

Thomas Hochradner (Salzburg)

Garanten musikalischer Überlieferung

Zu Produkt, Aufgabenbereich, sozialer Lage und Bedeutung von Kopisten im 17., 18. und 19. Jahrhundert

Einleitung

Die im Folgenden knapp gefassten Ausführungen werden keine neuen Forschungsleistungen vorstellen, sondern eine Zusammenfassung von verstreuten Notizen und Ergebnissen eigener Quellenstudien bieten, die allerdings in dieser Bündelung bisher nicht unternommen wurde. Denn Kopisten, die Garanten musikalischer Überlieferung bis in das 18. Jahrhundert, fanden in der Regel lediglich punktuell, im Zusammenhang mit der Identifizierung und zeitlichen Abfolge von Werken prominenter Komponisten (vor allem Johann Sebastian Bachs, Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts¹) Beachtung. Eine Überblick gewährende monographische Studie fehlt bis heute. Im Rahmen der Vorbereitung eines Artikels »Kopisten« für das Österreichische Musiklexikon² hatte ich jedoch einen Fundus an Informationen gesammelt, der in der Kürze eines Lexikonartikels nicht auszuschöpfen war. Daraus wird nachstehend berichtet, freilich nicht ohne offene Fragen zu hinterlassen, deren viele in spannender Diskussion an mich herangetragen wurden. Zahlreiche Details bleiben zu untersuchen.³

1 Siehe z. B. Yoshitake Kobayashi, »Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen«, in: *Bjb* 64 (1978), S. 43–60; Jens Peter Larsen, *Die Haydn Überlieferung*, Kopenhagen 1939; Georg Feder (Übers. von Eugene Hartzell), »Manuscript Sources of Haydn's Works and Their Distribution«, in: *Haydn-Jahrbuch* 4 (1968), S. 102–139; Georg Feder, »Joseph Haydn 1982: Gedanken über Tradition und historische Kritik«, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 597–611; Stephen C. Fisher und Bertil H. van Boer, »A Viennese Music Copyist and His Role in the Distribution of Haydn's Works«, in: *Haydn-Studien* 6/2 (1988), S. 163–168; Robert von Zahn, »Der fürstlich Esterházyische Notenkopist Joseph Elssler sen.«, in: *Haydn-Studien* 6/2 (1988), S. 130–147; Günther Thomas (Übers. von Mary Whittall), »Haydn's Copyist Peter Rampl«, in: *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honor of Alan Tyson*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Oxford 1998, S. 85–90; Walter Senn, »Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg«, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 62/63 (1962): *Neues Augsburger Mozartbuch*, S. 333–368; Cliff Eisen, »The Mozart's Salzburg Copyists. Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style and Performance Practice«, in: *Mozart Studies*, hrsg. von dems., Oxford 1991, S. 253–299 und Appendix; Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, PhD Diss. Univ. of Southern California 2001, Ann Arbor 2002.

2 Art. »Kopisten«, in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, 5 Bde., hrsg. von Rudolf Flotzinger, Wien 2002 bis 2006, Bd. 3, S. 1120–1122.

3 Zahlreiche Anregungen erhielt ich in der Diskussion zu meinem Referat beim XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung »Musik und kulturelle Identität«, Weimar, 16. bis 21. September 2004. Ein herzlicher Dank gilt dem Chairman Dr. Reinmar Emans und allen Diskutanten. Unterschiede der Handhabung bei Berufs- und Gelegenheitskopisten, die Vorbildwirkung des Musikdrucks,

Das Produkt: die Notenabschrift

Bei gewisser Varianz im Sprachgebrauch betrifft ›Copiatur‹ in der Regel das Schreiben eines Stimmensatzes, ›Spartitura‹ die Anlage einer Partitur. Die Feststellung der Schreiber (= Kopisten) dient im Rahmen der musikalischen Quellenforschung dazu, die Authentizität, Provenienz und Chronologie handschriftlicher Musikalien näher zu bestimmen, Veränderungen eines lokalen Repertoires und Überlieferungswege musikalischer Werke aufzuzeigen. Selbst wenn es in vielen Fällen nicht gelingt, Kopisten namentlich zu identifizieren und die zahlreichen anonymen Schreiber mittels Nummerierung erfasst werden, ist anhand von Schriftuntersuchungen ein ergiebiger philologischer Befund möglich.

Die Ausprägung der Notenschrift vollzieht sich in steter Wechselwirkung mit der Entwicklung von Beschreibstoff und Schreibgerät. Solange Pergament benutzt wurde, konnte sich eine individuelle Schriftcharakteristik kaum entfalten. Klösterliche Schreibschulen des Mittelalters lassen sich deshalb aufgrund lokal gebräuchlicher Schriftzeichen, doch selten durch Eigenheiten der Schriftzüge unterscheiden. Erst durch die Verwendung von Papier traten im Spätmittelalter persönliche Züge der Handführung hervor. Zwar begegnet im Lauf der Zeit allmählich eine Konventionalisierung der Notenschrift, doch manche Schriftzeichen – besonders Notenschlüssel, Taktvorzeichnung, Pausenzeichen, Kustoden, der Ansatz der Notenhäule, das Stimmschlusszeichen – ergeben in der Zusammenschau ein spezielles Bild, das zudem durch die Schreibschrift in Stimmbezeichnungen, Spielanweisungen und Textunterlegungen unterstützt wird.⁴

Zu Recht fordert László Somfai für die umfassende Dokumentation eines Schreibers nicht nur die Vollständigkeit der verwendeten Zeichen ein, sondern auch die Erfassung des Federstriches (wo beginnt der Schriftzug?) und die Identifikation des von einem Kopisten benutzten Papiers.⁵ Kirsten Beißwenger und Yoshitake Kobayashi legen bei der Anlage ihres in Vorbereitung befindlichen Kataloges der Kopisten von Werken Johann Sebastian Bachs besonderen Wert auf die Schriftchronologie,⁶ indem sie die Aufnahme der Schrift-

der Vorschrift- und Nachschriftcharakter von Musikhandschriften oder die Bedeutung von Titelkonventionen bilden interessante Fragestellungen für die Zukunft, können jedoch im hier vorgegebenen Rahmen nicht erörtert werden.

4 Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere die Studien von Wolfgang Plath zur Schriftchronologie bei Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart: »Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts«, in: *MfJb* 1960/61, S. 82–117; ders., »Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780«, in: *MfJb* 1976/77, S. 131–173; ders., »Chronologie als Problem der Mozartforschung«, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 371–378; alle drei genannten Publikationen auch in: Wolfgang Plath, *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Marianne Danckwardt (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 9), Kassel u. a. 1991, S. 28–73, S. 221–265, S. 332–341.

5 László Somfai, »Die Wiener Gluck-Kopisten. Ein Forschungsdesiderat«, in: *Gluck in Wien*, hrsg. von Gerhard Croll und Monika Woitas (= Gluck-Studien 1), Kassel 1989, S. 178–182, hier: S. 179f. Somfai zeigt unter anderem, dass in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts von der Rastrierung pro System oder zwei Systemen zur ›mechanischen‹ Rastrierung einer ganzen Seite gewechselt wurde.

6 Handout eines Referates bei der 11th Biennial International Conference on Baroque Music, Manchester, Juli 2004, Sektion »Bach Source Studies«, im Besitz des Verf.

zeichen soweit möglich für verschiedene Zeitpunkte durchführen.⁶ Darüber hinaus ist im Hinblick auf die Untersuchung breiter Quellenstreuung kürzlich ein wesentlicher Fortschritt geükt: Das im September 2004 während des Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar vorgestellte Projekt »eNoteHistory. Identifizierung von Schreiberhänden in historischen Notenhandschriften mit Werkzeugen der modernen Informationstechnologie« stellt einen Meilenstein der virtuellen Erfassung dar.⁷ Die Qualität einer Kopistenschrift wird dadurch aber nicht vollends erfasst. Die Deutlichkeit der Noten- und Textschrift im Gesamtbild, eine geringe Zahl von Fehlern, Rasuren (das Abschaben des Papiers mit einer Klinge bot lange Zeit die einzige Möglichkeit, Korrekturen vorzunehmen) und Streichungen, die geschickte Anbringung von Wendestellen entscheiden letzten Endes über die Funktionalität einer Abschrift.

Zwischen einem (von mir sogenannten) »Kernbestand«, einem vollständigen »Satz« der Überlieferung, und seiner Adaptierung für die Aufführung durch nachgeschriebene Duplierstimmen lässt sich auch insofern unterscheiden, als die Duplierstimmen oft mit minderer Sorgfalt angelegt wurden. Diese Tendenz lässt sich demnach bei Ripienstimmen wie bei zusätzlichen Stimmen für den *Basso continuo* beobachten. War das Werk zu einem besonderen Anlass gedacht – wurde es z. B. einem Widmungsträger übergeben –, wurde auf die Gestaltung des Titelblattes besonderer Wert gelegt und die Handschrift entsprechend pretiös eingebunden. Dies hat außerdem – vor allem bei Widmungsautographen aus dem 19. Jahrhundert zu beobachten – manchmal eine Verwässerung der Schriftcharakteristik eines Kopisten durch bemühte Schönschrift zur Folge. Auch kommt es vor, dass die Abschrift des Kopisten von einer autographen Widmung einbegleitet wird. Dergestalt ging Johann Joseph Fux in der einzigen erhaltenen Quelle zu seiner *Missa SS^{mac} Trinitatis* vor.⁸ In den Partituren zu Heinrich Ignaz Franz Bibers *Missa Salisburgensis* und *Missa Bruxellensis* hat der Kopist jeweils fol. 1 recto freigelassen – der Platz könnte daher auch hier einer autographen Widmung vorbehalten gewesen sein, obgleich es dazu nicht kam und die betreffenden Seiten dann leer blieben.

Dedikationsexemplare fungierten ebenso wie Widmungsdrucke entweder als Beweis von Loyalität, oder sie entstanden in der Hoffnung auf eine finanzielle Zuwendung, gar eine Anstellung bei Hof. Johann Jacob Froberger überreichte Kaiser Ferdinand III. 1649 und 1656, dessen Nachfolger Leopold I. als Wahlgeschenk 1658 prachtvoll aufgemachte Musikhandschriften mit seiner »Claviermusik«. Doch generell galten geschriebene Noten als wertvoll und wurden entsprechend sorgfältig behandelt. Stimmensätze, die der Wiener Hofmusikapelle bei Hofreisen nachweislich zur musikalischen Gestaltung von Gottesdiensten dienten,⁹ gelangten für gewöhnlich unversehrt in das Archiv zurück.

7 Vorgestellt von Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger. Vgl. den gleichnamigen Beitrag in der vorliegenden Publikation, Bd. 2, Symposium »Musikalisches Erbe im digitalen Zeitalter«, S. 400–410.

8 Johann Joseph Fux, *Missa SS^{mac} Trinitatis*, A-Wm, XII/599, hs. autographe Widmung an Kaiser Leopold I. auf fol. 1v.

9 Soweit die originalen Umschläge erhalten sind, enthalten sie größtenteils exakte Aufführungsdaten. – Zum Hintergrund vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, »Die Musik bei der Erbhuldigungsreise Kaiser Karls nach Innerösterreich 1728«, in: *Florilegium musicologicum. Festschrift für Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 21), Tutzing

Die Beschaffenheit des Notenmaterials unterscheidet sich wie auch die Überlieferung nach Gattungen – so sind Werke für das Musiktheater zum Großteil in Partituren, kirchenmusikalische Werke und Kammermusik vornehmlich in Stimmen erhalten.¹⁰ Da die Bestände meist skartiert wurden, lassen sie in vielen Fällen Rückschlüsse auf die ursprüngliche Besetzung nur bedingt zu.

Über den Aufgabenbereich

In der kirchenmusikalischen Praxis hatte man für A-cappella-Werke bis ins 18. Jahrhundert teils an der Verwendung von Chorbüchern festgehalten, deren Fertigung besonderen Geschicks bedurfte und von sogenannten »Ingrossisten« besorgt wurde. Zu den Besten dieses Faches zählte Georg Moser (gest. 1654?), der zwischen 1622 und 1649 ca. dreißig Chorbücher für den Salzburger Fürsterzbischof Paris Graf Lodron lieferte, die letzten zu einem Zeitpunkt, als er bereits im Dienst von Kaiser Ferdinand III. stand und für dessen Hofmusikkapelle, daneben auch für Erzherzog Leopold Wilhelm tätig war. Dass überdies Mosers Sohn Johann Christoph 1654 die Agenden seines Vaters übernahm, belegt eine auch später mehrfach unter Kopisten zu beobachtende Familientradition.¹¹ Gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurden die Sätze der Chorbücher in Stimmen herausgeschrieben, eine Aufgabe, die etwa in der kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien dem bis 1683 als »Custos librorum musicalium« beschäftigten Valentin Thoma zufiel.¹²

Mit der weitgehenden Akzeptanz der modernen Notenschrift zu Beginn der Neuzeit und infolge der Tendenz zu größeren Besetzungen lag die Arbeit der Kopisten grundsätzlich darin, Stimmensätze für die musikalische Praxis anzufertigen. An den Hofmusikkapellen gab es sogenannte »Hofkopisten«, doch war diese Tätigkeit für gewöhnlich ein Nebenverdienst für einige handschriftlich begabte Musiker der Kapelle. Unter Umständen wurde sie auf mehrere Anwärter verteilt. An der Kaiserlichen Hofmusikkapelle in Wien waren im 17. und 18. Jahrhundert zuweilen eigene Kopisten für die Kirchen-, die Kammer- bzw.

1988, S. 275–286; Martin Czernin, »Das »Wiener Diarium« als Quelle zu den Aufführungen der Werke von J. J. Fux während der Reisen des Kaisers«, in: *Auf Fux-Jagd. Mitteilungsblatt der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft* 6 (1998), Heft 1/2, S. 173–195.

¹⁰ Zu Besonderheiten der Überlieferung zu Opern und Oratorien, insbesondere Einlagearien, siehe Christine Siegert, »Rezeption durch Modifikation. Verbreitungswege italienischer Opern des späten 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum«, in: *Oper im Aufbruch – Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, hrsg. von Marcus Chr. Lippe (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), Kassel 2007, S. 111–131.

¹¹ Ernst Hintermaier, *Katalog des liturgischen Buch- und Musikalienbestandes am Dom zu Salzburg* (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 3, zugleich Schriftenreihe des Salzburger Konsistorialarchivs 1), Salzburg 1992, Bd. 2: *Die Musikhandschriften und Musikdrucke in Chorbuch-Notierung*, Einleitung, S. 7 und S. 31ff.

¹² Thoma hatte »die alte[n] compositiones der Capelle widerumb abzuschreiben, welches sehr nothwendig«. Siehe Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637 bis 1705)* (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 264, Abhandlung 1, zugleich Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 10), Wien 1969, S. 146.

die Theatralmusik beschäftigt. Hier konnte es sogar vorkommen, dass sich ein Kopist nur einer spezifischen Gattung widmete, wie es sich für Werke von Johann Joseph Fux bei den Stimmensätzen zu Marianischen Antiphonen feststellen lässt.

Zudem waren in der Wiener Hofmusikkapelle die Agenden verteilt. Der ›dispensatore di concerti‹ oder ›Concerten Dispensator‹, zu deutsch ›Partausteiler‹, sorgte für die Kopiaturn, vergab die Stimmen zur Einstudierung und teilte die Dienste der Musiker ein. Er war vielleicht selbst als Kopist tätig, gab allerdings vermutlich den Großteil dieser Aufgaben an Gehilfen, die eigentlichen Kopisten, weiter. Daraus würden sich die zahlreichen im Gesamtbestand vertretenen Kopistenhände und ebenso die teils hohen Summen, die aus der Hofkasse für den ›Concerten Dispensator‹ bezahlt wurden, erklären.¹³ Sogenannte ›Notisten‹ dürften dagegen weitgehend vorbereitende Arbeiten, z. B. das Schneiden und Rastrieren von Papier sowie die Bereitstellung von Schreibutensilien, wahrscheinlich auch das Einsammeln der Stimmen nach Gebrauch ausgeführt haben.¹⁴ Bei kleineren Hofkapellen sollten die in Wien gesplitteten Aufgaben teils vom (von den) Kapellmeister(n), teils von dem (den) Hofkopisten erledigt worden sein.

Auch außerhalb der institutionellen Musikpflege kamen die guten Kopisten zu Aufträgen. Antonio Vivaldi ließ aufgrund schlechter Erfahrungen mit eigenmächtigen Verlegern seine neuesten Kompositionen lieber von Kopisten vervielfältigen, um dann selbst die Handschriften zu verkaufen, als die Werke in Druck zu geben und dabei vom Verleger hintergangen zu werden (so etwa bei Tantiemen oder durch eigenmächtige Neuauflagen).¹⁵ Bewusst nahm Vivaldi damit das Risiko von Raubkopien auf sich. Denn obwohl es die Komponisten zu verhindern trachteten, etwa indem sie die wesentlichen Stimmen im eigenen Haus abschreiben ließen und nur den Rest zur Heimarbeit mitgaben, stellten die Kopisten immer wieder zusätzliche Abschriften der Werke her, die sie dann auf eigene Rechnung veräußerten. Wolfgang Amadeus Mozart schreibt 1784 aus Wien an seinen Vater:

[...] denn es ist den kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, als den in Wienn; – ich weis ganz zuverlässig, daß Hofstetter [Felix Hofstätter (1744? – 1814), ein Kopist der Salzburger Hofmusikkapelle] des Haydn Musique [Johann Michael Haydn] dopelt copiert – ich habe seine Neuesten 3 Sinfonien wirklich.¹⁶

13 Darauf deutet der Umstand, dass der Hauptkopist Joseph Leysser in der am Wiener Hof eigens eingerichteten Musikkapelle der verwitweten Kaiserin Elisabeth Christine (Witwe nach Karl VI.) allein für das Jahr 1741 über 700 Gulden für die Kopiaturn erhielt. Siehe Martin Eybl, ›Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (1741–1750). I: Besetzung, Stellung am landesfürstlichen Hof und Hauptkopisten‹, in: *StMw* 45 (1996), S. 33–66, hier: S. 49f. Dagegen verdiente Andreas Amiller mit Anstellung von 1722 als Kopist der Hofmusikkapelle 300 Gulden jährlich, obwohl er bereits elf Jahre lang gegen offenbar geringere Bezahlung Kopistenarbeiten erledigt hatte, also ein versierter Kopist gewesen sein muss. Siehe Martin Eybl, ›Zum vorliegenden Band‹, in: Johann Joseph Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VI, Bd. 4: *Trisonaten*, Graz 2000, S. VII–XV, hier: S. XI.

14 Eybl, ›Zum vorliegenden Band‹, S. XI f.

15 Vivaldi äußerte sich diesbezüglich 1733 zu Edward Holdsworth. Siehe Theophil Antonicek und Elisabeth Hilscher, *Vivaldi*, Graz 1997, S. 72.

16 Wolfgang Amadeus Mozart aus Wien an seinen Vater nach Salzburg, Brief vom 15. 5. 1784, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg,

Interessenten konnten also über Kopisten Werke aus Musikarchiven erhalten, deren Fundus sonst hermetisch abgeriegelt war. Die Handschrift des Wiener Hauptkopisten von Fux findet sich in Überlieferungen aus den Musikarchiven des Benediktinerstiftes Kremsmünster und der Kirche St. Jakob in Brünn. Auch Musik liebende Adelige wie Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763) und Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754) wussten an Abschriften aus dem Archiv der Wiener Hofmusikkapelle heranzukommen.¹⁷ Noch späterhin verschafften sich Hofkopisten auf diese Weise ein zusätzliches Einkommen.¹⁸ Daneben waren es vor allem Ordensgeistliche, die bei Aufhalten in Residenzstädten oder anderen Klöstern musikalische Werke für die heimische Musikpflege kopierten. Wer Noten abschrieb, führte überdies – sofern dies vorgesehen war – zumeist auch das Musikinventar.

Die Familienkorrespondenz der Mozarts bietet zahlreiche Aufschlüsse rund um Kopisten. Es gab ihrer wenige und noch weniger gute, die zu beauftragen Wartezeiten bedeuten konnte und jedenfalls dementsprechend teuer war.¹⁹ Oft geriet man wegen der späten Abgabe der Kopiaturn mit der Überprüfung in Eile.²⁰ Überall waren die Kopisten jenseits aller urheberrechtlichen Maßnahmen²¹ auf ihren geschäftlichen Vorteil bedacht:

[...] der Copist ist voll vergnügen, welches in italien ein sehr gute Vorbedeutung ist: indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmahl durch verkaufung und verschickung der Arien mehr geld gewinnet, als der Capellmeister für die Composition hat.²²

[...] was aber die Opera anbelangt, werden wir solche noch nicht mitbringen, indem sie noch in des Copisten händen ist, und solcher, wie alle Opera Copisten in Italien,

gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Josef Heinz Eibl, Kassel u. a. 1962–1975, Bd. 3, S. 313f, hier: S. 313, Z. 5–8 (Nr. 790).

17 Vgl. jeweils passim: Rudolf Schnitzler, »Fux or Badia? The Attribution of ›Santa Geltrude‹ and ›Ismaele‹«, in: *FAM* 42 (1995), S. 205–245; Lawrence E. Bennett, »A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen«, in: *FAM* 48 (2001), S. 250 bis 302; *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Thematisch-bibliographischer Katalog*, Teil 1: *Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754)*, Bd. 2: *Handschriften*, bearbeitet von Fritz Zobeley (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V.), hrsg. von Frohmüt Dangel-Hofmann, Tutzing 1982.

18 Z. B. Franz Xaver Riersch, Johann Andreas Ziß, seine Gemahlin Theresia, Carl Champée; siehe Dexter Edge, »Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century«, in: *RMI* 84 (1998), S. 298–304, hier: S. 301.

19 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*: Brief vom 7. 12. 1770 (Bd. 1, S. 407, Z. 1–7, Nr. 222); Brief vom 3. 10. 1777 (Bd. 2, S. 28–33, Z. 86ff., Nr. 383); Brief vom 25./26. 2. 1778 (Bd. 2, S. 298–303, Z. 39–48, Nr. 430); Brief vom 12. 10. 1782 (Bd. 3, S. 237f., Z. 2–9, Nr. 702).

20 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Brief vom 12. 10. 1771, (Bd. 1, S. 443f., Z. 34ff., Nr. 249); Brief vom 12. 5. 1786 (Bd. 3, S. 541–543, Z. 49–57, Nr. 956).

21 Vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 20), Kassel 1962; Joachim Reiber, »Druck, Nachdruck, Urheberrecht«, in: *Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit*, hrsg. von Gunda Barth-Scalmani, Brigitte Mazohl-Wallnig und Ernst Wangermann, Salzburg und Wien 1994, S. 259–280.

22 Leopold Mozart aus Mailand an seine Frau nach Salzburg, Brief vom 15. 12. 1770, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1, S. 408f., Z. 16–20 (Nr. 223).

das originale nicht aus Händen lassen, so lange sie ihren Schnitt machen können, damit sie es allein haben. der Copist hatte, da wir von Mayland abreiseten 5 ganze Copien zu machen, nämlich 1 für die Impresa, 2 nach wienn, 1 für die Herzogin von Parma, und 1 für den Hof nach Lisabona, von den einfachen Arien nichts zu melden: und wer weis, ob er unterdessen nicht mehrere Bestellungen bekommen hat.²³

Als Leopold Mozart 1768 in Wien eine Partitur seiner *Schlittenmusik* benötigte, schrieb er an Lorenz Hagenauer, den Hausherrn in der Salzburger Getreidegasse:

Solche ist 3. mahl bey mir zu finden. nämlich die Spartitur: Gott weis aber, wo sie liegt. Zweytens, meine eigene Abschrift, so wie ich sie in Holland producirt habe; Drittens, die Hofcopiatur, ich glaub von Roth seel: und herr Esslinger geschrieben. Diese 3.te wird nun am ehesten zu finden seyn, indem sie herausgeblieben, um solche zu machen, im Fall es sollte bey hof begehrt werden. obwohl mir nun meine Copiatur die liebste wäre; so wird doch die Hofcopiatur am ehesten zu finden seyn. Bitte solche mit nächster dilligence zu schicken.²⁴

Wie man für die Koptiatur am besten vorgehe, schildert Leopold seinem Sohn 1777 nach Augsburg:

[Ich würde dir sonst gesagt haben,] daß du gleich bey deiner Ankunft in München um einen Copisten schauen solltest, und so an allen Orten, wo du dich eine Zeit lang aufhaltest. dann du must trachten auch mit der Composition etwas zu machen, und das geschieht, wenn man einige Sinfonien und Divertimenti abcopierter in bereitschaft hat, solche einem Fürsten, oder andern Liebhaber praesentieren zu können. die Copiatur muß also veranstaltet werden, daß der Copist wenigst das violino primo oder eine andere Hauptstimme im Hauß bey dir schreibt; das übrige kann man ihm alsdann nach hause geben. [...] Man findet ia doch endlich aller Orten Copisten. Man muß sich vorher eine Schrift von ihm zeigen lassen, und auch das Papier ansehen, damit es doch wenigst mit dem andern Papier ein wenig gleichkommt: kurz! man muß auf alles bedacht seyn!²⁵

Daheim versorgte man selbst die Kopisten mit Notenpapier.²⁶ In der Beaufsichtigung ging Wolfgang Amadeus Mozart in Wien sogar rigoroser vor: »ich selbst lasse alles in meinem

23 Leopold Mozart aus Venedig an seine Frau nach Salzburg, Brief vom 1.3.1771, in: ebd., Bd. 1, S. 421f., Z. 20–27 (Nr. 233). Bei der »opera« handelt es sich um *Mitridate, Rè di Ponto* KV 87/74a.

24 Brief vom 12.11.1768, in: ebd., Bd. 1, S. 284f., Z. 8–15 (Nr. 142). Das angesprochene Werk (*Die musikalische Schlittenfabri*) entstand 1755. Die genannten Salzburger Hofkopisten hießen recte Johann Jakob Rott (1682?–1766) bzw. Joseph Richard Estlinger (1720–1791).

25 Brief vom 15.10.1777, in: ebd., Bd. 2, S. 56–62, Z. 59–67 bzw. 98–101 (Nr. 350).

26 »Wegen dem NotenPapier für H: Rhab, kannst du alles hergeben: ich werde schon für ein anderes sorgen. das kleine papier muß aber aufbehalten werden« – Leopold Mozart aus Mailand an seine Frau nach Salzburg, Brief vom 5.12.1772, in: ebd., Bd. 1, S. 464–466, Z. 22f. (Nr. 269).

zimmer und in meiner gegenwart abschreiben«.²⁷ Vielleicht ging sein Misstrauen noch weiter: Als der Kustos der Musiksammlung der Kaiserlichen Hofbibliothek, Ignaz von Mosel, Süßmayrs Handschrift in der *Requiem*-Partitur identifiziert hatte, behauptete Constanze Nissen zu ihrer Rechtfertigung, das *Requiem* sei vollständig von Mozart komponiert, dass ihr Gatte häufig seine Schüler für Kopistendienste herangezogen habe²⁸ – demnach Personen, die ihm kompetenter und vertrauenswürdiger als Kopisten erschienen, oder aber auch ganz einfach billiger kamen und zeitlich besser verfügbar waren.

Die Identifizierung eines Schreibers wirft vielfältige Probleme auf. So ahmen Gehilfen gerne das Schriftbild ihres vorgesetzten Hofkopisten nach, ebenso wie sich innerhalb einer Kapelle die Schriftzüge der Schreiber manchmal ähneln.²⁹ Auch vermag sich eine Notenschrift bei lange Zeit aktiven Kopisten erheblich zu verändern, wie beispielsweise bei dem Esterházyischen Hofkopisten Joseph Elßler³⁰ oder bei dem Salzburger Hofkopisten Ferdinand Jakob Sebastian Samber (1685–1742) und dessen ›Lehrling‹, späterem Schwiegersohn und schließlichem Nachfolger Johann Jakob Rott (1682?–1766).

Zuweilen geben ergänzende Quellen wie Rechnungsbücher, Ausgabelisten, Eingaben bei Hof u. dgl. die Namen von Kopisten preis, doch nicht immer gelingt deren Zuordnung zu einer bestimmten Notenschrift. Beispielsweise verfügte die Wiener Hofmusikkapelle in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts mit dem Geiger und Kopisten Andreas Abendt (1656–1729) und dem ebenfalls als Kopist belegten ›Concerten Dispensator‹ Kilian Reinhardt (1653–1729) über zwei Schreiber, von denen jeder den damaligen Hauptkopisten für die Werke des Ersten Kapellmeisters Johann Joseph Fux abgeben könnte.³¹

Zur sozialen Stellung

Da Dokumente des 18. Jahrhunderts – Rechnungsbücher, aber auch Matrikeln – die Bezeichnung ›Copist‹ oder ›Notenschreiber‹ ausweisen,³² darf man mit gewissen Abstrichen von einem eigenen Berufsstand sprechen. Hofkopisten waren in der Regel minder bezahlte Mitglieder einer Hofmusikkapelle, die sich durch ihre Schriftgeschicklichkeit ein Zubrot verdienten. Meist handelte es sich um Chorsänger oder Mitwirkende der *Basso-continuo*-

27 Wolfgang Amadeus Mozart aus Wien an seinen Vater nach Salzburg, Brief vom 15. 5. 1784, in: ebd., Bd. 3, S. 313f., Z. 11f. (Nr. 790).

28 Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte – Musik – Dokumente – Partitur des Fragments*, München u. a. 1991, S. 20.

29 Daraus können erhebliche Probleme der Zuschreibung resultieren. Vgl. Walter Gleißner, *Die Vespere von Johann Joseph Fux. Ein Beitrag zur Geschichte der Vespervertonung*, Glatzbach 1982, S. 63ff., S. 72f. und S. 233ff.; Eybl, »Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine«, S. 44. Solcherart Schwierigkeiten begegneten auch dem Verf. mehrmals, so z. B. bei Quellenstudien am Notenbestand aus der Kathedrale von Barcelona (Barcelona, Biblioteca de Catalunya).

30 Siehe dazu von Zahn, »Der fürstlich Esterházyische Notenkopist Joseph Elßler sen.«, S. 132–135.

31 Vgl. Josef-Horst Lederer, »Zur Datierung der Triosonaten und anderer Werke von Fux«, in: *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, hrsg. von Harry White, Aldershot 1992, S. 109–137; Eybl, »Zum vorliegenden Band«, S. X–XII.

32 Das gilt für nebenbeschäftigte Hofkopisten ebenso wie für Berufskopisten. Siehe Edge, »Viennese Music Copyists«, S. 303.

Gruppe,³³ wie es z. B. bei dem Salzburger Hofkopisten Johann Baptist Samber der Fall war, dessen »Werdegang« Einblick in eine typische Kopisten-Biographie gewährt.³⁴ Nach dem Besuch der Salzburger Benediktineruniversität beigeschlossenen Lyzeums begann er in seiner Heimatstadt zu studieren, war jedoch zugleich bei verschiedenen Gelegenheiten als Aushilfe der Salzburger Hofmusikkapelle tätig. Offenbar reichten diese Tätigkeiten für einen selbständigen Unterhalt nicht aus. Zwei Gesuche um Aufnahme in den Hofkammerkanzleidienst, die er im Juli und Dezember 1709 eingab und worin er auf seine Leistungen als Orgel- und Violonspieler bei Serenaden, Bällen und Proben sowie auf zeitweilige Kopistendienste für die Hofmusik verwies,³⁵ blieben erfolglos. Daher entschloss er sich 1710, eine Anstellung als Violonist und Hofkopist (offensichtlich eine damals vakante Position) anzustreben, die ihm am 17. Februar 1710 mit einer monatlichen Besoldung von zwölf Gulden rückwirkend mit dem 1. Februar dieses Jahres zuerkannt wurde.³⁶ Samber hatte somit die herkömmliche Laufbahn beschritten: Es war nicht selten üblich, sich vor einer Anstellung in der Hofmusikkapelle durch sogenannte »Akzessistendienste« für die endgültige Aufnahme in den Hofdienst zu empfehlen.³⁷

Wie auch anderwärts – z. B. am Wiener Kaiserhof³⁸ – üblich, baten die Mitglieder der Salzburger Hofmusikkapelle bei ihrem Dienstgeber des öfteren um Aufbesserung ihres Gehalts. »An/Ihro Hochfürst[liche] Gnaden/Erzbischoffen zu Salzburg/Legaten des

33 Die ständigen Kopisten der Musikkapelle der verwitweten Kaiserin Elisabeth Christine (diese eigenständige Kapelle existierte von 1741 bis 1750 am Wiener Hof), Joseph Leysser und Ferdinand Ristl, wirkten hauptamtlich als Tenorist bzw. Violoncellist in der Kapelle, der bevorzugte Kopist in der Musikkapelle der verwitweten Kaiserin Amalie Wilhelmine (1711–1718), Andreas Amiller, dort als Tenorist. Siehe Eybl, »Die Kapelle der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine«, S. 33–66 passim.

34 Die Ausführungen über Johann Baptist Samber sind leicht adaptiert einem früheren Beitrag des Verf. entnommen: »Notizen zur hofmusikalischen Repertoiregestaltung. F. J. S. Sambers Liste der 1712/13 für die Salzburger Hofmusikkapelle erstellten Kopiaturn«, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Elisabeth Theresia Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 151–164, hier: S. 151–154.

35 »[...] habe mich auch in d[as]/dritte jahr allbereith mit Copirung zur hochfürst[lichen]/Hoff Music gehörigen Compositionen, und mit dem/Violon bey hochfürst[lichen] Serenaden, Bälln, und Probm unterthänigst gebrauchen lassen. [...]« (Juli 1709); »Beynebens auch sowoll bey der hochfürst[lichen] Hoff Music mit der Orgl, oder Violon, dan/sonderlich mit Copirung der zur hochfürst[lichen] Thumb [Dom],/und Hoff Music gehörigen Compositionen wozue von/Euer hochfürst[lichen] Durchleucht[igen] Capell Maister ich yb[er]/die zwey Jahr lang applicirt worden, auch de facto/nach appliciret werde mich zu allen Begebenheiten/in der Zeit gehorsambß gebrauchen laßen wolte« (Dezember 1709).

36 Alle drei Gesuche werden, wie auch die im Folgenden zitierten archivalischen Dokumente, im Landesarchiv Salzburg verwahrt (*Hofkammer 32, HZA 1713-14/3/G*).

37 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700–1806*, Diss. Salzburg 1972 (mschr.), S. XXXI.

38 Vgl. die bei Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Wien 1872, Reprint Hildesheim u. a. 1988, S. 376–453, wiedergegebenen Eingaben von Hofmusikern und diesbezüglichen Gutachten des Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux (um 1660–1741), für die Zeit davor Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)* (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 254, Abhandlung 1; 259, Abhandlung 3 sowie 264, Abhandlung 1; zugleich Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 7, 8, 10).

Hey[ligen] Aposto[lischen]/Stuells zu Romm &/Primaten In Teutschslandt/und Reichsfürsten von/Harrach«, also Fürsterzbischof Franz Anton von Harrach, war demgemäß »Ferdinandi Sambers/unterthanigst=gehor=/sambstes Anrueffen und Bitten/wie hierinnen gnedigst/zu vernemen« gerichtet, welches am 20. Februar 1713 im Konsistorium einlangte und wie folgt lautet:

Hochwürdigster=Durchleichtiger/des Hey[ligen] Röm[ischen] Reichs/Fürsts/Gnädigster Fürst und Herr Herr/Das Jährlich Ihro Hochfürst[liche] Gnaden eine/Lista wegen des Copiren zu Hochfürst[licher] Hoff=/Music in Unterthanigkeit solle yberracht/werden, gehor[c]he solichen Befelh, woebey in/gegenwehrtiger Lista specificirter gnedigst/zu vernemen ist, d[ass] von A:º 1712 bis 1713 ueber/dero Hochfürst[liche] Taffel Musieg in Musicalibus/sechshundert Neun Zöchen [619] Pögen copirt auch selbst/rastrirt habe: worzue Sonn= und Feyertag/mainen Fleis angewendet, d[as] solche zu rechts/verfirtig worden saind: zumahlen soliches stettes/Copiren villföltige Zeit, und große Mihe erfordert,/sich deßentwögen bey so schweren Zeiten extra/nichts verdienen laßet, womit ich mich leichter/durchbringen khunte. Gelangt Darhero/mein unterthenigst=gehorsambst demietti=stes Anrueffen und Bitten Ihro Hochfürst[liche] Gnad[en]/geruehen, auß sonderbahrer högster Milldigkeit,/wie alle andere maine Mitconsorten jährlich/zwey Schaff Korn haben mir auch zu mainer ain/gnedigst verwilligten Schaff Korn auch d[as] andere/in Gnaden erfolgen zu laßen./Soliche Hochfürst[liche] Gnadt wird nit nur allein mein/immerwehrenter fleiß bey der Hochfürst[lichen]/Hoff Music, sondern auch in Copiren, und unabeslicher/Gebetts St[i]mb Euer Hochfürst[liche] Gnaden lang=/wirig=glücksellig allerseits von Gott gesegnete/Regirung zu Demeriren trachten./Anbey zu Hochfürst[licher] Huld und Gnaden/auch gnedigster willfahriger Resolution/mich unterthenigst gehorsambst empfelhe./Euer Hochfürst [lichen] Gnaden/Unterthenigst=gehor=/sambster./Ferdinand Jacob Sebastian Samber/Musicus und Copist [.]

Dem Usus entsprechend wurde Sambers direkter Vorgesetzter, der Erste (und zu dieser Zeit einzige) Salzburger Hofkapellmeister, Matthias Siegmund Biechteler, für eine Stellungnahme bemüht. Was heute angesichts des verhandelten Gegenstandes übertrieben anmutet, war im Jargon und für die Lebenseinstellung der Bediensteten eines barocken Hofstaates durchaus typisch, zeigt aber darüber hinaus ein besonderes soziales Engagement des Kapellmeisters für seine »Schützlinge«. ³⁹ Biechteler schrieb:

Hochwürdigster Fürst, Auch Hoch/undt Wolgebohren, Wol Edl gebohren, Hochfürst[liche]/Salzburg[er] Hochlob[liche] Herren, Herr Hoff Cammer/Praesident, Vice=Praesident, Director, undt andere/Herrn Räte, G[nä]d[i]ger Fürst, auch G[nä]d[i]g[e] undt Hoch=/gebüettendte Herrn./Es ist alzeith der Gebrauch gewesen, d[as] wan ein Be=/dienter von Hoff des dags ein Viertl Wein gehabt, ist/ihme zu

39 Näheres siehe Thomas Hochradner, *Matthias Siegmund Biechteler (um 1668–1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Salzburg 1991 (mschr.), S. 69–72.

solchen däglich 2 paar Semmel, od[er] jährlich 2 Schaff/Korn darvor gegeben worden; weillen dan diser Supli=/candt däglich sein Viertel Wein khost hat; jährlichen aber/nur ain Schaff korn an statt d[er] däglichen 2 paar Semmeln/geniessset, wäre ihm dises petitum schon zu vergönnen,/in Erwegung, er laut d[er] eingegebenen Lista seinen Fleis/undt grosse Mühe nit sparrt, auch ueber d[er] Copiatur bey/allen Taflmusiquen den grossen, undt schwären Violon/geigen mues, so nit ied[er] verichten kunte; dises zu ainer/Unterthanig[st] gehorsammen Nachricht./Euer Fürst[lichen] G[na]d[en], Auch HochGräf[lichen]/G[na]d[en] undt G[na]d[en]/Unterthanig[st] gehorsammer/Mathias Sigis[mund] Piechteler/Capellmaister m[anu] p[ropri]a.

Mit Dekret vom 3. April 1713 wurde Sambers Ansuchen sodann im Sinne des Antragstellers beschieden:

Demnach Ihre Hochfürst[liche]/G[na]d[en] Unser g[ne]digster Fürst/und Herr dero Hoff Musico/und Copisten Ferdinanden/Sämber auf sein bescheiden/Unterthänigistes Suppliciren:/und darüber abgelögt[e] ge=/horsambste Relation zu dem/ihme unterm ersten Martii/fertigen iahrs bewilligten/ain Schaf[f] Korn noch ains/addirt: mithin demselben/pro hoc anno und so fort/en/alle iahr. 2. Schaf[f] Korn/gleich anderen von dero Hof=/Capelln abzufolgen g[nä]digist/bewilligt haben, weiß/wirdt die g[nä]digiste Reso=/lution dem Hochfürst[lichen]/Hoff Costner Wolfgangen/Schönauer zu unterthänigst[em]/Vollzug hiemit nachrichtlich angefügt. Decretum in Cons[istorio] Per 3: aprilis. 1713.

Überlieferungswege

Während manche musikalische Werke häufig kopiert wurden, blieb die Weitergabe von einmal erstelltem Notenmaterial über lange Zeit selten. Doch konnten handschriftliche Musikalien als Aussteuer bei einer adeligen Hochzeit, als Erbgut eines geistlichen Herrn, bei Reisen der Musiker als Dank für Kost, Logis oder Gage sowie zum gezielten Aufbau der Musikpflege in einer neu errichteten Residenz, einem neu gegründeten Kloster, einem jüngst eroberten Gebiet den Besitzer wechseln. So wurde das Zisterzienserstift Lilienfeld nach einem Brand, dem das Musikarchiv zum Opfer fiel, mit Notenmaterial aus Heiligenkreuz – ebenfalls einem Zisterzienserstift – versorgt. Musikalische Werke gelangten in Abschriften Wiener Provenienz nach den Türkenkriegen in zurückgewonnene Teile Ungarns, um an dortigen Kirchen eine entsprechende Musikpflege zu gewährleisten.⁴⁰ Diffiziler noch gestaltete sich die Überlieferungsgeschichte von Abschriften Wiener Herkunft, die sich heute in der Universitätsbibliothek Rostock befinden. Das Notenmaterial war Bestandteil der Musikaliensammlung der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin (1722–1791), einer gebürtigen württembergischen Prinzessin, die ihrerseits den

40 Nachzuweisen u. a. anhand eines Inventars aus Pécs (Fünfkirchen), *Inventarium. / Deren zur heyligen doymbkürch gehörigen Paramenten. / beschriben den 26 April 1732*; H-Bol: Budapest, Országos levéltár (Staatsarchiv), E. 150. Kamarai levéltár, Acta Ecclesiastica B 112 fasc. 18 Episc. et Cap. Q. Eccl. Nr. 15.

Großteil dieser Sammlung von ihrem Vater, Erbprinz Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart (1698–1731), geerbt hatte. Durch ihre Heirat mit dem Erbprinzen Friedrich von Mecklenburg-Schwerin (1717–1785) im Jahre 1746 gelangte die Sammlung nach Mecklenburg, wo ihr Luise Friederike, wie bereits zuvor in Stuttgart, eigene Erwerbungen hinzufügte. Kurz nach ihrem Tod wurden die Musikalien der Universitätsbibliothek Rostock übergeben (1799).⁴¹

Im Lauf des 18. Jahrhunderts etablierten sich in Zentren des Musiklebens neben Musikverlagen auch professionelle Kopisten. Vereinzelt wurden sogenannte Kopistenwerkstätten gegründet, gewerbliche Betriebe zur Herstellung von handschriftlichem Notenmaterial, das dann auch Kompositionen betraf, für die sich aufgrund ihrer großen Besetzung (wie z. B. bei Opern) oder funktionellen Bestimmung (wie z. B. bei Kirchenmusik) eine Drucklegung nicht lohnte. In Wien dominierten Simon Haschke, Johann Traeg, Wenzel Sukowaty und Laurenz Lausch diesen Markt.⁴² Ihre führende Position spiegeln zwei Notizen von Charles Burney wider:

As there are no music shops in Vienna, the best method of procuring new compositions is to apply to copyists; for the authors, regarding every English traveller as a milord, expect a present on these occasions, as considerable for each piece, as if it had been composed on purpose for him.⁴³

I was plagued with copyists the whole evening; they began to regard me as a greedy and indiscriminate purchaser of whatever trash they should offer; but I was forced to hold my hand, not only from buying bad music, but good. For everything is very dear at Vienna, and nothing more so than music, of which none is printed.⁴⁴

Dementsprechend groß war der Konkurrenzdruck unter den Kopiaturbetrieben, der dann auch zu unlauterem Verhalten führte. Ein Brief von Joseph Haydn an seinen Verleger Artaria, datiert mit 7./8. Oktober 1787, wirft schlechtes Licht auf Artarias Kopisten und auf die Geschäftspraktiken von Laurenz Lausch:

Ich erstaunte über Ihren vorletzten Brief wegen dem Diebstahl der quartetten [die ›Preußischen Quartette‹, op. 50, Hob. III: 44–49]. Ich versichere Sie bey meiner Ehre, daß solche von meinem Copisten, der der aller Ehrlichste Kerl ist, nicht sind abcopirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein Spitzbub, da Er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anerboden, wan Er Ihm die 7 wort zukomen läst,

41 Barbara Linnert, »Der Musikalien-Altbestand der Universitätsbibliothek Rostock«, in: *Forum Musikbibliothek* 16 (1995), S. 344–350, hier: 346–349.

42 Vgl. Hannelore Gericke, *Der Wiener Musikalienbandel von 1700–1778* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 5), Graz und Köln 1960, bes. S. 99–112. – Die Provenienz einer Abschrift aus dem einen oder anderen Kopiaturbetrieb ist kaum nachzuweisen. Gelegentlich wurde, vor allem bei dem auf Opernpartituren spezialisierten Sukowaty, auf dem Umschlag der Firmennamen vermerkt. Siehe Fisher und van Boer, »A Viennese Music Copyist«, S. 164.

43 Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*, London 1775, Neuausgabe, hrsg. von Percy A. Scholes, London 1959, S. 121, Anmerkung 1.

44 Ebd., S. 124.

ich bedaure, daß ich nicht selbst in wienn seyn kann, um denselben Arretiren zu lassen: meine Meinung wäre, den Herrn Lausch zum Herrn v. Augusti dermaligen Bürgermeister citiren zu lassen, daß Er es gestehe, von wem derselbe die quartetten erhalten habe. [...] ungeachtet Sie alles in Ihrem gewölb schreiben lassen können Sie doch betrogen werden, weil die Spitzbuben untenher a parte ein Blat Papier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach die vor sich liegenden stim abschreiben. mir ist sehr leyd, daß Ihnen diese Fatalität geschehen, in Hinkunft werd ich Ihnen zur sicherheit meinen eigenen Copisten hinaufschicken.⁴⁵

Zwischen 1700 und 1778 erschienen in Wien nur 45 musikalische Werke in Druck.⁴⁶ Doch die Wiener Berufskopisten bemühten sich häufig, ihr Schriftbild dem des zeitgenössischen Musikdrucks anzugleichen. Es fehlen indes jegliche Indizien dazu, dass dies ein Resultat berufsspezifischer Ausbildung war, wie A. Peter Brown in den Raum stellt.⁴⁷ Brown weist im Weiteren nach, dass die Berufskopisten manchmal gleichzeitig für mehrere Unternehmen tätig waren.⁴⁸ Belegt ist auch, dass sich ein Kopist allmählich hochdiente, indem er zunächst mit ergänzenden, erst später mit den wesentlichen Stimmen einer Abschrift (d. h. den Singstimmen, Violinen, dem Basso) betraut wurde.⁴⁹ Als sich mit Artaria & Co. seit 1778 eine erste Firma auf den Vertrieb gedruckter Musikalien konzentrierte, änderte sich die Beschäftigungslage der Kopisten überraschenderweise nicht – im Gegenteil, der Bedarf an handschriftlichem Notenmaterial ließ zur selben Zeit die Betriebe von Traeg, Sukowaty und Lausch entstehen.⁵⁰

Selbst eingesessene Verleger wie Artaria oder Hoffmeister handelten auch mit Abschriften.⁵¹ Traeg in Wien und Breitkopf in Leipzig legten eigene Kataloge mit erhältlichen Musikhandschriften auf.⁵² Bis in die ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts rechnete sich solcher Handel. Erst nachdem sich im Angebot der Musikverlage infolge kostengünstigerer

45 In: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel 1965, S. 179f. (Nr. 98) – Fraglich ist beispielsweise, ob die zahlreichen von Lausch angebotenen Arrangements aus beliebigen Opern der Zeit für Harmoniemusik oder Clavier zumindest autorisiert waren. Siehe A. Peter Brown, »Notes on Some Eighteenth-Century Viennese Copyists«, in: *JAMS* 34 (1981), S. 325–338, hier: S. 332.

46 Edge, »Viennese Music Copyists«, S. 299, nach Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700–1778*.

47 Brown, »Notes on Some Eighteenth-Century Viennese Copyists«, S. 327.

48 Ebd., S. 333.

49 Fisher und van Boer, »A Viennese Music Copyist«, S. 166.

50 Edge, »Viennese Music Copyists«, S. 300f.

51 Ebd., S. 301; Alexander Weinmann, *Wiener Musikverleger und Musikalienbändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Ein firmengeschichtlicher und topographischer Bebef* (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 230, Abhandlung 4, zugleich Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 2), Wien 1956, S. 14f. und S. 21f. Vgl. auch die folgende Anmerkung.

52 Neuausgaben: Alexander Weinmann, *Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn)* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/16), Wien 1973; ders., *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1700 und 1804 (Handschriften und Sortiment)* (= Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17), Wien 1973; Barry S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue*, New York 1966. – In Wien vertrieb Christoph Torricella zwischen 1775 und 1786 die Produkte von Breitkopf in Kommission, danach löste ihn Leopold Artaria ab. Siehe Weinmann, *Wiener Musikverleger und Musikalienbändler*, S. 34f.

Drucktechniken die Werkbreite erweitert hatte, boten Breitkopf & Härtel 1836 im *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen*⁵³ musikalische Werke in handschriftlicher Vervielfältigung zur Versteigerung an.

Bereits infolge der Säkularisation hatten zahlreiche Musikhandschriften aus aufgehobenen Klöstern ihren Besitzer gewechselt. Als im 19. Jahrhundert vermehrt Notenbestände von privaten Sammlern zusammengetragen bzw. in den Fundus von Vereinen, Museen und Bibliotheken übernommen wurden, streute sich die Überlieferung musikalischer Werke umso breiter, indem Musikalien von ihrem ursprünglichen Standort entfernt und in gänzlich anderem Zusammenhang aufbewahrt wurden. Die Feststellung der Schreiber von Notenmaterial bietet daher der musikalischen Quellenforschung die Möglichkeit, die Herkunft von handschriftlichen Musikalien zu orten und das musikalische Repertoire einzelner Aufführungsorte zu rekonstruieren. Dass Sammler damals dazu neigten, bei Schriftähnlichkeit auf ein Autograph zu schließen und damit die Provenienz zu verschleiern, erschwerte dabei manchmal die Aufgabe.⁵⁴ Zuweilen versuchte man Sicherheit zu erlangen: Der Wiener Musikaliensammler Aloys Fuchs galt seinerzeit als Experte in Fragen der Zuschreibung und stellte zahlreiche Zertifikate über Autographie aus.⁵⁵

Lokale Konsistenz bewahren dagegen die Notenarchive von Kirchenchören, Musikkapellen und Gesangsvereinen, wo der Kapellmeister selbst oder Mitglieder mit besonders schöner Notenschrift für das benötigte Notenmaterial sorgten, im 20. Jahrhundert gelegentlich vermittelt Hektographien. Wenn sich nach und nach neue Möglichkeiten der Beschaffung auftraten⁵⁶ und die handschriftliche Verbreitung einschränkten, bedeutete dies zugleich die Aufgabe eines individuellen Überlieferungsweges: Ausgaben mit Stimmenätzen, mit der Zeit in großer Breite im Musikalienhandel erhältlich, unifizieren (unbenommen ihrer Vorteile) die Wiedergabe, indem lokale Schreibgewohnheiten und damit auch Aufführungstraditionen unberücksichtigt bleiben – einschließlich des Xerokopierens, das mittlerweile die Musikverlage europaweit auf den Plan rief.

53 *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen [...] von Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1836.

54 Yoshitake Kobayashi, »Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen«, in: *Bjb* 64 (1978), S. 43–60, hier: S. 44f.

55 Richard Schaal, *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs* (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 251, zugleich Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 5), Wien 1966, S. 74f.

56 Dazu zählt auch die Eröffnung von Musikalien-Leihanstalten, so in Wien 1817 durch Friedrich Mainzer, später übernommen von Ludwig Doblinger, ebenfalls 1817 durch Franz Roser, später übernommen von Vinzenz Schuster und hernach von Franz Xaver Ascher, in Salzburg 1703 durch Benedikt Hacker. Siehe Weinmann, *Wiener Musikverleger und Musikalienhändler*, S. 25f.; Gerhard Walterskirchen, »Bürgerliche Musikkultur. Das Musikleben in Salzburg zur Zeit Schuberts«, in: »... deren Gegenden die kühnste Fantasie überflügeln...«. *Franz Schuberts Reise im Sommer 1825 nach Salzburg und Badgastein in Bild- und Schriftdokumenten*, Katalog zur 4. Sonderausstellung »Franz Schubert in Salzburg. 150 Jahre Salzburger Liedertafel« der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft vom 11. Juli bis 24. September 1997, hrsg. von Petrus Eder, Salzburg 1997, S. 33–39, hier: S. 34.