

Von fremder Hand?

Zum Kompositionsprozess in Hasses Dresdner Opern

Panja Mücke

Unter den Autographen Hasses befinden sich mehrere Teil-Autographen, d.h. Handschriften, in denen autographe Passagen mit Teilen von fremder Hand abwechseln. Exemplarisch verdeutlicht sich dieses Prinzip im ersten Rezitativ von Hasses Autograph zum Drama per musica *Cajo Fabrizio*, uraufgeführt im Teatro Capranica in Rom im Karneval 1732 in exzellenter Sänger-Besetzung mit Gaetano Majorano detto Caffarelli (Pirro), Domenico Annibali (Cajo Fabrizio) und Felice Salimbeni (Bircenna). In der Quelle (vgl. Abb. 1) sind die Szenenbezeichnungen und -anweisungen in Hasses spitz zulaufender Handschrift verzeichnet; die Schlüssel und die Noten mit ihrer für Hasse charakteristischen Links-Neigung sowie der Verschleifung der Notenhäse sind ebenfalls autograph. Von anderer Hand stammt hingegen der Rezitativtext, der nach der Komposition der Melodie-Linien ergänzt worden sein dürfte. Der noch nicht identifizierte Schreiber trägt in dieser Quelle ausschließlich den Rezitativtext ein, bei den Arien sind sowohl Noten wie Worttext autograph. Ob es sich hier um einen professionellen Notisten gehandelt hat, ist bislang nicht erwiesen und scheint – aufgrund des ungleichmäßigen und schwer leserlichen Schriftbildes – eher fraglich.

Ferner befindet sich in einer Akte des Sächsischen Hauptstaatsarchivs ein Schriftstück, das das Anforderungsprofil für Hofnotisten beschreibt:

Sehr oft bekommen sie [die Notisten] falsch geschriebene und gänzlich unleserliche Partituren, wo sie dann erst jede Seite genau durchsehen und die falschen Noten abändern müssen [...]. Unleserliche Noten müssen sie aber aus dem Zusammenhange und der Tonfolge zu errathen suchen. [...]

Ferner treten sehr oft Fälle ein, wo sie mehrere Nummern in andere Tonarten setzen müssen, welches musikalische Kenntniße [...] erfordert. Hiernächst fallen bey den Opern sehr häufige Nebenarbeiten vor. So werden Musikstücke z.B. abgeändert, gestrichen oder eingelegt, und alles dieses muß von den Notisten nun sorgfältig sowohl in der Partitur als den einzelnen Stimmen geordnet und eingerichtet werden [...]. Endlich sind die Notisten auch sehr oft dadurch halbe Tage lang von der Arbeit abgehalten, daß bey jeder neuen

Obgleich diese Stellenbeschreibung um 1800 entstand und vom damaligen Generaldirektor der Kapelle und des Hoftheaters, Wolf Adolph August von Lüttichau, geschrieben wurde, dürfte sie doch auch bereits für die Kopierpraxis der Hasse-Zeit gegolten haben. Wie von Lüttichau hier deutlich macht, wurden an Notenkopisten – im Unterschied zu den einfachen Kanzleischreibern bei Hofe – weit höhere Anforderungen gestellt, die auch eine musikalische Ausbildung implizierten. Von den Notisten in Dresden erwartete man, dass sie – neben der präzisen und gut lesbaren Abschrift des Notenmaterials – in der Lage waren, Musiknummern eigenständig zu transponieren, Unleserlichkeiten in den Vorlagen zu »rekonstruieren«, offensichtliche Fehler zu korrigieren, den Probenprozess zu begleiten und zu protokollieren sowie Änderungen, Einlagen und Striche eigenständig in die Aufführungsmaterialien zu übertragen. Daher war es Voraussetzung für eine Einstellung am Dresdner Hof, dass die Notisten über Kenntnisse im Tonsatz und in Fremdsprachen verfügten, um all diesen Verpflichtungen nachkommen zu können.

Die beiden Dokumente führen vor Augen, dass Hasses Notisten mehr als reine Abschreiber gewesen sein dürften, die einen vorgegebenen Notentext lediglich dupliziert hätten. Die Notisten wirkten – so die These – eng mit dem Komponisten zusammen, sie waren gleichsam Teil einer Art Werkstatt. Anhand verschiedener Teil-Autographe von Hasses Opern soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, die Wechselbeziehung zwischen den Dresdner Notisten und Hasse zu systematisieren, genauer zu erfassen und zu deuten. Dabei ist auch zu fragen, ob sich das Komponieren analog zur gängigen Werkstatt in der Bildenden Kunst in Renaissance und Früher Neuzeit vollzogen haben könnte. Es ist zu diskutieren, ob es bei der Komposition eine planmäßige Arbeitsteilung gab, die der Erschaffung von Gemälden in den Künstlerateliers adäquat wäre, wie dies z.B. für Raffael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, Rembrandt und Peter Paul Rubens seit langem gut bekannt ist.



Johann Adolf Hasse arbeitete als Dresdner Hofkapellmeister zwischen 1734 und 1763 über viele Jahre eng mit mehreren Notisten zusammen, vor allem mit Johann Gottlieb Grundig und Johann George Kremmler. Grundig und Kremmler waren bereits 1731 während Hasses Dresdner Gastspiels an den Stimmen zu *Cleofide* beteiligt und wurden

mit Rescript vom 12. November 1733 dauerhaft bei Hofe angestellt.² Vor Hasses Tätigkeit hatte es lediglich einen einzigen Notisten in Dresden gegeben, Johann Jacob Lindner, der offensichtlich ab 1734 nicht mehr bei Hofe beschäftigt wurde. Mitte der 1750er Jahre bewirkte Hasse die Anstellung von drei weiteren festen Notisten in Dresden. In einer Eingabe an den Premierminister Heinrich Graf von Brühl vom 15. April 1754 konstatiert er, dass die anstehenden Arbeiten von zwei Notisten nicht mehr zu schaffen seien. Er regt an, weitere ständige Notisten-Stellen bei Hofe zu schaffen, weil dies preisgünstiger sei, als auswärtigen, zusätzlichen Kopisten Extra-Honorare zahlen zu müssen. Hasse hatte offensichtlich Erfolg mit seinem Ansinnen, denn der Hof stellte Matthäus Schlettner, Georg Christoph Balch und Leonard Buz als weitere Schreiber an. Die Notisten Grundig und Kremmler, mit denen Hasse über zwanzig Jahre kontinuierlich zusammenwirkte, erstellten zum einen die Aufführungsmaterialien für seine Opern, Oratorien und Kirchenmusik, also Partiturabschriften für das zweite Cembalo und das Stimmenmaterial. Beide kopierten zum anderen auch Archiv- und Geschenk-Abschriften;³ sie schrieben Notenkopien für die Privatbibliotheken der Kurfürstin/Königin Maria Josepha und der Kronprinzessin Maria Antonia Walpurgis sowie Notenkopien, die an andere Höfe versandt wurden.

Die Durchmusterung der Hasse-Quellen in Dresden belegt, dass es eine klare Arbeitsteilung zwischen beiden Notisten gegeben hat – Kremmler spezialisierte sich insbesondere auf Partitur-Abschriften, Grundig auf die Explizierung von Stimmenmaterialien.⁴ Über die Ausbildung von Grundig und Kremmler ist nichts bekannt; der Wechsel anderer Dresdner Schreiber vom Notisten-Amt in ein reguläres Musikeramt in der Hofkapelle lassen aber mehr als vermuten, dass die Notisten vorwiegend aus Instrumentalisten-Kreisen stammten, sie also in der Regel gut geschulte praktische Musiker waren.



2 D-Da Loc. 907/II, fol. 5^v.

3 Vgl. zur Terminologie Anette Müller: *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns* (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 57), Hildesheim / Zürich / New York 2010, S. 28.

4 Vgl. Roland Dieter Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*«. *Johann Adolf Hasses ›Opere serie‹ der Jahre 1730 bis 1745* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 19,1), Göttingen 2009, Bd. 1, S. 140.

Die Dresdner Hofkapelle war bekanntlich ein für ihre Zeit stark besetztes Orchester mit über 40 Mitgliedern in den 1750er Jahren. Der die Aufführung leitende Kapellmeister befand sich am ersten Cembalo, direkt in der Mitte des Orchesters mit Blick auf die Bühne. Links von ihm positionierte man die Bläser (fünf Oboen, zwei Hörner, zwei Flöten, fünf Fagotte) und ein zweites Cembalo, rechts die Streicher (acht erste, sieben zweite Violinen, vier Violen). Die Basso-continuo-Gruppe aus insgesamt drei Celli und drei Kontrabässen war in drei Einheiten aufgeteilt; diese drei Einheiten fanden ihren Platz an den beiden äußersten Ecken des Orchesters und beim Kapellmeister.

Hasse am ersten Cembalo musizierte aus dem Autograph; dies belegt z.B. die Bemerkung »Atto IIo / Cembalo primo« auf dem Autograph zu *Semiramide riconosciuta* für Dresden 1745. Der zweite Cembalist hatte dann in der Regel eine komplette Partitur-Abschrift oder seltener eine auf zwei Stimmen reduzierte Version des Orchestersatzes inkl. Singstimme vor sich.⁵ Das bedeutet, dass manche der Kopisten-Abschriften, vorzugsweise diejenigen Kremmlers, als Aufführungsmaterial für den zweiten Cembalisten dienten und sich in diesen auch aufführungsangepasste Modifikationen befinden. Die Identifikation des Notisten und etwaige Korrekturen, die dem Probenprozess entstammen, können also neben den Gebrauchsspuren Kriterien für die schwierige Unterscheidung von Aufführungs-, Archiv- und Geschenk-Kopien des Dresdner Bestandes bilden.

In Dresden haben sich für eine ganze Reihe von Hasses Kompositionen die Stimmenmaterialien erhalten, die – wie gesagt – zumeist von Grundig geschrieben worden waren. Die Stimmensätze umfassen in der Regel je drei Exemplare für Violine 1 und 2, zwei Violastimmen, Cello- und Kontrabass-Stimme; d.h., dass die Streicher jeweils zu zweit aus den Notenmaterialien spielten. Hinzu kamen zwei Flötenstimmen, zwei Oboenstimmen und zwei Fagottstimmen. Nicht enthalten sind in den Stimmensätzen die Gesangsstimmen sowie die Stimmen für Hörner und Trompeten.

5 Diese reduzierten Versionen sind für Hasses *Numa Pompilio* (1741) und *Didone abbandonata* (1742) überliefert, vgl. Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse*«, S. 150.



Abb. 2: Hasse, *Ezio*, Dresden 1755, Mailand, Konservatorium, Part. Tr. ms. 173, fol. 2.

In der Gegenüberstellung dieser Quellensorten werden die spezifischen Aufgaben der Notisten sowie ihr Verantwortungsbereich im Blick auf die Explizierung von Stimmen aus Hasses Partituren deutlich: Die Autographen und ebenso die Partitur-Abschriften verzeichnen bei den Bläsern nur die obligaten Bläserstimmen. In der *Sinfonia* zu *Ezio* (vgl. Abb. 2) etwa schreibt Hasse zwei Oboen und zwei Hörner zum regulären Streicherapparat und B.c. vor, versehen mit allerhand Kürzeln, die für Abschriften und Stimmenmaterial durch die Notisten aufzulösen und zu ergänzen waren («co' Violini»).

Bei den Arien gibt Hasse in den allermeisten Fällen im Autograph gar keine Besetzung an – auf den ersten Blick könnte man daher denken, dass nur Violine 1 und 2, Viola, Singstimme und Basso-Gruppe zum Einsatz gekommen seien. Die Dresdner Stimmensätze zeigen jedoch, dass die Oboen und die Flöten in fast allen Arienritornellen, in der *Sinfonia* und den Chorsätzen *colla parte* zu Violine 1 und 2 geführt wurden, ohne dass sich dies aus den Partituren ablesen ließe. Das Ausschreiben der Bläserstimmen

durch den Notisten basierte also auf Besetzungskonventionen, die ihm für Dresden bekannt waren. Der Notist erstellte die notwendigen Stimmen auf der Basis seines Erfahrungswissens und weil ihm geläufig war, dass Hasse in Dresden die Colla parte-Führung der Bläser mit den Streichern in ebenjenen Passagen wünschte. Aus all dem wird hinsichtlich der Arbeitsabläufe auch erkennbar, dass nach Vorliegen des finalisierten Autographs bzw. einzelner fertiger Teile zweigleisig gearbeitet wurde, um die erforderlichen Aufführungsmaterialien zeitnah vorliegen zu haben; Grundig schrieb die Stimmen aus, Kremmler übertrug zunächst eine zweite Partiturabschrift für das zweite Cembalo. Dann folgten weitere Abschriften.



Unter den überlieferten Hasse-Quellen existieren drei Typen an musikalischen Dokumenten, in denen sich verschiedene Schreiberhände mischen und die Rückschlüsse auf die Zusammenarbeit von Komponist und Notist erlauben – die Teil-Autographen, die Notisten-Abschriften mit autographen Zusätzen sowie Autographen mit Zusätzen von Notisten-Hand. Wie Frederick Millner bei der Untersuchung von Hasses Autographen, ihrer Lagen-Ordnung und der Korrekturen plausibel gemacht hat, lässt sich das Komponieren und Niederschreiben Hasses in drei Phasen einteilen:⁶

1. Hasse skizzierte sukzessive die Arien auf – heute nicht mehr erhaltenen – Skizzenblättern, auf denen er die Melodiestimme (1. Violine bzw. Gesangsstimme) und den B.c. notierte.

2. Parallel dazu vertonte er das komplette Secco-Rezitativ und trug es direkt in Reinschrift in die autographe Partitur ein. Mitunter ließ er die Schlüsse einzelner Rezitative vorerst aus, weil die Tonart der folgenden Arie noch nicht geklärt oder ihm der Stimmbitus eines Sängers noch unbekannt war.

3. Hasse übertrug die skizzierten Arien in die autographe Partitur und ergänzte hierbei die Mittelstimmen.

6 Vgl. Frederick L. Millner: *The Operas of Johann Adolf Hasse* (= *Studies in Musicology* 2), Ann Arbor 1979, S. 65, 67, 77 und 85.

Zum Geburtstag des sächsischen Kurfürsten kam am 7. Oktober 1751 im Schloss Hubertusburg die zweite Fassung von Hasses *Ipermestra* zur Aufführung. Hasse hatte den Text Pietro Metastasios bereits 1744 für Wien komponiert und überarbeitete diese Version für Dresden 1751 grundlegend. Hierbei wurde die Sinfonia ersetzt und der Großteil der Arien verändert (teils Transposition, teils Modifikationen in den Koloraturen, teils vollständige Neukomposition einzelner Arien). Die Rezitative wurden ebenfalls überarbeitet – zuweilen transponiert, partiell neu komponiert.⁷

Von der 1751er Fassung für Dresden sind insgesamt acht Partitur-Abschriften und das Teil-Autograph bekannt. Hinsichtlich des Teil-Autographs, das sich im Mailänder Konservatorium befindet, ist insbesondere von Interesse, welche Teile von fremder Hand stammen. Der überwiegende Teil der Quelle ist autograph. In den Kopisten-Passagen sind zwei verschiedene Hände erkennbar – zum einen Kremmler und zum anderen Schreiber AnonH1. Nach Roland Dieter Schmidt-Hensel dürfte AnonH1 ein Schüler Kremmlers gewesen sein, weil er zwischen 1740 und 1755 ausschließlich in Kombination mit Kremmlers Handschrift auftaucht.⁸ Kremmler schrieb nur einige der Rezitative; AnonH1, dessen Schrift sich durch einen auffällig horizontal gezogenen F-Schlüssel auszeichnet, kommt häufiger vor (für Rezitative, einige Arien und ein Duett). Die Deutung der Materialität dieser Handschrift wird mithilfe eines Fassungsvergleichs möglich. Die Gegenüberstellung des Teil-Autographs der Fassung 1751 mit Quellen zur Erstfassung der Oper von 1744 belegt, dass sich die Schreiberhände immer dann finden lassen, wenn Teile aus der älteren Version in die 1751er Fassung übernommen wurden. Die neu komponierten Teile der Zweitfassung und auch die transponierten Stücke wurden von Hasse autograph notiert, das Präexistente schrieben die Notisten.

Wenn im *Ipermestra*-Autograph 1751 mitten im Rezitativ die Schreiberhand wechselt, ist das auf einen von Hasse neu zu komponierenden Anschluss an eine neue Arie zurückzuführen (vgl. Abb. 3). Zeugt bereits diese autographe Weiterführung von einer inhaltlich wie vermutlich räumlich engen Zusammenarbeit zwischen Notist AnonH1 und Komponist, erhärtet sich diese Sichtweise noch durch einzelne Blätter, auf denen direkt im Anschluss an die autographe Notierung einer Arie das Rezitativ vom Notisten Kremmler (dessen Schrift sich durch eine charakteristische Linksneigung bei den

7 Vgl. zu den Bearbeitungen im Detail Panja Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 4), Laaber 2003, S. 173f.

8 Vgl. Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse*«, S. 146f.

Noten, exakte Winkel bei der Halsung und die Einzelbuchstaben-Notierung beim italienischen Text auszeichnet) aus der Vorgänger-Fassung der Oper ergänzt wird (Abb. 4). Die Anlage der Quelle erweckt den Anschein der direkten Übergabe des Notenblattes vom Komponisten an den Notisten zur weiteren Bearbeitung.

Das Teil-Autograph zu *Ipermestra* lässt den Schluss zu, dass es eine Hierarchie bei den Notisten gegeben hat – Kremmler als erster Notist und sein Schüler AnonH1 als weiterer Beteiligter. Dass die Hauptnotisten häufig Arbeit an Nebenkopisten vergaben, die sich danach auch Hoffnungen auf ein Aufrücken in ein reguläres Notistenamt in der Hofkapelle machten, ist durch verschiedene Dokumente für Dresden belegt. So bittet Carl Gottlob Uhle in einem Schreiben vom 15. Oktober 1758 an den Grafen Brühl um eine Vormerkung für eine Vakanz als Hofnotist; er begründet dies mit von ihm geleiteten Kopierdiensten als Stellvertreter des Hofnotisten Johann Gottlieb Haußstädler; seiner Bitte wird kurz darauf entsprochen.⁹

Zudem spiegelt das Patchwork des Teil-Autographs wider, dass die Notisten offenbar von Hasse die Anweisung erhielten, bestimmte Teile aus der älteren Fassung zu übertragen, woraufhin Hasse die neuen Nummern ergänzte und die kopierten Passagen durchsah bzw. korrigierte. Exemplarisch wird dies an *Ipermestras* Arie »Ah non parlar d'amore« deutlich, wo Hasse offensichtlich eine kritische Durchsicht des kopierten Materials vornahm und das Tempo zu *Andante* korrigierte (vgl. Abb. 5).

All das bedeutet, dass die Notisten nicht erst nach Abschluss des Kompositionsprozesses und mit dem Vorliegen des fertiggestellten Autographs zum Einsatz kamen, sondern schon während Hasses mittlerer Kompositionsphase, wenn dieser das Rezitativ in das Autograph eintrug und Arienentlehnungen abschreiben ließ, um sie dem Konvolut einzufügen. Oftmals – wie bei *Cajo Fabrizio* bereits gezeigt – ergänzte der Notist noch den Text der Rezitativkomposition nachträglich (der Fakt, dass der Schreiber im eingangs gezeigten Teil-Autograph zu *Cajo Fabrizio* mit dem Eintragen der insgesamt fünf, aus Hasses *Cleofide* und *Catone in Utica* entlehnten Arien¹⁰ nicht beauftragt wurde, bestätigt im Übrigen den Eindruck, dass es sich hier nicht um einen professionellen Notisten gehandelt haben dürfte).

9 Vgl. Landmann: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, hg. von der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland, München 1999, S. 28f.

10 Vgl. Schmidt-Hensel: »*La musica è del Signor Hasse*«, S. 295.



Abb. 5: Hasse, *Ipermestra*, Dresden 1751, Mailand, Konservatorium, Part. Tr. ms. 167, fol. 34^v.

Zweifellos gab es demnach eine Art Werkstatt, in der die Notisten und Hasse in unmittelbarer räumlicher Nähe zueinander gearbeitet haben und die erforderlichen Noten zusammentrugen: Das Komponieren im engeren Sinn erfolgte durch Hasse allein. Die Notisten waren an der Erstellung der Noten beteiligt, also an der Niederschrift der Komposition und der Anfertigung der Aufführungsmaterialien. In engen Grenzen konnten sie hierbei an der Gestalt des Werktextes mitwirken, wenn sie etwa transponierten oder Stimmen ergänzten.

Dass Hasse bei den Aufführungspartituren und Teil-Autographen die kopierten Passagen regelmäßig überprüfte, erhärtet eine solche Sichtweise. Neben dem bereits genannten *Ipermestra*-Beispiel zeigen verschiedene Quellen, dass die Notisten unter Aufsicht Hasses arbeiteten, der die letzte Durchsicht der Partituren für die Aufführung vornahm. Angesichts dessen weisen autographe Eintragungen in einer Notisten-

Abschrift auf eine Verwendung dieser Quellen als Aufführungsmaterial hin; für Archiv- und Geschenk-Kopien sind derartige Kontrollen Hasses nämlich nicht nachweisbar.

Bleiben schließlich noch die Notisten-Eintragungen in Autographen Hasses zu deuten. So finden sich beispielsweise kleine Zusätze und Korrekturen von Kremmler in den Autographen Hasses zu *Numa Pompilio* (Dresden 1741) im 2. Akt, *Il Ciro riconosciuto* (Dresden 1751) im 2. und 3. Akt, *Olimpiade* (Dresden 1755) im 2. Akt und im Intermezzo *Don Tabarrano* (Dresden 1737).¹¹ Vor dem Hintergrund der bereits erläuterten Arbeitsabläufe und der Einsatzfelder von Notisten könnte man diese Eintragungen als Korrekturen bewerten, die der Notist Kremmler während der Proben in Hasses Autograph einfügte. Generell – das zeigen die Hofakten – gab es nicht viele Proben für die Musiker, auch bei den groß angelegten Opern nicht: drei bis vier in den Gemächern der Königin und die Generalprobe auf der Hoftheaterbühne zwei Tage vor der jeweiligen Premiere.¹² Allem Anschein nach gehörte es zu Kremmlers Aufgaben, Hasse zu den Proben zu begleiten und die sich hier ergebenden Modifikationen am Notentext in die Aufführungsmaterialien einzutragen, also auch in das Autograph, aus dem der Kapellmeister musizierte; Kremmler protokollierte alle Änderungen und brachte die Noten auf den neuesten Stand.



Die schwierig zu deutenden Teil-Autographen Hasses sind daher als Arbeitsmanuskripte einzustufen, die belegen, wie eng die Arbeit des Komponierens mit dem Prozess des Abschreibens verzahnt ist, wie Arbeitsphasen des Notisten und Komponisten oft mehrfach miteinander abwechseln. Die Herstellung der Handschriften erfolgte in einer Art Werkstatt in einem arbeitsteiligen Prozess, bei dem Notist und Komponist in einer engen Verbindung standen. Die Notisten halfen Hasse schon während der kompositorischen Arbeit bei der Niederschrift, indem sie den Rezitativtext ergänzten und präexistente Nummern abschrieben, um sie dem Autograph einzufügen, das Hasse daraufhin nochmals durchsah. Die Mitarbeit der Notisten an der Niederschrift ent-

11 Vgl. Ortrun Landmann: »Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek«, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit«* (Siena 1983) (= *Analecta Musicologica* 25), hg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1987, S. 459–494, hier S. 467.

12 Mücke: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern*, S. 62.

springt vermutlich primär arbeitsökonomischen Erwägungen; der Komponist spart auf diese Weise Zeit für reine Abschreibevorgänge wie das Einfügen des Librettotextes oder entlehnter Nummern. Die Teil-Autographen sind – mit den Worten Anette Müllers – »zirkuläre« Abschrift[en], die »mehrfach autorverhaftet« sind¹³ und auf der Basis mehrfacher Rückkopplungen zwischen Komponist und Notist entstanden. Sie sind nicht zur Weitergabe an Dritte gedacht und bilden eine spezifische Stufe der Textgenese. Hinsichtlich der für Editionen relevanten »finalen« Stufen des Werktextes sollte der Charakter der Teil-Autographen als Produkt von Text-Dynamik mitbedacht werden. Im Idealfall kann die zweite Aufführungspartitur (eine vollständige Abschrift) identifiziert werden bzw. hat sich Stimmenmaterial erhalten; diese Quellen dokumentieren mit hoher Wahrscheinlichkeit eine dem Teil-Autograph nachfolgende Stufe der Textgenese. Die Abschriften sind in diesem Fall keine abhängigen Quellen und dem Autograph nachrangig, sondern Reinschriften des Arbeitsmanuskripts.

Beim Duplizieren des Autographs für Aufführungs-, Archiv- oder Geschenk-Abschriften, also bei den linearen Kopien,¹⁴ die »öffentlicher« waren als die Teil-Autographen, hatten die Notisten – wie gezeigt wurde – auch die Kürzel Hesses aufzulösen. Sie exzerpierten das Stimmenmaterial aus der Partitur, ergänzten dabei die *colla parte* geführten Flöten- wie Oboenstimmen entsprechend den Aufführungskonventionen eigenständig und achteten auf aufführungspraktische Notwendigkeiten wie geeignete Wendestellen für die Instrumentalisten.



Die Notisten waren – zumindest in Dresden – keine Kompositionsschüler Hesses. Sie bildeten einen eigenen Berufszweig, der wiederum selbst Schüler ausbildete; für ihre Arbeit waren fundierte musikalische wie aufführungspraktische Fähigkeiten vonnöten. Die hierfür unerlässlichen Kenntnisse entstammten oftmals einer vergangenen oder nebenberuflichen Tätigkeit als Instrumentalist, was insbesondere hinsichtlich des Exzerpierens der Stimmen eine hervorragende Ergänzung zu den Kompetenzen des Komponisten bildete und auch noch für die Notisten im 19. Jahrhundert gilt.¹⁵ Dass

¹³ Müller: *Komponist und Kopist*, S. 32.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 117 und 353 für Schumanns Kopisten.

diese besonderen Fähigkeiten der Notisten und ihre Professionalität am Dresdner Hof Anerkennung fand, zeigt sich darin, dass das Gehalt der Notisten im oberen Bereich des technischen Opernpersonals lag und mit 200–300 Talern dem der meisten Instrumentalisten der Hofkapelle entsprach. Als Hofnotist erzielte man insofern auskömmliche Einnahmen und gehörte zum geschätzten wie dauerhaften Personalbestand der Hofkapelle, was einen bestimmten Sozialstatus garantierte.

Hasses Schreiber in Dresden werden in den Hofkalendern als Notisten und nicht als Kopisten bezeichnet; sie sind – wie gesagt – keine Mitarbeiter, die musikalische Texte lediglich vervielfältigen, sondern Mitarbeiter, die der erforderlichen musiktheoretischen Regeln kundig waren und diese in der täglichen Berufsausübung auch benötigen. Damit zeichnet sich in Dresden bereits um 1740 eine terminologische Abgrenzung für diesen Berufsstand unter dem Gesichtspunkt der Einsatzbereiche ab, der in der Lexikographie des 19. Jahrhundert seine Fortsetzung finden wird.¹⁶

¹⁶ Vgl. dazu auch ebd., S. 35.

Literaturverzeichnis

- Landmann, Ortrun: »Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek«, in: *Colloquium »Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit« (Siena 1983)* (= *Analecta Musicologica* 25), hg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1987.
- Landmann, Ortrun: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband*, hg. von der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland, München 1999.
- Landmann, Ortrun: *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden*, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>.
- Millner, Frederick L.: *The Operas of Johann Adolf Hasse* (= *Studies in Musicology* 2), Ann Arbor 1979.
- Mücke, Panja: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (= *Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 4), Laaber 2003.
- Mücke, Panja: »Die Festoper im Jagdschloß Hubertusburg: J. A. Hasses *Ipermestra* am 7.10.1751«, in: *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg* (= *Hasse-Studien. Sonderreihe* 1), hg. von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2006, S. 97–104.
- Müller, Anette: *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns* (= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 57), Hildesheim / Zürich / New York 2010.
- Schmidt-Hensel, Roland Dieter: »*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...*«. *Johann Adolf Hasses »Opere serie« der Jahre 1730 bis 1745* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 19,1), Göttingen 2009.
- Schwindt, Nicole: »Komponieren am Hof Maximilians – in einer Werkstatt?«, in: *Senfl-Studien II* (= *Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte* 7), hg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 121–146.
- Schwindt, Nicole: »Komponisten am Hof Maximilians. Eine Werkstatt?«, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur* (= *Regensburger Studien zur Kunstgeschichte* 17), hg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle, Regensburg 2012, S. 378–391.
- Woodmansee, Martha: »Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität«, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. und kommentiert von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 298–314.