partitur im Vergleich zu anderen zahlreiche Leerstellen für die Angabe jener musikalischen Parameter (Tempo, Dynamik, Triller, staccato oder legato), die exekutierte Ausdruckscharaktere wesentlich beeinflussen. Als Beispiel sei hier der erste Teil der Arie von Giannino in der neunten Szene des ersten Aktes herausgegriffen. Die bereits in der Partitur fehlenden Tempoangaben „Largo“ in Takt 5 und „più allegro“ in Takt 8 sind auch in den Stimmen nicht vorhanden.¹⁶ Ungereimtheiten in der Dynamik entstehen in den Stimmen vor allem durch fehlerhafte Übertragungen aus der auch hierin bereits uneindeutigen Partitur. So ist die Angabe eines Forte für den Auftakt zur vierten Zählzeit des dritten Taktes in der Violine für die Viola und den Bass zu einem Forte auf der dritten Zählzeit gedeutet worden, obwohl es (wie auch in den Partituren A-Wn und D-Wa ersichtlich) erst auf der vierten Zählzeit erfolgen sollte. Gelegentlich fehlen Dynamikbezeichnungen in einzelnen Stimmen, wie etwa das Piano in beiden Stimmen der zweiten Violine in Takt 34. Die Passage von Takt 13 bis Takt 18, in denen Violine 1 und 2 in jedem Takt einen Triller auf der zweiten Zählzeit (nach den Partituren in A-Wn und D-Wa) auszuführen hätten, ist bereits in der Partitur I-MOe dezimiert, da die Triller in Takt 13 und 16 fehlen. In den Stimmen sind noch we-

Maximilian Franz (1780–1794)“, geleitet von Birgit Lodes, Projekthomepage: <http://www.univie.ac.at/opernbibliothek>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015.

14 Vgl. Chiarelli, „Proposte per una ricognizione delle musiche di ambiente europeo“, S. 82. Ein Textbuch, das sich auf eine konkrete Aufführungsserie in Bonn beziehen würde, ist für *La diavolessa* ebenso wie für *Li tre amanti ridicoli* nicht vorhanden. Das Textbuch zu *L'amante di tutte* aus Bonn (1764) stimmt nicht mit Partitur und Stimmenmaterial in I-MOe Mus. F 440 überein und repräsentiert auch auf Grund der unterschiedlichen genannten Sängerinnen und Sänger wohl eine frühere Aufführungsserie.

15 Es fehlt der gesamte zweite Akt. Der Vermerk auf dem Titelblatt lautet: „Pietro Mauro Copista di Musica al Ponte dal Lovo / Venezia 1756“. Auch das Papier kann durch das Wasserzeichen der typischen drei Halbmonde als venezianisch identifiziert werden. Von einem anderen Schreiber wurden die Initialen der Sängerinnen und Sänger der Bonner Aufführung sowie deren Rollen und Stimmlage hinzugefügt, z. B. „A[nn]a J[acobina] S[alomon] Dorina C[ontr]a[lto]“ oder „R[ies] La Contessa S[opra]no“.

16 Zum Vergleich mit der Partitur und den Stimmen in I-MOe wurden hier die Partituren A-Wn Mus. Hs. 18070 und D-Wa 46 Alt 64-65 herangezogen, bei denen es sich ebenfalls um aus Venedig stammende Manuskripte handelt.

niger Triller notiert und auch diese uneinheitlich. In einer ersten Violine ist nur für Takt 15 ein Triller notiert, in der anderen ersten Violine sowie einer der zweiten Violinen für Takt 15 und 17, in der anderen zweiten Violine ist schließlich gar kein Triller notiert. Die Stricharten für die Violinen fehlen oder sind uneinheitlich, wie etwa in Takt 9, in dem das Staccato in der ersten Takthälfte und das Legato in der zweiten Takthälfte in verschiedenen Stimmen uneinheitlich eingetragen sind. Die Beispiele ließen sich hier mühelos fortsetzen und zeigen, dass gerade aus dem Stimmenmaterial weniger über aufführungsbezogene Ausdruckscharaktere zu erfahren ist, als aus anderen Quellen, obwohl sie das Medium darstellen, das in unmittelbarstem Zusammenhang zu einer Aufführung steht.

Unklar hinsichtlich der aufgeführten Fassung ist bei Stimmenmaterial häufig auch die Platzierung und die Reihenfolge von eingefügten Musiknummern, insbesondere wenn sich innerhalb der Stimmen Widersprüche ergeben, wie das beispielsweise für die Stimmen zu *Li tre amanti ridicoli* der Fall ist (I-MOe Mus. F 441). In der Einzelstimme von Ridolfo ist nach der elften Szene des zweiten Aktes eine neue Arie mit dem Titel „Nel viso mi mostra“ eingefügt, auf die unmittelbar das Duett des dritten Aktes folgt. Das Faszikel scheint allerdings neu gebunden zu sein und der Rest des zweiten Aktes (Szene 12–19) ist lose an anderer Stelle eingefügt. Die dort erkennbaren Reste der Bindfäden sprechen dafür, dass es ursprünglich korrekt eingebunden war und erst später durch die neue Arie ersetzt wurde. Die Arie „Nel viso mi mostra“ ist ferner in einigen Instrumentalstimmen jeweils am Ende der Stimme auf einem lose hinzugefügten Papierbogen vorhanden. Es ist aber in keiner der Stimmen vermerkt, wo die Arie eingefügt werden sollte. Aus den Stimmen geht folglich nicht hervor, an welcher Stelle des Stückes diese Arie gesungen werden sollte, ob sie als Ersatz für Ridolfos Arie in der sechzehnten Szene des zweiten Aktes „Tergi le belle luci“ gebraucht wurde oder ob es sich um eine zusätzliche Arie Ridolfos handelt. Die Gesangsstimmen von *Li tre amanti ridicoli* wurden außerdem von mehreren Sängerinnen und Sängern gebraucht, wie aus durchgestrichenen und neu hinzugefügten Besitzvermerken auf der jeweiligen Vorderseite einer Stimme hervorgeht. Die neue Arie könnte folglich auch nur von einem dieser Sänger gesungen worden sein.

Das gedruckte Textbuch

In welcher Beziehung musikalisches Material (seien das Stimmen oder eine Partitur) zu einer erfolgten Aufführung steht, wird in der Musikwissenschaft häufig durch Übereinstimmungen zwischen dem in einem Textbuch abgedruckten Text und dem Text in der musikalischen Quelle eruiert. Das Textbuch, das für die einzelne Aufführungsserie gedruckt wurde, bietet zunächst konkretere Anhaltspunkte als eine Partitur. Auf Grund seiner Funktion als Programmbuch ist davon auszugehen, dass der Text so gesungen wurde, wie er im nachlesbaren Textbuch steht, auch wenn das Textbuch über den konkreten stimmlichen und sprachlichen Vortrag desselben (dialektale Färbungen, Stimmklang, Tempo, Dynamik etc.) nichts aussagen kann. Dass die abgedruckten Worte in irgendeiner Art und Weise vorgetragen wurden, dafür spricht vor allem die Praxis der Zensur sowie generell die Kontrolle durch übergeordnete Instanzen, die im 18. Jahrhundert Usus war.¹⁷ Spontane

¹⁷ Ersichtlich ist dies etwa in dem in der Biblioteca dell'Archiginnasio in Bologna aufbewahrten Exemplar zu Galuppi *Il mondo alla roversa*, Venedig 1750, in das sämtliche Änderungen für die Aufführung in Bologna 1756 handschriftlich eingetragen sind und das am Ende die handschriftliche Genehmigung durch Aurelius Castanea enthält.

Abweichungen vom gedruckten Text waren nicht erwünscht und wurden sanktioniert.¹⁸ Lässt sich daraus nun aber schließen, dass eine vorhandene Textquelle in einem verbindlichen Verhältnis zu einer Aufführung des abgedruckten Textes steht?

Wie schwierig diese Frage im Einzelfall zu beantworten ist, zeigen beispielsweise Libretti zur ersten Aufführungsserie von Galuppi Opera buffa *L'amante di tutte*, die im Herbst 1760 im Teatro S. Moisè stattfand. Von den vermutlich mehreren hundert Exemplaren, die für diese Saison gedruckt wurden, existieren heute nur noch einige wenige. Die vorhandenen Textbücher beinhalten jedoch nicht durchgängig denselben Text, obwohl sie im Titelblatt auf eben diese Aufführungsserie verweisen.¹⁹ Die zwei in der Raccolta drammatica der Biblioteca Braidense in Mailand aufbewahrten Textbücher seien hier zunächst gegenübergestellt.²⁰ In einem Exemplar (Nr. 3302, Abbildung 1) ist der Rezitativtext der achten Szene des zweiten Aktes um drei Zeilen gekürzt und es folgt die Arie „Dimmi o conte, che dirai“, im anderen Exemplar (Nr. 3296, Abbildung 2) folgt auf das längere Rezitativ die Arie „Se sapeste, o giovinotti“. Beide Textbücher verweisen jedoch bei der sich gerade am Übergang vom Rezitativ zur Arie befindlichen Seitenumbruchsilbe auf die jeweils „falsche“ Arie. Im erstgenannten Exemplar müsste die Silbe „Dim-“ für das folgende „Dimmi“ zu lesen sein, tatsächlich gedruckt ist hier jedoch „Se“; das andere Exemplar bringt die Silbe „Dim-“, obwohl die folgende Arie mit „Se“ beginnt. Die Anordnung des Textes, die im Exemplar Nr. 3302 nach dem kürzeren Rezitativ und im Exemplar Nr. 3296 nach der textlich kürzeren Arie „Se sapeste, o giovinotti“ jeweils drucktechnische Leerstellen aufweist, lässt vermuten, dass das längere Rezitativ und die Arie „Dimmi o conte, che dirai“ zunächst als Druckplatten hergestellt wurden und erst später durch das kürzere Rezitativ und die neue Arie „Se sapeste, o giovinotti“ ausgetauscht wurden. Es bleibt unklar, wann die Arie ausgetauscht wurde und warum die Librettoseiten in den beiden Exemplaren jeweils nicht zusammenpassen. Mehrere Szenarien wären möglich: die Arie „Dimmi o conte, che dirai“ könnte niemals aufgeführt, sondern bereits vor der Aufführung (aber nach dem Librettodruck) durch die neue Arie ersetzt worden sein; die neue Arie könnte aber auch von Beginn an in alternativem Wechsel mit der ursprünglichen Arie geplant gewesen sein. Die gedruckten Seiten sind offensichtlich für beide Varianten jeweils falsch zusammengesetzt worden, weshalb anzunehmen ist, dass deren Herstellung in enger zeitlicher Nähe zu sehen ist. Es ist daher unwahrscheinlich, dass die Arie erst im Laufe der Aufführungsserie ausgetauscht worden ist, da sonst das gekürzte Rezitativ nicht in der ersten Fassung aufscheinen würde. All diese Vermutungen können jedoch nur wahrscheinlich sein, wenn davon auszugehen ist, dass die materiellen Aspekte der Quelle seit 1760 nicht verändert wurden (d. h. konkret: dass die Zusammensetzung und Abfolge der Seiten tatsächlich jener aus dem Jahr 1760 entspricht; eine Frage, die sich im vorliegenden Fall nicht stellt, da es sich jeweils um Vorder- und Rückseite eines Blattes handelt).

Davon ausgehend, dass die falsche Bedruckung der Vorder- und Rückseite nicht dem aufgeführten Text entspricht, kann die gekürzte Rezitativfassung mit der neuen Arie „Se

18 Vgl. dazu beispielsweise das Wiener Extemporierverbot von 1770, näher erläutert bei Marion Linhardt, „Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010“, in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie Sonderband 3 (2012), S. 16–18.

19 Das Titelblatt lautet: *L'amante di tutte*. Drame giocoso per musica di Ageo Liteo da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè l'autunno dell'anno 1760. In Venezia, MDCCLX. Per Modesto Fenzo. Con licenza de' superiori. Exemplare des Librettos befinden sich in I-Mb, I-Pac, I-Ria, I-Vcg, I-Vnm, A-Wmi und US-LAu.

20 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760, Exemplare: I-Mb RACC.DRAM. 3296 und 3302.

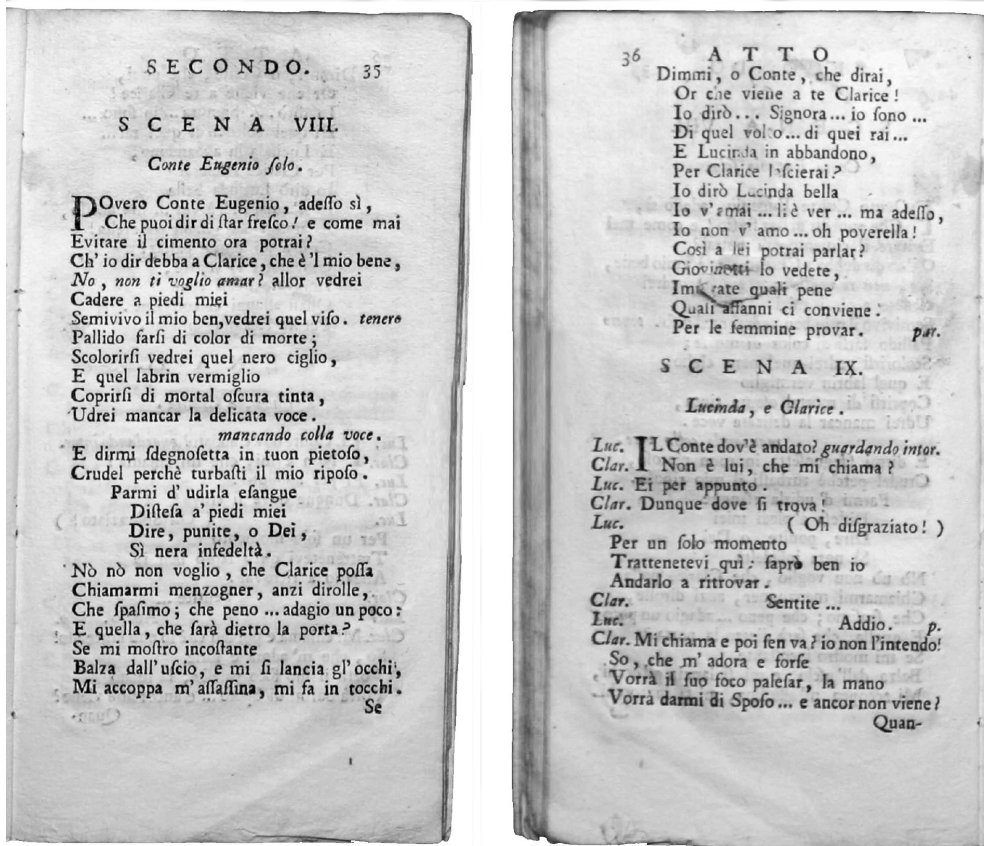


Abbildung 1: L'amante di tutte, Venedig 1760, I-Mb, Racc. dram. 3302, S. 35–36.

sapeste, o giovinotti“ in Verbindung gebracht werden. Dafür sprechen in den Originalen sichtbare Rückstände von manipulativen Eingriffen, die in beiden Exemplaren der Raccolta drammatica, aber nicht nur in diesen vorhanden sind. Im Exemplar Nr. 3302 finden sich rechts neben dem Arientext von „Dimmi o conte, che dirai“ Rückstände einer Überklebung, deren Entfernung vermutlich dazu geführt hat, dass die Seite auf Höhe der 11. und 12. Zeile des Arientextes eingerissen ist. Das Exemplar Nr. 3296 weist wiederum am Ende des längeren Rezitativtextes Spuren einer später entfernten Überklebung auf. Ähnlich verhält es sich mit dem in der Fondazione Cini vorhandenen Exemplar zu *L'amante di tutte* von 1760.²¹ Wie im Exemplar Nr. 3296 der Biblioteca Braidense folgt auch hier auf den längeren Rezitativtext mit der falschen Seitenumbruchssilbe „Dim-“ die kürzere Arie „Se sapeste, o giovinotti“, allerdings ist das Exemplar manipuliert worden, um die letzten drei Rezitativzeilen nachträglich zu tilgen. Sie erscheinen heute verwischt und teils unlesbar (Abbildung 3). Umgekehrt weist das heute im Wiener Institut für Musikwissenschaft aufbewahrte Exemplar, das im Druck dem Exemplar Nr. 3302 der Biblioteca Braidense entspricht (d. h. kürzeres Rezitativ mit Textumbruchssilbe „Se“, gefolgt von der Arie „Dimmi, o conte che dirai“), auf der Seite des Arientextes Rückstände einer Überklebung auf, die

21 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760. Exemplar I-Vgc ROL.0314.06.

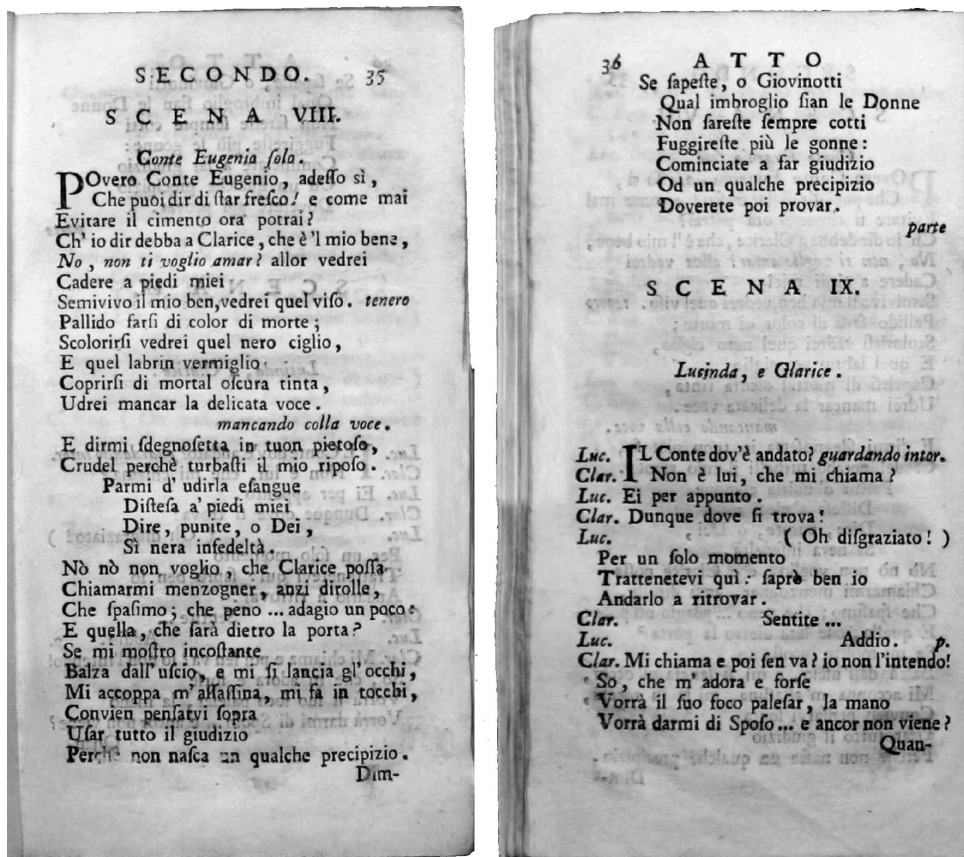


Abbildung 2: L'amante di tutte, Venedig 1760, I-Mb Racc. dram. 3296, S. 35–36.

ebenfalls vermuten lässt, dass die Arie „Se sapeste, o giovinotti“ hier eingeklebt war und die Überklebung später wieder entfernt wurde.²² Diese Vermutung erhärtet sich durch ein in der Biblioteca Marciana in Venedig erhaltenes Exemplar, in dem sich dies exakt so verhält: Die Arie „Dimmi, o conte che dirai“ ist hier mit dem Text der Arie „Se sapeste, o giovinotti“ überklebt.²³ Auch die musikalischen Quellen stützen die These, dass die Arie „Se sapeste, o giovinotti“ mit dem gekürzten Rezitativ wohl vornehmlich zur Aufführung gelangte. Sie ist in allen Musikhandschriften sowie im überwiegenden Teil der gedruckten Libretti so überliefert. Dass die kürzere Rezitativfassung für die Arie „Se sapeste, o giovinotti“ allerdings mit der vermeintlich früher entstandenen Arie „Dimmi o conte, che dirai“ abgedruckt wurde, bleibt ein unerklärliches Kuriosum, das die Verbindlichkeit des Ver-

22 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760. Exemplar A-Wmi BT 567.

23 Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760. Exemplar I-Vnm Dramm. 1081.2. Das Druckbild von „Se sapeste, o giovinotti“ entspricht dabei aber nicht exakt dem Druckbild der Arien in den anderen Libretti, was heißt, dass die Einklebung separat gesetzt wurde. Ein zweites Exemplar in der Biblioteca Marciana entspricht wieder der anderen Fassung (längeres Rezitativ, Seitenumbruchsilbe „Dim-“, und Arie „Se sapeste, o giovinotti“), ohne dass hier Eingriffe oder Manipulationen sichtbar wären, vgl. Antonio Galuppi, *L'amante di tutte*, Venedig 1760, Exemplar I-Vnm Dramm. 1082.9.

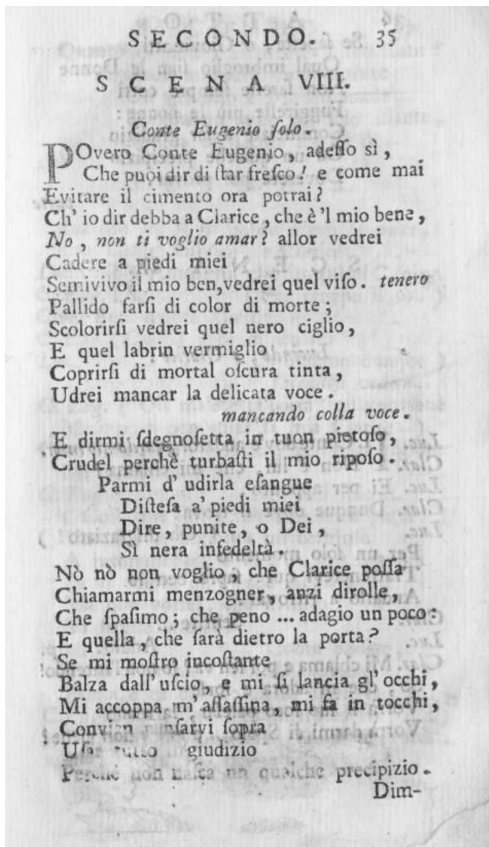


Abbildung 3, *L'amante di tutte*, Venedig 1760, I-Vgc ROL.0314.06

des Librettos von *L'amante di tutte* somit Zweifel an der unumstößlichen Autorität des Textbuches hinsichtlich des aufgeführten Textes aufkommen, so ist die Sachlage für die überlieferten musikalischen Quellen noch deutlich komplexer.

Die handschriftliche Partitur

Die Funktion und Zweckbestimmung der Partituren ist wesentlich vielfältiger und weniger durchschaubar als diejenige der Libretti, weshalb Textbuch, Partitur und Aufführung in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen. Die Partituren zu Galuppi's komischen Opern lassen sich hinsichtlich ihrer Entstehung, Zweckbestimmung und ihrer materiellen Eigenschaften in verschiedene (durchaus zeit- und gattungstypische) Gruppen einteilen. Die umfangreichsten Bestände befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (A-Wn, 15 Partituren), der Biblioteca da Ajuda in Lissabon (P-La, 13 Partituren), der Bibliothèque nationale de France in Paris (F-Pn, 10 Partituren), dem Niedersächsischen Landesarchiv in Wolfenbüttel (D-Wa, 7 Partituren), dem Conservatoire Royal in Brüssel (B-Bc, 6 Partituren) und der Biblioteca Estense in Modena (I-MOe, 5 Partituren). Ein großer Teil der heute in verschiedenen Bibliotheken Europas aufbewahrten Partituren kann

hältnisses zwischen gedrucktem Text und einer konkret aufgeführten Fassung prinzipiell in Frage stellt. Wie häufig wurden einzelne Druckplatten ausgetauscht und neue musikalische Nummern eingefügt? Wie oft wurden Arien überklebt, ohne dass sich heute Rückstände dieser Überklebungen finden, anhand derer mutmaßliche Änderungen identifiziert werden können? Welcher Grad an Zufälligkeit herrscht vor, wenn heute von hunderten gedruckten Libretti nur noch eine Hand voll, oft sogar nur noch ein Exemplar vorhanden ist? Ob die Textfassung, die in einem Libretto abgedruckt ist, jemals so gesungen wurde, lässt sich jedenfalls aus der materiellen Quelle selbst nicht zwingend rückschließen. Das gedruckte Libretto „erzählt“ uns zunächst nur, dass es eben einmal gedruckt und bis heute aufbewahrt worden ist.

Eine enge Beziehung zwischen Libretto-Text und tatsächlich aufgeführtem Text kann nur über die Funktion des Librettos als Textbuch für eine bestimmte Aufführungsserie hergestellt werden. Ob das tatsächlich vorliegende einzelne gedruckte Exemplar allerdings jemals diese Funktion ausgeübt hat, kann in den meisten Fällen nicht plausibel gemacht werden und bleibt folglich unklar. Lassen Fälle wie derjenige

auf Grund des verwendeten Papiers und der Handschriften der Kopisten als venezianisch identifiziert werden.²⁴ Sie wurden somit vor Ort kopiert und verkauft beziehungsweise von Mittelspersonen (häufig waren dies Sänger, Kapellmeister oder Agenten) an interessierte Theater oder Höfe weiterverkauft. Vorhandene Abrechnungsbelege über Opera-buffa-Partituren geben ein konkretes Bild für Preisspannen. So erhielt der Sänger Giovanni Leonardi 1753 in Turin von den Betreibern des Teatro Carignano für drei Partituren (darunter Galuppi's Oper *La calamita de' cuori*, in der Leonardi im selben Jahr in der venezianischen Erstaufführung mitsang) 20 Zecchini,²⁵ Tommaso Mancini 1754 vom Teatro Cocomero in Florenz ebenfalls für drei Partituren „fatti venire di Venezia“ 12 Zecchini;²⁶ der als Sänger und auch Impresario tätige Francesco Baglioni erhielt daselbst 1758 für eine Partitur 5 Zecchini.²⁷ Die heute in der Biblioteca da Ajuda in Lissabon befindlichen Galuppi-Partituren wurden durch Vermittlung des portugiesischen Konsuls in Genua Niccolò Piaggio für den portugiesischen Hof angekauft, wobei es Jose I. weniger darum ging, diese Opern aufzuführen, als vielmehr eine Sammlung italienischer Opernpartituren anzulegen.²⁸

Je nach Zweckbestimmung weisen Partituren von Galuppi's komischen Opern unterschiedliche Grade von Eingriffen auf. Bei fast allen der heute im Niedersächsischen Landesarchiv am Standort Wolfenbüttel (D-Wa) aufbewahrten Handschriften handelt es sich um Exemplare aus Venedig, die unter Theatermacher Filippo Niccolini für Aufführungen im Pantomimentheater in Braunschweig wohl von den Kapellmeistern vor Ort Ignazio Fiorillo und Johann Gottfried Schwanberg neu eingerichtet wurden.²⁹ Die zahlreichen Änderungen sind direkt in die Partitur eingetragen, wobei neue Arien oder transponierte Fassungen der Arien auf neuen Seiten in die Partitur eingefügt sind. Ähnliche Vorgehensweisen finden sich in den heute in der Biblioteca Estense in Modena (I-MOe) befindlichen Manuskripten von Galuppi's komischen Opern. Die Partituren weisen teils identische Schreiber und Papier wie die Partituren in Wolfenbüttel auf und stammen wohl aus derselben veneziani-

24 Dies gilt insbesondere für die häufig auf dem Titelblatt genannte Copisteria von Giuseppe Baldan, dessen reich verzierte Titelblätter herausstechen.

25 Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, Turin 1976 (Storia del Teatro Regio di Torino 1), S. 291f. Da der Wert der Lira in Italien stark variierte, wird der Golddukat Zecchino im Folgenden als Vergleichsbasis für Zahlungen in verschiedenen Städten herangezogen. Freilich können dies nur Näherungswerte sein. Nach zeitgenössischen Quellen ergibt sich für die 1750er Jahre für Turin: 1 Zecchino = 9 Lire 15 Soldi (9,75), für Florenz: 1 Zecchino = 13 1/3 Lire (13,33), 7 Lire = 1 Scudo und für Venedig: 1 Zecchino = 22 Lire. Die 195 Lire, die Giovanni Leonardi nach der von Bouquet veröffentlichten Abrechnung erhielt, entsprechen demnach 20 Zecchini. Zur Problematik von Währungen und Währungsvergleichen in Zusammenhang mit Zahlungen und Gagen an Sängerinnen und Sänger vgl. Michael Walter, *Sozialgeschichte der Oper* (in Vorbereitung).

26 Belege in: Filza di Ricevute per l'autunno dell'anno 1754, I-Fsc TN 61, f. 22.

27 Belege in: Filza di Ricevute per la primavera dell'anno 1759, I-Fsc TN 55, f. 8. Aus einem Kommentar eines Kopisten in der Partitur von *L'Arcifanfano re dei matti* geht hervor, dass es sich hier um die handelsübliche Bezahlung eines Kopisten für eine Opera buffa handelt (vgl. Scoccimarro, „L'Arcifanfano re de' matti“, S. 424), d. h. dass sich der Preis von der Herstellung der Kopie bis zum Endabnehmer nicht steigerte.

28 Vgl. Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989, S. 31–32. Die wenigen nachweislich in Lissabon stattfindenden Aufführungen der Opern buffe Galuppi's wurden von reisenden italienischen Operntruppen bestritten und stehen in keinerlei Zusammenhang mit den erworbenen Partituren.

29 Vgl. Ralf Einsinger, *Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690-1861)*, Braunschweig 1990, S. 176–177. Einzige die Partitur zu *Le virtuose ridicole* (D-Wa 46 Alt 263-265) weist keine Spuren einer neuen Einrichtung auf und entspricht textlich dem Libretto der venezianischen Erstaufführungsserie.

schen Copisteria, wurden dann aber für Aufführungen bearbeitet. Für die Aufführungen am Wiener Hoftheater sind hingegen kaum Manuskripte erhalten, in denen direkt in Kopien aus Venedig hineingearbeitet wurde,³⁰ sondern die gespielten Fassungen sind separat überliefert. Für *Le nozze* und *Li tre amanti ridicoli* liegen zwei Arten von Manuskripten vor: eine aus Venedig stammende Kopie, die keine Bearbeitungsspuren aufweist, sowie eine in Wien angefertigte Handschrift, die der in Wien gespielten Fassung der Oper entspricht. Für andere Galuppi-Opern sind in Wien entweder venezianische Manuskripte oder Partituren der Wiener Fassungen überliefert, wobei das Identifizieren einer bestimmten vermeintlich so aufgeführten Fassung wieder nur das gedruckte Libretto ermöglicht.

Hinsichtlich der für *Lamante di tutte* angesprochenen Problematik entsteht daher ein Zirkelschluss, der für die Frage nach der prinzipiellen Beziehung zwischen Texten und Aufführungen wenig produktiv ist. Wo das Libretto ambivalent erscheint, erlangen die Partituren Autorität und umgekehrt. Aufführungsbezogene Fragestellungen sind deshalb nur sinnvoll zu beantworten, wenn breitere Perspektiven eingenommen werden, die über das Verhältnis zwischen gedrucktem Librettotext und handschriftlicher Partitur hinausgehen und ein theatrales Ereignis imaginieren. Dies wird im Folgenden anhand der Quellen zu Galuppi's *La calamita de' cuori* durchgespielt.

Die Texte und das Imaginieren musikbezogener Handlungen

Vom traditionellen Vergleich zwischen Partituren und Libretti ausgehend, kann eine der vier überlieferten Partituren der Oper *La calamita de' cuori* einer konkreten Aufführungsserie zugeordnet werden. Die Partitur der British Library in London (GB-Lbl Add. 31645-46) entspricht textlich dem Libretto, das 1753 in Florenz gedruckt wurde. Wie Manuel Bärwald jüngst feststellte, weist außerdem eine der heute in Paris aufbewahrten Partituren (F-Pn D 4269) zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Aufführungen der Theatergruppe Giovanni Battista Locatellis in Prag, Leipzig, Dresden und Hamburg auf,³¹ ohne dass allerdings die Partitur genau einem der Libretti textlich entsprechen würde. Beide Partituren sind somit Dokumente, die nach einer Aufführungsserie entstanden sind und diese mehr oder weniger dokumentieren.³² Die anderen beiden Partituren (A-Wn Mus. Hs. 18058 und F-Pn X 153) sind sich ähnlich, wobei besonders die Wiener Partitur in ihren materiellen Eigenschaften ein besonderes Näheverhältnis zu Venedig aufweist. Sie enthält auf dem

30 Eine Ausnahme stellt die Partitur von *Il filosofo di campagna* (A-Wn Mus. Hs. 18067) dar, die Eintragungen des Wiener Kapellmeisters Florian Gassmann enthält. Vgl. dazu sowie zu den Wiener Fassungen generell das an der Universität Wien durchgeführte Projekt „Opera buffa in Wien (1763–1782)“, Projekthomepage: <http://www.univie.ac.at/muwidb/operabuffa/>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015.

31 Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Beeskow (in Vorbereitung).

32 Insbesondere die Londoner Partitur weist zahlreiche Fehler auf (fehlende oder uneinheitliche Dynamikbezeichnungen, Triller und Bindebögen, ausgelassene Takte in einzelnen Stimmen oder fehlende Textpassagen in den Gesangsstimmen), die eine Verbindlichkeit des vom Kopisten offensichtlich in einiger Hast Notierten im Hinblick auf die Florentiner Aufführung sehr zweifelhaft erscheinen lassen. Auf bestimmte Aufführungsserien beziehen sich auch zwei Ariensammlungen: *The favourite songs in the opera call'd La calamita de' cuori* sind 1763 in London erschienen, wo daselbst die Oper 1763 auch aufgeführt wurde. Eine Ariensammlung in der Bibliothèque nationale de France (F-Pn D 4300) lässt sich mit den Aufführungen in Mailand 1754 in Verbindung bringen.

Titelblatt einen Hinweis auf die Kopierwerkstatt von Giuseppe Baldan³³ und kann nicht nur deshalb, sondern auch auf Grund von Papier und Wasserzeichen³⁴ als venezianische Handschrift identifiziert werden. Alle drei Bände sind sehr homogen und von gleicher Hand geschrieben, die wegen ihrer Übereinstimmung mit der Schrift auf dem Titelblatt Giuseppe Baldan selbst zugeordnet werden kann. Die Partitur entspricht jedoch textlich nicht dem Libretto der venezianischen Erstaufführung von 1753.³⁵ Neben zwei fehlenden Arien (II/2 Arie Armidoro und III/6 Arie Pignone) treten vor allem Änderungen für die Figur von Bellarosa hervor (I/7 Rezitativ und Arie sowie II/10 Arie).

Überblickt man die überlieferten Partituren und Libretti zu *La calamita de' cuori* insgesamt, so zeigt sich, dass Bellarosas Arien von Beginn an für zahlreiche Aufführungsserien ausgetauscht wurden und dies auch mit der musikalischen Überlieferungssituation in Zusammenhang steht. Die Chronologie der gedruckten Libretti im Zeitraum von 1753–1756 ergibt in Zusammenschau mit den Partituren folgendes Bild:³⁶

<i>Libretti</i>	<i>Sängerin</i>	<i>Arie I/7</i>	<i>Arie II/10</i>
1753, Venedig	Serafina Penni	Quel bel valor m'accende	Vi son certi innamorati
1753, Brescia	Serafina Penni	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1753, Florenz	Rosa Puccini	Maledetta gelosia	Bella cosa è far l'amore
1753/54, Prag	Teresa Alberis	Quel bel valor m'accende	Vi son certi innamorati
1754, Mailand	Serafina Penni	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1754, Leipzig	Teresa Alberis	Quel bel valor m'accende	Vi son certi innamorati
1754, Prag	Teresa Alberis	Quel bel valor m'accende	Bella cosa è far l'amore
1754, Dresden	Teresa Alberis	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1754, Hamburg	Teresa Alberis	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1755, Bologna	Anna L. de Amicis	Ci vuol gran flemma	Che vuoi far? Son fanciullina
1756, Prag		Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
1756, Turin	Serafina Penni	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore

33 Auf dem Titelblatt ist zu lesen: „Don Giuseppe Baldan Copista di Musica a San Gio[vanni] Grisostomo Venezia“.

34 Bei den Wasserzeichen des Papiers handelt sich um die typischen drei Halbmonde sowie die Initialen FF mit schmückendem Krönchen auf der einen Seite und einen Kometen als Gegenmarke auf der anderen Seite, teilweise ähnlich wie Nr. 440 oder Nr. 505 in Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks* (= Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia 8), Hilversum 1960. Im Vergleich mit Ivo Mattozzis Liste zu Papiermachern der Repubblica Veneta kann das Wasserzeichen der Cartiera Francesco Fondrieschi in Toscolano (Salo'), gemeldet am 2. Januar 1768, zugeordnet werden. Vgl. Ivo Mattozzi, „Le filigrane e la questione della qualità della carta nella Repubblica Veneta della fine del '700“, in: *Produzione e uso delle carte filigranate in Europa (secoli XIII-XX)*, hrsg. von Giancarlo Castagnari, Fabriano 1996, S. 328. Die Jahreszahl der Meldung beim Inquisitor alla carta kann aber keine Rückschlüsse über die Datierung des Manuskripts zulassen, da die Papiermacher häufig über viele Jahre hinweg die gleichen Wasserzeichen verwendeten.

35 Die Oper wurde am 26. Dezember 1752 erstmals am Teatro San Samuele gegeben und in der gesamten Karnevalssaison gespielt (vgl. Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007, S. 541). Gemäß den üblichen Usancen der Opernforschung wird das Libretto im Folgenden dem Jahr 1753 zugeordnet. Über spätere Aufführungen in Venedig ist nichts bekannt.

36 Die Daten zu den Aufführungen der Locatelli-Truppe in Prag 1753/54, Leipzig 1754, Prag 1754, Dresden 1754 und Hamburg 1754/55 sind entnommen: Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)* (in Vorbereitung).

<i>Partituren</i>	<i>Sängerin</i>	<i>Arie I/7</i>	<i>Arie III/10</i>
A-Wn	Serafina Penni	Maledetta gelosia + Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore
F-Pn X		Maledetta gelosia	Bella cosa è far l'amore
GB-Lbl	[Rosa Puccini]	Maledetta gelosia	Bella cosa è far l'amore
F-Pn D	[Teresa Alberis]	Voglio stare in allegria	Bella cosa è far l'amore

Die beiden im Libretto der venezianischen Erstaufführung gedruckten Arien sind, abgesehen von den ersten Aufführungen der Locatelli-Truppe, in keinem Libretto und in keiner der musikalischen Quellen zu finden. Besonders auffällig ist dabei, dass beide Arien bereits für die Aufführungsserie in Brescia ausgetauscht worden sind, die wenige Monate nach derjenigen in Venedig stattfand, und in der mit Serafina Penni dieselbe Sängerin in der Rolle der Bellarosa auftrat.

Der Verbindlichkeit des gedruckten Librettotextes für die Aufführung in Venedig und Brescia Glauben schenkend, würde sich die Frage stellen, warum beide Arien ausgetauscht wurden und warum keine der venezianischen Arien in einer der Partituren auftaucht. Naheliegender ist, dass die an der Konzeption und Ausführung der Arien Beteiligten (sei es die Sängerin selbst, der Librettist, der Komponist oder der Kapellmeister) und/oder das Publikum mit dem Ergebnis nicht zufrieden waren und deshalb Verbesserungen in Angriff genommen wurden. Ein Vergleich der dramaturgischen und theatralischen Konzeption der Szenen und Arien stützt diese These. Bellarosa erscheint erstmals in der vierten Szene des ersten Aktes mit einer Auftrittsarie auf der Bühne, in der sie erklärt, dass sie viele Bewunderer hat und gar nicht weiß, was sie mit ihnen anfangen soll. Im darauf folgenden Rezitativ freut sie sich über ihre Popularität und verdeutlicht, dass sie jedem schmeichelt, weil sie eine Fremde in der Stadt ist und Anschluss finden will. Die Dinge sind aber nicht so ernst wie sie zunächst scheinen, denn die folgenden Szenen zeigen, dass Bellarosa sich über die charakterlichen Eigenheiten der jeweiligen Verehrer insgeheim lustig macht. In der fünften Szene beeindruckt sie den geizigen Pignone zunächst mit ihrer profitablen Strategie des Geldanlegens. Dem brutalen Saracca erklärt sie in der sechsten Szene, dass sie demjenigen das Gesicht zerschneidet, der sie nicht für schön befindet. In der siebenten Szene kommt der beständige Armidoro hinzu, woraufhin Bellarosa zwischen zwei Perspektiven wechseln muss. Gegenüber Saracca spielt sie weiterhin die Brutale, während sie Armidoro ihre liebende und friedvolle Natur erklärt. In der darauf folgenden Arie des Librettos aus Venedig fährt Bellarosa mit eben dieser Strategie fort, indem sie Armidoro das eine erklärt und Saracca das andere und sich schließlich über beide lustig macht.³⁷

Quel bel valor m'accende, (*a Sar.*)

Quel viso m'innamora. (*ad Arm.*)

Mio caro, il cuor v'adora.

Mio ben, v'adora il cuor.

Voi siete valoroso; (*a Sar.*)

Voi siete più vezzoso. (*ad Arm.*)

(Ma burlo tutti due;

Van tutti due dal par). (*da sé, e parte*)

37 [Carlo Goldoni], *La calamita de' cuori*, Venedig 1753, S. 14. Konsultiertes Exemplar I-Mb Racc. dram. 3951. Druckfehler, die in diesem Libretto insgesamt sehr häufig auftreten, wurden korrigiert.

Die Arie weist jedoch sowohl in sprachlicher als auch in dramaturgischer Hinsicht einige Schwächen auf. Die Wortwahl ist sehr repetitiv, sowohl innerhalb der Arie als auch im Vergleich mit den vorhergehenden Szenen. Auch die generelle inhaltliche Anlage setzt den vorhergehenden Dialog des Rezitativs fort, entwickelt aber keinen eigenen Charakter. Zudem ist das zweimalige Hin und Her zwischen Saracca und Armidoro sowie die anschließenden für sich beziehungsweise zum Publikum gesungenen Verse als Bühnenaktion dann nicht überzeugend, wenn die entsprechenden textlichen Wiederholungen innerhalb der gesungenen Arie berücksichtigt werden. Schließlich ist auch die dramatische Konzeption von Arien im 18. Jahrhundert in den Blick zu nehmen, in der ein rascher Wechsel von Ausdruckscharakteren nicht vorgesehen war, weshalb eine musikalische Umsetzung der Arie sich wohl schwierig gestaltete. Da eine komponierte Fassung der Arie nicht überliefert ist, lassen sich darüber freilich keine Aussagen treffen; ebenso wenig darüber, ob Serafina Penni diese Arie jemals auf einer Bühne gesungen hat. Das Fehlen der Arie im venezianischen Manuskript (A-Wn) verdeutlicht jedenfalls, dass auch die aus Venedig exportierte Fassung von *La calamita de' cuori* diese Arie nicht beinhalten sollte. Dort finden sich kurioserweise zwei Arien für Bellarosa, die unmittelbar nacheinander erscheinen: Die Arie „Voglio stare in allegria“, die erstmals im Libretto zur Aufführung in Brescia auftaucht und die Arie „Maledetta gelosia“, die wenig später von Rosa Puccini in Florenz gesungen wurde. Die Arie „Voglio stare in allegria“ gibt im Vergleich zu „Quel bel valor m'accende“ ein klareres Bild von Bellarosas Charakter und setzt die Schmeicheleien des Rezitativs nicht fort. Vielmehr erklärt Bellarosa, dass sie fröhlich und frei sein will, Eifersucht sie nicht interessiert und sie sich schließlich schon für einen Liebhaber entscheiden wird. Galuppis musikalische Umsetzung, wie sie in den Partituren A-Wn und F-Pc D überliefert ist, hebt besonders die Fröhlichkeit der Arie hervor. Bemerkenswert in dem F-Dur Andante im 2/4-Takt ist die extensive Verwendung von lombardischem Rhythmus und Trillern (s. Notenbeispiel 1). Der Gesangsstil der Arie ist typisch für die Sängerin Serafina Penni.³⁸ Sie hatte eine Altstimme mit nicht allzu großem Ambitus (üblicherweise zwischen *b* und *d'*) und eine spürbare Präferenz für kleingliedrige Ornamente in einem ansonsten von syllabisch-kantabler Deklamation geprägtem Umfeld.

Auch die zweite Arie Bellarosas (II/10) wurde für die Aufführung in Brescia 1753 geändert, allerdings erhärtet sich dabei der Verdacht, dass die Arie bereits in Venedig zur Aufführung gekommen war. Ähnlich wie in der Szene I/7 ist auch hier die ursprünglich im venezianischen Libretto vorhandene Arie dramaturgisch nicht besonders schlüssig. Bellarosa imitiert hier einen „superbo“ und einen „affettato“, beides Charaktertypen, die für den Inhalt der Oper völlig irrelevant sind. Die Arie des Librettos aus Brescia „Bella cosa è far l'amore“, die sich in vielen weiteren Libretti sowie in allen vier überlieferten Partituren nachweisen lässt, zeigt Bellarosa als eine Frau, die es in der Liebe nicht zu kompliziert haben will. Als eine „Fremde“ präsentiert sie die Venezianer als die besten aller Liebhaber, wenn sie deren Liebeswerben in venezianischem Dialekt nachahmt.³⁹

38 Serafina Penni sang in den 1750er Jahren in zahlreichen venezianischen Erstaufführungen von Galuppi-Opern die prima buffa, weshalb ein Vergleich der überlieferten Manuskripte ein klares Vokalprofil erkennen lässt. Vgl. dazu auch Marco Bizzarini, „Introduzione“, in: *Carlo Goldoni. Drammi comici per musica II. 1751–1753*, hrsg. von Anna Vencato, Venedig 2011, S. 20.

39 *La calamita de' cuori*, Brescia 1753, S. 41–42.

Violine 1

Violine 2

Bellarosa

Viola u. Bass

Vis - se-ro naz - ze ah be - ne det - ti ca - ra co - lon - na ah be - ne -

det - ti ti è la mia mam - ma ah be - ne det - ti be - ne det - ti quei bei cu - or - az - zi

Notenbeispiel 2: Arie „Maledetta gelosia, Takt 94–102, Übertragung aus A-Wn Mus. Hs.18058.

Benedetti i veneziani
 quando dicono così:
 Visseronazze
 Cara colona
 Te è la mia tata
 Ti xe il mio ben.

Da die Oper eigentlich in Palermo und nicht in Venedig spielt, macht der Hinweis auf das venezianische Liebeswerben nur Sinn, wenn zunächst eine Aufführung in Venedig anzunehmen ist. Die Textstelle wurde für einige spätere Aufführungen in anderen Städten entsprechend der lokalen Bedingungen geändert: In den Libretti der Locatelli-Truppe ist von Hamburgern und Sachsen die Rede⁴⁰ und ein Libretto aus Lissabon zitiert die Portugiesen in portugiesischer Sprache.⁴¹ Die Arie weist auch einige strukturelle Besonderheiten auf. Am Beginn werden Bellarosas eigentliche Stimme und ihre Nachahmung der Venezianer musikalisch getrennt, indem mit dem Beginn des Zitats ein neuer Teil im 6/8-Takt beginnt.

40 Vgl. Manuel Bärwald, *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)* (in Vorbereitung).

41 Der Text lautet dort „Ay ay querida / Minha estimada / Tu desta vida / Hés todo o bem.“. Vgl. *La calamita de' cuori*, Lissabon 1766, S. 55.

Bei der Wiederholung des gesamten Textes wird der vorhergehende 2/4-Takt allerdings beibehalten und wechselt erst später in den 6/8-Takt. Im letzten Teil der Arie erlauben die schnellen Wechsel (indem Bellarosa die Venezianer einerseits preist und sie andererseits nachahmt) der Sängerin ihre schauspielerischen und komödiantischen Fähigkeiten zu zeigen, die die Präsentation dieser beiden „Stimmen“ erfordert (s. Notenbeispiel 2).

Wenn berücksichtigt wird, dass Serafina Penni in den *Annali drammatici* als „valorosa e graziosissima attrice“⁴² bezeichnet wird und sie bereits in der Karnevalssaison 1751 in der Oper *La mascherata* als Lucrezia mit einer Arie in venezianischem Dialekt aufgetreten ist,⁴³ so ist vorstellbar, dass sie in der venezianischen Aufführung von *La calamita de' cuori* bereits jene beiden Arien gesungen hat, die erst im späteren Libretto aus Brescia auftauchen. Ebenso wie im Fall von *L'amante di tutte* – aber aus Gründen, die dramaturgische, theatralische und performative Aspekte berücksichtigen – sind somit Zweifel angebracht, dass der abgedruckte Librettotext jenem entsprach, der auch gesungen wurde. Noch einen Schritt weiter führen detailliertere Untersuchungen jener Arie Bellarosas, die in der Wiener Partitur unmittelbar vor der Arie „Voglio stare in allegria“ notiert ist. „Maledetta gelosia“ ist auch in der Londoner Partitur sowie gedruckt erstmals im Libretto zur Aufführung im Herbst 1753 in Florenz verzeichnet. Dort sang die Sopranistin Rosa Puccini die Rolle der Bellarosa. Die Texte beider Arien weisen inhaltliche und strukturelle Ähnlichkeiten auf (gleiches Versmaß, ähnlicher Wortschatz etc.). Zudem stimmen die beiden Schlusszeilen der Arie „Maledetta gelosia“ mit der ersten und dritten Zeile der Arie „Voglio stare in allegria“ überein.⁴⁴

Maledetta gelosia
 Gran malanno, gran pazzia,
 Gran fatal bestialità.
 Chi è geloso, figlio caro
 Il proverbio già si sa;
 Che si viva, che si goda
 Con modestia e civiltà.
 Ma dal petto via il sospetto:
 Chi è geloso sospettoso
 Pazzo affatto diverrà;
 Voglio stare in allegria,
 A me piace libertà.

Voglio stare in allegria,
 Chi è geloso vada via,
 A me piace libertà.
 Un vezzetto non è niente,
 Un scherzetto non è niente.
 Chi è prudente quando tace
 La sua pace goderà.
 Uno di qua
 L'altro di là.
 Ma il cor, che sta nel mezzo
 Uno sol possederà.

Von der Chronologie der Libretti ausgehend hieße das, dass die Florentiner Arie in den Schlussversen den Beginn der früher aufgeführten Arie aufgreift. Ein Blick in die beiden

42 [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici musicali pittorici teatrali della città di Venezia nei secoli XVII, XVIII e XIX a tutto l'anno 1846, con aggiunta delle farse, degl'intermedi, delle cantate e degli oratori sacri italiani e latini ereditati nei conservatori veneziani*, Venedig 1837, I-Mb, ms. Racc. dram. 6011, Nr. 874. Die Darstellungskunst von Penni hat dabei offensichtlich mehr überzeugt als ihre Stimme, wenn sie als „mediocre cantante“ bezeichnet wird.

43 Auch in Carlo Goldonis Libretto zu Galuppi's *La diavolessa* (1755) trägt Serafina Penni als Dorina eine Arie in venezianischem Dialekt vor, woraus sich schließen lässt, dass dies wohl eine ihrer Spezialitäten war. Diese Arie ist für eine spätere Aufführung in Brescia, in der ebenfalls Penni diese Rolle sang, durch eine andere ausgetauscht worden, die nicht dialektal gefärbt war. Auch diese Tatsache bestärkt die These, dass die Arie „Bella cosa è far l'amore“ für eine Aufführung in Venedig geschrieben worden ist.

44 Linke Spalte: *La calamita de' cuori*, Florenz 1753, S. 13–14. Konsultiertes Exemplar: I-Bc Lo.6013. Rechte Spalte: *La calamita de' cuori*, Brescia 1753, S. 16. Konsultiertes Exemplar: I-Vcg Correr Brescia 250.

Partituren, in denen die Arie überliefert ist, ermöglicht jedoch auch ein völlig anderes Szenario, wenn das Vokalprofil der beiden Sängerinnen und der Orchestersatz berücksichtigt werden. Im Unterschied zu Serafina Penni besaß Rosa Puccini, die in der Florentiner Fassung die Arie „Maledetta gelosia“ sang, eine hohe Sopranstimme. Der Ambitus reicht hier von *f* bis *a*, wobei sich die Tessitura häufig im zweigestrichenen Bereich bewegt. Im Gegensatz dazu sind die Violinstimmen ungewöhnlich tief gesetzt und bewegen sich häufig in der eingestrichenen Oktave oder knapp darüber. Dies sticht insbesondere im Vergleich mit der in der Wiener Partitur existierenden Fassung von „Maledetta gelosia“ hervor, die nun für eine Altstimme um eine Quint nach unten transponiert erscheint, dabei aber die Streicher eine Quart nach oben setzt. Das Vokalprofil der Arie zeigt außerdem einige Eigenschaften, die zur Altstimme von Serafina Penni passen, wie etwa eine häufig verwendete kleine Verzierung auf der ersten Zählzeit. Die im Wiener Manuskript aufeinander folgenden Arien „Maledetta gelosia“ und „Voglio stare in allegria“ weisen damit sowohl für die Singstimme als auch für den Streichersatz homogene Merkmale auf. Dies würde nahelegen, dass auch die Arie „Maledetta gelosia“ ursprünglich für Serafina Penni geschrieben bzw. von Serafina Penni gesungen wurde und für Rosa Puccini in den Aufführungen in Florenz transponiert wurde. Keines der Libretti, die Serafina Penni nach der Erstaufführung als Sängerin ausweisen (Brescia 1753, Mailand 1754, Turin 1756), verzeichnet allerdings die Arie „Maledetta gelosia“. Wenn die Arie für sie geschrieben worden war, dann stellt sich die Frage, wann und wo Serafina Penni sie gesungen haben könnte und warum beide Arien im Wiener Manuskript unmittelbar nacheinander erscheinen.

Das Imaginieren musikbezogener Handlungen lässt vor dem Hintergrund anderer textlicher Quellen wieder interessante Szenarien zu. Serafina Penni war eine der profiliertesten und bestbezahlten Buffa-Sängerinnen der frühen 1750er Jahre.⁴⁵ Berichte über die Sängerin sind (durchaus zeittypisch) rar. Von einer Erwähnung in den *Notatori Gradenigo* abgesehen, in der am 14. Januar 1753 zu lesen ist, dass Penni bei einer Vorstellung unmittelbar nach ihrem Erscheinen auf der Bühne in Ohnmacht fiel,⁴⁶ ist über ihre Darstellung der Bellarosa in *La calamita de' cuori* nichts bekannt. Die bereits zitierten *Annali drammatici* sprechen pauschal von einem „extraordinario applauso“⁴⁷, den Penni in den Operen buffe der frühen 1750er Jahre feierte. Eine der langjährigen Konventionen des Opernalltags des 18. Jahrhunderts war das Wiederholen von Arien bei besonderem Wohlgefallen eines Sängers oder einer Sängerin. Charles Burney etwa schreibt über den Erfolg von Maria Angiola Paganini in Galuppis *Il filosofo di campagna* in London 1761: „Paganini was generally encoired in whatever she sang.“⁴⁸ Die Rufe des Publikums führten einerseits dazu, dass Arien wiederholt wurden, andererseits wurde das Wiederholen von Arien immer wieder Restriktionen von höherer Stelle unterworfen, die es als Ausschweifung unterbinden wollten. Zahlreiche Verordnungen sprechen unter Strafandrohung ein Verbot des Wiederholens

45 Aus der Abrechnung einer Aufführungsserie von 1753 in Turin geht hervor, dass Penni mit Abstand die höchste Gage in der engagierten Theatertruppe erhielt. Vgl. Marie Thérèse Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, Turin 1976 (Storia del Teatro Regio di Torino 1), S. 291.

46 Der Eintrag vom 14. Januar lautet: „Nel Teatro di S. Samuele appena presentatasi in scena Serafina Penni la prima donna, che recitava, restò sorpresa alla presenza di tutta l'udienza da impensato svanimento.“ *Commemoriali, Diario, ed Annotazioni curiose occorse in Venezia, nella città sudite, ed altrove da ottobre 1751 sino genaro 1754*, Manuskript, I-Vmc, Gradenigo 67, Bd. 2, Bl. 41v.

47 [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici*, I-Mb, ms. Racc. dram. 6011, Nr. 874.

48 Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 4, London 1776, S. 475.

von Arien aus.⁴⁹ Aus dem kontinuierlichen Erscheinen solcher Verordnungen lässt sich rückschließen, dass das Wiederholen von Arien eine konsistente und langjährige Tradition hatte. Der Jubel des Publikums und die Zugabe der Sängerin oder des Sängers sind somit als performative Akte der Performanz im 18. Jahrhundert innewohnend.

Diese Konventionen mitbedenkend, wird es besonders reizvoll zu imaginieren, dass die beiden im Wiener Manuskript nacheinander geschriebenen Arien tatsächlich von Serafina Penni so aufgeführt worden sind, indem die zweite Arie, die textlich an die erste anschließt, als eine Art Zugabe fungierte, die auf den „*extraordinario applauso*“ folgte. Die handschriftliche Partitur wird so zum Indikator eines Erfolgs, der sich in einem Theaterraum vor etwas mehr als 250 Jahren so ereignet haben könnte.

Performanz und die Performativität der Texte

Ob sich eine Aufführung von *La calamita de' cuori* jemals so zugetragen hat, bleibt freilich Spekulation. Die angeführten Beispiele zu Stimmenmaterial, gedruckten Textbüchern und handschriftlichen Partituren haben vielmehr gezeigt, dass es äußerst problematisch ist, aus den Texten und Notentexten Rückschlüsse auf die konkrete Aufführung zu ziehen. Performanz und Text weisen für den Großteil der Fälle kein Näheverhältnis zueinander auf, das sich aus dem Material selbst schlüssig begründen ließe. Texte sind zunächst Zeugen einer Schriftkultur und nicht Zeugen einer Aufführungskultur. In den letzten Jahren sind allerdings zunehmend das Niederschreiben, Verwenden, Sammeln und Aufbewahren von Texten selbst als performative Akte theoretisiert worden.⁵⁰ Sie bekommen damit als musikbezogene Handlungen Bedeutung. Für die oben formulierte Überlegung, dass Serafina Penni in einer Aufführung beide Arien des ersten Aktes, die im Manuskript A-Wn überliefert sind, gesungen hat, ändert eine solche Zugangsweise ganz wesentlich den Blickwinkel. Entscheidend ist dann nicht mehr, ob es sich tatsächlich so zugetragen hat, sondern dass die Partitur als performative Praxis eine solche Performanz indiziert ohne sie gezwungenermaßen zu repräsentieren.

Grundlagenforschung, wie hier am Beispiel von Galuppis *Opere buffe* erläutert, beginnt mit musikphilologischen Arbeitsweisen. Die Kenntnis von Eigenschaften und Herkunft handschriftlicher und gedruckter Materialien sowie der Vergleich von Fassungen und Varianten sind bei der Auseinandersetzung mit Texten unabdingbar. Die Analyse von Stimmenmaterial, Textbüchern und Partituren produziert jedoch deutliche Widersprüche, wenn diese Texte aufführungsbezogene Zeugnisse abgeben sollen. Die Texte zu Galuppis *Opere buffe* sind schlicht keine verschriftlichten Darstellungen der Aufführungen. Der Perspektivenwechsel auf die Performanz als gesamttheatralisches Ereignis, wie er für Ga-

49 Siehe dazu etwa den „Bando sopra il dovuto rispetto, e modestia ne' Teatri“, der am 17. August 1744 in Bologna veröffentlicht wurde und in dem das „*far replicare a' recitanti le arie*“ verboten ist (online verfügbar: <http://badigit.comune.bologna.it/bandi/bandi.asp?bando=16632>, zuletzt abgerufen am 15.1.2015). Die Verordnung wurde in regelmäßigen Abständen und verschiedenen Varianten das gesamte 18. Jahrhundert hindurch wiederveröffentlicht. Ubaldo Zanetti berichtet in seinem *Diario*, dass am 24. Mai 1751 die Vorstellung von Galuppis *L'Arcadia in Brenta* abgesagt werden musste, da ein Sänger am Abend zuvor eine Arie wiederholt hatte und folglich im Gefängnis landete. Ubaldo Zanetti, *Diario di ciò, che v'ha succedendo giornalmente in Bologna dal dì 1. Agosto 1750 à tutto li 175[4]*, Manuskript, I-Bu Ms 3832, Bd. 1, S. 26v.

50 Vgl. dazu etwa die Beiträge von Almuth Grésillon, Stephen G. Nichols oder Hans Ulrich Gumbrecht im Band von Kai Bremer und Uwe Wirth (Hrsg.), *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010.

luppis *La calamita de' cuori* durchexerziert wurde, ermöglicht hingegen Lesarten der Texte, die mit diesem Dilemma auf produktive Weise umgehen. Entscheidend ist dabei, musikbezogene Handlungen wie das Agieren auf der Bühne oder die Reaktionen des Publikums sowie die konventionalisierten performativen Akte, die damit einhergehen, in das Arbeiten am Text miteinzubeziehen. Darauf muss jedoch wiederum als weiterer Schritt das Anerkennen der Texte als eigenständige performative Akte erfolgen, die mit einer tatsächlich stattgefundenen Aufführung keineswegs kongruent sein müssen.

Musikphilologisches Arbeiten nach der performativen Wende oszilliert somit zwischen der Perspektive auf die Performanz und der Perspektive auf die Performativität der Texte. Dieses Changieren ermöglicht es, Text und Performanz nicht gegeneinander auszuspielen, ihnen nicht Nähe zueinander dort unterstellen zu wollen, wo sie nicht vorhanden ist, und sich nicht für entweder das Eine oder das Andere entscheiden zu müssen. So ist dem Dualismus von Text und Performanz durch einen permanenten Perspektivenwechsel zu begegnen. Der kontingente Charakter der Performanz eröffnet dabei auch neue Bedeutungsmöglichkeiten für die oft als sprichwörtlich „festgeschrieben“ wahrgenommenen Texte. Zugleich schließen sich so die in den letzten Jahrzehnten vielleicht immer tiefer gewordenen Gräben innerhalb des Faches: durch das Betreiben einer Musikwissenschaft, die sich nicht zwischen philologischen oder kulturwissenschaftlichen Zugängen und Methoden entscheiden muss.