

**Antonio Lotti und seine liturgische Kirchenmusik –
Vorstudien zu Biographie und Überlieferung**

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades eines

Doktors der Philosophie

am Fachbereich 2: Philologie/Kulturwissenschaften

der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz

vorgelegt im Promotionsfach Musikwissenschaft

am 03.11.2021

von Christin Seidenberg, M.A.

Erstgutachterin: Prof. Dr. Petra Kindhäuser

Zweitgutachter: PD Dr. Robert Abels

Tag der Disputation: 11.05.2022

Überarbeitung für die Publikation – Stand: 05.03.2023

Meinen Großeltern
Ernst und Margareta

INHALT

1. EINLEITUNG	1
2. LOTTIS LEBENS DATEN, ANSTELLUNGEN UND DIE VENEZIANISCHE KIRCHENMUSIKPRAXIS	11
3. ÜBERLIEFERUNG: ZUR FRAGE DER LOTTI-AUTOGRAPHE	88
3.1. Zur Ausgangssituation: als Autograph deklarierte Manuskripte	88
3.2. Die Identifizierung von Lottis Schrift	104
3.3. Die Identifizierung autographischer Textunterlegung in Musikhandschriften	116
3.4. Die Identifizierung autographischer Musiknotation	120
3.5. Zur Identifizierung autographischer Kirchenmusikmanuskripte	135
4. SCHLUSSBEMERKUNGEN UND AUSBLICK	146
5. DANK	150
6. ANHANG	152
6.1. Abkürzungen	152
6.2. Abbildungsverzeichnis	154
6.3. Tabellenverzeichnis	158
6.4. Archivalien	158
6.5. Ausgaben	163
6.6. Literatur	165

1. EINLEITUNG

„Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts gehörte Antonio Lotti zweifellos zu den wichtigsten italienischen Komponisten, doch entspricht die heutige Bekanntheit seiner Musik kaum ihrer wirklichen Bedeutung.“¹ Kürzer und prägnanter lässt sich die Ausgangssituation wohl kaum beschreiben, wenn man Antonio Lotti und seine Kirchenmusik betrachten möchte. Innerhalb der venezianischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts stehen nämlich noch immer die Werke von Claudio Monteverdi², Antonio Vivaldi³ oder in neuerer Zeit auch Baldassare Galuppi⁴ im Zentrum des Interesses, während Lotti und andere Komponisten innerhalb der öffentlichen Wahrnehmung eher in der zweiten Reihe ihren Platz finden. Diese Ausgangssituation hatte bereits Norbert Dubowy im Jahr 2000 beschrieben, aber zugleich auf Lottis Prestige als Komponist von Kirchenmusik in der älteren Geschichtsschreibung verwiesen.⁵ Als bekanntes und frühes Beispiel kann Charles Burney dienen, der in seiner Musikgeschichte für Lotti und seine Kirchenmusik überaus anerkennende Worte findet:

Antonio Lotti, the disciple of Legrenzi and master of Marcello, Galuppi, and Pescetti, was first organist, and then maestro di capella, of St. Mark's church at Venice, and one of the greatest men of his profession. To all the science and learned regularity of the old school, he united grace and pathos. Hasse is said to have regarded his compositions as the most perfect of their kind. And I can venture to say, from my own experience, that his choral Music is at once solemn and touching.⁶

Neben anderen Autoren räumt auch Raphael Georg Kiesewetter in seiner Darstellung der allgemeinen Musikgeschichte von 1834 Lotti einen äußerst gewichtigen

¹ Vorwort von Gerhard Poppe zur Edition: Antonio Lotti, *Dixit Dominus*, hrsg. v. Christin Seidenberg in Zusammenarbeit mit Matthias Jung (= Musik aus der Dresdner Hofkirche 5), Beeskow 2007, S. V.

² Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a. 2001.

³ Michael Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi* (= Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani 8), Firenze 1995.

⁴ Ines Burde, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, Frankfurt am Main u. a. 2008.

⁵ Norbert Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 85-99, vor allem S. 85.

⁶ Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 Bde., London 1789, Bd. 4, S. 534.

Platz ein, indem er ihn als den Vertreter der „Venetianischen Schule“ schlechthin kennzeichnet:

Indess glänzten in Scarlatti's Zeit auch anderwärts mehrere ausgezeichnete Tonsetzer, unter welchen besonders jene aus der Venetianischen Schule um das Jahr 1700 und theils etwas später sich auszeichneten. *Antonio Lotti*, Capellmeister der Republik an S. Marco; ein Schüler von *Legrenzi*, unter dessen Anleitung er im Jahre 1684 zugleich mit *Francesco Gasparini* (nachmals in Rom ansässig) den Contrapunct studirt hatte; ein Meister, welcher im sublimsten Contrapuncte, wie im concertierenden oder solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama, wie im Madrigal, keinem nachstand, und den kühnsten und zugleich regelmässigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreihet; [...]⁷

Mit dem Erstarken restaurativer Bestrebungen in der Kirchenmusik im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde Lotti zwar weiterhin als ein bedeutender Kirchenkomponist wahrgenommen, doch der Blick auf sein Oeuvre verengte sich auf die Werke im A cappella-Stil. Dieses so geprägte Bild von Lottis Kirchenmusik blieb bis zum Ende des 20. Jahrhunderts beherrschend. Als ein markantes Beispiel kann etwa das von Vinzenz Goller verfasste Vorwort zur 1913 erschienenen Edition der sogenannten „Studentenmesse“ dienen:

Antonio Lotti ist einer der größten Kirchenkomponisten aller Zeiten. Mit Fux und Caldara bildet er ein glänzendes Dreigestirn am musikalischen Himmel zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Während im Norden zu dieser Zeit Bach und Händel mit einer auf instrumentaler Basis aufbauenden polyphonen Kunst ihre Riesenwerke formten, schwingt sich an den musikalischen Brennpunkten des südlichen Europas, in Wien und Venedig, anknüpfend an den reinen a capella-Stil des 16. Jahrhunderts die Polyphonie zu einem neuen Höhepunkt empor.⁸

Alle drei Zitate belegen, welch erstaunliches Ansehen Lotti in der älteren Literatur genoss. Sein Stellenwert als Komponist lässt sich zu seinen Lebzeiten aber auch durch die Liste seiner Schüler bezeugen, unter denen sich namhafte Maestri wie Baldassare Galuppi, Michelangelo Gasparini oder Giovanni Battista Pescetti finden. In neuerer Zeit wird darüber hinaus die Diskrepanz zwischen der Bedeutung

⁷ Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; Von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit*, Leipzig 1834, S. 82-83.

⁸ Vorwort von Vinzenz Goller in: Antonio Lotti, *Studenten-Messe*, hrsg. und eingerichtet v. Alfons Schlögl (= Meisterwerke Kirchlicher Tonkunst in Österreich 2), Wien, Leipzig 1913, S. 2-3, hier S. 2. Vgl. auch Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 85.

Lottis als Komponist von A cappella-Kirchenmusik sowie der öffentlichen Aufmerksamkeit für einige seiner Werke⁹ im *stile concertato* einerseits und dem extrem fragmentarischen Wissen um die Entstehungs-, Aufführungs- und Überlieferungszusammenhänge dieser Kompositionen andererseits sichtbar.

Der bisherige Mangel an einer philologisch fundierten Grundlagenforschung ist unter anderem der komplexen und komplizierten Quellenlage geschuldet.¹⁰ Außerdem

⁹ Diverse neuere CD-Produktionen ließen die hohe Qualität der Kompositionen zutage treten und machten die mangelnde wissenschaftliche Erschließung umso schmerzlicher spürbar. Zu diesen Einspielungen zählen beispielsweise das Requiem F-Dur (1999) und die „Missa Sapientiae“ (2003) vom Balthasar-Neumann-Ensemble und -Chor unter der Leitung von Thomas Hengelbrock oder Lottis Vesperpsalmen (2006) vom Sächsischen Vocalensemble und der Batzdorfer Hofkapelle unter der Leitung von Matthias Jung. Gleiches gilt für die neueren Editionen. Als pars pro toto seien hier nur drei genannt: Antonio Lotti, *Missa Sapientiae*, hrsg. v. Wolfgang Horn unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Stuttgart 1991; Antonio Lotti, *Credo à 4*, hrsg. v. Thomas Krümpelmann, Freiburg im Breisgau 2003; Lotti, *Dixit Dominus*, Beeskow 2007.

¹⁰ Die Dissertationsschrift von Benjamin Byram-Wigfield einschließlich des darin enthaltenen „Catalogue of Sacred Music by Lotti“ kann diese Aufgabe nicht einer befriedigenden Lösung näherbringen. Vgl. Benjamin Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti: Idiom and Influence of a Venetian Master*, PhD thesis The Open University 2016, DOI: <https://doi.org/10.21954/ou.ro.0000bc4c> (31.05.2021), vor allem S. 329-375. Ohne eine fundierte philologische Grundlagenforschung, die Schreiberuntersuchungen, Wasserzeichenaufnahmen, Untersuchungen zur Überlieferung der einzelnen Quellen etc. einschließt, kann bei einer derart diffizilen Quellenlage überhaupt erst ein Verzeichnis erstellt werden, in dem Werke einigermaßen gesichert Lotti zugeschrieben oder als von zweifelhafter Echtheit eingeordnet werden können. Wenn man das unterlässt, führt das, wie im Fall von Byram-Wigfields „Catalogue“, zu problematischen Zuordnungen. An dieser Stelle sei nur auf ein eindrückliches Beispiel verwiesen, da es nicht Aufgabe der hier vorliegenden Studie sein kann, sämtliche in der Arbeit von Byram-Wigfield enthaltenen Problemfelder aufzulisten, sondern vielmehr die tatsächlich belegbaren Fakten zusammenzutragen: Das *Confitebor*, das unter der Signatur Mus. 2159-D-11 in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden verwahrt wird und in Byram-Wigfields Katalog als Werk von Lotti die Verzeichnisnummer 69 trägt, stammt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht von Lotti. Siehe Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 135 und S. 354. Nicht nur stilistische Gründe sprechen gegen Antonio Lotti als Komponisten, sondern vor allem auch die Überlieferung lässt stark an seiner Autorschaft zweifeln. Dieses *Confitebor* stammt wie auch eine Nicola Antonio Porpora zugeschriebene Messe (D-DI, Mus. 2417-D-1) und ein „Leonardi“ zugeschriebenes *Laudate pueri* (D-DI, Mus. 2460-E-3) aus dem Nachlass des einstigen Dresdner Hofkapellmeisters Joseph Schuster, der vom Dresdner Hof nach dessen Tod im Jahre 1812 angekauft worden ist. Der Stimmensatz des *Confitebor* wurde vom Hofkopisten Johann George Kremmler angefertigt, trägt aber keinen Komponistennamen von Kremmlers Hand auf irgendeiner der erhaltenen Stimmen. Stattdessen wurde von einer bisher nicht identifizierten Hand mit roter Tinte n a c h t r ä g l i c h auf einer einzelnen Stimme „Lotti“ vermerkt. Auch im Fall der benannten Messe und des *Laudate pueri* wurde von derselben Hand nachträglich der Komponistename mit roter Tinte auf einer einzelnen Stimme notiert. Ebenso wie im Fall des vermeintlich von Lotti stammenden *Confitebor* passt auch die Porpora zugeschriebene Messe stilistisch nicht in das Profil des Komponisten. Hinsichtlich der Angabe „Leonardi“ gestaltet sich die Zuschreibung noch schwieriger, denn bisher konnte der Name nicht in Übereinstimmung mit einem der Forschung bekannten Komponisten gebracht werden. Vgl. Gerhard Poppe, „Joseph Schuster und seine Musikaliensammlung. Über Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion und Untersuchung“, in: *Joseph Schuster in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Gerhard Poppe und Steffen Voss (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 4), Beeskow 2015, S. 315-351, hier S. 333-334.

Von der Hand desselben Schreibers stammt außerdem eine bereits identifizierte Fehlzuschreibung. So findet sich gleichfalls im Schuster-Nachlass ein Stimmensatz zu einem Offertorium *Veritas mea* (D-DI, Mus. 997-E-38). Auf diesem wurde ebenfalls vom gleichen Schreiber später „Fux“ als Kom-

wird dieser Umstand durch einen zusätzlichen Fakt verkompliziert, denn der Forschung ist bisher kein eindeutig als solches ausgewiesenes Autograph bekannt, auch wenn Autoren wie Francesco Passadore und Franco Rossi¹¹ oder Byram-Wigfield¹² einen anderen Eindruck erwecken. Aus diesem Grund enthält die vorliegende Arbeit ein Kapitel, das sich der Frage nach der Identifizierung von Lottis Handschrift vermittle einer gründlichen und detaillierten Untersuchung widmet. Dies soll als ein erster Schritt für eine wissenschaftliche Aufarbeitung der gesamten Quellenüberlieferung dienen.

Vor der Frage nach der Handschrift Lottis setzt sich die hier vorgelegte Dissertationsschrift mit der Biographie Lottis auseinander, um erste Hinweise auf die ursprüngliche Bestimmung seiner Kirchenmusik und die Entstehungszusammenhänge zu ermitteln. Dabei wird die Frage nach Lottis Stellung innerhalb der venezianischen Kirchenmusik, konkreter die Frage nach den jeweiligen Institutionen, für die er Kirchenmusik schrieb, und damit natürlich auch in Ansätzen die Frage nach dem Gebrauch solcher Werke im Zentrum stehen. Doch allein Lottis Anstellungen in Venedig und die damit einhergehenden Details bilden – wie seine biogra-

ponist vermerkt. Inzwischen ist bekannt, dass der Komponist dieses Werks jedoch Giovanni Pierluigi Palestrina und nicht Johann Joseph Fux war. Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München, Salzburg 1977, S. 122-123, und Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart, Kassel u. a. 1987, S. 100.

Noch eindrücklicher ist die Fehlzuschreibung an „Reuter“ hinsichtlich einer unvollständig überlieferten Messvertonung nebst einem Offertorium *Mirabilis Deus* (D-DI, Mus. 2979-D-2) gleichfalls aus dem Schuster-Nachlass. Sowohl die Messvertonung als auch das Offertorium wurden aber von Joseph Schuster selbst komponiert, wie es der *Catalogus derer Kirchen Musicalien des Herrn Cappell-Meister Joseph Schuster* belegt. Vgl. Poppe, „Joseph Schuster und seine Musikaliensammlung“, S. 333 und S. 351. Angesichts des aufgezeigten Überlieferungszusammenhangs ist das im Schuster-Nachlass überlieferte *Confitebor* (D-DI, Mus. 2159-D-11) mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine Komposition von Lotti.

¹¹ Francesco Passadore, Franco Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi* (= Edizioni Fondazione Levi, Serie III, Studi Musicologici, C: Cataloghi e Bibliografia 2), Bd. I: *Introduzione e indici*, Venedig 1996, S. 177-246. Zur Einordnung der Identifizierung von Autographen Lottis durch Passadore und Rossi siehe Kapitel 3, S. 98-100.

¹² Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 120-121. Leider ist in dieser Arbeit im Hinblick auf die Identifizierung von Lottis Handschrift nicht nur keine wissenschaftliche Methode erkennbar, sondern der Autor deklariert freihändig eine Reihe an Manuskripten zu Autographen. Die Probleme, die daraus resultieren, liegen klar auf der Hand, denn darunter sind zwar wie im Fall der Psalmkomposition *Laudate pueri* G-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (=10779)) tatsächlich Autographie zu finden, aber ebenso diverse Handschriften, die wie die Messe C-Dur (A-Wgm, A 410) oder der Hymnus *Jesu Redemptor omnium* g-Moll (A-Wgm, A 411) von verschiedenen Kopisten stammen. Vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 120-121. Damit ist seine Identifizierung der Handschrift Lottis allerdings wertlos. Für weitere Informationen zur Frage nach der Identifizierung der Handschrift von Antonio Lotti siehe das in dieser Arbeit vorgelegte Autographenkapitel, S. 88-145.

phischen Daten¹³ überhaupt – eine ganz eigene Problematik aus. Nach Francesco Caffi *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* – nach wie vor die wichtigste Quelle zum Leben und Wirken – bekleidete Lotti im Hinblick auf sein kirchenmusikalisches Schaffen in Venedig ausschließlich Ämter an San Marco und am Ospedale degl’Incurabili.¹⁴ Letztere Angabe ist allerdings durch keine der Forschung bisher bekannte Quelle belegbar.¹⁵ Unbestritten ist indes seine Tätigkeit an der Markuskirche, die 1689 mit seinem Eintritt als Altist in die Kapelle begann.¹⁶ Daran schloss sich eine im Hinblick auf die durchlaufenen Stationen typische Musikerkarriere an. Dementsprechend stieg Lotti zwischen 1690 und 1736 vom Aushilfsorganisten zum *maestro di capella* auf.¹⁷ Dass Venedig das Zentrum von Lottis Wirken als Musiker und Komponist bildete, zeigt sich nicht nur anhand seiner hauptamtlichen Tätigkeit an San Marco, sondern auch an dem Faktum, dass er nach gegenwärtigem Kenntnisstand nur einmal für einen längeren Zeitraum an einem anderen Ort tätig wurde. Das Engagement durch den sächsischen Kurprinzen Friedrich August führte ihn nämlich nach Dresden. Dort oblag Lotti von 1717 bis 1719 die Verantwortung für die höfischen Opernaufführungen – er hatte sich zwischen 1692 und 1717 vor allem als Opern-

¹³ Francesco Caffi gibt an, dass Antonio Lotti 1667 in Hannover als Sohn von Matteo Lotti, der Kapellmeister dort gewesen sei, geboren wurde. Siehe Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venedig 1854-55, 2 Bde., Reprint Hildesheim 1982, Bd. 1, S. 331. Diesen Angaben folgt die musikgeschichtliche Literatur bis heute, wie es etwa auch der Artikel von Panja Mücke (mit Ausnahme des Geburtsjahres, das dort mit 1666 angegeben ist) demonstriert. Siehe Panja Mücke, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2004, Personenteil, Bd. 11, Sp. 503-507, hier Sp. 503. Norbert Dubowy gelang es aufzuzeigen, dass es unter Herzog Johann Friedrich in Hannover keinen Kapellmeister namens Matteo Lotti gab. Zwischen 1666 und 1667 sind lediglich ein Matteo Trento (Musiker) und ein Friedrich Lotti (Kapellmitglied) nachweisbar. Siehe Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 86. Diese Fragen konnten indes geklärt werden. Antonio Lotti wurde am 5. Januar 1667 in Venedig geboren und 20 Tage später in der Kirche Santa Marina getauft. Sein Vater, Matteo Lotti, war Instrumentalist und seine Mutter, Marina Gasparin, Tochter eines Gondoliere. Siehe Franco Rossi, „Venezia, il turco e il bucintoro“, in: *Il madrigale oltre il madrigale. Dal barocco al novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Tagungsbericht Lenno-Como 28.-30. Juni 1991*, hrsg. v. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (= Contributi musicologici del Centro Ricerche dell’A.M.I.S. – Como 8), Como 1994, S. 175-193, hier S. 190, und *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco (1667-1740). Madrigale per il Bucintoro ed altre note*, hrsg. v. Paolo Cammozzo und Camillo Tonini, Venedig 1991, S. 3 [einziges Exemplar in: Venedig, Biblioteca del Civico Museo Correr, Signatur: OP. PD. 31359].

¹⁴ Vgl. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale*, Bd. 1, S. 331-356.

¹⁵ Siehe dazu das Kapitel 2, S. 45-47.

¹⁶ Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale*, Bd. 1, S. 344, und Reinmar Emans, „Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650-1708. 1. Teil“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65 (1981), S. 45-81, hier S. 72.

¹⁷ Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale*, Bd. 1, S. 344-346, und Emans, „Die Musiker des Markusdoms“, S. 51 und S. 72.

komponist hervorgetan.¹⁸ Neben diesen Aufführungen leitete Lotti mit Mitgliedern seiner Operntruppe gelegentlich auch die dortige Kirchenmusik.¹⁹

Lottis Aufenthalt in Dresden kann als Auslöser seiner Bekanntheit nördlich der Alpen gelten.²⁰ Dafür spricht einerseits die Überlieferung von zeitgenössischen Quellen wie etwa die der sogenannten „Missa sapientiae“.²¹ Andererseits gibt Gottfried Johann Dlabacž einen Hinweis auf etliche Pragaufenthalte Lottis, deren Resultat diverse Aufführungen seiner Opern, Oratorien und wohl auch liturgischer Kirchenmusikwerke in der böhmischen Metropole auch nach seiner Abreise waren.²² Somit trug Lottis Anstellung durch das sächsische Herrscherhaus zu einer entsprechenden Ausdehnung seiner Bekanntheit bei.

Abgesehen von diesem Dresdner Intermezzo und der Anstellung an San Marco stellt sich die Frage, ob Lotti neben den bereits bekannten Tätigkeiten etwa noch weiteren (nebenamtlichen) Beschäftigungen nachging oder zumindest auf Anfrage für die eine oder andere Kirche zu einem bestimmten Anlass entsprechende Kom-

¹⁸ Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861-1862, 2 Bde., Reprint Leipzig 1979, Bd. 2, S. 98-110, S. 114-119, S. 125, S. 134-136 und S. 139-149.

¹⁹ Vgl. Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745*, S. 49.

²⁰ Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 88.

²¹ Diese Messvertonung ist in verschiedenen Manuskripten, teils in Abschriften bekannter Komponisten überliefert: Die älteste der Forschung bisher bekannte Quelle dieser Kyrie-Gloria-Vertonung ist eine Partiturnkopie aus dem Besitz der Dresdner Kirchen-Compositeurs Jan Dismas Zelenka (D-DI, Mus. 2159-D-4). Diese Partiturnkopie wurde wahrscheinlich um 1730 vom Hauptkopisten Zelenkas angefertigt. Allerdings handelt es sich bei diesem Manuskript nicht nur um eine Kopie einer bisher unbekanntem Vorlage, sondern auch um eine Bearbeitung, denn Zelenka selbst hat diese Messe für den Dresdner Gebrauch eingerichtet. Und auch der Name „Missa sapientiae“ geht auf Zelenka zurück, denn dieser Titel findet sich nur auf dem von Zelenka selbst geschriebenen Titelblatt der Partiturnkopie und im von diesem selbst verfertigten Katalog seiner Musikaliensammlung. Vgl. Lotti, *Missa Sapientiae*, Stuttgart 1991, S. VI. Johann Sebastian Bach wiederum fertigte selbst wohl zwischen 1732-1735 eine Kopie (D-B, Mus.ms. 13161) von Zelenkas Manuskript, von der Wolfgang Schmieder im alten Bach-Werke-Verzeichnis (übrigens trotz der korrekten Zuschreibung durch Philipp Spitta) noch vermutete, dass es sich um ein Werk Johann Ludwig Bachs handeln könnte. Vgl. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, hrsg. v. Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950, S. 642. Aber nicht nur Bach studierte die „Missa sapientiae“, sondern auch in Händels Notenschrank konnte Kirsten Beißwenger eine von diesem selbst angefertigte Teilkopie nachweisen. Vgl. Kirsten Beißwenger, „Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek. Zur Identifizierung des Kyrie in g-moll (HWV 244) und des Gloria in G-dur (HWV 245)“, in: *Die Musikforschung* 42 (1989), S. 353-356, hier S. 356. Händels Abschrift aus den 1740er Jahren geht jedoch nicht direkt auf Zelenkas Partiturnkopie zurück. Vgl. Lotti, *Missa Sapientiae*, Stuttgart 1991, S. 100. Händel nutzte seine Abschrift auch nicht wie Zelenka oder Bach als Aufführungs- oder Studienmaterial, sondern vielmehr als Vorlage im Rahmen seiner ausgreifenden Entlehnungspraxis. So fand etwa das *Et in terra pax* aus Lottis *Gloria* Eingang in den Chor *He saw the lovely youth* am Ende des zweiten Aktes von Händels Oratorium *Theodora*. Weitere Übernahmen aus Lottis Messe finden sich ferner in dem „Musical Interlude“ *The Choice of Hercules* und dem Oratorium *Jephtha*. Vgl. Beißwenger, „Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek“, S. 353-356.

²² Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, Bd. 2, Sp. 233.

positionen lieferte und aufführte. So wird seit längerer Zeit vermutet, dass Lotti in den Jahren von 1697 bis 1703 Kapellmeister an der Kirche Santo Spirito tätig war.²³ Außerdem konnte Dubowy über die venezianische Zeitung *Pallade veneta* einige Kirchenmusikaufführungen zu speziellen Anlässen an anderen Kirchen nachweisen, die von Lotti geleitet wurden und zu denen er zumindest teilweise die Musik komponierte.²⁴

All diesen Fragen soll im Kapitel, das sich mit Lottis Biographie auseinandersetzt, nachgegangen werden. Und auch für diese Untersuchungen gilt es, nah an den Quellen und den dort überlieferten Details zu bleiben und nicht der weiteren Tradierung von ficta Vorschub zu leisten. Um ein neueres Beispiel dafür zu benennen, sei hier auf die Angabe von Byram-Wigfield zu Lottis Tätigkeit an San Giuliano verwiesen. In der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig sind insgesamt neun Kompositionen Lottis erhalten, auf deren Titelblättern eine Verbindung zur Kirche San Giuliano hergestellt wird. Zum Beispiel findet sich auf dem rastrierten Titelblatt des Manuskripts, das den Introitus *In virtute tua* G-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 6) überliefert, der Hinweis „tratto da un Corale Mss. della Chiesa di San Giuliano in Venezia“.²⁵ Byram-Wigfield hat die Quellen wohl nicht im Original studiert, sondern lediglich den entsprechenden Eintrag des Bibliothekskatalogs zitiert, in dem die betreffende Kirche im venezianischen Dialekt (also San Zilian) angegeben wird. Einzig und allein aus dieser Angabe schlussfolgert er, dass Lotti Kirchenmusik für San Giuliano komponierte und womöglich auch an dieser Kirche angestellt war.²⁶ Bei allen neun Quellen handelt es sich aber um Partiturokopien, die erst im 19. Jahrhundert angefertigt wurden und später über die Sammlung Canal im Jahr 1928 in den Bestand der Biblioteca Nazionale Marciana gelangt

²³ Vgl. die entsprechenden Angaben bei Antonio Niero und Gastone Vio, *La chiesa dello Spirito Santo in Venezia. Storia ed arte*, Venedig 1981, S. 75, Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venedig 1985, S. 272, Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 89.

²⁴ Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 89-91.

²⁵ Auf den neun Manuskripten findet sich als markantester Unterschied der zitierten Angabe jeweils „tratte“, „tratta“ oder auch „tratto“. Konkret handelt es sich um nachfolgende Handschriften: 1. Messe C-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1739 (=11310) n. 8), 2. Messe d-Moll (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1739 (=11310) n. 8), 3. *In virtute tua* G-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 6), 4. *Terribilis est locus iste* C-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 3), 5. *Crudelis Herodes* G-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 2), 6. *Magnificat* g-Moll (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1739 (=11310) n. 5), 7. *Salve Regina* F-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 1), 8. ein weiteres *Salve Regina* F-Dur (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 1), 9. *Salve Regina* dorisch (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1737 (=11344) n. 1).

²⁶ Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 89-90, S. 93-94, S. 111, S. 151, S. 156, S. 278 und S. 346-347.

sind.²⁷ Jedoch gibt der Hinweis auf den Titelblättern nur Auskunft über die Vorlage, die für die Herstellung der erhaltenen Manuskripte diente, denn „tratto“ ist hier offenbar als Partizip Perfekt von „trarre da“ verwendet worden und eröffnet somit den Bedeutungshorizont von „derivare da“ und meint eben nicht zwangsläufig „composta da“.²⁸ Freilich kann nicht ausgeschlossen werden, dass Lotti Kirchenmusik für San Giuliano komponierte, aber die Angaben auf den Titelblättern sind letztlich zu wenig, um daraus eine Bestimmung dieser Werke oder gar eine mögliche Anstellung abzuleiten. Weitere Indizien, die eine solche Vermutung rechtfertigen könnten, werden von Byram-Wigfield indes nicht benannt.

Auch ungeprüfte oder falsch interpretierte Informationen führen wie im Fall der Frage nach Lottis Verbindung zum Ospedale degl’Incurabili in Byram-Wigfields Arbeit zu Problemen. So folgt er in diesem Punkt lediglich der Angabe von Jane L. Baldauf-Berdes und behauptet auf dieser Basis, dass Lotti 1722 zum *maestro di coro* an diesem Ospedale ernannt worden sei. Allerdings basiert die Angabe von Baldauf-Berdes wiederum auf keiner zeitgenössischen Quelle, so dass eine nicht geprüfte und unkommentierte Übernahme dieser Information zumindest fragwürdig erscheint.²⁹ Das gilt vor allem wenn eine entsprechende Studie ignoriert wurde, die sich umfassend mit den noch erhaltenen Archivalien zu den Ospedali beschäftigt und dabei keine Belege für eine Anstellung Lottis ermitteln konnte.³⁰ Byram-Wigfield unterstreicht Lottis Verbindung zum Ospedale degl’Incurabili zudem durch drei vorgeblich von diesem für diese Institution komponierten Oratorien: *Giuditta*, *Gioas, re di Giuda* und *Triumphus fidei*.³¹ Allerdings ist nur für das letztgenannte ein gedrucktes Libretto erhalten, das aber nicht den Namen des Komponisten preisgibt, sodass Lotti als Urheber zumindest zweifelhaft erscheint.³² Für *Gioas, re di Giuda* ist weder ein Textbuch noch eine Musikquelle zu ermitteln. Bisher

²⁷ Das belegen die Etiketten auf der Innenseite des Archivkartons. Hier beispielhaft die Angabe für die Partiturnkopien mit der Signatur It. Cl. IV n. 1737 (=11344): *MSS. ITALIANI / CL. IV N.º 1737 / PROVENIENZA: / Acquisto Canal / 1928 / COLLOCAZIONE / 11344*.

²⁸ Mein Dank für eine muttersprachliche Überprüfung des geschilderten Sachverhalts und Bestätigung der von der Autorin vorgelegten Interpretation gilt Herrn Dr. Roberto Scoccimarro.

²⁹ Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 59 und Jane L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical foundations 1525-1855*, New York 1993, S. 205-206.

³⁰ Vgl. Caroline Giron-Panel, *À l’origine des conservatoires. le modèle des ospedali de Venise (XVI-XVIII siècles)*, Venedig 2010, 2 Bde. URI: <http://hdl.handle.net/10579/1140> (31.05.2021), und die entsprechenden Ausführungen im Kapitel 2, S. 46-47.

³¹ Vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 59, sowie die problematische Darstellung in Denis Arnold, Elsie Arnold, *The oratorio in Venice* (= Royal Musical Association Monographs 2), London 1986, S. 83-84.

³² Vgl. dazu Kapitel 2, S. 45-46.

wurde angenommen, dass das auch für *Giuditta* gilt. Als Hintergrundinformation findet sich zunächst nur bei Francesco Caffi die Angabe, dass Lotti dieses Werk für Paolo Valaresso schrieb und dass das Textbuch 1701 von Andrea Poletti in Venedig gedruckt wurde. Daraus lässt sich aber wiederum keine Verbindung zum Ospedale degl’Incurabili ableiten.³³ Byram-Wigfield meint im Rückgriff auf Claudio Sartori das fragliche Libretto mit dem Titel *La Giuditta guerriera*, welches auf einem Text von Filippo Tomassini basiert, identifiziert zu haben und ordnet es in der Folge dem Ospedale degl’Incurabili zu. Aus dieser Zuordnung resultieren aber Probleme, denn es findet sich in der von Byram-Wigfield zitierten Literatur kein Hinweis auf das Ospedale degl’Incurabili. Ferner ist der von Sartori für das Textbuch genannte Widmungsträger der Prokurator Paulo Querini, und das Libretto wurde von Domenico Lovisa und nicht von Andrea Poletti gedruckt. Der Querstand zwischen den Informationen Caffis und Byram-Wigfields ist nicht auflösbar und lässt Zweifel an der Richtigkeit von Byram-Wigfields Zuordnung aufkommen. Das gilt umso mehr, als das von ihm referenzierte Textbuch keinerlei Informationen zu Lotti oder dem Ospedale degl’Incurabili enthält.³⁴ Insofern kann seine Zuordnung bis auf Weiteres nur als hinfällig betrachtet werden.

Wie aufgezeigt wurde, bleibt trotz der Dissertation von Byram-Wigfield ein verlässlicher biographischer Abriss zu Antonio Lotti ein spürbares Desiderat, da die benannte Arbeit nicht nur diese Lücke nicht zu schließen vermag, sondern vor allem in etlichen Punkten weitere Verwirrung im Hinblick auf die belegbaren Fakten stiftet.³⁵ Einmal mehr zeigt sich hier, wie entscheidend es ist, sich so präzise wie möglich mit den erhaltenen Musikmanuskripten, Archivalien und sonstigen zeitgenössischen Dokumenten auseinanderzusetzen, um Fakten und Fiktionen unterscheiden zu können. Deshalb soll in der hier vorgelegten Arbeit an zwei wichtigen Punkten Licht ins Dunkel der bisherigen Wirrungen gebracht werden: 1. Die kritische Aufarbeitung der Biographie Lottis, die, wenn die wesentlichen Fakten klar sind, Hin-

³³ Vgl. Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 335-336.

³⁴ Vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 59, und Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1991, Bd. 3, S. 339. Eine erste Fehlzuordnung von *Giuditta* zum Ospedale degl’Incurabili geht auf Denis und Elsie Arnold, *The oratorio in Venice*, S. 83, und deren Fehlinterpretation der Angaben Caffis zurück.

³⁵ Wie in der Einleitung mehrfach dargelegt wurde, fußt die Arbeit von Byram-Wigfield oftmals auf falschen Voraussetzungen, die ihre Benutzbarkeit deutlich einschränken. Deshalb findet in der vorliegenden Studie keine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Dissertationsschrift statt. Nur an jenen Stellen, an denen eine weitere Auseinandersetzung wie im Fall der Frage nach Lottis Schrift inhaltlich geboten ist, wird sporadisch darauf verwiesen werden.

tergrundwissen für die entsprechende Kirchenmusik Lottis und der Auseinandersetzung mit ihr liefern kann.

2. Die Identifizierung der Handschrift Lottis, die vermittelt einer erstmals vorgelegten philologischen Detailuntersuchung eines gesicherten Autographs erfolgt und in einem zweiten Schritt die Identifizierung von Musikautographen Lottis leistet, wobei vornehmlich Kirchenmusikwerke in den Blick genommen werden, um eine erste solide Basis für Zuschreibungsfragen zu bieten. Eine umfassende Studie zur gesamten Quellenüberlieferung war im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten, auch wenn ein erster Entwurf eines Verzeichnisses der Kirchenmusikwerke weit gediehen ist. Angesichts der zumindest partiell unübersichtlichen Situation der Forschung bietet die vorliegende Arbeit Vorstudien, die sich als Schritte auf dem Weg zu einer umfassenden Darstellung erweisen können und mit der die Hoffnung auf weitere Untersuchungen zur Quellenüberlieferung oder zur Rezeptionsgeschichte sowie vor allem zur Musik selbst verbunden ist.

2. LOTTIS LEBENS DATEN, ANSTELLUNGEN UND DIE VENEZIANISCHE KIRCHENMUSIKPRAXIS

Bis in neuere Nachschlagwerke hinein wird Antonio Lotti als Sohn eines Kapellmeisters Matteo Lotti im Dienst des Kurfürsten von Hannover bezeichnet. Als Geburtsjahr gilt dann – in Ermangelung archivalischer Quellen – „um 1666/67“ und als Geburtsort Hannover.³⁶ Beide Angaben erweisen sich bei näherem Hinsehen als Ergebnis einer ganzen Reihe von Missverständnissen. Zugleich zeigen sich bei der Ermittlung von Lebensdaten selbst bekannter Musiker elementare Schwierigkeiten biographischer Forschung, die im Fall von Antonio Lotti einer eingehenden Erörterung bedürfen.

In den älteren Lexika spielte die Frage nach Lottis Herkunft noch keine Rolle, weil sie unstrittig zu sein schien. Johann Gottfried Walther nannte ihn 1732 in seinem *Musikalische[n] Lexicon* völlig selbstverständlich einen „Venetianische[n] Componist[en]“.³⁷ Diese Einschätzung basierte vermutlich auf den 1705 von Antonio Bortoli in Venedig gedruckten *Duetti, terzetti, e madrigali a più voci*. Auf dem Titelblatt dieses Drucks, den Walther kannte, ist die venezianische Herkunft des Urhebers ausdrücklich vermerkt: „DA | ANTONIO LOTTI VENETO | Organista della Ducale di S. MARCO.“³⁸

Johann Adam Hiller bot in seinen 1784 erschienenen *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit* zwar keine eigene Biographie zu Antonio Lotti, nannte ihn aber mehrfach einen venezianischen Kapellmeister.³⁹ Dagegen erwähnte Ernst Ludwig Gerber in dem Lotti-Artikel seines *Historisch-Biographische[n] Lexicon[s] der Tonkünstler* weder das Geburtsjahr noch die Herkunft des Komponisten.⁴⁰ Gottfried Johann Dlabacž griff für sein *Allgemei-*

³⁶ Siehe z. B. Sven Hansell, Olga Termini, Art. „Lotti, Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, 2. Auflage, London 2001, Bd. 15, S. 211-213, hier S. 211, oder Mücke, Art. „Lotti, Antonio“, Sp. 503.

³⁷ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel, Basel 1953 (= Documenta Musicologica I/3), S. 371.

³⁸ Antonio Lotti, *Duetti Terzetti E Madrigali A Più Voci Consacrati Alla Sacra Cesarea Real Maesta Di Giosepe I. Imperatore Da Antonio Lotti Veneto Organista della Ducale di S. Marco*, s. n., Venedig 1705, fol. 1r.

³⁹ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1979, S. 80 und S. 213.

⁴⁰ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister*

nes *historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* offenbar auf ältere Informationen zurück und bezeichnete Lotti als „ein[en] Venezianer von Geburt“.⁴¹ Noch für Gustav Schilling stand in seiner *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* von 1837 zweifelsfrei fest, dass Lotti „aus Venedig gebürtig“⁴² war.

Die bis zu diesem Zeitpunkt umfangreichste Darstellung zu Lottis Leben und Wirken bot Francesco Caffi in seiner 1854/55 publizierte *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. Hier erscheinen erstmals Zweifel an Lottis Herkunft, die in der Folge zu einer Weitergabe von Fehlinformationen bis in die jüngste Vergangenheit führten. Nach Auskunft von Caffi wurde Antonio Lotti circa 1667 als Sohn von Matteo Lotti geboren, der damals Kapellmeister am Hofe zu Hannover gewesen sein soll.⁴³ Andererseits macht Caffi aber auch darauf aufmerksam, dass Lotti sich im Madrigaldruck von 1705 selbst als „Veneto“ bezeichnet und außerdem sein Bruder Francesco das Amt eines Buchhalters des *Eccellentissimo Collegio Ducale* bekleidete.⁴⁴ Da nur ein Staatsangehöriger der Serenissima ein solches Amt versehen durfte, müsse auch Antonio Lotti folglich ebenso venezianischer Herkunft gewesen sein.⁴⁵ Diese vorsichtige Erörterung Caffis, die nur die Position von Matteo Lotti am Hofe zu Hannover als gesetzt angibt, wurde zum Ausgangspunkt von Fehldeutungen in nahezu der gesamten nachfolgenden Literatur. So stützte sich François-Joseph Fétis in seiner *Biographie universelle des musiciens* aus dem Jahr 1863 ein-

auf *Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, Leipzig 1790, Bd. 1, Sp. 823-824.

⁴¹ Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, Bd. 2, Sp. 233.

⁴² *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. v. Gustav Schilling, Stuttgart 1837, Bd. 4, S. 447.

⁴³ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 331. Wahrscheinlich entnahm Caffi diese Information dem Testament von Antonio Lottis Bruder Francesco. Siehe dazu in diesem Kapitel, S. 19.

⁴⁴ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 331. Zur Entstehung und den Aufgabenbereichen des Collegio vgl. Kurt Heller, *Venedig. Recht, Kultur und Leben in der Republik 697-1797*, Wien u. a. 1999, S. 251-266.

⁴⁵ „Antonio Lotti nacque all’incirca nell’anno 1667 di Matteo, ch’era maestro di Cappella presso la corte elettorale d’Annover allora cattolica. Che fosse veneta la di lui famiglia però non saprei dubitarne, e perchè Veneto si chiama egli stesso nel suo libro de’ Madrigali: e perchè Francesco di lui fratello copri in Venezia il ragguardevole ufficio di Ragioniere dell’Eccellentissimo Collegio, il quale non sarebbesi dato a chi non avesse goduta la cittadinanza.“ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 331. Die Amtsbezeichnung „Ragioniere dell’Eccellentissimo Collegio“ verwendet nicht nur Caffi, sondern auch Francesco Lotti selbst in einem Zusatz zu seinem Testament vom 31. Oktober 1761: „Avendo Io Francesco Lotti q:[uonda]^m Mattio Ragionato dell’Ecc:[ellentissimo]^{mo} Collegio [ducale] già formato il mio Testamento [...]“ I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103, fol. 2r.

deutig auf Caffis Informationen, ging jedoch mit der Angabe des Geburtsortes Hannover einen Schritt weiter, den letzterer offenbar bewusst vermieden hatte:

Il est vraisemblable qu'il naquit en 1667, à Hanovre, où son père, Matteo, était maître de chapelle de la cour électorale, laquelle était alors catholique; mais il est hors de doute que sa famille était vénitienne d'origine, car lui-même se donne la qualité de Vénitien au titre de son livre de madrigaux. D'ailleurs, M. Caffi fait la remarque concluante que François Lotti, frère d'Antoine, fut racinaire du collège des procureurs de Saint-Marc, et que cet emploi ne pouvait être donné qu'à un Vénitien.⁴⁶

Ähnlich verfahren Hermann Mendel und August Reissmann in ihrem *Musikalische[n] Konversations-Lexikon* von 1876:

Lotti [...] wurde gegen 1667 wahrscheinlich in Hannover geboren, wo sein Vater, Matteo L., Kapellmeister am kurfürstlichen Hofe war. Außer Zweifel ist es jedoch, daß seine Familie venetianischen Ursprungs ist, da er sich selbst auf dem Titel seines 1705 erschienenen Madrigalenwerkes Antonio Lotti Veneto nannte.⁴⁷

Seit dieser Zeit wird im lexikographischen Schrifttum entweder im vermeintlichen Rückgriff auf Caffi meist Hannover als Geburtsort Lottis angegeben, ohne dass die offenen Fragen thematisiert werden.⁴⁸ Nur in wenigen Fällen wird noch Venedig als Geburtsort genannt.⁴⁹ Eine wichtige, wenn auch weitgehend folgenlose Ausnahme bildet der Lotti-Artikel von Franz Gehring in George Groves *A Dictionary of Music and Musicians* von 1880, der als einziger weiterreichende Informationen bietet.⁵⁰ Nach Gehring war Antonio Lotti Sohn des Venezianers Matteo Lotti, der Kapellmeister am Hofe zu Hannover gewesen war. Der Sohn sei aber

⁴⁶ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Auflage, Paris 1863, Bd. 5, S. 352.

⁴⁷ Hermann Mendel, August Reissmann, *Musikalisches Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Berlin 1876, Bd. 6, Reprint Hildesheim u. a. 2001, S. 441.

⁴⁸ So findet sich beispielsweise die Angabe des Geburtsortes Hannover neben den in Fußnote 36 bereits genannten Publikationen auch in Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1902, Bd. 6, S. 225.

⁴⁹ So Utto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen 1870, S. 294, oder Theodore Baker, *A biographical dictionary of musicians*, New York 1900, S. 363, sowie Claudio Sartori, *Enciclopedia della Musica*, Mailand 1964, Bd. 3, S. 44.

⁵⁰ Innerhalb des übrigen Musikschritftums bot Norbert Dubowy in neuerer Zeit einen reflektierten Aufriss zur Problematik der Kirchenmusik Lottis, aber auch einige neue Überlegungen zur Biographie. Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 86.

wahrscheinlich 1667 in Venedig geboren worden. In einer Fußnote nennt der Autor die Herkunft seiner Informationen:

Through the kindness of Dr. Kestner of Hanover I am able to say that no documents as to music or musicians at the court of Hanover in the 17th century are now to be found there. The Register of the Catholic church at Hanover contains, under Nov. 5, 1672, an entry of the baptism of Hieronymus Dominicus, son of Matthias de Lottis and Marina de Papirinis, and under Nov. 9, 1673, of that of a daughter of Matteo de Lotti. The Register was begun in May 1671, so that it does not go far enough back for our purpose.⁵¹

Erst 1991 konnte die Frage nach Lottis Herkunft endgültig geklärt werden. Paolo Cammozzo und Camillo Tonini publizierten in einem Begleitheft zu einem Studententag eine Erstauswertung der entsprechenden Register und Akten zu Lottis biographischen Daten im Patriarchatsarchiv, im Staatsarchiv, in der Biblioteca Nazionale Marciana und der Biblioteca Museo Correr in Venedig. Diese Erstauswertung geht zumindest teilweise auf die Forschungen von Gastone Vio zurück, denn nach eigener Auskunft hat Cammozzo wie im Fall der Akten zu Lottis Anstellung an der Chiesa di Santa Maria dei Carmini nicht die Originale eingesehen, sondern wohl entsprechende Materialien, die ihm Vio für diese Publikation zur Verfügung stellte.⁵² In diesem Heftchen von Cammozzo und Tonini wird die Taufbucheintragung wiedergegeben, die nun Gewissheit über Lottis Geburt schaffte. Dementsprechend wurde Antonio Pasqualin Lotti am 5. Januar 1667 in Venedig geboren und 20 Tage später in der Kirche Santa Marina getauft.⁵³ Sein

⁵¹ Franz Gehring, Art. „Lotti, Antonio“, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. George Grove, London 1880, Bd. 2, S. 167-168, hier S. 167.

⁵² Sowohl in einem Gespräch mit Paolo Cammozzo am 13. März 2014, als auch in einer von Cammozzo an die Autorin versendeten E-Mail vom 31. März 2014 wurde klar, dass Cammozzo zahlreiche Informationen Don Gastone Vio verdankt, er in dessen Wohnung in Dorsoduro entsprechende Materialien einsehen konnte und eben nicht oder zumindest nur teilweise die betreffenden Archivalien selbst gefunden oder gesichtet hat. Da die im Begleitheft zu einem Studententag veröffentlichten Daten zu Lottis Biographie nur auszugsweise die entsprechenden Archivalien oder Kopien derselben (oftmals ungenau) zitieren oder in wenigen Fällen auch mittels Reproduktionen der Inhalt der Quellen präsentiert wird, war es nötig, eigene Transkriptionen zu erstellen, um eine angemessene wissenschaftliche Basis für die weitere Auswertung zu haben. Dies soll in keiner Weise die Leistung von Cammozzo und Tonini und vor allem nicht diejenige von Vio schmälern, sondern lediglich als Erklärung dienen, weshalb im Folgenden die originalen Archivalien und nicht die im entsprechenden Heft publizierten Ergebnisse zitiert werden. Vgl. *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammozzo und Tonini. Eine Wiedergabe einzelner biographischer Aspekte aus der Studie von Cammozzo und Tonini findet sich in Rossi, „Venezia, il Turco e il Bucintoro“, S. 190, Fußnote 40. Sowohl das Heft von Cammozzo und Tonini als auch der Beitrag von Franco Rossi wurden bisher nur in Ausnahmefällen rezipiert.

⁵³ Vgl. I-Vasp, Parrocchia di Santa Maria formosa di Venezia Santa Marina, Battesimi 4, S. 22, beziehungsweise *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammozzo und Tonini,

Vater, Matteo Lotti, war „sonador“ und seine Mutter, Marina Gasparini, die Tochter eines „barcarol“.⁵⁴

Ob Lottis Vater Matteo allerdings am Hofe zu Hannover angestellt worden war, geht aus dieser Eintragung nicht hervor. Sicher ist nur, dass er dort nicht das Amt des Kapellmeisters bekleidete. Nach Norbert Dubowy gibt es „weder in der älteren noch in der jüngeren Literatur zur Musikgeschichte Hannovers einen Beleg“⁵⁵ für Matteo Lotti in der Funktion eines Kapellmeisters unter Herzog Johann Friedrich (1625-1679). Hofkapellmeister waren von 1666 bis 1675 Antonio Sartorio (ca. 1630-1680)⁵⁶ und von 1675 bis 1680 Vincenzo de Grandis (1631-1708). Der einzige venezianische Musiker, der zur fraglichen Zeit eine gewisse Namensähnlichkeit mit Matteo Lotti aufweist, war der Hoforganist Matthio Trento, der von 1667 bis 1680 am hannoverschen Hof verpflichtet worden war. Eine weitere namentliche Verwandtschaft tritt unter den Hofmusikern erst wieder mit Friedrich Lotti auf, der von 1698 bis 1702 in Hannover wirkte.⁵⁷ Selbst die Auswertung der im Staatsarchiv in Hannover erhaltenen Rechnungsbücher durch Reinmar Emans ergab keinen Hinweis auf die Präsenz der Familie Lotti in Hannover, denn die entsprechenden Archivalien weisen für den Zeitraum von 1666 bis 1680 keine Eintragung zu einem Mitglied dieser Familie auf.⁵⁸

Gleichzeitig enthalten auch die venezianischen Steuerakten ab 1661 und in den folgenden Jahren keinen Hinweis auf eine Anwesenheit der Familie Lotti zur fraglichen Zeit in Venedig.⁵⁹ Der einzige Anhaltspunkt für einen möglichen Aufenthalt von Matteo und Marina Lotti in Hannover ergibt sich aus der von Hermann August Kestner (1810-1890) an Franz Gehring übermittelten Information zu den Taufbuch-

S. 2-3. Allerdings gibt Rossi an, dass dieser Taufbucheintrag scheinbar zuvor von Gianangelo Rosa aufgefunden worden sei, der diesen in seiner *Tesi di laurea* (eingereicht an der Università degli Studi di Padova) diskutiert habe. Siehe Rossi, „Venezia, il Turco e il Bucintoro“, S. 190, vor allem Fußnote 40.

⁵⁴ Vgl. I-Vasp, *Parrocchia di Santa Maria formosa di Venezia Santa Marina*, Matrimoni 5, fol. 70v.

⁵⁵ Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 86.

⁵⁶ Allerdings ist eine zeitweilige Vertretung für Sartorio denkbar, da letzterer öfter in Venedig weilte, um neue Musiker für den Hof in Hannover zu gewinnen als auch um seine Opern aufzuführen. Vgl. Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 86, und Thomas Richter, Art. „Sartorio, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Personenteil, Bd. 14, Sp. 989-991, hier Sp. 989.

⁵⁷ Friedrich Schmidt, „Das Historische Mitgliederverzeichnis des Niedersächsischen Staatsorchesters 1636 bis 1986“, in: *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover 1636 bis 1986*, hrsg. v. Niedersächsischen Staatstheater Hannover, Hannover 1986, S. 171-218, hier S. 173-175.

⁵⁸ Für die freundliche Mitteilung seiner Forschungsergebnisse am 25.01.2015 danke ich Herrn Dr. Reinmar Emans.

⁵⁹ Für die Überprüfung der *Condizioni di decima*-Akten und die freundliche Mitteilung vom 04.06.2014 danke ich Frau Dott.ssa Alessandra Schiavon.

einträgen der beiden in Hannover geborenen Kinder von Matteo Lotti. Das entsprechende Register wird heute im Bistumsarchiv in Hildesheim (nachfolgend D-HIba) verwahrt und enthält folgende zwei Einträge, die außerdem etwas Licht in die Frage nach Lottis Geschwistern bringen:

Eodem anno 1672 die autem 5. Novembris ego N[ardini]. ex commissione, ut supra, baptizani infantem natū[m] ultimo die præteriti mensis ex parentibus Matthia de Lottis, et Marina de Gasparinis, Venetis, Conjugibus. – Patrinus fuit Hieronymus Sartorius Architectus Ducalis Venetus. – Infanti impositum est nomen Hieronymus Dominicus⁶⁰

Eodem anno 1673 die autem 2.[secund]^a Novembris sty[us]. vet[us]. ego Bonaventura de Nardinis Sacellanus Ducalis ex commissione Ill[ustrissi]:^{mi} et R[everendissi]:^{mi} D[ominus]. Valerij de Maccionis Ep[iscop]i. Marocchi, et V[icarii]. A[postolici]. baptizani infantem natam 18 Octobris ex parentibus Matthia de Lottis, et Marina de Gasparinis Venetis, Coniugibus. Patrinus, et Matrina fuerunt pr.ænobilis D[ominus]. Nicolaus a Mont'albano Thoyensis Dioecesis Cenedensis, et D[omin]:^a Bernardina Borgiani Romana = Infanti impositum est nomen Virginea, Bernardina, Santina – ⁶¹

Antonio Lottis Schwester Bernardina wurde also gemäß dem gregorianischen Kalender am 28. Oktober 1673 in Hannover geboren. Da sie in den Testamenten ihrer Brüder Antonio und Francesco bedacht wurde, lebte sie folglich noch bis mindestens 1755.⁶² Mit dem ein Jahr zuvor geborenen Bruder Hieronymus Dominicus (ital. Gerolamo Domenico) verhält es sich dagegen von vornherein anders, denn dies ist bisher der einzige Beleg, der Auskunft über diesen Bruder von Antonio Lotti gibt. Aus diesem Taufbucheintrag ergibt sich aber ein neues Problem. Bisher hatte sich nämlich in der Literatur die Annahme durchgesetzt, dass Francesco Lotti 1672

⁶⁰ D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777, S. 12. Da einige Einträge nach der Datumsangabe mit der Abbrüviatur von „stilus vetus“ auf den julianischen Kalender verweisen, der im Kurfürstentum Hannover erst 1700 auf den gregorianischen Kalender umgestellt wurde, darf man vermuten, dass der angegebene Geburtstag „natu[m] ultimo die præteriti mensis“ (i. e. 31.10.1672) dem julianischen Kalender entspricht und somit dem 10. November 1672 des gregorianischen Kalenders. Allerdings ist nicht restlos auszuschließen, zumal der Hinweis „stilus vetus“ in diesem wie auch in einigen anderen Einträgen fehlt, dass man sich im gegebenen katholischen Rahmen vielleicht doch am Bistum Hildesheim orientierte, wo die Kalenderumstellung 70 Jahre früher erfolgte. Für die freundliche Mitteilung zur Kalenderumstellung im Bistum Hildesheim sei Dr. Thomas Scharf-Wrede herzlich gedankt (E-Mail von Dr. Thomas Scharf-Wrede vom 17.03.2015).

⁶¹ D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777, S. 20.

⁶² Siehe das autographe Testament von Antonio Lotti vom 12. Mai 1738 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 4r und das Testament von Francesco Lotti vom 6. Dezember 1755 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103, fol. 2r.

in Hannover geboren wurde.⁶³ Eine Übereinstimmung kann auf der Basis der Unterschiede zwischen den im Taufbuch genannten Namen Hieronymus Dominicus und Francesco ausgeschlossen werden. Ebenso haltlos, weil ohne jeden Anhaltspunkt in den Quellen, ist die von Colin Timms aufgestellte Behauptung, dass Federico Lotti 1672 geboren worden und der Bruder von Antonio gewesen sei.⁶⁴ Diese Mutmaßung zielt auf den bereits erwähnten, in Hannover als Kurfürstlicher Hofmusiker wirkenden Friedrich Lotti.⁶⁵ Doch die entstandene Verwirrung nimmt an dieser Stelle noch kein Ende. So hielt Janice Stockigt in einem Beitrag zur Musik am Dresdner Hof von 2011 fest, dass der ab 1709 am Dresdner Hof als Violinist angestellte Johann Friedrich Lotti um 1669 in Hannover geboren wurde, „where Matteo Lotti, Antonio Lotti’s father, was *Kapellmeister*.“⁶⁶ Damit bringt sie Johann Friedrich Lotti mit der Familie des späteren Markuskapellmeisters in Verbindung. Michael Talbot geht indes noch einen Schritt weiter und behauptet – allerdings wiederum ohne Quellenbeleg –, dass Johann Friedrich Lotti der jüngere Bruder von Antonio Lotti gewesen sei.⁶⁷ Ausgangspunkt dieser zuletzt referierten Diskussion ist ein Dresdner Hofbuch, in dem sich Johann Friederich Lotti 1717 mit eigener Hand eintrug: „Johan Friedrich Lotti gebürtig Von Hanover in Dienst gekom̄en 1709 alters 48.“⁶⁸ Daraus geht aber lediglich hervor, dass Johann Friedrich aus Han-

⁶³ Hier sei auf *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammozzo und Tonini, S. 3, Carlida Steffan, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, hrsg. v. Mario Caravale, Rom 2006, Bd. 66, S. 184-188, hier S. 184, und Ben Byram-Wigfield, *Antonio Lotti: A Biography. Early Years*, URL: <http://www.ancientgroove.co.uk/lotti/index.html> (13.03.2015) verwiesen.

⁶⁴ Colin Timms, *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, Oxford, New York u. a. 2003, S. 46.

⁶⁵ Schmidt, „Das Historische Mitgliederverzeichnis des Niedersächsischen Staatsorchesters“, S. 175.

⁶⁶ Janice B. Stockigt, „The Court of Saxony-Dresden“, in: *Music At German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. v. Samantha Owens, Barbara M. Reul und Janice B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 17-50, hier S. 28.

⁶⁷ „Another possible line of enquiry to pursue would be to consider whether the Lotti in question was not perhaps intended to be Antonio Lotti, whose forename never appears in the sources for the work bearing his name, but rather his younger brother Johann Friedrich Lotti, employed as a violinist at the Saxon Hofkapelle.“ Michael Talbot, „Giovanni Battista Vivaldi Copies Music by Telemann: New Light on the Genesis of Antonio Vivaldi’s Chamber Concertos“, in: *Studi Vivaldiani* 15 (2015), S. 55-71, hier S. 68.

⁶⁸ *Hoff=Buch | worinnen alle | Königl. Pohnische, und Churfürstl. | Sächßl. | Hoff=Bediente | nach ihren | Alter | Geburt | Bedienung | Besoldung und | Wann sie nach Hoffe kom̄en | Eingezeichnet zubefinden | von | 1717. | bis | 1720.* in D-Dla, Oberhofmarschallamt (nachfolgend OHMA), K 2, Nr. 5, fol. 92v. Eine Übertragung dieses Verzeichnisses bietet Kai Köpp, „Ein Musikerverzeichnis aus dem Jahr 1718 als Referenzquelle für die Dresdner Kapellgeschichte“, in: *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk. Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden* (= Dresdner Beiträge zur Musikforschung 3), hrsg. v. Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim u. a. 2010, S. 353-382, hier S. 370-376.

nover stammt und – entsprechend seiner eigenen Altersangabe – um 1669 geboren wurde.

Hinsichtlich der erhaltenen Archivalien ist zunächst daran zu erinnern, dass die evangelische Schlosskirche in Hannover nach der Konversion des Herzogs Johann Friedrich von 1666 bis 1680 als katholische Hofkirche fungierte. Das entsprechende katholische Taufbuch überliefert allerdings nur Einträge aus dem Zeitraum von 1671 bis 1680.⁶⁹ In diesem Zeitraum findet sich aber kein Eintrag zur Taufe von Friedrich Lotti. Damit entfällt die Möglichkeit, die Herkunft des um 1669 geborenen Johann Friedrich Lotti direkt zu überprüfen. Deshalb kann auf dieser Basis auch keine Aussage über die zugehörigen Eltern getroffen werden. Dieses Taufbuch enthält allerdings den Eintrag zur Taufe von Francesco Lotti, der einige Beachtung verdient.⁷⁰

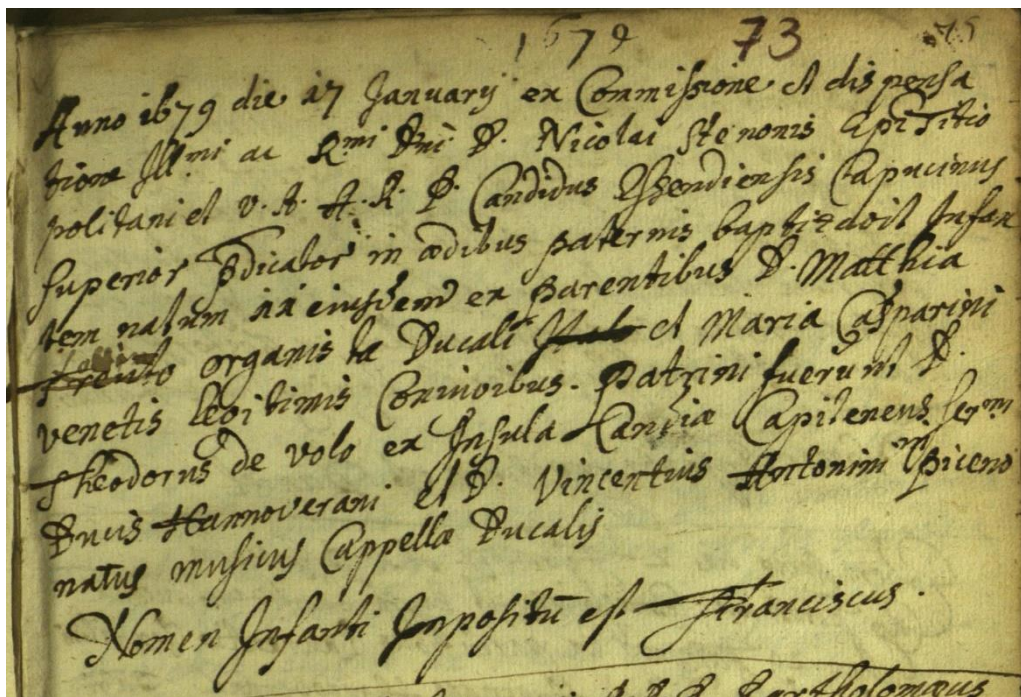


Abb. 1: Eintrag zur Taufe von Franciscus (ital. Francesco) Lotti am 17.01.1679⁷¹ in D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777, S. 73 (Auszug).

⁶⁹ D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777.

⁷⁰ An dieser Stelle sei Constanze Runge-Schmerbauch für die Durchsicht der Taufbucheinträge herzlich gedankt.

⁷¹ Hier ist ebenso mangels eines Zusatzes nicht eruierbar, ob die Angabe des Datums dem julianischen oder bereits dem gregorianischen Kalender folgt. Dies gilt natürlich auch für die Angabe des Geburtsdatums: 11. Januar 1679. Siehe dazu auch die Ausführungen in Fußnote 60.

Selbstverständlich enthält dieser Eintrag auch eine Angabe zu den Eltern:

ex parentibus D.[ominus] Matthia Trento organista Ducali et Maria Gasparini venetis legitimis coniugibus.⁷²

Interessant sind die ursprüngliche Lesart der Namensangabe des Vaters „Matthia Trento“ und die von fremder, aber zeitgenössischer Hand erfolgte Textkorrektur in „Matthia Lottin“. Möglicherweise ist mit dem bereits erwähnten Hoforganisten Matthia Trento keine andere Person als Matteo Lotti gemeint, zumal weder der Vorname noch die Angabe „Herzoglicher Organist“ geändert wurde. Stattdessen könnte Trento als Beiname von Matteo Lotti fungiert haben, wie es auch bei anderen Künstlern, z. B. Bernardo Bellotto (genannt Canaletto) oder Baldassare Galuppi (genannt il Buranello), üblich war. Damit wäre aber auch einsichtig, warum sein 1679 geborener Sohn Francesco ihn in seinem Testament als Kapellmeister zu Hannover⁷³ ausweist, denn einerseits fehlte Francesco vermutlich die entsprechende Erinnerung an sein erstes Lebensjahr und andererseits vertrat der Hoforganist möglicherweise den *maestro di cappella* Antonio Sartorio während dessen Abwesenheiten⁷⁴ und übernahm somit zeitweilig die Funktion eines Kapellmeisters. Zudem gibt das Testament von Francesco Lotti Auskunft über eine weitere Schwester namens Maria Melosina:

[...] una mia sorella, che fù maritata con soggetto in H[a]nnover, ove mio Padro fù Maestro di Capella di quel Pr[inci]pe Elletorale, all'ora cattolico[,] di Nome Maria Melosina [...] ⁷⁵

Jene Maria Melosina⁷⁶ war zu Hannover verheiratet und lebte vermutlich 1755, als Francesco Lotti das Testament niederschrieb, nicht mehr, denn lediglich ihre Nachkommen werden in diesem Testament jeweils mit 400 Dukaten bedacht.

⁷² D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777, S. 73.

⁷³ Testament von Francesco Lotti vom 6. Dezember 1755 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103, fol. 3v.

⁷⁴ Zu Antonio Sartorio siehe auch in diesem Kapitel, S. 15 und Fußnote 56.

⁷⁵ Testament von Francesco Lotti in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103, fol. 3r-3v.

⁷⁶ Unstrittig ist zumindest, dass entgegen der Annahme von Ben Byram-Wigfield das bereits erwähnte Kirchenbuch für das Jahr 1673 keinen Eintrag über die Taufe einer Maria Melosina verzeichnet. Ben Byram-Wigfield, *Antonio Lotti: A Biography. Early Years*, URL: <http://www.ancientgroove.co.uk/lotti/index.html> (13.03.2015) und Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 41.

Dieser Eintrag ist die bisher einzige bekannte Quelle, in der diese Schwester von Antonio Lotti erwähnt wird.

Über Lottis Kindheit und Jugend ist nur wenig bekannt. Ein wenig Licht in dieses Dunkel bringt Pietro Gradenigo (1695-1776)⁷⁷, der aus einer alteingesessenen venezianischen Adelsfamilie stammt. In seinen *Commemoriali*⁷⁸, einer Sammlung von Notizen unterschiedlichster Art über Personen, Institutionen und Geschehnisse in Venedig, gibt es am Rande einer Aufzeichnung über die Feierlichkeiten zum Klostereintritt seiner Schwester Elisabetta Gradenigo⁷⁹ auch einen Hinweis auf Antonio Lotti:

1714. Funzione straordinaria, e solenne intrapresa dà Giacomo Gradenigo senatore, vestendo l'Abbito Cisterciense Elisabetta, la Maggiore delle due sue Figlie nel convento della Celestia nel Mese di Settembre [...] La gran Messa fù cantata con tutti li Musici, e Sonadori della Città, chiamatiui [sic] anche de Forestieri con considerabile spesa p[er] li Mottetti, sopra un Palco, che occupava la facciata dell tre Cappelle maggiori pompasam.[ent]^o eretto, et con sette organi, non più prima usati, dietro a quali di tempo, in tempo uscivano voci, e suona di stromenti invisibili à modo di eco, tramandato da Professori nascosti. Il Maestro di Cappella fù Carlo Polaroli, perche non poté supplire Antonio Lotti,

⁷⁷ Zunächst bekleidete Pietro Gradenigo einige öffentliche Ämter, tat sich dann als Sammler von Handschriften und Antiquitäten hervor, beschäftigte sich aber vor allem mit diversen Aspekten des Lebens in der Serenissima sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart. Von dieser intensiven Beschäftigung mit Venedig zeugen seine privaten Aufzeichnungen: *Commemoriali*, *Notatori* und *Annali*. Siehe Iliaria Marchesi, Franco Crevatin, *Gli Annali di Pietro Gradenigo*, Università degli Studi di Trieste 2006, S. 4-6, URI: <http://hdl.handle.net/10077/5149> (23.06.2021). Eine erste Auswertung der *Notatori* Gradenigos hinsichtlich der Musik an San Marco in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts leistete Berthold Over, „Notizie settecentesche sulla musica a San Marco: i Notatori di Pietro Gradenigo“, in: *La Cappella Musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia - Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994*, hrsg. v. Francesco Passadore, Franco Rossi, Venedig 1998, S. 23-38. Hingegen harren die *Commemoriali* noch einer Erstauswertung im Hinblick auf die darin enthaltenen Aussagen zur Musik in Venedig.

⁷⁸ Die *Commemoriali* von Pietro Gradenigo umfassen 26, die *Notatori* 38 und die *Annali* zwei Bände; sie werden alle in der Biblioteca del Museo Correr in Venedig aufbewahrt.

⁷⁹ Berthold Over zitiert zwar dieselbe Quelle, nennt aber den Namen Maria Paolina statt Elisabetta. Welche Quelle wiederum Over zu dem Namen Maria Paolina geführt hat, bleibt leider im Dunkeln, da er sie nicht angibt. Siehe Over, „Notizie settecentesche sulla musica a San Marco“, S. 23. Ob es sich bei Elisabetta und Maria Paolina um dieselbe Person handelt, weil vielleicht der eine Name der Klostername und der andere der Geburtsname ist, oder ob Over möglicherweise eine Verwechslung unterlaufen ist, weil Paolina Gradenigo, die den Klosternamen Maria Giustiniana annahm, 1740 in dasselbe Kloster Santa Maria della Celestia eintrat, ist gegenwärtig nicht zu ermitteln. Zu diesen Sprösslingen der Familie Gradenigo und den Schwierigkeiten bei der Ermittlung der Viten der weiblichen Nachfahren dieser Familie, die in einen Orden eingetreten sind, siehe Michela dal Borgo, „I Gradenigo religiosi“, in: *Grado, Venezia, i Gradenigo. Catalogo della mostra. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Libreria Sansoviniana 1° giugno - 22 luglio 2001*, hrsg. v. Marino Zorzi, Susy Marcon, Venedig 2001, S. 189-203, besonders S. 199-201.

allevato come creatura in Cà Gradenigo, mà che á quel tempo era passato al serviggio del Re di Polonia. [...] ⁸⁰

Aus der Formulierung „Antonio Lotti, allevato come creatura in Cà Gradenigo“ lässt sich entnehmen, dass die Familie Gradenigo (di Santa Giustina) Lotti offenbar über einen längeren Zeitraum als Zögling aufgenommen hatte. Bereits Norbert Dubowy wies darauf hin, dass das Wort „creatura“ im venezianischen Dialekt keine negative Konnotation hat, ⁸¹ sondern lediglich eine populäre Bezeichnung für ein Kind darstellt. Die venezianische Wendung „creatura de famegia“, die im gegebenen Kontext auch auf den heranwachsenden Lotti zutrifft, bezeichnet eine von der entsprechenden Familie abhängige Personen wie Diener, Schüler oder Kinder überhaupt. ⁸² Möglicherweise wollten Matteo und Marina Lotti ihr Kind nicht den Strapazen einer beschwerlichen Reise über die Alpen nach Hannover aussetzen und übergaben ihn deshalb als Zögling der Familie Gradenigo.

Andererseits gilt es hinsichtlich der in Pietro Gradenigos *Commemoriali* versammelten Denkwürdigkeiten zu beachten, dass sie zu einem nicht unbeträchtlichen Teil, wenn nicht sogar vollständig aus der Retrospektive notiert wurden und deshalb ein entsprechendes Fehlerpotential bergen. So wird hier der Klostereintritt von Elisabetta Gradenigo auf September 1714 datiert und gleichzeitig vermerkt, dass Antonio Lotti zu diesem Zeitpunkt im Dienst des Königs von Polen August II. gestanden habe. Für den Dresdner Hof wurde Lotti allerdings erst 1717 verpflichtet. So dürfte die Datierung auf das Jahr 1714 ebenso fehlerhaft sein wie die vermeintliche Abwesenheit Lottis aufgrund der Verpflichtung an den Hof von August dem Starken. Vielleicht unterlag in der Zurückschau auf dieses Ereignis nicht nur die Datierung einer Schwankung, sondern es kam auch zu einer Vermischung von Erinnerungen. Für die letztere Annahme spricht eine Notiz im venezianischen Nachrichtenblatt *Pallade veneta*, die vermutlich auf das gleiche Festgeschehen rekurriert:

⁸⁰ I-Vmc, Ms Gradenigo Dolfin 200, II, fol. 25v. Michael Talbot hatte als Erster darauf hingewiesen, dass die Familie Gradenigo Lotti protegierte. Michael Talbot, *Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Oxford u. a. 1994, S. 29.

⁸¹ Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 86 und S. 90.

⁸² Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, 2. Auflage, Venedig 1856, Reprint Florenz, Mailand 1998, S. 206.

* 341 [21-28.VIII.1717, f. 3]

Mercordì l' Eccellenza del Signor Giacomo Gradenigo quondam Piero, festeggiando da' suoi pari li sagri sponsali d'una sua figlia, che nel chiostro della Celestia si diede per sposa al Crocefisso, ha fatto vedere, in un maestosissimo apparato interno ed esterno di quel tempio e recinto e in scielissima musica del Signor Antornio [sic] Lotti l'idea nobilissima del suo gran cuore, che fu ammirata da tutta la nobiltà ivi concorsa.⁸³

Diese Notiz in *Pallade veneta* beschreibt – wie die *Commemoriali* – eine üppig ausgestaltete Festlichkeit aus Anlass des Klostereintritts einer Tochter von Giacomo Gradenigo. Ob es sich bei der in *Pallade veneta* genannten Tochter Giacomo Gradenigos um Elisabetta oder um ihre jüngere Schwester⁸⁴ handelt, war bisher nicht zu ermitteln.

Eine weitere Nachricht die sich auf den heranwachsenden Lotti bezieht, findet sich erneut bei Francesco Caffi:

[...] La poesia germogliò in Metastasio con una tragedia il Giustino; la musica germogliò in Lotti del pari colla tragedia dello stesso nome, scritta in versi nell'anno 1683, dal veneto patrizio Nicola Beregani. Così per una non ordinaria combinazione, dal soggetto medesimo preser le mosse nel primo albeggiar de' loro giorni ambidue costoro, che sommi poi divenner maestri nella lor arte. E tale ella si fu questa prima opera di Lotti, che il di lui institutore il celebre D.[omi]^[o] Giovanni Legrenzi, allora maestro nella Cappella ducale, cui l'età e la salute consentito non avea di sostenerne la fatica, pur non dubitò di produrla col proprio nome alla scena.⁸⁵

Caffi geht also davon aus, dass Lotti im Alter von 16 Jahren sein erstes Werk, nämlich die Oper *Il Giustino* verfasst habe und benennt gleichzeitig Giovanni Legrenzi (1626-1690) als Lottis Lehrer in dieser Zeit. Die genannte Oper *Giustino* stammt aber unzweifelhaft aus Legrenzis Feder.⁸⁶ Aus diesem Grund gilt es auch hinsichtlich der Jahresangabe 1683 und der damit verbundenen Schülerschaft Lot-

⁸³ Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venedig 1985, S. 305-306.

⁸⁴ Da der Familienstammbaum nur die Namen der männlichen Nachfahren Giacomo Gradenigos preisgibt, ist der Name der jüngsten Tochter bisher unbekannt. Gleichfalls verbleibt die Lebensgeschichte dieser Tochter zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch im Dunkeln. Trotzdem besteht die Möglichkeit, dass sie vielleicht gleichfalls einige Jahre später (also 1717) wie ihre Schwester Elisabetta in dasselbe Kloster eintrat. Siehe den Stammbaum der Familie Gradenigo in I-Vnm, Cod. It. VII 16 = 8305, fol. 175v.

⁸⁵ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 331-332.

⁸⁶ Francesco Passadore, Franco Rossi, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi* (= Edizioni Fondazione Levi, Serie III: studi musicologici, C: cataloghi e bibliografia 10), Venedig 2002, S. 267-324.

tis bei Legrenzi genauer hinzusehen, zumal Caffi keinerlei Belege nennt. Hier erweist sich der Rückgriff auf die *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice: with his Answers and Testimonies* aus dem Jahre 1732 als hilfreich. In einem erhaltenen Antwortschreiben an die Akademie vom 29. März 1731 bezeichnet nämlich Antonio Lotti selbst Legrenzi als seinen Lehrer.⁸⁷ Zu den Zeugen, die zur Klärung des eigentlichen Sachverhalts – der Autorschaft des Madrigals *In una siepe ombrosa*⁸⁸ – herangezogen wurden, gehörte Michelangelo Gasparini (um 1670-1732), der in seinem Testat vom 3. September 1731 notierte:

Io Michel Angelo Gasparini l'Anno 1686. ebbi la sorte di conoscere il Sig. Ant. Lotti in casa del Sig. Maestro Legrenzi, e di seco contrarre una strettissima e cordiale amicizia, e continua pratica, non mai interrotta per il corso di 45. anni.⁸⁹

Auf der Basis dieser Quellen kann es keinerlei Zweifel mehr geben, dass Antonio Lotti spätestens ab 1686 Schüler von Giovanni Legrenzi war.⁹⁰

Am 25. November 1687 trug sich Lotti als einer der ersten in die Matrikel des Sovvegno di Santa Cecilia ein⁹¹ und war bis zu seinem Tod Mitglied dieser Musikerbruderschaft.⁹² Der Sovvegno di Santa Cecilia⁹³, der 1690 offiziell vom Consiglio dei Dieci anerkannt wurde,⁹⁴ hatte seinen Sitz an der Kirche San Martino, wo

⁸⁷ *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice: with his Answers and Testimonies*, hrsg. v. Hawley Bishop, London 1732, S. 10-11.

⁸⁸ Grundlage für diesen Briefwechsel bildete die Frage der Autorschaft des Madrigals *In una siepe ombrosa*, denn der benannten Akademie wurde dieses Madrigal zunächst als Komposition von Giovanni Bononcini (1670-1747) präsentiert. Siehe dazu in diesem Kapitel, S. 78-79.

⁸⁹ *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice*, S. 28.

⁹⁰ Angesichts des damit erbrachten Nachweises von Lottis Anwesenheit in Venedig während dieser Jahre, erscheint die von Colin Timms geäußerte Vermutung, dass der am Münchner Hof für die Zeit von 1682 bis 1688 verpflichtete Musiker Antonio Lutti identisch mit Antonio Lotti sein könnte, kaum haltbar. Timms, *Polymath of the Baroque*, S. 33-34.

⁹¹ *Matricola del Sovvegno de Signori Musici sotto l'invocazione di S.^{ta} Cecilia. Vergine & Martire nella chiesa di S. Martino* in I-Vnm, Cod. It. Cl. VII 2447 = 10556, S. 11.

⁹² Olga Ascher Termini, *Carlo Francesco Pollarolo. His Life, Time, and Music with Emphasis on the Operas* (= PhD diss., University of Southern California), Los Angeles 1970, S. 98-99.

⁹³ Ausführliche Informationen zur Cäcilienbruderschaft und ihren Musikern bietet Gastone Vio, „Giovanni Legrenzi ed il «Sovvegno di Santa Cecilia»“, in: *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi. Venezia 24-26 maggio 1990. Clusone, 14-16 settembre 1990*, hrsg. v. Francesco Passadore, Franco Rossi, Florenz 1994, S. 115-132, sowie Gastone Vio, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza 2004, S. 102-105.

⁹⁴ *Matricola del Sovvegno de Signori Musici sotto l'invocazione di S.^{ta} Cecilia. Vergine & Martire nella chiesa di S. Martino* in I-Vnm, Cod. It. Cl. VII 2447 = 10556, S. 23.

der damalige Vizekapellmeister von San Marco, Giovanni Domenico Partenio (1633-1701), Titularpriester war. Außerdem verfügt San Martino bis heute über ein Altarbild, das die heilige Cäcilia zeigt. Bereits ab 1685 wurden alljährlich in San Martino solenne Messen und Vespern zu Ehren der heiligen Cäcilia am 22. November gestaltet – unter anderem durch die Musiker der Markuskapelle, die auch in der folgenden Zeit einen bedeutenden Teil der Mitglieder dieser Bruderschaft stellten.⁹⁵ Die alljährliche Verantwortung hinsichtlich der Musik zum Fest der heiligen Cäcilia oblag, wie Jonathan Glixon herausstellte, zunächst dem Kapellmeister und falls dieser verhindert war, dem Vizekapellmeister.⁹⁶

Zu Lebzeiten Lottis fanden diese Cäcilienfeierlichkeiten zumindest zweimal im venezianischen Nachrichtenblatt *Pallade Veneta* Erwähnung. So berichtete dieses Nachrichtenblatt etwa im November 1710, dass das Cäcilienfest mit solenner Musik in San Martino zelebriert wurde.⁹⁷ Sicher hat Lotti als Mitglied des Sovvegno di Santa Cecilia an der musikalischen Ausgestaltung dieses Cäcilienfestes entweder als Sänger oder als Instrumentalist mitgewirkt. Gleichzeitig darf man aber auch davon ausgehen, dass Lotti zu diesem Zeitpunkt nicht dafür verantwortlich war, zur Festa di Santa Cecilia entsprechende Kompositionen zu liefern. Außerdem findet sich in *Pallade Veneta* ein Bericht über das Cäcilienfest im Jahr 1739, doch zu dieser Zeit war Lotti bereits erkrankt und konnte daher sicherlich nicht mehr aktiv an der musikalischen Ausgestaltung teilnehmen.⁹⁸

Im Zusammenhang mit der Cäcilienbruderschaft und der zwar nicht institutionellen, aber doch personellen Verknüpfung mit San Marco entstanden innerhalb der musikwissenschaftlichen Literatur offenbar Ungereimtheiten. So trat Lotti laut Anna Mondolfi als zusätzlicher Sänger am 25. November 1687 der Cappella Ducale bei.⁹⁹ Offensichtlich handelt es sich bei dieser Angabe um eine Verwechs-

⁹⁵ Ebd., S. 4-5, vgl. auch Jonathan Glixon, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*, New York u. a. 2003, S. 227-229. Ob Lotti an den oben genannten Aufführungen beteiligt war, lässt sich mangels archivalischer Belege nicht klären.

⁹⁶ Siehe I-Vas, Provveditori di Comun, registri, Pezzo Q, S. 98-110, und Glixon, *Honoring God and the City*, S. 227-228 und S. 335.

⁹⁷ „* 209 [15-22.XI.1710, f. 4] Sabato con solennissima musica in San Martino fu celebrata la festa di Santa Cecilia da tutti li professori di canto e suono, quali la venerano per loro tutrice.“ Zitiert nach Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 264.

⁹⁸ Ebd., S. 310 und in diesem Kapitel, S. 83.

⁹⁹ Anna Mondolfi, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel, Basel u. a. 1960, Sp. 1226-1230, hier Sp. 1226. Möglicherweise gehen Mondolfis Angaben auf die etwas unglückliche Darstellung Caffis zurück: „Può dirsi che Lotti l'intera vita sua consumasse in servizio della Cappella ducale. I registri della medesima fan prova, ch'egli semplice cantore avventizio di professione, e come tale un de'primi che si soscrisse all'atto 25 novembre 1687, con

lung mit dem Datum des Eintrags in die Mitgliederliste des Sovvegno di Santa Cecilia, womit die Basis für Mondolfis Annahme entfällt. Im Zusammenhang mit Lottis Mitgliedschaft in der Cäcilienbruderschaft ab 1687 bezeichnet auch Sven Hansell¹⁰⁰ ihn gleichzeitig als Expektant oder Supernumerarius im Chor der Markuskapelle. Ob Lotti durch seine Mitgliedschaft im Sovvegno di Santa Cecilia als offizieller Anwärter für eine Anstellung als Sänger an San Marco gelten kann, darf aber ohne weitere Belege zumindest bezweifelt werden.¹⁰¹ Ein solcher findet sich erst für das Jahr 1689 und bringt damit Lotti in Verbindung mit der Cappella Ducale, die das Zentrum seines Wirkens als Musiker und Komponist bilden sollte. Laut Prokuratorenbeschuß vom 30. Mai 1689 wurde Lotti als Altist mit einem Salär von 100 Dukaten in die Markuskapelle gewählt.¹⁰²

Mit seinem Eintritt als Sänger in die Markuskapelle erhielt Lotti zusätzlich eine entsprechende Unterweisung im Kontrapunkt. Lodovico Fuga (1643-1722), der bereits am 25. Januar 1682 von den Prokuratoren mit dem Kontrapunktunterricht für die Sänger von San Marco beauftragt wurde, kann somit spätestens ab 1689 als Lottis Lehrer gelten.¹⁰³ Über die Jahre entstand daraus eine enge Freundschaft. So

cui fu istituito nelle medesima il Sovvegno o Confraternita musicale detto di s. Cecilia, entrò in servizio di quella, poi come *cantor di contralto* nel 30 maggio 1689 con paga di 100 ducati [...]“ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 2, S. 344.

¹⁰⁰ Dieser Darstellung folgen – gleichfalls ohne Nennung einer Quelle – Antonio Lotti. *Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammazzo und Tonini, Venedig 1991, S. 3, David Carter Madock, *A study of the stile antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti as contained in the „Codice Marciano Italiano IV“*, Venice, PhD diss. Catholic University of America, Washington D. C. 1996, S. 4, Steffan, Art. „Lotti, Antonio“, S. 184-185, Byram-Wigfield, *Antonio Lotti: A Biography. Early Years*, und Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 39 und S. 46.

¹⁰¹ Vgl. Sven Hansell, Art. „Lotti, Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Reprint 1995, Bd. 11, S. 249-252, hier S. 249. In den fragmentarischen Auszügen, die Claudio Madricardo von den erhaltenen Akten zur Musik und den Musikern an San Marco erstellt hat, wird Lotti jedenfalls nicht aufgeführt. Für den fraglichen Zeitraum findet sich auch hinsichtlich der außerordentlichen Ausgaben für die Anstellung externer Sänger und Musiker etwa für die Weihnachtsmesse kein Hinweis auf Lotti in Madricardos Exzerpten. Siehe Claudio Madricardo, „Dall’Archivio di Stato di Venezia: registrazioni e documenti sulla musica a San Marco“, in: Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 247-388, hier S. 291-296. Möglicherweise brächte eine vollständige Sichtung der Akten zur Markuskapelle für den fraglichen Zeitraum neu Erkenntnisse. Der Autorin ist während des Forschungsaufenthalts am Deutschen Studienzentrum in Venedig im Jahr 2014 allerdings keine vollständige Sichtung aller Akten gelungen.

¹⁰² „Adi 30. Maggio 1689. [...] Gl’Ill[ustrissi]m[us] et Ecc[ellentissi]:mi Sig[no]:ri Proc[urato]:ri infrā[scri]tti , cioè Gio[vanni]: Battista Cornaro, Marco Ruzini, Giulio Giustinian; Alvise Mocenigo 4^{to}; Gio[vanni]: Pisani; Silvestro Valier Cav[alier]:re[le]; Ottaviano Manini; Zaccaria Vallaresso Francesco Cornaro et Vettor Correr Hanno terminato, che sia eletto Antonio Lotti per servir di contralto nella Capella della Chiesa Ducale di San Marco con stipendio de ducati cento all’anno et posto nel libro delle paghe giusto l’ordinario et sic est“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 148, fol. 80v.

¹⁰³ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 147, fol. 130r-130v, und Gastone Vio, „Un maestro di musica a Venezia. Lodovico Fuga (1643-1722)“, in: *Anto-*

bezeichnete Fuga in seinem Testament vom 12. Mai 1721 Antonio Lotti schließlich nicht nur als ehemaligen Schüler und liebgewonnenen Freund, sondern sogar als „Figliolo in amore“. Als Zeichen seiner Wertschätzung hinterließ er dem ehemaligen Schüler sämtliche „libri musicali“ sowie sein Cembalo und bat Lotti, ein Requiem für ihn abhalten zu lassen.¹⁰⁴

Im darauf folgenden Jahr gelang Lotti ein wesentlicher Karrieresprung, denn am 6. August 1690 erhielt er die Ernennung zum Organisten, der bei Vakanzen den

nio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società. Atti del convegno internazionale, 10-12 settembre 1981, hrsg. v. Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli (= Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani 2), Florenz 1982, Bd. 2, S. 547-571, besonders S. 547.

¹⁰⁴ „Lasciavo tutti li miei libri musicali, al Sig.[no]r Antonio Lotti fù mio discepolo et hora cariss.[im]o amico anzi Figliolo in amore innanzi che andassi in Gierusalemme, et era in tempo di potersene di quelli servire, mà il Sig.[no]r Dio gl'hà concesso gratia di poter viver senza musica onde questi gli sariano d'imbarazzo come os ad os n'habbian fatto discorso, onde volendo pure lasciarli qualche memoria del mio amore, gli lascio il mi[o] Cembalo stimato di Domenico da Pesaro, o sia d'altri, certo di buon' armonia e tenuto in concio, potrà ricever l'honore d'esser tasteggiato dalle sue dote mani, il che anco gli servirà d'arricordo quando su lo stesso prese tante volte lettione dalla mia debolezza alli due ponti e far un atto di ringratiamento a Dio, che di piccolo discepolo l'habbi con la di lui gratia et assistē[n]za ridot[t]o ad esser p[ri]mo Organista di S.[an] Marco. e cosi prenderà occasione di dirmi un Reque[m] e nelle sue oratione pregar p[er] me. Lascio però la libertà allo stesso di veder se tra li miei Libri di Teorica e pratica di musica vi fosse qualche cosa circa canoni et altri studij, che non son da tutti, servirsene, e pigliarseli. Così li libri delle Istituzioni Armoniche del Zerlino, due Copie di stampa diversa, nella p[ri]ma fà il. p[ri]mo tuono in C.solfaut, ma p[er]che non ricevuta lo fa nella seconda, in D.lasolre. Se una sola li serve l'altra, la consegnera ad. Paulo Bernabò [...]“ Testament von Lodovico Fuga vom 12. Mai 1721 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 801, Faszikel Nr. 167, fol. 5v. Bereits Gastone Vio hat eine Erstübertragung vorgenommen. Siehe Vio, „Un maestro di musica a Venezia. Lodovico Fuga“, S. 559. Fugas Testament enthält, wie bereits Vio bemerkte, einen problematischen und nicht unmittelbar verständlichen Satz: „mà il Sig.[no]r Dio gl'hà concesso gratia di poter viver senza musica onde questi gli sariano d'imbarazzo“. Vio vermutet, dass Fuga eine bestimmte Erwartungshaltung gegenüber seinem Schüler, Freund und im Geiste adoptierten Sohn hatte. Laut Vio hatte Fuga seine Musikbibliothek entsprechend seiner Lehrtätigkeit angelegt und auf dieser Basis sicherlich kontinuierlich die Musiktraktate studiert. Im nächsten Schritt weist Vio auf Fugas Ausgangsposition als Priester hin, die ihm im Gegensatz zu Lotti, der seine Verpflichtung als Organist an San Marco und zudem als Ehemann gehabt habe, eine größere (auch zeitliche) Freiheit für die Lehre geboten habe. Deshalb hätten die Musikbücher Fugas Lotti in Verlegenheit gebracht, eben weil er sie nicht fortwährend studiert habe. Für Vio ist es eine Sache, für die Musik zu leben, und eine andere, mit ihr zu leben. Nach Vio und im Hinblick auf Fugas Äußerung habe sich Lotti für die letztere Variante entschieden. Doch zumindest hinsichtlich der Argumentation, dass Fuga als Priester mehr Freiheit als Lotti gehabt habe, scheint Vios Erklärungsversuch, der möglicherweise auf seinem eigenen Priestersein basiert, ein wenig zu kurz zu greifen. Es gilt zu bedenken, dass die Lebenswirklichkeit eines Priesters zu Beginn des 18. Jahrhunderts sicherlich eine ganz andere war als die, die Vio erfuhr. Zudem hatte Fuga bereits am 25. Januar 1682 – also mehr als zehn Jahre vor seiner Priesterweihe am 28. September 1693 und den damit einhergehenden Dienstpflichten – das Amt des Kontrapunktlehrers für die Musiker der Markuskapelle übertragen bekommen. Angesichts der engen Beziehung und Wertschätzung, die Fuga und Lotti verband, scheint der fragliche Satz Fugas eher eine ironische Bedeutung zu haben. Dahinter verbirgt sich womöglich eine wohlgemeinte väterliche Ermahnung, die Lotti angesichts seiner eigenen Lehrtätigkeit dazu anhalten sollte, das Studium der Musica theoretica nicht zu vernachlässigen. Zu Lodovico Fugas Priesterweihe siehe Vio, „Un maestro di musica a Venezia. Lodovico Fuga“, S. 548, und zu seiner Ernennung als Kontrapunktlehrer siehe I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 147, fol. 130r.

Dienst an der Orgel versah und dafür zusätzlich 30 Dukaten bekam.¹⁰⁵ Im selben Jahr wurde Lotti mit Wirkung vom 11. Februar für drei Monate beurlaubt, weil er wegen „urgenti affari“ die Stadt verlassen musste. Welche dringenden Angelegenheiten Lotti außerhalb Venedigs zu erledigen hatte, geht aus dem erhaltenen Quellenmaterial leider nicht hervor.¹⁰⁶ Nach seiner Beurlaubung¹⁰⁷ kehrte er zu seinen Dienstpflichten einschließlich der Funktion als Aushilfsorganist an San Marco zurück. Vom Amt eines Organisten aus – auch wenn es sich nur um einen Aushilfsposten handelte – stand einem Musiker der Weg zu den hohen und höchsten Ämtern an San Marco offen. Tatsächlich wurde Lotti schrittweise befördert. Am 31. Mai 1692 übernahm er als Nachfolger von Carlo Francesco Pollarolo (circa 1653-1723) den Posten des zweiten Organisten mit einer Besoldung von 200 Dukaten.¹⁰⁸ Für den 16. Mai 1695 verzeichnen die Akten außerdem eine außerordentliche Vergütung von vier Lire für Lottis Mitwirken an der musikalischen Ausgestaltung des Karwochenoffiziums.¹⁰⁹

¹⁰⁵ „Adi 6 Agosto 1690. Perche il servitio della Capella della Ducale rimanga adempito con ogni maggior puntualità, e decoro massime nelle funtioni solenni, et acciò non resti alcun sprovvisto [sprovvisto] degl’organi di persona; che li suoni; Hanno l’Ill[ustrissi].^{mi}, et Ecc[ellentissi].^{mi} Sig[no].^{ri} Proc[uratori].^{ri} sopradetti terminato, che ad Antonio Loti Musico siano assignati ducati trenta all’anno, oltre la provigione, che hora gode, con obbligo di supplire in tutte le occasioni di simile mancanza nessuna eccettuata, dovendo servire secondo che dal Maestro di Capella li sarà ordinato; et ciò sino passasse ad altra carica; Il che resti praticato per questa volta solamente, havendo riguardo all’habilità del med[esi].^{mo}“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 148, fol. 93v-94r.

¹⁰⁶ „Adi 11 Febraro 1689. [more veneto] Fù concesso licenza con mandato, ut infra ad Antonio Lotti Tenor. De ordine dell’Ill[ustrissi].^{mo}, et Ecc[ellentissi].^{mo} Sig[nor].^r Zaccaria Valaresso Proc[urato].^{r[el]} Cass[ie].^{r[el]} si concede licenza ad Antonio Lotti Tenor nella Ducal Chiesa di S. Marco per mesi tre venturi, dovendosi portar fuori della Città per suoi urgenti affari“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 210, fol. 71r.

¹⁰⁷ In der Folge ersuchte Lotti noch drei weitere Male um Urlaub. Die Prokuratoren erteilten ihm sowohl am 28. September 1720, als auch am 16. Mai 1723 sowie am 1. Juni 1725 jeweils für circa einen Monat die entsprechende Erlaubnis. Siehe I-Vas, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, fol. 74r, fol. 88v und fol. 89v.

¹⁰⁸ „Adi 31 Maggio 1692. Annu[c]endo l’Ill[ustrissi].^{mi} et Ecc[ellentissi].^{mi} SS[igno].^{ri} Proc[urato].^{ri} infra[scri]tti, cioè Giulio Giustinian, Alvise Mocenigo 4.^o, Silvestro Valier K[avalier].^{r[el]}, Ottavian Manini, Zaccaria Vallarosso, Sebastian Foscarini K[avalier].^{r[el]}, Francesco Cornaro, Vettor Correr, Gerolemo Mocenigo, absente l’Ill[ustrissi].^{mo}, et Ecc[ellentissi].^{mo} Sig[nor].^r Marco Ruzini, all’istanza fatta per parte di D[omin].^o Antonio Lotti Musico della Ducal Chiesa di S. Marco d’esser adnesso all’essercitio dell’Organo, dove era solito presieder D[omin].^o Carlo Francesco Polarolo, hora assunto Vice Maestro di Capella, in vigor anco de Proclami sopra ciò seguiti li 23 corrente, come per relatione de Iseppo Pesenti Com.[mendato]^{r[el]}, per quali solo si diede in nota. Hanno S.S[ue]. E.E[ccellenze]. eletto il sud[etto].^o D[omin].^o Antonio Lotti Organista in loco del pre[dett].^o D[omin].^o Francesco Polarolo, che di quello sosteneva l’incarico, con gli obligi tutti salario, utilità, et altro godeva lo stesso Polarolo“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 148, fol. 138r-138v.

¹⁰⁹ „Adi 16 maggio 1695 [...] detto II [secondo] p[er] spese p[er] la Chiesa contadi ad’ Antonio Lotti Organista p[er] haver suonato alli Divini Offi[cii]. la settimana santa prossima pa[ssa]ta, et ciò giusto l’ordinario; mandato in filza al ~~19~~ 19 £ 4: –“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 91, fol. 8r.

Seinen weiteren Werdegang überließ Lotti nicht dem Zufall. Er widmete eine *missa a cappella* den Prokuratoren und erhielt laut Dekret vom 22. Juli 1698 dafür 50 Dukaten.¹¹⁰ Im selben Jahr spielte Lotti innerhalb des Karwochenoffiziums das Spinett, wie der Eintrag im Rechnungsbuch vom 16. April 1699 belegt, und erhielt für diesen Zusatzdienst wiederum vier Lire.¹¹¹ Am 17. August 1704 wurde Lotti schließlich als Nachfolger von Giacomo Filippo Spada zum ersten Organisten von San Marco gewählt.¹¹² Damit war er in einem der leitenden Ämter an San Marco fest etabliert.

Neben seiner Anstellung an San Marco ging Lotti noch weiteren (nebenamtlichen) Beschäftigungen in Venedig nach und lieferte außerdem auf Anfrage für andere Kirchen und Persönlichkeiten zu bestimmten Anlässen eigene Kompositionen oder leitete zumindest entsprechende Aufführungen.

So ist seit der Publikation von Vio und Antonio Niero über die Kirche Santo Spirito aus dem Jahr 1981 bekannt, dass Lotti dort einige Jahre Kapellmeister an dieser Kirche war.¹¹³ Einen genaueren Blick auf diese Anstellung ermöglichte Jonathan Glixon in seiner Monographie zur Musik in den venezianischen Bruder-

¹¹⁰ „Adi 22 Luglio 1698 Essendo stato dedicato all’Ill[ustrissi].^{mi} et Ecc[ellentissi].^{mi} S[igno].^{ri} Procuratori et pres[en].^{to} un libro da D[omino]. Antonio Lotti Org[anis].^{ta} di Basilica p[er] il canto di una messa à capella, qual opera essendo degna del Publico aggradim[en].^{to}. Haño però sue ezc[ellenz].^o ordinato che p[er] risarcim[en].^{to} anco[r] della spesa da lui fata oltre la laboriosa fatica, gli sijno [siano] de dennari della chiesa, contribuiti p[er] una volta tanto, ducati cinquanta p[er] testimonianza di publica gratitudine __“ Dekret vom 22. Juli 1698, I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 6, Processo 50 B, Fascicolo 10.

¹¹¹ „adi 6 Aprile 1699 [...] detto II [secondo] p[er] spese p[er] la Chiesa contadi a D[omino]. Antonio Lotti p[er] haver sonatto la spinetta alli Divini Offittij la settimana santa passatta dell’anno 98. mand[a]t[o] al N. 246. £ 4: —“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 94, fol. 63r.

¹¹² „Adi 17 Ag[ost]:^o 1704 Annu[c]endo gl[']Ill[ustrissimi] et Ecc[ellentissimi] SS[ignori] Pr[ocurato]:^{ri} alla supplica farra da D[omin]o Antonio Lotti Organista della Ducal Chiesa d[i] S[an]: Marco d’esser admeso all’esercizio dell[']Organo che era solito sonar D[omino]: Giacomo Filippo Spada[.] Hanno SS[ue]: EE[ccellenze] terminato che il sud[ett]o D[omin]:^o Antonio Lotti sia elletto Organista in loco del sud[ett]o Spada Con il salario et emolumenti tutti che gode al presente“ Dekret vom 17. August 1704, I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 7, Processo 50 C, Fascicolo 16.

¹¹³ Gastone Vio und Antonio Niero ist eine erste kurze historische Untersuchung zur Musik an Santo Spirito auf der Basis einer profunden Kenntnis der erhaltenen Archivalien zu verdanken. Lediglich ein kleiner Irrtum unterläuft den Autoren im Fußnotentext auf S. 77, denn dort ist das Datum zu Lottis Anstellung und deren Bedingungen mit dem 12. März 1696 statt 1695 angegeben. Vgl. Niero und Vio, *La chiesa dello Spirito Santo in Venezia*, S. 76-77. Diesen Irrtum übernehmen – offenbar mangels eigenem Aktenstudium – Cammozzo und Tonini. Vgl. *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammozzo und Tonini, S. 5. Wie Selfridge-Field zu der Information über 1697 als Anstellungsjahr gelangt, ließ sich nicht ermitteln. Vgl. Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 272, Fußnote 2 zu *234. Ihre Arbeit erreichte jedoch einen größeren Leserkreis: Vgl. Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, S. 89.

schaften.¹¹⁴ Dort sind auch die wichtigsten Umbrüche skizziert, in die Lottis Tätigkeit fiel. Am 18. Mai 1691 veränderte nämlich das Kapitel von Santo Spirito die Bedingungen für die Anstellung eines Kapellmeisters und legte fest, wann und wie viele Musiker zu welchen Diensten verpflichtet wurden:

adi 18 Maggio 1691: –

Dovendosi p[er] essec:[utio]^{ne} della Parte presa in questo Ven.[erando]^{do} Cap[itu]lo
sotto di 13 corr.[ent]^e devenire alla eletione d’un Ma[e]stro di Capella che doverà far’ la
Musica nelle feste delle SS[antissi]^{me} Pentecoste p[er] tanto si sono estesi li seguenti Ca-
pitoli, à quali s’intenderà obbligato quello che sarà eletto ____
Che sia obbligato allo Maestro di Capella di far cantare à tutte sue spese nelle tre feste delle
Pentecoste ogni giorno, le solire hore Messa et Vespero, cioè la p[ri]^{ma} festa con dodeci
Musici de miglieri della Capella di San Marco, che saranno tre soprani, tre contr’alti, tre
Tenori, e tre bassi, con tre organi, un Violon, due Viole, quatro Violini, quatro Violette,
due Cornetti, Una Tiorba et una Tromba et che anco d.[ett]^e sonatori habbiano ad essere de
migliori della sudetta Capella. Et nelle altre due feste susseg[uent].^e indoveranno – esser
delli sudetti musici parte otto, et sonatori il 3.^o di meno del p[ri]:^{mo} giorno. In tutte le
sud[ett].^e tre messe in habbiano ad’ essere li mottetti e sonate solite praticarsi. Che p[er]
tutte queste funtionì habbia ad’haver il Maestro Ducal nonanta in tutto, et p[er] tutto
compreso in questi la sua Recognit.[io]^{ne} come pure il porto Riporto delli organi. Che detta
ellectione debba continuare anni cinque. Passati quali anni cinque sia in libertà di questo
Ven.[erando]^{do} Capitolo di prender quelle deliberat.[io]ni, che stimerà proprie tanto p[er] la
continuatione, quanto p[er] nuove Regole, e constitut[io]ni in tal proposito. [...]¹¹⁵

Der *maestro di cappella* wurde nun für fünf Jahre und nicht wie bisher für nur ein Jahr gewählt. Das sollte die Attraktivität der Anstellung erhöhen und gewährleisten, dass ein möglichst hoch qualifizierter Kapellmeister engagiert werden konnte. Dieser war zuständig für die musikalische Ausgestaltung der Vespers und Messen (die üblichen Kompositionen einschließlich von Motetten und Kirchen-sonaten) an den drei Pfingstfeiertagen. Der *maestro di cappella* erhielt dafür 90 Dukaten, mußte aber auf eigene Rechnung für den Pfingstsonntag zwölf der besten Sänger (jeweils drei pro Stimmlage) sowie 18 der besten Instrumentalisten aus der

¹¹⁴ Da die Archivalien bei Jonathan Glixon nur verkürzt oder überhaupt nicht wiedergegeben werden, folgen hier möglichst vollständige Transkriptionen der jeweiligen Stellen. Glixon, *Honoring God and the City*, S. 216-217 sowie S. 332.

¹¹⁵ I-Vas, Scuole piccole e suffraggi, busta 670, *Notatorio Quarto* [...], fol. 110v. Mein Dank gilt an dieser Stelle ausdrücklich Dr. Claudia Marra für die hilfreiche Korrektur der Transkriptionen zu Santo Spirito.

cappella ducale verpflichten. Für den zweiten und dritten Tag genügten laut Kapitelsbeschluss acht Sänger¹¹⁶ und zwölf Instrumentalisten.

Mit der Wahl Lottis zum Kapellmeister an Santo Spirito am 12. März 1695 veränderten sich wiederum die Bedingungen. Der *maestro di cappella* erhielt nun 100 Dukaten. Gleichzeitig wurde die Zahl der ausführenden Musiker reduziert, um den Qualitätsansprüchen zu genügen. Nunmehr sollen am Pfingstsonntag zwölf Sänger und 13 Instrumentalisten und am zweiten und dritten Tag nur noch jeweils acht Sänger und sieben Instrumentalisten mitwirken.¹¹⁷

1695: 12 marzo [...]

p[ri]:^{mo} giorno

Sopra il palco organi tre _____ N.º 3

Organisti due _____ N.º 2

Soprani tre _____ N.º 3

Contralti tre _____ N.º 3

Tenori tre _____ N.º 3

Bassi tre _____ N.º 3

Violette tre _____ N.º 3

Violini tre _____ N.º 3

Violon uno _____ N.º 1

Cornetto uno _____ N.º 1

Tromba una _____ N.º 1

Tiorba una _____ N.º 1

secondo, et terzo giorno

Organista uno _____ N.º 1

Soprani due _____ N.º 2

Tenori due _____ N.º 2

Contralti due _____ N.º 2

Bassi due _____ N.º 2

Viola una _____ N.º 1

Violette due _____ N.º 2

Violini due _____ N.º 2

una Tromba o'vero un Cornetto N.º 1

fu presa Per la parte di si _____ N.º 23

de nò _____ N.º 1

¹¹⁶ Entgegen der Darstellung von Glixon meint die Formulierung „Et nelle altre due feste susseg[uent].e indoveranno – esser delli sudetti musici parte otto [...]“ nicht 1/8 weniger Sänger (das entspräche 10,5 Sängern), sondern vielmehr acht Sänger für den 2. und 3. Tag der Pfingstfeierlichkeiten. Vgl. Glixon, *Honoring God and the City*, S. 215-216.

¹¹⁷ I-Vas, Scuole piccole e suffraggi, busta 670, *Notatorio Quarto* [...], fol. 148r-148v und fol. 149r.

Non sincere _____ N.º 1

Essendo statta presa da questo Venerando Capitollo la parte sud[ett].^a d.elegier un mæstro di Capella, et un Conzador p[er] occassioni di sollenizar le santiss[i].^{me} feste di Pentecoste con assegniam[en].^{ti} et obliigi come un detta parte; et conoscendosi il buon servizio prestato ne gli anni pross[im].ⁱ decorsi in qualità de mæstro di Capella del Sig[nor].:[e] Ant[onio].:º Lotti, p[er]ciò p[er] atto di benemerenza manda parte il Sig[nor].:[e] Rettor, e Banca, che resti eletto p[er] mæstro di Capella p[er] anni cinque da questo Venerando Capittollo il soprad[ett].:º Sig[nor].:º Ant[oni].º Lotti con l'assegniam[en]to di ducati cento in tutto con l'obligazioni come nella med[esi].:ma parte, et in caso non acetarse detto Sig[nor].:º Antonio Lotti talle Incombenza In termine de giorni otto, sijno fatte fare le stride, et a suo Tempo si vengi p[er] questo Venerando Capitollo a nova Elezione. Il Conzador poi sij troccato, stabilito, et approbatto par p[er] anni cinque delli SS[igno].:ri sette della Banca, chi abbi à servire con quell- assegniam[en]to, et obliigo come nella parte predetta, che sono ducati vinti-cinque, et in caso non fosse dalla detta banca trovato et approbato in termine di giorni otto Conzador, che asumesse talle obligazione con detto assegniam[en]to, sijno parimente fatte le stride, et eletto da questo Venerando Capitollo uno delli concorenti che vi saraño.

fù presa Per la parte di si N.º 20

de nò _____ N.º 4

non sincere __ N.º 1¹¹⁸

Gleichzeitig stellt dieser Eintrag das einzige erhaltene Schriftstück dar, das Auskunft über den Beginn von Lottis Tätigkeit an Santo Spirito gibt. Demnach wurde er am 12. März 1695 für fünf Jahre fest als *maestro di cappella* installiert. Mit der Formulierung „conoscendosi il buon servizio prestato“ deutet diese Aktennotiz aber auch darauf hin, dass Lotti offenbar schon vor seiner offiziellen Anstellung bei der musikalischen Gestaltung der Pfingstfeierlichkeiten ausgeholfen haben könnte. Auf welchen Zeitraum sich dies bezieht, ist nicht näher zu ermitteln, zumal aus den Akten keine weiteren Informationen hervorgehen. Den frühestmöglichen Zeitpunkt für eine Aushilfe durch Lotti kann man wohl mit dem Jahr 1691 annehmen, da zuvor Giovanni Battista Facin und Giovanni da Pesaro diesen Dienst versahen.¹¹⁹ Den spätestmöglichen Zeitpunkt wird man wahrscheinlich mit dem Jahr 1694 ansetzen müssen. Letztlich kann aber als gesichertes Faktum nur seine Tätigkeit als Kapellmeister der Scuola dello Spirito Santo ab 1695 betrachtet werden.

Zehn Tage nach seiner offiziellen Anstellung reichte Lotti eine Petition ein, in der er vorschlug, die Anzahl der Instrumentalisten für den Pfingstsonntag zu erhöhen und an den folgenden beiden Tagen die Zahl der Sänger zu reduzieren. Auf diese

¹¹⁸ I-Vas, Scuole piccole e suffraggi, busta 670, *Notatorio Quarto* [...], fol. 147r-149r.

¹¹⁹ Niero und Vio, *La chiesa dello Spirito Santo in Venezia*, S. 76.

Weise wäre aus Lottis Sicht gewährleistet, dass sowohl ein guter Klang erzeugt werden kann, als auch die beschlossenen Ausgaben nicht überschritten werden. Im Anhang seines Schreibens präsentierte er offenbar seine Aufstellung der einzelnen Musiker. Das originale Schreiben ist zwar nicht erhalten, aber eine entsprechende Kopie in den Akten der Bruderschaft:

1695 ad[i] 22 Marzo

Scrittura presentatta del Sig[nor]:^e Antonio Lotti Mæstro di Cappella elletto dal Venerando Capitollo Gieneral – Venerando Capitollo e Bancha del Venerando suffraggio dell'Archiconfraternità dello Spirito Santo

Essendo statta presa parte da questo Venerando Capitollo Gieneral che per la solenità delle santiss[i]:^{me} feste delle Pentecoste sij no datti ducato cento per la spesa della musicha, che deve farsi nella Chiesa dello Spirito Santo le tre – feste sud[ett]:^e, et essendo parimente statta conferita tal funtione à me Antonio Lotti mæstro di Capella. Prima dico, che son con la p[rese]n̄te à Render Infenitte gratie della distintione che mi, è statta Inferita, ne man-cerò d[i]. Inpigar tutta la mia deboleza p[er] far servire questa Veneranda Archi-confraternità; resta solo che soggiunga, che havendo oservata la distributioni delle vocci, et Instrumenti, e necessario, che Il p[ri]:^{mo} giorno per far il buon concerto acresca il numero degli Instrumenti, et regolli p[er] li due giorni susequenti le vocci, in suplimento di detto p[ri]:^{mo} giorno per non ecceder alla decretatta spesa, et per buon ordine, et regola della scolla farò la sottoscrita distributione, tanto del p[ri]:^{mo} giorno quanto dello due susequenti, acciò sia aprobbatta delli SS[igno]:^{ri} di Bancha restando cosi obbligato etc.

p[ri]:^{mo} giorno

organistae _____ N.º 3

Musici dodeci _____ N.º 12

Violini quarto _____ N.º 4

Violette quarto _____ N.º 4

seque il p[ri]:^{mo} giorno¹²⁰

Violoncin uno _____ N.º 1

Violon uno _____ N.º 1

Tiorba una _____ N.º 1

Tromba una _____ N.º 1

2[secon].^{do} et 3[terz]:^o giorno

Organo uno _____ N.º 1¹²¹

musici cinque _____ N.º 5

Violini due _____ N.º 2

Violette due _____ N.º 2

¹²⁰ Nach dem Seitenwechsel wurde diese Überschrift zur Orientierung eingefügt.

¹²¹ Über die „1“ wurde später mit hellerer Tinte eine „2“ notiert.

Violoncin uno _____ N.º 1
 Violon uno _____ N.º 1
 Tiorba una _____ N.º 1
 Tromba una _____ N.º 1¹²²

Angesichts der von Lotti gewünschten Veränderung bei der Zahl der Mitwirkenden gegenüber den Festlegungen von 1691 und 1695 lässt sich erkennen, dass er nicht nur für eine höhere Ausgewogenheit zwischen Sängern und Instrumentalisten sorgte, sondern auch überkommene und eher unzeitgemäße Instrumente wie die Viola da gamba durch ein modernes Violoncello ersetzte oder gar die Zinken gänzlich strich. Bedeutsam war auch die Reduktion bei der Zahl der Sänger von acht auf nunmehr fünf für den zweiten und dritten Pfingsttag. Gleichzeitig erhöht er für die beiden letzten Pfingsttage die Zahl der Instrumentalisten von sieben auf neun, nimmt je eine Violone, Theorbe, Trompete und Violoncello hinzu und streicht dafür Viola da gamba und Zink. Somit beförderte er nicht nur den Klang des Orchesters, sondern eröffnete auch – wie Glixon schon bemerkte – die Möglichkeit eines eher solistischen Einsatzes der Singstimmen.¹²³ Zur Anschaulichkeit ist nachfolgend eine Tabelle wiedergegeben, die sich in leicht veränderter Form bereits bei Glixon findet, hier aber vor allem hinsichtlich der Anzahl der Sänger korrigiert wurde.¹²⁴

Besetzung	1691 – 1. Tag	1691 – 2. + 3 Tag	1695 – 1. Tag	1695 – 2. + 3. Tag	Lotti 1695 – 1. Tag	Lotti 1695 – 2. + 3. Tag
Sänger (gesamt)	12	8	12	8	12	5
Sopran	3	—	3	2	—	—
Alt	3	—	3	2	—	—
Tenor	3	—	3	2	—	—
Bass	3	—	3	2	—	—

¹²² I-Vas, Scuole piccole e suffraggi, busta 670, *Notatorio Quarto* [...], fol. 153r-153v.

¹²³ Im Zusammenhang mit der Besetzungsverteilung erwähnt Glixon, dass es bisher noch nicht möglich war, Kompositionen von Lotti, die auf diese Bedingungen zutreffen, zu identifizieren, obwohl sich entsprechend groß angelegte Psalmenkompositionen erhalten haben. Als Beispiel nennt er das *Laudate pueri* in G-Dur für zwei Soprane, Alt und Instrumentalensemble. Allerdings lässt sich diese Psalmvertonung nicht zwangsläufig der Tätigkeit Lottis für die Scuola dello Spirito Santo zuordnen, weil bei zwölf Sängern für den 1. Festtag und bei fünf Sängern für den 2. und 3. Tag das Fehlen von Tenor und Bass nicht sonderlich wahrscheinlich erscheint. Zudem ist dieses *Laudate pueri* ebenso innerhalb eines anderen Kontextes denkbar. Siehe Glixon, *Honoring God and the City*, S. 217 und S. 332.

¹²⁴ Für die Korrektur hinsichtlich der Anzahl der Sänger siehe dazu in diesem Kapitel, S. 29-30 und Fußnote 116. Vgl die Tabelle in Glixon, *Honoring God and the City*, S. 216.

Besetzung	1691 – 1. Tag	1691 – 2. + 3 Tag	1695 – 1. Tag	1695 – 2. + 3. Tag	Lotti 1695 – 1. Tag	Lotti 1695 – 2. + 3. Tag
Instrumentalisten (gesamt)	18	1/3 weniger	13	7	15	9
Orgel	3	—	3	1	3	1
Violone	1	—	1	0	1	1
Viola da gamba	2	—	0	1	0	0
Violine	4	—	3	2	4	2
Viola	4	—	3	2	4	2
Zink	2	—	1	(1)	0	0
Theorbe	1	—	1	0	1	1
Trompete	1	—	1	(1)	1	1
Violoncello	—	—	—	—	1	1
Ausgaben (gesamt)	90 Dukaten		100 Dukaten		100 Dukaten	

Tab. 1: Übersicht über die Besetzungsentwicklung zu den Pfingstfeierlichkeiten an der Kirche Santo Spirito von 1691 bis 1695

Am 21. März 1700 konstatierte das Kapitel, sich hinsichtlich der Ausgaben über seine Möglichkeiten hinaus belastet zu haben und sah sich somit zur künftigen Vermeidung unnötiger Kosten gezwungen. Dies betraf auch die musikalische Ausgestaltung der Pfingstfeierlichkeiten, die in der Vergangenheit mit deutlich weniger als seit einigen Jahren ausgekommen sei. Gleichzeitig stellte das Kapitel fest, dass der Vertrag mit Antonio Lotti auslief und man ihn für weitere drei Jahre engagieren wolle, allerdings mit einer Reduzierung der Ausgaben von 100 auf 80 Dukaten. Hinsichtlich der Anzahl von Sänger und Instrumentalisten sowie der Verteilung hatte der *maestro di cappella* freie Hand – mit der *conditio sine qua non*: Die Ausgaben dürfen das Gesamtbudget nicht überschreiten. 1703 endete schließlich Lottis Tätigkeit für diese *scuola piccola*.

Adi – 21 = Marzo = 1700 =

Atrovandosi agravato questo pio loco oltre le sue forze, ogni dovere ricerca, che si pensi alevare le spese superflue fra quelli considerandosi quella della musica, che si fa nele feste delle SS[antissi].^{me} Pentecoste, che à tempi passati era tanto di minore di che si e Introdotto da pochi anni, ridotta ultimamente à ducati cento d 100 = con parte di questo Capi-

tolo di 12: marzo 1695 = con la condotta di d[omi]nō: Ant[oni]:^o Lotti p[er] anni cinque, che vano terminando.

Per tanto manda Parte d[omi]nō: Dom[eni]:^{co} Bianconi Rettor insieme con d[omi]nō: Gio[vanni]: Cles Prior e sendici che sia ricondotto detto Lotti p[er] altri anni tre con la sola spesa di ducati ottanta d 80 = al anno con l[']Inpiego di quelle Voci, et Instrumenti, che proportionalmente potranno entrarvi á misura della spesa da esserne praticato, e concluso l'accordo da detti SS[igno].^{ri} Rettor Prior, e sindici ridotti il maggior numero; che p[er]cio la scola nostra da avvenire dovezà contribuire solamente ducati vinti invece delli trentauno, che s'è praticato. dovendo restar ferme tutte l'alte condizioni dichiarazioni pene et altro espresse, e contenute nella parte predetta 12: Marzo 1695 Item si manda parte per la confermentatione del conzador con la spesa, condizioni, et in tutto, e per tutto come in altra parte dello stesso giorno. 15. Marzo 1695, e va con due terzi –

Per la parte _____ N.º 16
de no _____ N.º 3
non s.[incer]^e _____ N.º 3¹²⁵ } fu presa

Neben der Tätigkeit für die Kirche Santo Spirito ist noch eine weitere Anstellung Lottis jenseits von San Marco belegt.¹²⁶ Im Registerband C, der laut Einbandtitel die *TERMINAZIONI / DEL MONISTERO / DEL CARMINE DI / VENEZIA* enthält und gegenwärtig im Archivio Generale des Karmeliterordens in Rom¹²⁷ verwahrt wird, findet sich nachfolgender Eintrag:

Adi 20. d[etto]:^o [20. November 1710]

Propose ieri il P[ad]rē m[agist]rō Elia Rossini Priore al Venerando Capitolo l'elezione d'un soggetto secolare che in luogo del q[uonda]:^m P[ad]rē Silvestro M[ari]:^a Cigala faccia la figura di m[aest]rō di cappella di questa nostra chiesa, in modo che di esso e non d'altri abbia a valersi il monaste[r]:^o nelle musiche che ordinariam[en]:^{te} si fanno, si come pure in qualunque altra straordinaria che fosse per farsi in avvenire. E nominò con ispecialità il Sig[no]:^f Antonio Loti che sempre ci hà risguardato con distinzione d'affetto, e da molto tempo in quà ci hà continuam[en]:^{te} favorito nelle principali funzioni con tutta puntualità, con som[m]o decoro, e con vantaggio considerabile. Oggi per tanto radunati capitolar[en]:^{te} secondo il solito i P. P. [Padri] m[agist]rī e P. P. [Padri] vocali in num[er]:^o di 23 fù da tutti applaudito ed eletto a viva voce il d[omin]:^o Sig[no]:^f Antonio Loti per m[aest]rō di cappella di q[ue]s̄ta nostra chiesa ecc.[etera]¹²⁸

¹²⁵ I-Vas, Scuole piccole e suffraggi, busta 670, *Notatorio Quarto* [...], fol. 193v-194r.

¹²⁶ *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammazzo und Tonini, S. 8.

¹²⁷ An dieser Stelle gilt mein herzlicher Dank Frà Giovanni Grosso O.Carm. für seine beispielhafte Unterstützung beim Wiederauffinden der entsprechenden Akten.

¹²⁸ Archivio Generale dell'Ordine dei Carmelitani in Rom (nachfolgend I-Rcarm), *TERMINAZIONI / DEL MONISTERO / DEL CARMINE DI / VENEZIA*, Registro C, fol. 59r.

Dieser Eintrag belegt zunächst einmal die Tatsache, dass Lotti ganz offiziell am 20. November 1710 zum Kapellmeister der Chiesa di Santa Maria dei Carmini – in Venedig nur „i Carmini“ genannt – gewählt wurde. Ihm oblag in dieser Funktion die musikalische Gestaltung sowohl für die ordentlichen als auch die außerordentlichen Dienste.

Dass seine Wahl zum *maestro di cappella* an dieser Kirche kein gewöhnlicher Vorgang war, lässt sich anhand von Indizien aufzeigen. Einerseits wird in diesem Eintrag betont, dass der Prior Pater Elia Rossini für die Wahl des neuen Kapellmeisters ein *soggetto secolare* – also eine Person, die nicht einem Orden angehört (nämlich Lotti) – vorgeschlagen hatte. Andererseits gehörten Lottis Vorgänger (Pater Silvestro Maria Cigala) und sein Nachfolger (Frà Vincenzo Maria Venturati) dem geistlichen Stand an.¹²⁹ Warum man im Fall von Lotti offenbar eine Ausnahme machte, lässt sich aus der Eintragung selbst ablesen. Lotti habe schon zuvor bereits mit seinen musikalischen Fähigkeiten über einen langen Zeitraum hinweg die wichtigsten Gottesdienste und Feierlichkeiten „con tutta puntualità, con sommo decoro e con avvantaggio considerabile“¹³⁰ unterstützt. Dieser Einsatz brachte ihm nicht nur das zitierte Lob ein, sondern war auch ausschlaggebend für die Wahl zum Kapellmeister.

Welche ordentlichen und außerordentlichen Dienste Lotti als *maestro di cappella* konkret versehen musste, kann nicht mit letzter Gewißheit gesagt werden.¹³¹ Allerdings konnte Elena Quaranta aufzeigen, dass seit 1477 alljährlich dreizehn Messen mit solenner Kirchenmusik in der Chiesa di Santa Maria dei Carmini zelebriert wurden. Zwölf davon fielen auf jeden dritten Sonntag eines Monats, und die dreizehnte Messe mit entsprechend feierlicher Musik wurde an Mariä Lichtmess gefeiert.¹³² Bis wann diese Bestimmung fortwirkte, kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, aber der Eintrag vom 20. November 1710 belegt, dass es mehrere ordent-

¹²⁹ Unterstützt wird dieser Eindruck durch Elena Quaranta, die in ihren Untersuchungen für das 15. und 16. Jahrhundert (teilweise noch den Beginn des 17. Jahrhunderts) aufzeigen konnte, dass in Santa Maria dei Carmini die Musiker aus dem geistlichen Stand berufen worden sind. Siehe Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento* (= Studi di musica veneta 26), Florenz 1998, S. 355-360. Außerdem hatte der Karmeliterorden in Venedig damals einem Kapellmeister neben den 12 Dukaten Gehalt noch Kost und Logis im Konvent gewährt, was wiederum darauf hindeutet, dass normalerweise nur Geistliche in dieses Amt gewählt wurden. Siehe Quaranta, *Oltre San Marco*, S. 36.

¹³⁰ I-Rcarm, Registro C, fol. 59r.

¹³¹ Der Autorin ist während des Forschungsaufenthalts am Deutschen Studienzentrum in Venedig im Jahr 2014 keine vollständige Sichtung aller Akten, die sich mit Santa Maria dei Carmini befassen, gelungen. Aus den gesichteten Akten ergaben sich in dieser Frage aber keine neuen Erkenntnisse.

¹³² Quaranta, *Oltre San Marco*, S. 356.

liche *funzioni* während eines Kirchenjahres in der Chiesa di Santa Maria dei Carmini gegeben haben muss, an denen das Mitwirken des Kapellmeisters gefragt war und darüber hinaus sicherlich auch die eine oder andere außerordentliche Feierlichkeit. Für die Patronatsfeste gibt wiederum das Nachrichtenblatt *Pallade Veneta* sporadisch Auskunft. Zwei Kurznotizen aus den Jahren 1711 und 1717 verweisen auf das Fest Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel am 16. Juli:

* 242 [11-18.VII.1711, f. 2]

Giovedì, giorno dedicato all'instituzione del sagro abito carmelitano, nella Chiesa di quell'ordine, fra la maestà di dovizioso apparato e la sontuosità d'una solenne musica, si adorò universalmente la Vergine Madre di Dio [...] ¹³³

* 335 [10-17.VII.1717, f. 1]

Mercordì, a rendere al dottore porporato seraffico il culto dovutogli per l'eminente Sua Santità, e venerdì, ad adorare nelle chiese carmelitane la Gran Vergine Madre d'Iddio [...] nella propria Chiesa ed in quella de' scalzi fece sontuosa musica. ¹³⁴

Der zuletzt genannte Eintrag erwähnt nicht nur die feierliche Kirchenmusik in „i Carmini“, sondern auch in der Chiesa di Santa Maria di Nazareth – in Venedig meist nur Chiesa degli Scalzi genannt, da sie vom Orden der unbeschuheten Karmeliter erbaut wurde.

Neben dem alljährlich am 16. Juli feierlich begangenen Patronatsfest wäre auch an weitere Marienfeste wie Purificazione (2. Februar), Assunzione (15. August) oder Immacolata (8. Dezember) zu denken, die eine solenne Kirchenmusik erforderlich gemacht haben könnten. Ferner gab es weitere Anlässe, die eine entsprechende Kirchenmusik nötig machten, für die dann wiederum Lotti verantwortlich war. Auch hier gibt *Pallade Veneta* mit zwei weiteren Notizen einen bescheidenen Einblick:

* 307 [10-17.X.1716, f. 2]

Giovedì li medesimi sequireno l'orme di Sua Serenità, che havendo collegialmente visitata la Chiesa delle Teresie per venerare la Seraffica del Carmello loro madre, si tirò dietro quantità di devoti, li quali passorono anco alli Carmini e dalli carmelitani scalzi, allettati non meno della divozione che della solenne musica che in detti tempj si fece in onore della santa sudetta. ¹³⁵

¹³³ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 274.

¹³⁴ Ebd., S. 304.

¹³⁵ Ebd., S. 295-296.

* 349 [9-16.X.1717, f. 2]

Venerdí Sua Serenità collegialmente onorò colla sua visita il tempio di Santa Teresa, a cui fu grande il concorso anco del popolo, il quale non lasciò di frequentare anco le chiese del carmine e de' carmelitani scalzi, nelle quali si fece sontuosa musica.¹³⁶

Beide Male handelt es sich um das Fest der heiligen Teresa von Ávila am 15. Oktober. Eine besondere Bedeutung erhielten diese Termine durch den Besuch des Dogen, der sie für *Pallade Veneta* offenbar zu einem erwähnenswerten Anlass werden ließ.¹³⁷ Aber auch im Hinblick auf die Qualität der Musik wird zumindest im ersten Eintrag eine erstaunliche Feststellung mitgeteilt: Nach dem Aufsuchen der Chiesa delle Terese durch den Dogen, sein Gefolge und einer Vielzahl an Gläubigen hätten letztere auch noch „i Carmini“ und „degli Scalzi“ aufgesucht und zwar weniger von der Andacht als von der solennen Musik verführt. Eine solche Randnotiz in *Pallade Veneta* ist bemerkenswert im Hinblick auf die in beiden Kirchen gebotene Musik und zeugt damit indirekt auch von Lottis Fähigkeiten als *maestro di cappella*. Hinsichtlich des zweiten Eintrags vom 15. Oktober 1717 ist der Hinweis nötig, dass Lotti in diesem Jahr nur die Vorbereitungen für dieses Fest übernommen hatte. Die Leitung der Musik am Festtag selbst musste er (oder das Ordenskapitel) an einen anderen delegieren, da er bereits am 5. Oktober 1717 in Dresden eingetroffen war, um dort seiner Verpflichtung an den Hof August des Starken nachzukommen.¹³⁸

Lottis Anstellung an der Kirche Santa Maria dei Carmini war nicht nur erfolgreich, sondern währte auch mehr als 20 Jahre.

¹³⁶ Ebd., S. 308.

¹³⁷ Natürlich werden angesichts der Vielzahl nicht alle Andate pubbliche del Doge in *Pallade Veneta* erwähnt. Wahrscheinlich ist, dass das Zusammenspiel von einem Dogenbesuch und die beide Male erwähnte Tatsache, dass das Volk sich hinterher aufgrund der gebotenen Musik noch zu den beiden Karmeliterkirchen „i Carmini“ und „degli Scalzi“ begab, zu den Einträgen in *Pallade Veneta* geführt haben. Zudem scheint es sich bei diesem Dogenbesuch um keine der üblichen Andate pubbliche del Doge, sondern wohl eher um eine außerordentliche gehandelt zu haben. Zu den im venezianischen Staatsritual etablierten Andate pubbliche del Doge siehe Giustina Renier-Michiel, *Origine delle feste veneziane*, 5 Bde., Venedig 1817-1827; Edward Muir, *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton (New Jersey) 1981, vor allem S. 185-250, und Lina Urban, *Processioni e feste dogali. „Venetia est mundus“*, Vicenza 1998.

¹³⁸ So heißt es im Eintrag des Dresdner Hoftagebuchs vom 6. Oktober 1717 „diese Operisten [gemeint sind die italienischen Musiker] sind den 5. dito aus Italien alhier ankommen“. Dresdner Hoftagebuch von 1717 in D-Dla, OHMA, O 04, Nr. 098, fol. 84v.

Adi 12. Feb[brai]:^o 1732 m[ore]. v[eneto].

[...] Desiderando Io Fr[a]. Vincenzio M[aria]. Venturati d'impiegare i miei talenti in servizio della Religione in quello concerna la musica, umilmente piego questa ven[eranda]. comunità volermi deputare Maestro di Cappella in Luogo del signor Antonio Lotti che più non esercita, non intendo di domandare con questa mia riverentissima supplica, nè l'organo, nè Recognizione, nè preminenza alcuna.¹³⁹

Erst am 12. Februar 1733 wurde Lotti durch Frà Vincenzo Maria Venturati abgelöst. Letzterer brachte in seinem oben erwähnten Ersuchen als Argument ein, dass Lotti sein Amt nicht mehr ausübt („che più non esercita“).¹⁴⁰ Daraufhin wurde Venturati vom Kapitel zum neuen *maestro di cappella* bestellt.¹⁴¹

Jenseits der genannten Festanstellungen hat Lotti zu einzelnen, besonderen Anlässen ebenfalls entsprechende (Kirchen-)Musik geliefert oder zumindest selbst aufgeführt. Angesichts der Fülle an Aktenmaterial ist es allerdings eher eine Frage des Zufalls, von welchen dieser Gelegenheiten wir heute Kenntnis haben können. Sicherlich werden künftige Forschungen nicht nur im venezianischen Staatsarchiv weitere Ereignisse zu Tage fördern, die ein Mitwirken Lottis belegen. So ist Lottis Verantwortung für die musikalische Gestaltung der Vespers am 20. Januar 1710¹⁴², dem Fest des heiligen Sebastian, in San Lorenzo wiederum den jahrzehntelangen Forschungen von Gastone Vio zu verdanken. Er fand die entsprechende Akte¹⁴³ im fondo der *Provveditori sopra monasteri*¹⁴⁴, deren erster Teil hier zum ersten Mal in einer Transkription wiedergegeben wird:

¹³⁹ I-Rcarm, *TERMINAZIONI | DEL MONISTERO | DEL CARMINE DI | VENEZIA*, Registro D, fol. 22r.

¹⁴⁰ Warum Lotti diesen Dienst nicht mehr versah und seit wann, geht aus den Akten nicht hervor. Vgl. I-Rcarm, Registro D, fol. 22r.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Im selben Jahr mietete Antonio Lotti von Gasparo Dolfin „una casa sola di sopra“ an dem Ponte dei Dai in nächster Nähe zur Piazza San Marco. Vgl. I-Vas, X Savi alle Decime, Busta 434, San Geminiano, Eintrag Nr. 360, fol. 19v.

¹⁴³ *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammozzo und Tonini, Venedig 1991, S. 6.

¹⁴⁴ Bei den *Provveditori sopra monasteri* handelt es sich um Beamte, denen die Aufsicht über die Klöster oblag und zu deren Aufgaben die Überprüfung der Einhaltung der entsprechenden Gesetze und Auflagen zählte. Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico* (= *Bibliothèque des Annales Institutorum* 5), Rom 1937, Bd. 1, S. 201, und Maria Francesca Tiepolo, „Venezia“, in: *Guida generale degli archivi di stato italiani*, hrsg. v. Ufficio centrale per i beni archivistici, Venedig 1994, Bd. 4, S. 857–1014, S. 1062–1070 sowie S. 1076–1140, hier vor allem S. 974–975.

1709. Adi 23. Gen:[nai]° M.[ore] V.[eneto]

Havendo gl' Ill[ustrissi]:^{mi} et Ecc[ellentissi]:^{mi} SS[ignori]:^{ri} P[rovvedito]:^{ri} sopra li Mon[aste]:^{ri} Inf[rascrit]:^{ri} permesso à d:[omino] Ant[oni]:^o Lot[ti] Maestro di Musica di poter andar à far li Vesperi, per la solennità di S. Bastiano nella chiesa delle Monache di S.[an] Lorenzo di questa città, con espresso risoluto commando di dover terminar le musiche med[esi]:^{me} alle ventiquattro hore, e volendo L' E. E.[Eccellenze] S. S.[Sue], rilevar, l' hora precisa che si sijno state terminate, hanno terminato, che siano esaminati quelle, che in vicinanza del detto Monasterio, possino deponer la verità del Fatto.¹⁴⁵

Aus diesem Faszikel geht hervor, dass die *Provveditori sopra monasteri* Antonio Lotti in seiner Funktion als „Maestro di Musica“ genehmigten, am Fest des heiligen Sebastian die beiden Vespers in San Lorenzo (der Kirche der Benediktinerinnen) musikalisch entsprechend zu gestalten. Diese Erlaubnis war verbunden mit der Auflage, dass die Musik spätestens um 24 Uhr beendet sein musste.¹⁴⁶ Mit der Frage nach der Einhaltung dieser Auflage setzten sich die *Provveditori* in dem zitierten Dokument auseinander und befragten deshalb einige Personen, die in der Nachbarschaft des Klosters wohnten. Aus welchen Gründen die *Provveditori sopra monasteri* sich veranlasst sahen, eine solche Inquisitio vorzunehmen, ist nicht mehr zu ermitteln. Den Protokollen kann man aber entnehmen, dass vier Personen aus der unmittelbaren Nachbarschaft von San Lorenzo befragt wurden und keiner von ihnen eine Aussage über das tatsächliche Ende der Musik machen konnte. Nur der letzte Befragte konnte zumindest schildern, dass er am fraglichen Tag nach dem Mittag sein Sestiere verlassen hat und erst „à 24 hore“ zurückkehrte und auf seinem Nachhauseweg keiner entsprechenden Menschenmenge rund um San Lorenzo begegnet sei. Darüber hinaus könne er aber keine Angaben zum tatsächlichen Ende der Musik machen. Schließlich wird er noch gefragt, ob er von jemandem gehört habe, der Auskunft geben kann, wann die Musik an diesem Tag beendet worden

¹⁴⁵ I-Vas, *Provveditori sopra Monasteri*, Atti, Pezzo 15, Faszikel vom 23. Januar 1710, fol. 1r.

¹⁴⁶ Bei der Angabe der Uhrzeit (24 Uhr) handelt es sich nicht, wie bei Byram-Wigfield angegeben, um Mitternacht. Vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 49. Hier ist vielmehr die historische Zeitbestimmung zu beachten, die in Italien im 18. Jahrhundert galt. So bezeichnet die Angabe 24 Uhr damals den Einbruch der Nacht. Für den 20. Januar 1710 dürfte das nach Mitteleuropäischer Zeit ca. 19 Uhr in Venedig gewesen sein. Siehe dazu Michael Talbot, „Ore italiane. The Reckoning of the Time of Day in Pre-Napoleonic Italy“, in: *Italian Studies* 40 (1985), S. 51-62, hier vor allem S. 51-52 und S. 60. Den Hinweis auf den Beitrag von Talbot verdanke ich Herrn Prof. David Douglas Bryant (E-Mail vom 28.03.2020).

sei, was er verneinte. Ob Lotti also die Kirchenmusik zu diesem Festtag über 24 Uhr hinaus ausgedehnt hat, war und ist letztlich nicht zu ermitteln.¹⁴⁷

Auf die Spur einer weiteren Gelegenheit, für die Lotti Kirchenmusik komponierte, führte Sven Hansell. Nachdem er in seinem Lotti-Artikel von 1980 den Aufenthalt des venezianischen Komponisten am Dresdner Hof erörterte, stellt er fest, dass „No other trips taken by Lotti outside Venice are recorded, except one to Novara to provide music for a religious festival on 14 June 1711 [...]“¹⁴⁸. Selbst an dieser Ausnahme bleiben aber einige Zweifel bestehen,¹⁴⁹ denn in der *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara* von Francesco Girolamo Ruggero¹⁵⁰, auf die sich Hansell bezieht, findet sich lediglich eine Liste der mitwirkenden Sänger und Musiker sowie eine Liste der Komponisten, die für die solenne Feierlichkeit anlässlich der Translation des heiligen Gaudentius die entsprechende Musik komponierten.

[Liste der] Compositori di alcuni Salmi, Mottetti, Messe, e Vespi etc.

Signori	Ariosti.	Vienna S. M. C.
	Bernardo Sabadini.	Sereniss. Parma.
	Antonio Caldara.	Roma.
	Gasparini.	Venezia.
	Antonio Lotti.	Venezia.
	Orlandini.	Sereniss. Toscana.
	Balarotti.	Bergamo.
	D. Francesco Pistocchi.	Bologna.
	Giambattista Polvara Mrõ. di Cap. del Duom. di Nov.	

¹⁴⁷ Wenn die Vesper zu einer gewöhnlichen Uhrzeit zwischen ca. 16:30 Uhr MEZ und 17:30 Uhr MEZ begonnen hatte und Vesper, Komplet und die folgende Vigil direkt nacheinander stattfanden, wäre es angesichts lang dimensionierter Vesperpsalmvertonungen wie dem *Dixit Dominus* in A-Dur aus Lottis Feder durchaus vorstellbar, dass sich die Musik über den Einbruch der Nacht hinein ausdehnte. Zu den Dimensionen des *Dixit Dominus* siehe Lotti, *Dixit Dominus*, Beeskow 2007.

¹⁴⁸ Hansell, Art. „Lotti, Antonio“, London 1980, Reprint 1995, S. 249.

¹⁴⁹ Auch diese Feststellung, die sich ohne Quellen- oder Herkunftsangabe, vermutlich aber im Rückgriff auf Hansell in dem Heftchen von Camozzo und Tonini findet, kann nicht zur Klärung des Sachverhalts beitragen, sondern birgt die Gefahr von Fehlschlüssen. „[1711] Giugno. Con una compagnia di musicisti provenienti in gran parte da Milano, Lotti dirige musiche proprie e di altri Maestri a lui contemporanei, quali Antonio Caldara e Francesco Gasparini, in onore dei grandiosi festeggiamenti per la traslazione della salma di S. Gaudenzio nella Basilica di Novara.“ *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Camozzo und Tonini, S. 8.

¹⁵⁰ Francesco Girolamo Ruggero, *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara coll'intervento de primi Virtuosi d'Itaglia nell'occasione del famoso trasporto del sagra corpo di S. Gaudenzo primo vescovo, e protettore di detta città spiegata dal Prete Francesco Girolamo Ruggero di Novara*, Vercelli 1711.

Giacomo Battistini Maestro di Capella della Chiesa, che hà composto per trè giornate con i primi Vespri, e Processione.

Un Oratorio de Fratelli Perroni di S. A. S. Parma. divisa in due parti.¹⁵¹

In der folgenden Schilderung des Ablaufs werden dann zumindest teilweise die Personen genannt, die an den Aufführungen mitwirkten (z. B. Francesco de Grandi) oder diese leiteten (z. B. Ferdinando Civallieri). In diesem Zusammenhang wird der Name Lottis allerdings nicht erwähnt – genauso wenig wie beispielsweise der seines venezianischen Kollegen Francesco Gasparini. Deshalb lässt sich gegenwärtig nur festhalten, dass Lotti Musik für diesen Anlass in Novara schrieb, jedoch nicht, ob er während dieser Feierlichkeiten auch dort anwesend war oder gar eine Aufführung aktiv mitgestaltete.

Weitere Mosaiksteine, die zumindest Schlaglichter auf Einzelereignisse werfen, zu denen Kirchenmusik unter Lottis Leitung und damit womöglich auch seine eigenen Kompositionen erklangen, bietet erneut *Pallade Veneta*.

* 139 [2-9.IX.1702, f. 4]

Mercordí in San Zaccaria, giorno della traslatione del cannonizzato cadavere di tanto profetta, animò le gorghe de' santissimi musici il Signor Antonio Loti, in vecce dal Signor Biffi.¹⁵²

Offenbar handelte es sich um eine Vertretung, die sich durch die Verhinderung von Antonino Biffi ergab. Lotti wurde also als Ersatz für Biffi bestimmt und durfte am 6. September 1702, dem Fest des Propheten Zacharias, den *maestro della cappella ducale di San Marco* vertreten.

* 183 [9-16.VIII.1704, f. 4]

Venerdì per la festa dell'Assunta alla Celestia vi fu vago l'apparato e solenne la musica del Signor Antonio Loti, accompagnata dalla soavissima voce del Signor Pestacchino.¹⁵³

Zum Fest Mariä Aufnahme in den Himmel im Jahr 1704 wurde Antonio Lotti mit der Kirchenmusik in der Chiesa di Santa Maria della Celestia betraut. Besonders hervorgehoben wird in dem Eintrag, dass Lotti dabei auf die Stimme des bekann-

¹⁵¹ Francesco Girolamo Ruggero, *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara*, S. 8. Mit Ausnahme der lokalen Kirchenmusiker liest sich diese Liste wie ein Who's Who der damaligen (nord-)italienischen Musikszene und macht damit einmal mehr Lottis Stellung in seiner Zeit deutlich.

¹⁵² Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 242.

¹⁵³ Ebd., S. 256.

ten Komponisten und Sängers Francesco Antonio Pistocchi zurückgreifen konnte. Offenbar gab es zwischen dem Kloster der Zisterzienserinnen (Santa Maria della Celestia) und dem der Benediktinerinnen (San Lorenzo), deren Patronatsfeste (10. und 15. August) dicht aufeinander folgten, eine Konkurrenzsituation hinsichtlich der musikalischen Gestaltung der jeweiligen Feierlichkeiten.¹⁵⁴ Beide Klöster versuchten deshalb, ihren jeweiligen musikalischen Leiter aus den höheren Musikerämtern von San Marco zu beziehen, damit deren Reputation auf den Ruf des jeweiligen Klosters zurückstrahlte.¹⁵⁵

Eine weitere Gelegenheit für die Komposition oder zumindest die Aufführung von Kirchenmusik stellten die Anniversarien für die Brüder Lorenzo und Girolamo Priuli dar. Lorenzo war der 82. und sein Bruder Girolamo der 83. Doge Venedigs. Beide wurden in der Chiesa di San Domenico beigesetzt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zerstört wurde. Zwei Jahre nach dem Tod Girolamos verfügte dessen Sohn Lodovico Priuli die Errichtung eines Kenotaphs für seinen Vater Girolamo und seinen Onkel Lorenzo in der Chiesa del Santissimo Salvatore.¹⁵⁶ Mit diesem Doppelgrabmonument wurde San Salvador auch zum Ort des feierlichen Gedenkens, wie

¹⁵⁴ Auch in der Korrespondenz von Diplomaten der damaligen Zeit spiegelt sich die Konkurrenzsituation zwischen den beiden Klöstern. Siehe dazu z. B. den Eintrag *A29 in Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 352. Ein zeitgenössischer Reisender berichtet in seinen Reisebeobachtungen der 1720er von diesem Wettstreit zwischen den beiden Klöstern: „The Nuns of S. Lorenzo, and those of S. Maria Celestia, have on their Feastdays, one the 10th, the other the 15th of August, a great Concert of Musick in their several Churches. The Nuns of both these Convents are noble Ladies; and they vie for Superiority with each other, which shall have the best Musick: and therefore each obliges the chief of their Musicians when they engage them to be at their Feast, not to be employed at the other.“ Edward Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721, and 1722*, London 1730, Bd. 1, S. 99. Ob diese Verpflichtung als musikalischer Leiter nur für eine der beiden Institutionen zu Verfügung zu stehen, tatsächlich Bestand hatte, kann laut Selfridge-Field nicht ermittelt werden. Siehe Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 67.

¹⁵⁵ Selfridge-Field merkt an, dass San Lorenzo den Kapellmeister von San Marco, Santa Maria della Celestia hingegen den ersten Organisten von San Marco engagieren konnte. An der Stelle scheint aber der Hinweis sinnvoll zu sein, dass beide Institutionen ihren musikalischen Leiter aus den höheren Musikerämtern von San Marco zu beziehen suchten. Denn erstens war Lotti am 15. August 1704 genau genommen noch zweiter Organist und wurde erst zwei Tage später offiziell zum ersten Organisten von San Marco ernannt. Zweitens zeigt sich mit den in *Pallade Veneta* dokumentierten Feierlichkeiten im Jahr 1687 zumindest das Bemühen beider Institutionen, Giovanni Legrenzi (damals *maestro di cappella* an San Marco) zu gewinnen. Ob er die musikalische Leitung nicht nur der Feierlichkeiten am 10., sondern auch der am 15. August übernahm, kann nicht mit letzter Sicherheit festgestellt werden, aber in beiden Kirchen erklangen 1687 seine Kompositionen. Siehe Eintrag *41 und Eintrag *42 in Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 181-182. Und drittens konnte man in Santa Maria della Celestia für den 15. August 1700 den damaligen Vizekapellmeister von San Marco Carlo Francesco Pollarolo gewinnen. Siehe Eintrag *107 in Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 232.

¹⁵⁶ Siehe Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venedig 1824, Bd. 1, S. 110, sowie Jan Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 11), Sigmaringen 1993, S. 49-64, besonders S. 50.

es die beiden nachfolgenden Notizen aus dem Jahr 1704 und dem Jahr 1711 in *Pallade Veneta* schildern:

* 193 [13-20.XII.1704, f. 1]

[...] Martedì si celebrarono solenni funerali a San Salvatore con musica del Signor Antonio Lotti alli serenissimi fratelli Priuli e vi fu eretto maestosissimo catafalco, simboleggiato da quelle tante virtù.¹⁵⁷

* 224 [7-14.II.1710¹⁵⁸/11, f. 2]

Lunedì in San Salvatore [...] si celebrarono li funerali anniversarii delli furono serenissimi fratelli Priuli, intervenendovi la scola di San Rocco con moltissime torcie, e vi fece logubre ma soave musica il Signor Antonio Lotti.¹⁵⁹

Zum Anniversarium im Jahr 1711 wird als Besonderheit hervorgehoben, dass auch die Scuola Grande di San Rocco, ausgestattet mit zahlreichen Fackeln, an den Feierlichkeiten teilnahm und Antonio Lotti eine Musik aufgeführt habe, die gleichzeitig sowohl düster als auch lieblich gewesen sei.

Alljährlich feierten auch die Augustinerinnen jeweils am 25. November in ihrer Chiesa di Santa Caterina das Fest der heiligen Katharina von Alexandrien mit solenner Kirchenmusik.¹⁶⁰ Für den 25. November 1710 überliefert *Pallade Veneta*, dass die Leitung der vortrefflichsten Musiker in den Händen von Antonio Lotti lag:

* 210 [22-29.XI.1710, ff. 1-2]

[...] Martedì in onore della vergine martire Cattarina, il di cui corpo dopo il glorioso martirio hebbe per sepolcro il Monte Sinai, ivi collocato dagli angeli, l'illustrissime claustrali che la di lei chiesa regono fecero eccheggiare li musici più esquisiti, diretti dal Signor Antonio Lotti, e nella pompa di maestoso apparato esposero il fervore della religiosissima pietà.¹⁶¹

¹⁵⁷ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 259.

¹⁵⁸ Die Datumsbezeichnung meint hier 1710 more veneto, ergo 1711.

¹⁵⁹ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 268-269.

¹⁶⁰ Mit diesem Gedenktag verband sich die vom damaligen Dogen Pietro Grimani im Jahr 1307 begründete *Festa dei Dotti*, die daher auch für nachfolgende Dogen einen entsprechenden Anlass bildete, sich zur Chiesa di Santa Caterina zu begeben. Siehe Joseph John Hobbs, *Mount Sinai*, Austin 1995, S. 82 sowie Marcello Brusegan, *Le chiese di Venezia*, Rom 2007, S. 40.

¹⁶¹ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 264.

Gleiches galt auch für das Patronatsfest der Basilica di San Giorgio Maggiore. So wurde vom 23. April 1711, dem Fest des heiligen Georg, berichtet, dass zur Verehrung des Märtyrers eine solenne Messe nebst Vespern von Antonio Lotti erklang:

* 231 [18-25.IV.1711, f. 4]

Giovedì in venerazione del martire eroe San Giorgio, nel di lui tempio in isola della Pietà de' monaci cassinensi, che l'officiano, rimase rapita la divozione di tutta la nobiltà che vi concorse, e di gran parte della città, poiché fra il splendore del rito pontificale seguì la celebratione solenne della messa e vesperi, armonizzati dalle musicali idee del Signor Antonio Lotti, che riempirono di melodia l'aria sacra di quel celebre santuario.¹⁶²

Neben der liturgischen Kirchenmusik an San Marco und an anderen Kirchen komponierte Lotti gelegentlich auch Oratorien, doch ist auch hier die Quellenlage oft unsicher. Laut Francesco Caffi schrieb er bereits 1701 ein Oratorium *Giuditta* und für das Ospedale degl'Incurabili ein weiteres mit dem Titel *Gioas, re di Giuda* auf ein Libretto von Zaccheria Valaresso.¹⁶³ Die Tragfähigkeit dieser Angaben bleibt angesichts des bisherigen Mangels an weiteren Quellen fraglich. Besser dokumentiert ist indes Lottis Oratorium *San Romoaldo*, das im Herbst 1702 in *Pallade Veneta* erwähnt wird:

* 147 [30.IX.-7.X.1702, f. 3]

Il Signor Antonio Lotti, famoso per le sue tante erudite compositioni musicali, ha ora composto l'oratorio di *San Rom[u]aldo* che, inenitabile, passa a recitarsi in Roma.¹⁶⁴

¹⁶² Ebd., S. 271.

¹⁶³ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 335-336. Caffi weist zudem darauf hin, dass Lotti neben der Gunst und Unterstützung anderer einflussreicher venezianischer Familien, hauptsächlich die der Valaessos genoss. Diese Aussage untermauert er damit, dass Lotti für Paolo Valaresso, der Bischof des Suffraganbistums Concordia (damals der Erzdiözese Aquileia zugehörig) war, das Oratorium *Giuditta* komponierte, dessen Libretto 1701 von Andrea Poletti in Venedig gedruckt worden sei (bisher war allerdings kein Exemplar dieses Durcks zu ermitteln). Zudem hat Lotti nicht nur Zaccheria Valaessos Text zu *Gioas, re di Giuda*, sondern auch den zum späteren Madrigal *Spirto di Dio* vertont. Siehe dazu in diesem Kapitel, S. 83. Zur Einordnung der Familie Valaresso selbst siehe *Dizionario Storico-Portatile Di Tutte Le Venete Patrizie Famiglie. Così di quelle, che rimaser' al serrar del Maggior Consiglio, come di tutte le altre, che a questo furono aggregate. In cui si vede la loro origine, lo stato presente delle estinte. Raccolto il tutto con la possibile diligenza da' più accreditati Documenti*, s. n., Venedig 1780, S. 153-154.

¹⁶⁴ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 245. Allerdings findet sich in *Pallade Veneta* kein Hinweis auf eine Verbindung zwischen diesem Oratorium und dem Ospedale degl'Incurabili, wie es die Zuordnung von Denis und Elsie Arnold suggeriert. Siehe Denis und Elsie Arnold, *The oratorio in Venice*, S. 84.

Für die Aufführung dieses Werks in Rom im Jahr 1703 ist ein Exemplar des gedruckten Librettos erhalten, aus dem sich der Hintergrund dieser Darbietung erhellen lässt: Der venezianische Patrizier Giovanni Francesco Morosini, der zu der fraglichen Zeit Botschafter in Rom war,¹⁶⁵ widmete *San Romoaldo* dem damaligen Papst Clemens XI.¹⁶⁶

Der nächste Hinweis auf die Autorschaft Lottis zu einem Oratorium findet sich bei Denis und Elsie Arnold. Sie nennen auf der Basis des erhaltenen Librettos Lotti als Komponisten für das Oratorium *Triumphus fidei*, welches 1712 im Ospedale degl’Incurabili zur Aufführung kam.¹⁶⁷ Das gedruckte Libretto dieses lateinischen Oratoriums enthält aber keinen Hinweis auf den Komponisten, sondern ermöglicht lediglich die Zuordnung zum Ospedale degl’Incurabili und die entsprechende Datierung.¹⁶⁸ Folglich muss zum gegenwärtigen Zeitpunkt offen bleiben, ob Lotti als Komponist von *Triumphus fidei* gelten kann.

Wie in der Einleitung bereits dargelegt wurde, vertritt Byram-Wigfield die Ansicht, dass *Giuditta* von Lotti auch für das Ospedale degl’Incurabili komponiert worden war. Das gedruckte Textbuch zu *La Giuditta guerriera*, welches seiner Meinung nach dieses Oratorium repräsentiert, gibt aber weder Lotti als Komponisten noch das genannte Ospedale als Bestimmungsort an. Ferner bleiben starke Zweifel bestehen, ob die Identifizierung von *La Giuditta guerriera* als das von Caffi angegebene Oratorium Lottis mit dem Titel *Giuditta* überhaupt richtig ist.¹⁶⁹

Im Hinblick auf das Ospedale degl’Incurabili und Lotti bleiben diese Zuordnungsprobleme nicht die einzigen offenen Fragen. In der bisherigen Literatur seit Caffi wird Lotti als *maestro di coro* des Ospedale degl’Incurabili bezeichnet oder zumindest darauf verwiesen, dass Lotti für diese Institution tätig war.¹⁷⁰ Ange-

¹⁶⁵ Francesca Antonibon, *Le relazioni a stampa di ambasciatori veneti*, Padua 1939, elektronischer Reprint 2012, S. 72, URL: <http://www.storiadivenezia.net/sito/testi/Antonibon.pdf> (28.06.2021)

¹⁶⁶ Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 104.

¹⁶⁷ Denis und Elsie Arnold, *The oratorio in Venice*, S. 84.

¹⁶⁸ Für die freundliche Bereitstellung von Informationen und die Überlassung des Studienmaterials sei an dieser Stelle herzlich Anna Bogo gedankt. Siehe [s. n.], *Triumphus Fidei | Oratorium | Musicè-Donatum | In Templo | Sancti Salvatoris | Incurabilium*, Venedig 1712, I-Vcg, Libretti Correr Oratori 59 F Vol. 11, hier besonders S. [1]-2, sowie Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 409.

¹⁶⁹ Vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 59. Für detailliertere Informationen zu den fraglichen Oratorien aus Lottis Feder im Allgemeinen und die Problematik des *Giuditta*-Oratoriums im Besonderen siehe Kapitel 1, S. 8-9.

¹⁷⁰ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 347. Baldauf-Berdes vermutet, dass Lotti vor und nach seinem Dresdner Engagement in einer Carlo Francesco Pollarolo (irrtümlicherweise spricht Baldauf-Berdes hier von seinem Sohn Antonio Pollarolo, der ab 1716 *maestro di coro* am Ospedale Santa Maria dei Derelitti war) untergeordneten Position für das Ospedale degl’Incurabili tätig

sichts der unvollständigen Aktenüberlieferung ist diese Behauptung allerdings nur schwer zu belegen. Caroline Giron-Panel hat in ihrer umfangreichen Dissertation zu den Ospedali Grandi das noch erhaltene Archivmaterial gesichtet und keinerlei Beleg für eine Anstellung Lottis am Ospedale degl’Incurabili finden können.¹⁷¹ Allerdings gibt es Lücken, die mittels der vorhandenen Akten nicht geschlossen werden können. So ist für die Jahre zwischen 1723 und 1726 – dem Tod von Carlo Francesco Pollarolo und dem Dienstantritt von Nicola Porpora – nicht bekannt, wer als *maestro di coro* an diesem Ospedale fungierte.¹⁷² Ebenso geht aus den Akten nicht hervor, wer zwischen Porporas Abreise nach London – er übernahm dort die musikalische Leitung der Opera of the Nobility¹⁷³ – und der entsprechenden Tätigkeit von Johann Adolf Hasse in den Jahren von 1734/36 bis 1737 das Amt des *maestro di coro* versah.¹⁷⁴ Es besteht also grundsätzlich die Möglichkeit, dass Lotti zeitweilig als *maestro di coro* am Ospedale degl’Incurabili tätig war. Ohne entsprechende Archivalien, Musikalien oder Libretti, die auf eine solche Tätigkeit verweisen, verbleibt diese Möglichkeit jedoch im Raum der Spekulationen.¹⁷⁵ Ansonsten ist zum Themenkomplex „Lotti und die Ospedali“ nach gegenwärtigem Kenntnisstand lediglich bekannt, dass er die Prüfungskommission am Ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti als externer Musiker bei einem Vorsingen am 27. September 1733 unterstützte.¹⁷⁶

war. Ab 1722 soll Lotti die Leitungsposition übernommen haben, bis Nicola Porpora 1726 *maestro di coro* wurde. Vgl. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice*, S. 205-206. Zur Frage der Anstellung Lottis an der genannten Institution siehe auch Kapitel 1, S. 8.

¹⁷¹ Giron-Panel, *À l’origine des conservatoires*.

¹⁷² Giron-Panel, *À l’origine des conservatoires*, Bd. 2, S. 414.

¹⁷³ Spätestens im Herbst 1733 begab sich Porpora nach London, denn am 29. Dezember wurde seine erste Oper *Arianna in Nasso* für die Opera of the Nobility im Lincoln’s Field Theatre uraufgeführt. Vgl. Stefano Aresi, Art. „Porpora, Nicola“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Personenteil, Bd. 13, Sp. 780-786, hier Sp. 781.

¹⁷⁴ Im Februar 1734 kam das Ehepaar Hasse in Dresden an, um die Verträge auszuhandeln, die schließlich im Sommer unterzeichnet wurden. Im Spätherbst 1734 verließen beide Dresden wieder für einen erneuten Aufenthalt in der Serenissima ab November 1734, um im Januar 1737 wieder nach Dresden zurückzukehren. Somit bestand bereits Ende 1734 die Möglichkeit für ein Engagement Johann Adolf Hasses am Ospedale degl’Incurabili als *maestro di coro*. Ein genaues Datum lässt sich mangels archivalischer Belege dafür nicht ermitteln. Das erste Libretto, das Hasse als *maestro di coro* ausweist, ist *Alessandro nell’Indie* von 1736. Vgl. Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, deutsch v. Juliane Riepe, Beeskow 2016, S. 31-32, S. 45-47 und S. 56-58.

¹⁷⁵ Insofern teilt die Autorin die Zweifel, die bereits Giron-Panel an einer Anstellung Lottis am Ospedale degl’Incurabili hegte. Vgl. Giron-Panel, *À l’origine des conservatoires*, Bd. 1, S. 654.

¹⁷⁶ Berthold Over, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91), Bonn 1998, S. 28, Fußnote 2, und Giron-Panel, *À l’origine des conservatoires*, Bd. 1, S. 285-286 und S. 393.

Parallel zu den oft nur dürftig dokumentierten Aufgaben innerhalb der Kirchenmusik an San Marco und an anderen Kirchen stieg Lotti innerhalb weniger Jahre zu einem der erfolgreichsten venezianischen Opernkomponisten seiner Generation auf. Hier können nur die Grundzüge dieser Karriere skizziert werden, für die die erhaltenen Exemplare der gedruckten Libretti die wichtigste Quelle bilden. Lottis Opernerstling war *Il trionfo dell'innocenza*, aufgeführt 1692 am Teatro di Sant'Angelo in Venedig.¹⁷⁷ Vier Jahre später gelangte mit *Il Tirsi* eine Gemeinschaftsproduktion von Antonio Lotti, Antonio Caldara und Attilio Ariosti auf die Bühne im Teatro di San Salvador.¹⁷⁸ Erst zehn Jahre später komponierte Lotti wieder eine Oper – *Sidonio* wurde 1706 in der *stagione di autunno* im Teatro di San Cassiano aufgeführt.¹⁷⁹ Von nun an brachte er jedes Jahr mindestens eine eigene Oper auf die Bühne. Wie *Sidonio* kamen auch seine beiden folgenden Opern *Achille placato* (1707) und *Teuzzone* (Carnevale 1707) im Teatro di San Cassiano zur Aufführung.¹⁸⁰ *Sidonio* bedeutete auch in anderer Hinsicht einen Wendepunkt im Leben des Komponisten, denn spätestens bei den Proben zu dieser Oper lernte Lotti seine spätere Frau Santa Stella kennen, die in dieser Oper die Rolle der Argene sang.¹⁸¹ In der Folgezeit übernahm Santa Stella weitere Gesangspartien in Lottis Opern wie etwa die Elena in *Achille placato* (1707), die Zoe in *La Forza del sangue* (1711) oder die Irene in *Irene Augusta* (1713).¹⁸² Daneben sang sie selbstverständlich weiterhin Partien in Opern anderer Komponisten. Allein im Jahr 1708 übernahm sie fünf Rollen in venezianischen Opern.¹⁸³ Am 12. Februar 1714 mündete die langjährige Bekanntschaft und Zusammenarbeit zwischen Santa Stella und Antonio Lotti in der Eheschließung. Die Trauung fand in der Chiesa di San Nicolò della Lattuga statt, und Trauzeugen waren keine Geringeren als die *nobili uomini* Giovanni Battista Gradenigo und Michiel Morosini.¹⁸⁴ Seit Lottis Kindheit bestand,

¹⁷⁷ Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 380.

¹⁷⁸ Den 1. Akt komponierte Lotti, den 2. Akt Caldara und den 3. Akt schließlich Ariosti. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 332.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1990, Bd. 1, S. 18, sowie Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 3, S. 219 und S. 487-488.

¹⁸³ Santa Stella stand 1708 in den Opern *Alessandro in Susa* als Statira, in *Astarto* als Elisa, in *Engelberta* als Engelberta, in *Il Falso Tibertino* als Lavinia und in *Igene regina di Sparta* als Igene auf der Bühne. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1990, Bd. 1, S. 71 und S. 343, sowie Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 3, S. 30, S. 102-103 und S. 404.

¹⁸⁴ Vgl. I-Vasp, Parrocchia di San Geminiano, Matrimoni 6, S. 123.

wie bereits erläutert, eine entsprechende Beziehung zu einer der bedeutendsten venezianischen Familien: *i Gradenigo*.¹⁸⁵ Im Laufe der Jahre scheint außerdem ein Kontakt zu einer weiteren bedeutenden Patrizierfamilie: *i Morosini*, die ebenfalls zu den *case vecchie* zählt, entstanden zu sein. Einen Beleg bildet das bereits erwähnte Oratorium *San Romoaldo*, mit dessen Komposition Giovanni Francesco Morosini Lotti offenbar beauftragt hatte.¹⁸⁶ Lotti verfügte also über Kontakte in die höchsten Adelskreise Venedigs.

Mit seiner nächsten Oper *Il Vincitor generoso* gelang Lotti ein bedeutender Sprung.¹⁸⁷ Diese Oper kam 1708 nicht nur in der prestigeträchtigsten Spielzeit, nämlich dem Karneval, sondern auch in dem zu dieser Zeit bedeutendsten und berühmtesten Opernhaus der Stadt, dem Teatro di San Giovanni Grisostomo, zur Aufführung.¹⁸⁸ Abgesehen von zwei Ausnahmen fanden von nun an sämtliche Premieren der venezianischen Opern Lottis in diesem Theater statt.¹⁸⁹ Welcher Beliebtheit sich Lottis Opern erfreuten, geht aus einigen Notizen in *Pallade Veneta* hervor. So hebt das Nachrichtenblatt für *Isacio tiranno*, die in der Herbstspielzeit des Jahres 1710 im Teatro di San Giovanni Grisostomo zu Aufführung kam,¹⁹⁰ die Lieblichkeit der Musik Lottis hervor:

* 211 [22-29.XI.1710, f. 2]

Isacio tirano, che richiamato dalle sue odiose ceneri dagli entusiasmi poetici del tanto celebre Noris, è comparso a fare di sé nobilissima pompa sulle scene di San Giovanni Gri-

¹⁸⁵ Siehe in diesem Kapitel, S. 20-22.

¹⁸⁶ Zudem gilt es zu bedenken, dass die Verbindung zwischen Lotti und der Familie Gradenigo sich auf die Familie Morosini womöglich relativ leicht ausweiten konnte, da zwischen den Gradenigos und den Morosinis auch innerfamiliäre Bande vorhanden waren. So war etwa Giacomo Gradenigo mit Paolina Morosini verheiratet, deren Tochter wiederum ins Kloster Santa Maria della Celestia eintrat. Zu diesem Anlass hatte zumindest laut *Pallade veneta* Lotti entsprechende Musik aufgeführt. Siehe dazu in diesem Kapitel, S. 20-22 und siehe *Arbore della Famiglia Gradenigo* in: I-Vnm, Cod. It. VII 16 = 8305, fol. 175v.

¹⁸⁷ Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 493.

¹⁸⁸ Zur Bedeutung des Teatro di San Giovanni Grisostomo siehe z. B. Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venedig 1897, S. XLV-XLVI oder „*Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo (secoli XVI-XIX)*“. *Catalogo mostra documentaria. Archivio di Stato. Venezia, 13-21 febbraio 2012*, hrsg. v. Michela Dal Borgo, Venedig 2012, S. 3 und S. 27-29, URL: https://www.archiviodistatovenezia.it/images/file-pdf/2012/carnevale2012_mostra_catalogo.pdf (28.06.2021).

¹⁸⁹ *La Ninfa Apollo* und *Polidoro* bilden die beiden Ausnahmen. Erstere wurde im Karneval 1709 im Teatro di San Cassiano offenbar als gemeinsames Werk von Francesco Gasparini und Antonio Lotti auf die Bühne gebracht. Letztere feierte ihre Premiere in der Karnevalsspielzeit 1714 im Teatro Santi Giovanni e Paolo, das im 17. Jahrhundert als das erste Haus am Platz galt und später hinsichtlich seiner Bedeutung durch das Teatro di San Giovanni Grisostomo abgelöst wurde. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 4, S. 229 und S. 448.

¹⁹⁰ Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 3, S. 496.

sostomo, nelle quali tanto più riescono dolci le sue per altro crudeli tirannie, quanto che oltre la fluidezza del metro che l'espone, vi è concorsa la soavità musicale del Signor Antonio Lotti a renderle grate ad ogni cuore.¹⁹¹

Geradezu überschwänglich urteilt *Pallade Veneta* über Lottis Oper *Il tradimento traditor di se stesso*, die 1711 uraufgeführt wurde.¹⁹² Die Musik wird als die exquisiteste bezeichnet und das Nachrichtenblatt berichtet, dass Lotti sich bei dieser Komposition selbst übertroffen habe:

* 219 [17-24.I.1710/1, f. 2]

Sabbato della scorsa [settimana] il Signor Abbate Silvani mostrò sulle scene Grimane di San Giovanni Grisostomo ciò che tutto il giorno succede, cioè *Il tradimento, traditor di sé stesso*, e comparisce con più di diletto che d'onore, perché serviendo di documento, porge anco grande piacere per la condotta del drama e per l'esquisitissima musica del Signor Antonio Lotti, che in tale compositione ha superato sé stesso.¹⁹³

In der Karnevalssaison des Jahres 1715 ging Lottis Oper *Foca superbo* „con tutto l'applauso“ über die Bühne.¹⁹⁴ Gleiches vermerkt *Pallade Veneta* auch für die Uraufführung von Lottis *Alessandro severo* im Jahr 1717:

* 327 [16-23.I.1716/7, ff. 2-3]

Domenica sera comparve per la prima volta sulle scene di San Giovanni Grisostomo *Alessandro Severo*, chiamato dalle sue ceneri dalla [poesia] amenissima dell'Illustrissimo Signor Apostolo Zen e dalle musicali notte del Signor Antonio Lotti, reso così godibile che già ha riportato tutto l'applauso.¹⁹⁵

Von den mehr als 20 Opern, die Lotti komponierte, wurden ungefähr ein Dutzend in Städten wie Neapel, Mailand, Bologna oder Mantua nachgespielt. Dies kann, wie

¹⁹¹ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 264-265. Zum Inhalt und zur Einordnung des Librettos siehe Christian Seebald, *Libretti vom ›Mittelalter‹. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700* (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 134), Tübingen 2009, S. 41-42.

¹⁹² Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 350.

¹⁹³ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 267.

¹⁹⁴ „* 267 [21-28.XII.1715, ff. 2, 4] Giovedì riaprirono li teatri musicali e comici ed il grande ridotto con un copioso concorso di maschere in ogni uno de' luoghi sudetti [...] Giovedì sera sulle scene di San Giovanni Grisostomo comparve *Foca superbo*, richiamato dalle sue polveri dalla poesia e rappresentato da scelti cantanti con tutto l'applauso.“ Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 281.

¹⁹⁵ Ebd., S. 301.

bereits Randall LeConte Holden hervorhob, als ein Indiz für Lottis Erfolg als Opernkomponist angesehen werden.¹⁹⁶

Neben Lottis langsamem Aufstieg in der Hierarchie von San Marco, seinen übrigen Aktivitäten als Komponist von Kirchenmusik und der Etablierung als Opernkomponist knüpfte er auch außerhalb von Venedig Kontakte. Der Hintergrund dafür dürfte wahrscheinlich das Streben nach einem repräsentativen Amt gewesen sein, das ihn unabhängig von den Unwägbarkeiten des Operngeschäfts machte und gleichzeitig eine dauerhafte Sicherung der eigenen Existenz auf hohem Niveau bedeutet hätte.

Über die Anfänge seiner Kontakte zum Wiener Hof gab der Komponist später – in seinen Briefen an die *Academy of Ancient Musick* in London – selbst Auskunft. Damit fällt auch ein Licht auf die Entstehung des später berühmt gewordenen Madrigaldrucks:

Ce 29. Mars, 1731. Venise. [...] Les Duetti, Terzetti & Madrigali ont été composé par moy peu avant l'Impression. Il y a des Professeurs & Amateurs de Musique, qui de leurs propres yeux ont veu le progrès du Madrigal en question, en ont chanté & oiiiis les repetitions sur le canevas, avant de le mettre au net. Les Vers, *In una Siepe ombrosa*, en ont été faits exprez, & donnez à moi par Mons. l'Abbé Periaty, qui étoit pour lors à Venise, & qui est actuellement à Vienne, dans le Poste de Poete de S. M. I. *Charles VI*. Voicy l'occasion de faire imprimer le susdit Madrigal.

Feu Mons. Marc-Ant. Ziani étant Vice-Maitre actuel de Chapelle de S. M. l'Empereur Leopold, m'envoyoit, de tems en tems, de ses Compositions, me priant toujours de luy en envoyer des miennes. Je luy envoyai le Madrigal à 5. *In una Siepe ombrosa*, & il eut la bonté de le faire chanter à la presence de l'Emp. Leopold. M. Ziani, avec sa politesse, m'en felicita par ses Lettres, & vous jugerez Mons. si ce Madrigal étoit alors dans les Archives de Vienne. L'Emp. Leopold lui ordonna, avec sa clemence ordinaire, de me marquer sa satisfaction, & de m'écrire de lui envoyer de mes Compositions sur le même gout. J'achevai donc les Pieces contenuës dans l'Imprimé, & lorsque j'étois sur le point de lui dedier l'ouvrage, par malheur sa Majesté mourût. Après sa Mort, Mons. Ziani avec Mons. le Comte de Par, representant à S. M. I. *Joseph I*. ma disgrace, sa Maj. agréa de recevoir en sa protection le Livre des Duetti, Terzetti, &c. comme il est marqué dans la Preface, & avec sa liberalité m'honora de son Agrément avec un Collier d'Or qui me fût envoyé de la part de sa Majesté.

¹⁹⁶ Randall LeConte Holden, *II. The six extant operas of Antonio Lotti (1667-1740)*, Diss. University of Washington 1970, S. 45-46.

Voilà l'Abregé de l'Histoire que vous m'avez commandé [...] ¹⁹⁷

Es war also Pietro Pariati ¹⁹⁸, der den Text für das Madrigal *In una siepe ombrosa* schrieb und Lotti zur Vertonung übergab. Offensichtlich dachte aber zu diesem Zeitpunkt niemand an eine Druckausgabe. Die große Zeit der Madrigaldrucke (erst recht im Hinblick auf ein Opus Primum ¹⁹⁹) war jedenfalls längst vorüber. Gemäß der These von Thomas Day war das Singen von Madrigalen zu Lottis Zeit in Italien aber immer noch üblich und diente wohl dem Vergnügen von Musikkennern und Liebhabern. ²⁰⁰ In Venedig gab es wohl gelegentlich noch den einen oder anderen Anlass für die Komposition und Aufführung von Madrigalen. Lotti selbst komponierte als späterer *maestro di cappella* an San Marco zur *Sposalizio del Mare* (Ver-mählung des Dogen mit dem Meer) im Jahr 1736 sein geistliches Madrigal *Spirto*

¹⁹⁷ *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice*, S. 6 und S. 8.

¹⁹⁸ Pietro Pariati ist ab 1699 in Venedig nachweisbar und etablierte sich dort nach und nach als Librettist, bevor er 1714 kaiserlicher Hofpoet am Wiener Hof wurde. Auch Lotti vertonte einige seiner Texte. So schrieb Pariati beispielsweise die Libretti für Lottis Opern *Sidonio*, *Il Ciro* und *Costantino* oder die zu den beiden Wiener Oratorien: *Il voto crudele* und *L'umiltà coronata in Ester*. Vgl. Brendan Dooley, „Pietro Pariati a Venezia“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio Lombardia* (= Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia 5), hrsg. v. Giovanna Gronda, Bologna 1990, S. 15-44, hier S. 42, Herbert Seifert, „Pietro Pariati poeta cesareo“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio Lombardia* (= Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia 5), hrsg. v. Giovanna Gronda, Bologna 1990, S. 45-72, hier S. 54, S. 57-59 und S. 64, Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1990, Bd. 2, S. 133 und S. 242-243, sowie Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 332. Die Partitur zu *Il voto crudele* befindet sich unter der Signatur Mus. Hs. 17695 in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Lottis *L'umiltà coronata in Ester* wurde 2004 als Faksimile der Partitur (Signatur: Mus. Hs. 17671), die sich gleichfalls in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, herausgegeben. Siehe Antonio Lotti, *L'umiltà coronata in Ester*, hrsg. v. Laura Zanella (= Drammaturgia musicale veneta 11), Mailand 2004.

¹⁹⁹ Zum Madrigal als Opus Primum siehe Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), Laaber 1995. Zur fraglichen Zeit (also zwischen circa 1700 und 1705) waren, wie bereits etwa Karl Heller herausstellte, als gedrucktes Erstlingswerk nicht mehr Madrigale, sondern vielmehr Sonaten (konkreter: Triosonaten) als „Gesellenstück“ gefragt. So legten Vivaldi, Caldara oder Albinoni mit ihren ersten gedruckten Opera jeweils eine Sammlung Triosonaten vor. Vgl. Karl Heller, *Antonio Vivaldi* (= Reclam-Bibliothek 1367), Leipzig 1991, S. 52-54. Als erste Einführung in die venezianische Instrumentalmusik zu Lottis Zeit mag die Studie von Selfridge-Field dienen. Siehe Eleanor Selfridge-Field, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, 3. Auflage, New York 1994.

²⁰⁰ Antonio Lotti, *Duetti, Terzetti e Madrigali a piu voci*, hrsg. v. Thomas Day (= Recent researches in the music of the baroque era 44/45), Middleton 1985, S. vii. In der Literatur wird die Frage der musikpraktischen Bedeutung des Madrigals im 18. Jahrhundert nur punktuell berührt. Hinsichtlich der musiktheoretischen Rezeption im 18. Jahrhundert unternahm Susanne Oschmann zumindest den Versuch eines ersten Überblicks. Siehe Susanne Oschmann, „Das Nachleben einer Gattung: Zur Rezeption des Madrigals im 18. Jahrhundert“, in: *Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 10. bis 12. Juni 1994* (= Michaelsteiner Konferenzberichte 51), hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund, Frieder Zschoch, Michaelstein 1997, S. 39-48.

di Dio.²⁰¹ Solche Anlässe blieben aber die Ausnahme, so dass Thomas Day wohl eher die übliche Funktion von Madrigalen in der damaligen Zeit beschreibt. Dies wird im Grunde auch durch Lottis Brief unterstützt. Dort weist der Komponist darauf hin, dass das Madrigal *In una siepe ombrosa* während der Entstehungsphase von Professoren und Musikliebhabern gesungen, gehört und immer wieder geprobt wurde, bis er es in Reinschrift schließlich vollständig niederschreiben konnte.

Während der Entstehung der ersten Madrigale, die später in den *Duetti, terzetti, e madrigali a più voci* ihren Platz finden sollten, stand Lotti in Briefkontakt mit Marc'Antonio Ziani, den er sicherlich als Komponist in Venedig kennengelernt hatte und der seit dem 1. April 1700 als Vizekapellmeister am Wiener Hof engagiert war. Ziani sandte Lotti wohl gelegentlich einige seiner Kompositionen und bat Lotti im Gegenzug immer wieder um ein paar Werke aus dessen Feder. Ziani war es auch, der das Madrigal *In una siepe ombrosa* Kaiser Leopold I. zu Gehör brachte. Letzterer war davon so begeistert, dass er – über seinen Vizekapellmeister – Lotti um weitere Kompositionen in diesem Stil bat. Daraufhin schrieb Lotti weitere Madrigale und übersandte sie dem Kaiser. Offenbar handelte es sich dabei um die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhaltene Handschrift *Mus. Hs. 18776*, die 14 Kompositionen sowie eine auf den 30. August 1703 datierte Widmung des Komponisten an Leopold I. enthält.²⁰²

Diese Partiturnkopie sollte als Vorlage für eine gedruckte Ausgabe dienen, doch bevor sich dieser Plan mittels einer Unterstützung durch den Kaiser in die Tat umsetzen ließ, verstarb Leopold I. am 5. Mai 1705. Wie Lotti berichtet, war es Ziani

²⁰¹ Siehe dazu die Musikhandschriften in I-Vnm, It. Cl. IV, 1737 (= 11344), n. 10 oder I-Vsm, B. 764.

²⁰² „SACRA CESAREA MAESTÀ Sono così gloriose l'Arti, e le Scienze per la Clementissima Protezione, che godono sotto l'Ombra di cotesto AUGUSTISSIMO TRONO, che fanno peccare di temeraria presunzione I loro Professori; mà così generosa è la Benignità di VOSTRA MAESTÀ CESAREA nell'accogliere con Magnanimo Ciglio la loro Comparsa, che la Grazia del benignissimo Gradimento somministra le discolpe al delitto dell'Ardire. La MUSICA frà l'altre, onorata dal Genio Reale della MAESTÀ VOSTRA se ne viene con passi d'ossequio ad ammirare in Essa la bella Armonia di tutte le sue Virtudi Eroiche, & ad apprendere, che la Mente sublime di VOSTRA MAESTÀ è uno Specchio di quella sempre giusta, sempre grata, sempre Benefica Melodia delle Sfere, d'onde per fregio de Secoli ne scese lo Spirito della MAESTÀ VOSTRA. À QUESTA ardisco io d'umigliarmi con l'offerta delle presenti mie Imperfezioni Musicali, e supplico la CESAREA GRANDEZZA à concedermi d'unire il debil suono delle Muse allo strepito Glorioso delle Trombe IMPERIALI, alle quali conceda il Cielo per tutto il Mondo un Eco di trionfi sicuri, e con profondissima Venerazione à quella Clemenza, che m'ispira la Speranza della GRAZIA CESAREA m'inchino DI VOSTRA CESAREA MAESTÀ. Venezia li 30 Agosto 1703. Umiliss:[i]^{mo} Ossequios:[si]^{mo} e Riverentiss:[i]^{mo} Serv:[ito]^{re} Antonio Lotti.“ A-Wn, Mus. Hs. 18776, fol 2r-4v. Neben den 14 enthaltenen Stücken haben im Druck von 1705 weitere vier Kompositionen Lottis Eingang gefunden: *Amor, che spera, Lontananza insopportabile, Patimento in Amore und Cambio de' Cuori*. Siehe Antonio Lotti, *Duetti Terzetti E Madrigali*, Venedig 1705.

und dem „Comte de Par“ zu verdanken, dass dieses Anliegen auch unter dem neuen Kaiser nicht in Vergessenheit geriet. Joseph I. unterstützte die Drucklegung der *Duetti, Terzetti e Madrigali*, wie es die veränderte Widmung belegt, und honorierte Lotti mit einer goldenen Kette.²⁰³

Die Madrigale blieben nicht die einzigen Kompositionen, die Lotti für das Habsburger Herrscherhaus schrieb. So entstand das von Lotti auf das Libretto von Pietro Pariati komponierte Oratorium *Il voto crudele* 1712 für Wien.²⁰⁴ Zwei Jahre später folgte das Oratorium *L'umiltà coronata in Ester*, ebenfalls auf ein Libretto von Pariati.²⁰⁵ Wiederum zwei Jahre später komponierte er die Oper *Costantino*

²⁰³ „SACRA CESAREA REALE MAESTA'. E' Costume del Cielo il secondare con abbondanti rugiade quel medesimo terreno, al quale poco prima con l'ardore del meriggio minacciò una infelice sterilità, e rasciugare con i raggi cortesi del Sole, come con un velo d'oro, il pianto de i fiori ancor abbattuti dal nembo, che li percosse. In simili vicende della Natura si manifesta la Divina Provvidenza, la quale opportunamente bilancia una soma sventura con un Benefizio illustre, e racconsola il ragionevole dolore di una perdita grande con il giusto contento di un grande acquisto. Sallo tutto il Mondo, che per il colpo sofferto di vedersi levar da gl'occhi l'AUGUSTISSIMO LEOPOLDO dovrebbe piangere con perpetue lagrime lo smarrito essemplio di ogni virtù Reale, Eroica, e Cristiana, se tutte non le ammirasse fedelmente riccopiate nell'animo sublime di VOSTRA MAESTA' CESAREA, la quale con doppio rettaggio succede e nel Trono, e nella Fama di quel glorioso Monarca, di cui così bene esprime il Personaggio nel di lei chiarissimo Sangue, come nella Sapienza della mente, nella Generosità della mano, e nella Pietà del cuore ne rappresenta continue le prerogative. Questo adunque si è un dolcissimo inganno, che ne fà la Perfezzione di VOSTRA MAESTA' CESAREA, cioè il farci credere ancor vivente nelle compite qualità di un Figlio cotanto Saggio il senno di un PADRE, che fù l'Idea de i Principi, l'onore de l'Imperio, il ricovero delle Muse, lo scudo della Fede, sempre benefico à gli Uomeni, e sempre benemerito di Dio. Umiglio perciò alla sovrana Grandezza di VOSTRA MAESTA' CESAREA questi miei Musicali Componimenti fregiati, nell'uscir che fanno alla luce, con l'invocazione della clementissima di lei Benignità, siccome, prima d'esser pubblicati, ebbero già l'onore di passar felicemente sotto lo sguardo di quel Massimo trà i Grandi. Jo non saprei perfezzionare la mia Fortuna se non con un vantaggio eguale al primo; onde con questa ossequiosa speranza ardisco di terminar il Sagrifizio principiato sotto Auspicj così magnanimi, lusingandomi di non cangiare il Nume Tutelare ad essi fuorché nel suono del Nome. Degnisi la MAESTA' VOSTRA CESAREA di permettere che all'Armonia delle Doti, onde si adorna, si possa inchinare il debole tributo di questi Musici Studj, e conceder loro dall'Altezza del di lei Soglio Augusto un cenno grazioso di perdono all'ardire, e di agradimento al dono, mentre prostrato con lo spirito all'IMPERIALE Fortuna, ed al Merito regnante, in prova di rassegnatissima venerazione mi consacro DI VOSTRA MAESTA' CESAREA. Venezia li 5. Settembre 1705. Umiliss.[imo] Ossequiosiss.[imo] Riverentiss.[imo] Servidore Antonio Lotti.“ Antonio Lotti, *Duetti Terzetti E Madrigali*, Venedig 1705, fol. 2r.

²⁰⁴ Siehe dazu die Angaben des Titelblattes der Partitur in A-Wn, Mus. Hs. 17695. Mus, fol. 1r.

²⁰⁵ Siehe dazu die Angaben des Titelblattes der Partitur in A-Wn, Mus. Hs. 17671. Mus, fol. 1r, sowie das Vorwort von Zanella mit ausführlicheren Informationen zum Hintergrund der Entstehung dieses Werkes in Lotti, *L'umiltà coronata in Ester*, S. IX-XXVI. In diesem Zusammenhang wird von Zanella auch auf das Oratorium *Humilitas exaltata* aus dem Jahr 1712 hingewiesen, dessen Text von Pietro Pariati und dessen Vertonung möglicherweise von Antonio Lotti stamme. Aufgrund der nachträglichen handschriftlichen Eintragung, die „Pietro Pariati“ als Urheber des Textes benennt und die sich auf dem Frontispiz jenes Exemplars des Librettos befindet, welches in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig unter der Signatur: MISC 2797.003 verwahrt wird, gab bereits Gaetano Melzi in seinem Nachschlagewerk Pietro Pariati als Librettist von *Humilitas exaltata* an. Siehe Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Mailand 1852, Bd. 2, S. 10. Dieser Angabe folgt auch Giovanna Gronda in ihrer Untersuchung zu Pietro Pariati. Überdies gibt sie in ihrem Verzeichnis der Libretti Pariatis für *Humilitas exaltata* Antonio Lotti als möglichen Komponisten dieses Oratoriums an. Siehe Gio-

zum Namenstag der Kaiserin.²⁰⁶ Außerdem sind noch drei Kantaten aus Lottis Feder für Karl VI. und seine Gattin in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten. *Le stelle fortunate* war nach den Angaben auf dem Titelblatt für die Feierlichkeiten zum Namenstag von Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel vorgesehen,²⁰⁷ *Già di giubilo echeggia la terra* und *Tuonava il bronzo* wiederum für entsprechende Feierlichkeiten zum Namenstag des Kaisers.²⁰⁸

Alle drei Kantaten entstanden vermutlich zwischen 1715 und 1726. Dieser zeitliche Rahmen ergibt sich aus der Amtszeit von Johann Baptist von Colloredo-Waldsee, der in diesen Jahren als kaiserlicher Gesandter in Venedig tätig war und diese Werke in Auftrag gab.²⁰⁹ Zu den indirekten Folgen von Lottis Verbindungen zum Wiener Kaiserhof gehörte am Ende auch die Tatsache, dass einige seiner Opern am Hof von Braunschweig-Wolfenbüttel nachgespielt wurden, zumal die Gattin (Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel) von Kaiser Karl VI. aus dem Braunschweiger Zweig der Welfendynastie stammte.²¹⁰

vanna Gronda, „Repertorio“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio Lombardia* (= Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia 5), hrsg. v. Giovanna Gronda, Bologna 1990, S. 187-272, hier S. 243. Auf der Basis des handschriftlichen Vermerks auf dem erwähnten Libretto, der laut Zanella aus dem 18. Jahrhundert stammt, der bisherigen Zuschreibungen und der Tatsache, dass Pietro Pariati und Antonio Lotti im selben Jahr *Il voto crudele* fertigstellten, hält Zanella die Zuschreibung der Komposition an Lotti für vernünftig. Außerdem sei es aus ihrer Sicht unwahrscheinlich, dass Lotti von 1701/1702 (sie nennt hier *Gioas, re di Giuda, Judith* und *San Romualdo*) bis *Triumphus fidei* im Jahr 1712 keine weiteren Oratorien mehr für Venedig schrieb. Siehe Lotti, *L'umiltà coronata in Ester*, S. XI und S. XXIII. Aber auch dieses Argument zerfällt zu Staub, wenn man bedenkt, dass einzig die Verbindung zwischen Lotti als Komponist und dem Oratorium *San Romualdo* als gesichert gelten kann. Siehe dazu in diesem Kapitel, S. 45-46 und Kapitel 1, S. 8-9. Die Zuschreibung der Autorschaft des Textes von *Humilitas exaltata* an Pariati erscheint grundsätzlich nicht abwegig, aber die Zuweisung der Komposition dieses Werkes an Lotti steht, wie soeben beschrieben, auf äußerst wackeligen Füßen und muss ohne weitere Indizien weiterhin bezweifelt werden.

²⁰⁶ Auch zu diesem Werk fertigte Pariati die Textvorlage. Siehe die Angaben des Titelblattes der Partitur in A-Wn, Mus. Hs. 17993. 1-2 Mus, hier Bd. 1, fol. 1r.

²⁰⁷ Siehe dazu die Angaben des Titelblattes der Partitur in A-Wn, Mus. Hs. 19267. Mus, fol. 2r.

²⁰⁸ Siehe dazu die Angaben des Titelblattes in der Partitur, die beide Kantaten beinhaltet, in A-Wn, Mus. Hs. 17638. Mus, fol. 1r.

²⁰⁹ Siehe dazu die Angaben der Titelblätter der Partituren in A-Wn, Mus. Hs. 17638. Mus, fol. 1r, und A-Wn, Mus. Hs. 19267. Mus, fol. 2r, sowie Martin Scheutz, „Die Elite der hochadeligen Elite. Sozialgeschichtliche Rahmenbedingungen der obersten Hofämter am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert“, in: *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, hrsg. v. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz (= Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte 28), Innsbruck u. a. 2015, S. 141-194, hier vor allem S. 168 und S. 188.

²¹⁰ 1716 und 1719 wurde in Braunschweig die Oper *Achille placato* aufgeführt, die auf dem von Lotti bereits für eine venezianische Bühne und das Jahr 1707 vertonten Libretto von Urbano Rizzi basiert. Vermutlich gehen auch die Aufführungen in Braunschweig auf Lottis Komposition zurück. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1990, Bd. 1, S. 18. Auch Lottis *Costantino* wurde 1718 in Braunschweig auf die Bühne gebracht. Siehe Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1990, Bd. 2, S. 243.

Gegenwärtig ist nicht zu ermitteln, ob Lotti selbst versuchte, seine Kontakte nach Wien über die genannten Werke für Karl VI. und dessen Gemahlin auszubauen. Trotzdem lässt sich die Vermutung kaum abweisen, dass er mit seinen Kompositionen für das Kaiserhaus am Ende die Hoffnung auf eine gesicherte und repräsentative Anstellung verband. An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit Antonio Caldara an. Letzterer war nur wenige Jahre jünger als Lotti, stammte wie dieser aus Venedig und begann seine Musikerlaufbahn ebenfalls als Altist an San Marco.²¹¹ Außerdem verfolgte Caldara ab Mitte der 1690er Jahre eine Karriere als Opernkomponist und strebte ein Leitungsamt an einem Hof an.²¹² Deshalb knüpfte Caldara noch während der Regierungszeit des spanischen Königs Karl III. (des späteren Kaisers Karl VI.) erste Kontakte zum Habsburger Herrscherhaus.²¹³ Nach dem Tod von Kaiser Joseph I. am 17. April 1711 sah Caldara offenbar die Möglichkeit, ein Amt am Wiener Hof zu erlangen, greifbar nahe. 1709 war der damalige Kapellmeister Antonio Pancotti verstorben, und seither hatte der Vizekapellmeister Marc'Antonio Ziani dessen Aufgaben interimistisch übernommen. Mit der Krönung Karls VI. zum neuen Kaiser stellte sich auch die Frage nach der Besetzung des Kapellmeisteramtes neu.²¹⁴ Caldara verließ im Mai 1711 Rom, um in Mailand Karl III. zu erwarten und ihm seine Dienste anzubieten. Der Herrscher erreichte Mitte Oktober Mailand, bevor er nach Frankfurt aufbrach, wo er am 22. Dezember 1711 zum Kaiser gekrönt wurde. Anfang 1712 weilte Karl VI. nach jahrelanger Abwesenheit wieder in Wien, und auch Caldara reiste 1712 dorthin – in der Hoffnung, sich als Komponist und Musiker fest im kaiserlichen Hofstaat zu etablieren. Inzwischen war jedoch am 1. Januar 1712 Marc'Antonio Ziani zum Kapellmeister

1734 wurde in Braunschweig *Procris und Cephalus* aufgeführt. Bei dieser Oper handelt es sich um ein von Georg Caspar Schürmann angefertigtes Pasticcio, das wohl Einlagen von Reinhard Keiser und Antonio Lotti beinhaltet. Möglicherweise trifft das auch auf *Ottone, re di Germania* zu. Letzteres erklang 1723 in Braunschweig auf der Basis des von Nicola Francesco Haym umgearbeiteten Librettos von Stefano Benedetto Pallavicini, das wiederum als Textbasis für Lottis *Teofane* von 1719 diente. Die Musik zu *Ottone, re di Germania* stammt laut Sartori von „Hendel e Lotti“. Siehe Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 4, S. 342 und S. 470.

²¹¹ Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Venedig 1996, Bd. 1, S. 487.

²¹² Caldaras erste Oper *L'Argene* war schon für die Herbstspielzeit des Jahres 1689 entstanden, aber erst mit dem bereits erwähnten Gemeinschaftswerk *Il Tirsi* aus dem Jahr 1696 begann er, regelmäßig Opern zu schreiben. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1990, Bd. 1, S. 254, ebd., Cuneo 1991, Bd. 4, S. 475, ebd., Cuneo 1992, Bd. 5, S. 332, oder ebd., Cuneo 1993, Bd. 6, S. 361.

²¹³ Belegt ist Caldaras *Il più bel nome* zum Namenstag von Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel. Vgl. Andrea Sommer-Mathis, „Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.“, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Josef Gmeiner, Zsigmond Kokits, Thomas Leibnitz, Inge Pechotsch-Feichtinger, Tutzing 1999, S. 355-380, hier vor allem S. 359 und S. 374.

²¹⁴ Vgl. Sommer-Mathis, „Von Barcelona nach Wien“, S. 355-357.

ernannt worden. Als dann das Amt des Vizekapellmeisters mit Johann Joseph Fux besetzt wurde, blieb Caldara nur noch der Weg zurück nach Italien. Doch Ziani verstarb am 22. Januar 1715, und so richtete Caldara erneut ein Gesuch um Ernennung zum Kapellmeister oder Vizekapellmeister an Karl VI. Als Caldaras Bittschrift in Wien ankam, war das Amt des Kapellmeisters vermutlich bereits mit Fux besetzt worden.²¹⁵ Caldara konnte aber als dessen Nachfolger das Amt des Vizekapellmeisters übernehmen. Mit Wirkung vom 1. Januar 1717 bekleidete er damit eines der leitenden Musikerämter am Wiener Kaiserhof. Zugleich war dadurch für einen längeren Zeitraum die Frage nach der Leitung der Wiener Hofmusikkapelle beantwortet.²¹⁶

Für Lotti, der in der Zwischenzeit möglicherweise selbst Interesse an einer Anstellung am kaiserlichen Hof hatte, ergaben sich 1717 neue Perspektiven. Während seiner Kavaliertour hatte der sächsische Kurprinz Friedrich August (später als König von Polen August III.) sowohl 1712, 1713 als auch 1716/1717 in Venedig Station gemacht.²¹⁷ Wie Alina Żórawska-Witkowska aufzeigen konnte, hatte Friedrich August bereits 1713 ohne das Wissen seines Vaters erste Verhandlungen aufgenommen, um hervorragende Sänger für ein italienisches Opernensemble nach Dresden zu verpflichten. Doch dieses Ansinnen scheiterte zunächst. Im Februar 1716 stellte sich die Frage nach italienischen Sängern erneut und der polnische König erteilte dem Kurprinzen die Erlaubnis, entsprechendes Personal zu suchen und zu engagieren. Ursprünglich war vorgesehen, dass das italienische Ensemble zum Karneval 1717 seinen Dienst am Hofe Augusts des Starken aufnimmt, doch aus unbekanntem Ursachen trat eine Verzögerung von einem Jahr ein.²¹⁸

In der Zwischenzeit intensivierten sich die Pläne für eine Hochzeit des Kurprinzen mit einer Kaisertochter. Am 27. Januar 1717 gab Karl VI. sein Einverständnis für

²¹⁵ Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman oratorios* (= *Historiae musicae cultores* 114), revidiert und übersetzt v. Warren Kirkendale, Florenz 2007, S. 76-104.

²¹⁶ Angela Romagnoli, Art. „Caldara, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2000, Personenteil, Bd. 3, Sp. 1660-1674, hier Sp. 1663.

²¹⁷ Zu den Reisedaten des Kurprinzen Friedrich August siehe Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*, Berlin 1996, S. 50-86, und Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745*, S. 23.

²¹⁸ Eine detaillierte Darstellung über das Engagement der „italienischen Operisten“ bietet Alina Żórawska-Witkowska, „Das Ensemble der italienischen Oper von Antonio Lotti am Hof des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen August II. des Starken (1717-1720)“, in: *IX International Musicological Congress. Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz, September 5th-19th, 1991* (= *Musica Antiqua Europae Orientalis* 9/1), hrsg. v. Eleonora Harendarska, Bydgoszcz 1991, S. 477-504, hier S. 478-481.

die Vermählung des sächsischen Kurprinzen mit einer der Töchter Josephs I. Damit war ein wichtiger Schritt im Rahmen der Verhandlungen getan, auch wenn zu Beginn des Jahres 1717 weder das Datum der Hochzeit noch die Entscheidung zwischen Maria Amalie oder Maria Josepha absehbar war.²¹⁹ Die sich abzeichnende Verbindung mit dem Haus Habsburg war für den Dresdner Hof aber Anlass genug, die vorzüglichsten Künstler, Architekten und natürlich auch Musiker aus Italien zu engagieren.²²⁰ So betraute man Antonio Lotti mit der Leitung der „italienischen Operisten“.²²¹ Mit ihm wurden unter anderen seine Gattin Santa Stella, die in den erhaltenen Dresdner Akten stets als „la premiere Chanteuse d’Italie“²²² geführt wird, Francesco Bernardi (genannt Senesino), Matteo Berselli, Giuseppe Maria Boschi sowie der Kontrabassist Girolamo Personelli und ab März 1719 auch Margherita Durastanti angestellt.²²³ Dass die Wahl auf Lotti als Leiter der „itali-

²¹⁹ Zu den Verhandlungen hinsichtlich der Vermählung des sächsischen Kurprinzen mit Maria Josepha von Österreich siehe Staszewski, *August III.*, S. 84-96, vor allem S. 84.

²²⁰ Siehe dazu den erhaltenen Briefwechsel zwischen Venedig und Dresden in D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, z. B. fol. 49r-52r und fol. 99r-100v. Offensichtlich haderte der Kurfürst Friedrich August I. angesichts der enormen Kosten mit dem Engagement der Italiener und fürchtete, dass es zu Misshelligkeiten in der Hofkapelle führen könne. Am Ende erhielt der Kurprinz die Zustimmung seines Vaters, die sicherlich vor dem Hintergrund der bevorstehenden Eheschließung erfolgte. Vgl. auch Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 99-101. Allein das Gehaltsgefälle zwischen den „italienischen Operisten“ und der Hofkapelle bot Spannungspotential. Im ersten Jahr erhielt Lotti gemeinsam mit seiner Frau Santa Stella 9975 Reichstaler, Margherita Zani 3800 Reichstaler, Lucia Boverini 2850 Reichstaler, Francesco Bernardi 6650 Reichstaler, Matteo Berselli 4275 Reichstaler, Gaetano Berenstadt 2850 Reichstaler, Francesco Guicciardi 2850 Reichstaler, Giuseppe Maria Boschi 3325 Reichstaler, Livia Nannini Costantini 1600 Reichstaler, Lucrezio Borsari 1333 Reichstaler und 8 Groschen, Francesco Maria Veracini 1200 Reichstaler, Girolamo Personelli 950 Reichstaler, Antonio Maria Lucchini 960 Reichstaler, Antonio Maria Peruzzi 200 Reichstaler und Giovanni Antonio Bon 120 Reichstaler. Siehe D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 119r. Im gleichen Zeitraum erhielten Johann Christoph Schmidt und Johann David Heinichen, die beiden Dresdner Kapellmeister, als auch der Konzertmeister Jean-Baptiste Volumier jeweils ein Jahresgehalt von 1200 Reichstalern. Vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 121r. Wichtige Hinweise und Erklärungen zu den damals gebräuchlichen Währungen und ihren diversen Umrechnungen verdanke ich Dr. Ulrich Rosseaux.

²²¹ Möglicherweise spielte, wie bereits Michael Walter bemerkte, bei der Wahl Lottis auch seine Beziehungen zum Habsburger Hof eine Rolle. Spätestens mit der auf den 30. August 1703 datierten Widmung eines handschriftlichen Exemplars seiner Madrigalsammlung an Kaiser Leopold I. (A-Wn, Mus. Hs. 18776) lässt sich eine Verbindung des venezianischen Komponisten zum Wiener Hof nachweisen, die offenbar in der folgenden Zeit mit der Komposition von Oratorien (*Il voto crudele* und *L’umiltà coronata in Esther*), Kantaten (z. B. *Le stelle fortunate*) oder der 1716 in Wien uraufgeführten Oper *Constantino* fortbestand. Siehe Michael Walter, „Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdner Fürstenhochzeit von 1719“, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, hrsg. v. Barbara Marx, Dresden 2000, S. 177-202, hier S. 178.

²²² Siehe z. B. die Kostenaufstellung für die „italienischen Operisten“ in D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 53r.

²²³ Die italienische Operntruppe erhielt zunächst ab dem 1. Oktober 1717 einen Einjahresvertrag. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 62v-63r. Auf diesen folgte ein weiteres Engagement wiederum für ein Jahr bis zum Ende der Dresdner Hochzeitsfeierlichkeiten. In diesem zweiten Jahr erhielten Lotti und seine Frau Santa Stella gemeinsam ein stattliches Gehalt von 9975 Reichstalern, Francesco Bernardi 6766 Reichstaler und 16 Groschen, Matteo Berselli 4350 Reichstaler, Giuseppe

enischen Operisten“ fiel, erklärt sich einerseits aufgrund seines Ruhmes als Opernkomponist in Venedig, von dem sich der Kurprinz vor Ort wahrscheinlich selbst überzeugt hatte.²²⁴ Andererseits verfügte Lotti über die zuvor erläuterten Beziehungen zum Habsburger Herrscherhaus und war ein wichtiger Repräsentant der italienischen Opernpraxis, die sich großer Beliebtheit am Wiener Hof erfreute.²²⁵ So konnte das Engagement der italienischen Musiker sowohl die dynastischen Bande zwischen Wien und Dresden stärken als auch dem sächsisch-polnischen Hof angesichts der bevorstehenden Feierlichkeiten ein entsprechendes Ansehen verleihen.

Doch bevor Lotti nach Dresden reisen konnte, bedurfte es einer Freistellung vonseiten der Prokuratoren von San Marco. Der Kurprinz beauftragte Alvise Mocenigo, ihn beim Vortrag des Anliegens an die Prokuratoren zu unterstützen. Am 22. Juli 1717 stimmten die Prokuratoren schließlich über eine Freistellung von Antonio Lotti sowie Giuseppe Maria Boschi und Girolamo Personelli, die beide ebenfalls an San Marco angestellt waren, ab. Mit acht Ja-Stimmen, keiner Enthaltung und keiner Gegenstimme erhielten die Musiker die Genehmigung, für ein Jahr²²⁶ nach Dresden zu reisen, um dort in der Karnevalssaison eine Oper aufzuführen.²²⁷ Der Vertragsbeginn für die Musiker wurde auf den 1. September 1717

Maria Boschi 3325 Reichstaler, Girolamo Personelli 950 Reichstaler und Margherita Durastanti 5225 Reichstaler. Vgl. D-Dla, Loc. 383/2, fol. 143r.

²²⁴ Diese Annahme liegt nahe aufgrund der Tatsache, dass August III. selbst in einem späteren Brief angibt, besonders mit Pietro Grimani aber auch Lorenzo Tiepolo, Ferigo und Cecilia Cornaro sowie Isabella Pisani Umgang gepflegt zu haben. Siehe dazu Staszewski, *August III.*, S. 80. Bekanntermaßen gehörte der Familie Grimani das Teatro di San Giovanni Grisostomo, in welchem zu dieser Zeit fast sämtliche Premieren der Opern Lottis stattfanden. Darüber hinaus enthält *Pallade veneta* eine Notiz vom Februar 1717, die besagt, dass der sächsische Kurprinz an einem Ball im Teatro di San Giovanni Grisostomo teilnahm. Selfridge-Field ergänzt, dass im Anschluss an eine Opernaufführung dieser Ball stattfand. Sie vermutet, dass es sich bei dem aufgeführten Bühnenwerk um Lottis *Alessandro severo* handeln müsste, weil es die einzige Oper sei, von der man wisse, dass sie in der betreffenden Karnevalssaison im Teatro di San Giovanni Grisostomo erklang. Siehe dazu den Eintrag *329 in Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 302.

²²⁵ Walter, „Italienische Musik als Repräsentationskunst“, S. 178.

²²⁶ Die Freistellung für ein Jahr entsprach einer damals wohl durchaus üblichen Vertragslaufzeit.

²²⁷ „Adi 22 Luglio 1717 – | Venendo esposto dal N.[obil] H.[omo] M[e]s.[ser] Marin Zorzi 2.[secund]° Proc:[uratur]° Cass:[ie]^{r[e]} le Premure del Principe di Sassonia, portategli dal N.[obil] H[omo] Alvise Mocenigo 4:[quart]° uno de deputati ad assister S.[ua] A.[Itezza] R.[eale], perchè da questa Procuratia venghi accordata la permissione ad Antonio Lotti, uno degl’organisti, a Giuseppe Boschi Musico Basso, et a Girolamo Personelli Suonatore di Violone, tutti inservienti della Chiesa di S.[an] Marco, di poter passare a Dresda in occasione dell’Opera che deve farsi questo Carnevale; Hanno Sue EE:[ccellenze] per compiacere detto Principe Term.[ina]^o che Resti alli sudetti concessa la licenza per Anno uno, passato il qual termine debbano restituirsì al servizio | si + 8 | no – 0 | non se [non sincero] – 0“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 10, Fascicolo 29 del Processo 50, Dekret vom 22. Juli 1717, fol. 1r. Eine erste Erwähnung dieser Akten findet sich in Byram-Wigfields 2012 publiziertem Aufsatz im *Händel-Jahrbuch*. Leider fehlen in diesem Beitrag die nötigen bibliographischen Nachweise für diese Akten, was die wissenschaftliche

festgesetzt,²²⁸ und für den 5. Oktober desselben Jahres vermerkt das Dresdner Hoftagebuch die Ankunft der „italienischen Operisten“.²²⁹ Bereits am 25. November 1717 führten sie auf einer provisorisch errichteten Bühne im Redoutensaal Lottis Oper *Giove in Argo* auf,²³⁰ denn das einstige Opernhaus am Taschenberg war nach der Konversion von Friedrich August I. von Sachsen ungefähr zehn Jahre zuvor zur katholischen Hofkirche umgebaut worden. Nachdem die italienischen Bauleute die provisorische Bühne errichtet hatten, musste bis zum kurfürstlichen Beilager ein neues Opernhaus errichtet werden.

Auf *Giove in Argo* folgte während des Karnevals 1718 Lottis *Ascanio*.²³¹ Nachdem die entsprechenden Verträge im Herbst 1718 um ein weiteres Jahr verlängert worden waren²³² und für Lotti und Boschi eine erneute Freistellung der Prokuratoren vorlag,²³³ konnten die „italienischen Operisten“ den nahezu vier Wochen dauernden Hochzeitsfeierlichkeiten den Glanz der italienischen Oper verleihen. Die

Nutzbarkeit entsprechend einschränkt. Dies gilt innerhalb des genannten Beitrages ebenso für andere Sachverhalte wie z. B. die Angaben zu Lottis Geburtsdatum und -ort oder seine Anstellung an der Chiesa di Santo Spirito, deren Entdeckung nachweislich nicht Byram-Wigfield zu verdanken ist. Auch andere Auskünfte dieses Aufsatzes sind unzuverlässig. Beispielsweise gibt es bisher keinen Beleg für eine Anstellung Lottis am Ospedale degl’Incurabili. Siehe dazu in diesem Kapitel, S. 46-47 und Kapitel 1, S. 8. Ebenso ist die Möglichkeit eines Treffens zwischen Lotti und Händel in Venedig um 1707/08 nicht gesichert, da bisher Dokumente fehlen, die Händels Anwesenheit in Venedig für den fraglichen Zeitraum nachweisen. Deshalb kann dieser Beitrag von Byram-Wigfield hier nicht weiter berücksichtigt werden. Siehe Ben Byram-Wigfield, „Antonio Lotti’s time in Dresden and his influence on Handel’s music and performance“, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 151-184, hier vor allem S. 151-161.

²²⁸ Eine frühere Kostenaufstellung sieht einen Vertragsbeginn für die Musiker ab 1. Oktober 1717 vor. Vgl. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 62v-63r. Die folgenden Kostenaufstellungen nennen allerdings den 1. September 1717 als Beginn des „jährlichen Tractaments“ der Musiker. Siehe z. B. D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2, fol. 69r, fol. 71r oder fol. 73r.

²²⁹ So heißt es im Eintrag des Dresdner Hoftagebuchs vom 6. Oktober 1717 „diese Operisten [gemeint ist die italienische Opertruppe unter der Leitung von Antonio Lotti] sind den 5. dito aus Italien alhier ankommen“. D-Dla, OHMA, Dresdner Hoftagebuch von 1717, O 04, Nr. 098, fol. 84v. Siehe dazu auch in diesem Kapitel, S. 38.

²³⁰ Siehe dazu den entsprechenden Eintrag im Hoftagebuch in D-Dla, OHMA, Dresdner Hoftagebuch von 1717, O 04, Nr. 098, fol. 98v-99r, und Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 114-115.

²³¹ Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 125.

²³² Laut Fürstenau wurden nach der Jagd und den Festlichkeiten in Moritzburg im August 1718 und dem Auslaufen des Einjahresvertrags der „italienischen Operisten“ keine weiteren Verträge mehr mit Margherita Zani, Gaetano Berenstadt sowie Lucia und Angelo Gaggi geschlossen. Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 126. Zu den Lustbarkeiten in Moritzburg im August 1718 siehe D-Dla, OHMA, Ritterspiele und andere Zerstreungen in Dresden und Moritzburg 1717-1718, G, Nr. 17, fol. 299r-366r.

²³³ „Adi 27 X[dicem]brē 1718 – | Attese Nuove Premure fatte arrivare per nome del Rè Augusto a questa Ec.[cellentissimi]^{ma} Proc.[urati]^a a favore di d.[omi]^{no} Ant.[oni]^o Lotti, d.[omi]^{no} Giuseppe Boschi, perchè sia loro concessa permissione di poter anco per l’Anno presente fermarsi a dresda. Hanno perciò S.[ue] EE[ccellenz]:^e Ill[ustrissi]m^e Term.[ina]^o che resti anco per quest’Anno prorogata la Permissione concessa con Term:[inazion]^e 22 Luglio 1717 – | si + 11 | no – | non.^{se} [non sincero] –“ I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 10, Fascicolo 30 del Processo 50, Dekret vom 27. Dezember 1718, fol. 1r.

Vermählungsfeierlichkeiten²³⁴ des Kurprinzen Friedrich August mit der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich im September 1719 waren zu Beginn des 18. Jahrhunderts aber nicht nur aufgrund ihres Ausmaßes²³⁵ und ihrer Prachtentfaltung ein europaweit beachtetes Ereignis, sondern hatten für nachfolgende Festlichkeiten an anderen europäischen Höfen, z. B. dem Kasseler, dem Kaiserlich-Russischen oder dem Dänischen Hof Vorbildcharakter.²³⁶

Neben einer Vielzahl an Vergnügungen, die vom Festball über Feuerwerk bis hin zur Wasserjagd reichten,²³⁷ erklangen natürlich auch die beiden Opern *Giove in Argo* und *Ascanio* während der Hochzeitsfeierlichkeiten im September 1719. So wurde mit *Giove in Argo* am 3. September (einen Tag nach der Einholung Maria Josephas) das neu gebaute Opernhaus am Zwinger eröffnet und am 7., 24. und 29. September dort auch Lottis *Ascanio* aufgeführt.²³⁸ Den wohl unbestrittenen Höhepunkt der Vermählungsfeierlichkeiten bildete aber das siebentägige Plane-

²³⁴ Die offizielle Vermählungszeremonie fand allerdings schon am 20. August 1719 in Wien statt. Siehe dazu beispielsweise *Vollständige Beschreibung / Derer / Vermählungs- / Ceremonien, / und / Abreise / Der Durchlauchtigsten Ertz-Hertzogin, / Hertzogin zu Sachsen, / Frauen Maria Josepha / Mit Ihro Hoheit / Herrn Friederich August, / Königlich-Pohlnisch- auch Sächsischen / Chur-Printzen; / So vom 19. biß 22. August. 1719. in Wien beschehen*, s. l. s. a. Ein Exemplar dieses zeitgenössischen Drucks findet sich in D-DI, Hist. Sax. C. 1059, misc. 3.

²³⁵ Die Hochzeitsfeierlichkeiten begannen am 2. September 1719 mit der Einholung Maria Josephas, die in Pirna eine Art Nachbau des venezianischen Bucintoro bestieg und elbabwärts in Dresden anlangte, und währten fast einen ganzen Monat. Bis zum 30. September 1719 fanden nicht nur Operaufführungen im neu erbauten Opernhaus am Zwinger, sondern auch thematische Festivitäten statt. Siehe dazu beispielsweise den Ablaufplan der Hochzeitsfeierlichkeiten in: D-DIa, OHMA, B 20a, fol. 2v-4r.

²³⁶ Monika Schlechte hebt die Bedeutung des Dresdner Hofes als eines kulturellen Leithofes im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts hervor. Neben dem „Götteraufzug“ von 1695 und dem Fest für den Dänenkönig 1709 seien es vor allem die Hochzeitsfeierlichkeiten 1719 gewesen, die in der Folgezeit als exemplarisch angesehen wurden. Schlechte nennt die Anfrage des Kasseler Hofes aus dem Jahr 1740, die sich auf das Zeremoniell der Heimführung oder die Erkundigungen des „Rußisch-Kayserlichen“ Hofes, die sich auf das Zeremoniell „mit denen fremden Ministern“ bezieht. Aber auch die Festgestaltung selbst schien nachahmenswert zu sein. Denn 1742 holt sich etwa der Dänische Hof Auskunft zur Veranstaltung von Carousells ein und erhält laut Schlechte entsprechende Informationen zu den Dresdner Carousells von 1709, 1719, 1722 und 1738. Siehe Schlechte, *Kunst der Repräsentation*, Bd. 1, S. 96-100.

²³⁷ Über die Anlage der Feierlichkeiten geben auch diverse Akten des Oberhofmarschallamtes Auskunft wie z. B. D-DIa, OHMA, Akten zur Heimführung der Gemahlin Kurfürst Friedrich August II., B 20a und B 20b. Siehe aber auch [s. n.], *Ausführliche Beschreibung / Des solennen Einzugs / Ihrer Hoheit / des / Königl. Pohln. und Chur- / Printzens von Sachsen / Mit seiner aus Wien in der Kön. und Churfl. / Residentz-Stadt Dreßden den 2. Sept. ange- / kommenen / Ertz-Hertzogl. Gemahlin / und aller / darauf erfolgten magnifiquen Lust- / barkeiten / von 2. biß 29. Sept. 1719*, s. l. s. a. Ein Exemplar dieses zeitgenössischen Drucks findet sich in D-DI, Hist. Sax. C. 1058.

²³⁸ Johann Adam Hiller vermerkte in seiner Darstellung der Biographie von Christoph Gottlieb Schröter, dass letzterer als Lottis Kopist zwischen 1717 und 1719 tätig war und zudem auch die Erlaubnis gehabt habe, „die hin und wieder fehlenden Mittelstimmen [in Lottis Opern], nach seiner Einsicht, beyzufuegen.“ Da sich bisher aber in keiner der in Dresden erhaltenen Musikmanuskripte mit Werken Lottis die Handschrift von Schröter identifizieren ließ, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht zu ermitteln, ob Schröter tatsächlich hin und wieder einmal die Mittelstimmen in Lottis Dresdner Werken anfertigte. Vgl. Hiller, *Lebensbeschreibungen*, S. 244-245.

tenfest und so nimmt es nicht wunder, dass die von Lotti eigens für diese Hochzeit komponierte Oper *Teofane* erstmals während dieses Festes am 13. September erklang und am 21. und 27. September wiederholt wurde.²³⁹ Die gespielten Opern und die hervorragenden Musiker zogen bekanntermaßen auch Komponisten wie Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel an. Letzterer weilte in Dresden, um Sänger wie Senesino und Durastanti für die Royal Academy of Music abzuwerben.²⁴⁰

Hier stellt sich nun die Frage, ob zwischen 1717 und 1719 in Dresden oder andernorts nicht nur Opern, sondern auch Kirchenmusikwerke von Lotti erklangen. In dem zur (alten) katholischen Hofkirche umgebauten Hoftheater am Taschenberg war die Musik zunächst nicht Sache der „italienischen Operisten“, sondern Aufgabe eines 1709 eingerichteten eigenen Musikensembles, aus dem später die Kapellknaben hervorgingen. Dennoch finden sich im *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae* – der Chronik der Dresdner Jesuiten – einige Notizen, die auf großbesetzte Kirchenmusik der italienischen Musiker verweisen. Dabei handelt es sich um eine solenne Messe in der Oktav des Cäcilienfestes im Jahr 1717 sowie die Musik zu Metten der Karwoche, der Prozession am Vorabend des Ostersonntags und dem Hochamt an Ostern selbst in den Jahren von 1718 bis einschließlich 1720.²⁴¹ Andererseits ist es bemerkenswert, dass Lotti weder als Komponist noch als Leiter dieser Auftritte der italienischen Operisten im *Diarium* genannt wird. Dennoch stellt sich die Frage, ob in der Musiksammlung der katholischen Hofkirche oder der Königlichen Privat-Musikaliensammlung, die in Sächsischen Landesbibliothek –

²³⁹ Siehe dazu die kalendarische Übersicht in D-Dla, OHMA, B 20a, fol. 2v-4r, Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 142-144, und Schlechte, *Kunst der Repräsentation*, Bd. 1, vor allem S. 130-150.

²⁴⁰ Siehe Telemanns Autobiographie in: Johann Mattheson, *Die Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740, S. 354-369, hier S. 364-365, Johannes Gress, „Händel in Dresden (1719)“, in: *Händel-Jahrbuch* 9 (1963), S. 135-151, hier S. 135-149, Thomas Seedorf, „... to procure Singers for the English Stage’: Händel als Agent der Royal Academy of Music“, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 15-27.

²⁴¹ Im *Diarium* werden angesichts der musikalischen Ausgestaltung der Karwochenmetten eigens die musizierten *Lamentationes*, das Canticum *Benedictus Dominus Deus Israel* sowie der *Miserere*-Psalm erwähnt. Vgl. Wolfgang Reich, Siegfried Seifert, „Exzerpte aus dem *Diarium Missionis S. J. Dresdae*“, in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. v. Günter Gattermann, Sankt Augustin 1997, S. 315-375, hier S. 329-332. Zur Dresdner Hofkirchenmusik siehe auch Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745*, S. 48-52, und Gerhard Poppe, „Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktor in einer Situation des Neuaufbaus“, in: *Mitteldeutsches Land im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert* (= *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik* 2004), hrsg. v. Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 301-342, hier S. 304.

Staats- und Universitätsbibliothek Dresden verwahrt werden, noch entsprechende Musikalien aus dem fraglichen Zeitraum erhalten sind, die den im Diarium genannten Ereignissen zugeordnet werden könnten. Neben den zeitgenössischen Opernmanuskripten zu *Foca superbo*, *Alessandro severo*, *Giove in Argo*, *Ascanio* und *Teofane* finden sich in Dresden lediglich Handschriften zu einem Credo in F-Dur sowie zu vier Psalmkompositionen, die aus der Feder von Lotti stammen und alleamt wahrscheinlich vor Lottis Anstellung am Dresdner Hof und damit vor 1717 entstanden sind.²⁴² Theoretisch besteht also die Möglichkeit, dass dieses Credo als Teil der Messe in der Oktav des Cäcilienfestes erklang. Allerdings gilt es dabei zu bedenken, dass die Aufführungsdauer von ungefähr zwölf Minuten für ein Credo recht umfangreich ist. Für eine insgesamt eher überdimensionierte Aufführungsdauer dieser solennen Messe spricht aber auch der erhaltene Eintrag in der *Historia Missionis Societatis Jesu Dresdae*:

Auf hier noch ganz ungewohnte Art haben die italienischen Tonkünstler, die vom Durchlachtigsten Kurprinzen aus Venedig nach Dresden geschickt worden sind, unsere Kirche beseelt, als sie zu Ehren der Heiligen Caecilie innerhalb der Oktav nach ihrem Festtag ein gesungenes Hochamt, das fast drei Stunden dauerte, mit solch bewunderungswürdiger Kunstfertigkeit sowohl hinsichtlich der Singstimmen als auch der Instrumente ausgestaltet haben, wie man es in Dresden noch niemals zuvor gehört hatte.²⁴³

Falls das Credo in F-Dur zu dieser Gelegenheit aufgeführt wurde, ist mittels der erhaltenen Handschriften nicht mehr zu ermitteln, welche der noch fehlenden Ordinariumsteile außerdem dargeboten wurden. Gleichzeitig besteht ebenso die Möglichkeit, dass entweder eine ganz andere Komposition Lottis oder die Messe eines anderen italienischen Komponisten im November 1717 erklang.

Für die genannten Feierlichkeiten der Karwoche beziehungsweise Ostern könnte es sich zumindest im Hinblick auf das benannte Credo und das Hochamt an Ostern ähnlich verhalten wie mit dem geschilderten Cäcilienfest von 1717. Für die Karwoche hingegen können weder das Credo noch die vier überlieferten Psalmen

²⁴² Für ausführlichere Informationen zur Dresdner Überlieferung von Lotti-Handschriften im Allgemeinen und den fünf genannten Kompositionen im Besonderen siehe Christin Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden – Beobachtungen zur Quellenüberlieferung“, in: *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner höfischen Musik des 18. Jahrhunderts. Bericht über das internationale Kolloquium vom 21. bis 23. Januar 2016*, Dresden 2020, S. 91-113, hier vor allem S. 95-98, DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.34>. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-712703> (Abruf 30.06.2021).

²⁴³ Zitiert nach der Übertragung in: Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745*, S. 49.

(*Credidi* a-Moll, *Dixit Dominus* A-Dur, *Laudate Dominum* A-Dur und *Laudate pueri* G-Dur) in Betracht gezogen werden. Dennoch ist der Gebrauch dieser Psalmen während Lottis Aufenthalt in Dresden nicht unwahrscheinlich, zumal die Zeitgenossen scheinbar Kenntnis von Lottis Psalmkompositionen gehabt haben, wie ein Schreiben Johann Kuhnaus an den Leipziger Rat von 1720 belegt:

Diesen Unterschied der Music hat neben alten berühmten Meistern der von dem Dreßdnischen Hoffe nur izo wieder nach Hause gegangene eccellente Italiänische Capellmeister, Antonio Lotti, uns nur kürzlich gewiesen. [...] Hingegen hat er in seinen Kirchen Stücken eine admirable Gravität, starcke und vollkommene Harmonie und Kunst neben der besondern Anmuth sehen laßen: Wie solches ein und andrer von seiner Arbeit vorhandener Psalm, sonderlich aber eine mir communicierte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Patrem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu letzt vor die catholische Kirche zu Dreßden componiret hat, zur Genüge bezeüget.²⁴⁴

Dass die Dimensionen besonders des *Laudate pueri* und des *Dixit Dominus* für den Dresdner Gebrauch nach der Abreise der italienischen Musiker zu groß waren, zeigt sich beispielsweise an der von Giovanni Alberto Ristori erstellten Abbreviata-Fassung vom Lottis *Dixit Dominus*.²⁴⁵ Daneben gibt es auch Hinweise, die auf Kontakte Lottis nach Prag während seines Dresden-Aufenthaltes deuten. Einen ersten Anhaltspunkt bietet der Lotti-Eintrag in Gottfried Johann Dlabacž' *Allgemeine[m] historische[n] Künstler-Lexikon für Böhmen* von 1815:

Zwischen den Jahren 1718 – 1720 besuchte er [Antonio Lotti] Prag öfters, und führte sowohl seine Opern, als die Oratoria mit einem solchen Beifalle auf, daß man auch später seine Komposizioni in den Kirchen dieser Hauptstadt sehr gerne aufgeführt hat.²⁴⁶

Dlabacž spricht hier nicht nur von Aufführungen Lottischer Opern oder Oratorien, sondern gibt auch an, dass der venezianische Komponist während seines Dresdner Engagements Prag persönlich besucht habe.²⁴⁷ Mit den Angaben von Gottfried

²⁴⁴ Zitiert nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1880, Bd. 1, S. 867. Die Quelle selbst gilt als verschollen.

²⁴⁵ Siehe dazu die von Ristori bearbeitete Partitur in B-Bc, 26237 MSM. Zu dieser Bearbeitung waren neben der Partitur gemäß des Eintrags im *Catalogo della Musica di Chiesa* (1765) einmal Stimmen vorhanden, die jedoch nach 1945 von der kriegsbedingten Auslagerung nicht mehr zurückkehrten. Siehe *Catalogo della Musica di Chiesa composta Da diversi Autori secondo l'Alfabetto 1765*, in D-B, Mus. ms. theor. Kat. 186, fol. 31r.

²⁴⁶ Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Sp. 233.

²⁴⁷ Ebd. Diese Angaben zu Lotti und Prag übernahm später Oscar Teuber in seiner Geschichte des Prager Theaters. Siehe Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1883, Bd. 1, S. 44.

Heinrich Stölzel über den Freiherrn von Hartig²⁴⁸ in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* von 1740 verdichten sich die Hinweise auf Kirchenmusik Lottis in Prag noch zu Lebzeiten des Komponisten:

Wie ich [Stölzel] denn mit Grunde der Wahrheit sagen kann, daß eine Lottische grosse Messe, welche S. Excellenz [Hartig] in der Jesuiter-Kirche auf der Altstadt, durch viele Kloster-Musikos so wohl, als auch durch die bey verschiedenen hohen Herrschafften zu Prage in Diensten stehende, und zu dem Ende versammlete Virtuosen aufführen liessen, die stärkste Musik gewesen, die ich Zeit Lebens gehört.²⁴⁹

Neben der Tatsache, dass in der Prager Salvatorkirche, die zum Jesuitenkolleg Clementinum gehörte, eine „grosse Messe“ Lottis erklang, geben der gesamte Eintrag zu Hartig als auch die Autobiographie Stölzels einen möglichen Hinweis auf die Zeitspanne, in der diese Messe von Lotti aufgeführt worden sein dürfte. Stölzel reiste wohl Ende 1714/Anfang 1715 nach Prag und traf dort auf Anton von Adlersfeld, der ihn für fast drei Jahre in sein Haus aufnahm.²⁵⁰ Das Ende dieses Pragaufenthalts gibt Stölzel wiederum selbst in seiner Autobiographie an:

²⁴⁸ Die korrekte Zuweisung des Grafen oder auch Freiherrn von Hartig war lange Zeit erschwert, weil sowohl Ludwig Joseph von Hartig als auch sein Bruder Johann Hubert von Hartig damals in Prag weilten, beide später einen Grafentitel erhielten und zudem beide über entsprechende Kontakte zur damaligen Musikszene verfügten. Dennoch galt längere Zeit Ludwig Joseph von Hartig als derjenige, dem der Eintrag in Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* gegolten habe. Siehe dazu z. B. Janice B. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745). A Bohemian musician at the court of Dresden* (= Oxford monographs on music), Oxford 2000, S. 5-6, Angela Romagnoli, „From the Habsburgs to the Hanswursts, to the Advent of Count Sporck: the Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene“, in: *Italian Opera in Central Europe*. Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, hrsg. v. Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation 4), Berlin 2006, S. 67-98, hier vor allem S. 80-81. Jana Vojtěšková's Untersuchungen zu Zelenka führte aber zu Hinweisen, dass es sich bei dem sogenannten „Musik-Hartig“ um Johann Hubert von Hartig handeln dürfte. Siehe Jana Vojtěšková, „Die Zelenka-Überlieferung in der Tschechoslowakei“, in: *Zelenka-Studien I*, hrsg. v. Thomas Kohlhase (= Musik des Ostens 14), Kassel u. a. 1993, S. 85-108, hier vor allem S. 86-87. Weitere Untersuchungen verdichteten die Indizien, die letztlich auf Johann Hubert von Hartig und nicht auf seinen Bruder als Förderer der Musik Lottis verweisen. Siehe dazu Jana Vojtěšková, „Bach, Zelenka a hrabě Hartig“, in: *Hudební věda* 31 (1994), S. 145-148, Václav Kapsa, Claire Madl, „Weiss, the Hartigs and the Prague Academy Music Academy. Research into the “profound silence” left by a “pope of music”“, in: *Journal of the Lute Society of America* 33 (2000), S. 47-86, hier vor allem S. 69-71, und Václav Kapsa, Jana Perutková, Jana Spáčilová, „Some remarks on the relationship of Bohemian aristocracy to Italian music at the time of Pergolesi“, in: *Giovanni Battista Pergolesi e la musica napoletana in Europa centrale*, hrsg. v. Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg, Luca Zopelli (= Studi pergolesiani – Pergolesi Studies 8), Bern 2012, S. 313-341, hier vor allem S. 317-320, sowie in diesem Kapitel S. 66.

²⁴⁹ Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 102-103.

²⁵⁰ Ebd., S. 102 und S. 345.

Das lutherische zweite Jubel-Fest ruffte mich von Praag [sic] ab, und ich feirete es am hochfürstl. bayreuthischen Hofe, woselbst ich der Zeit die Kirchenmusik machte [...] ²⁵¹

Stölzel begab sich demnach spätestens Ende Oktober 1717 zur Zweihundertjahrfeier der Reformation nach Bayreuth. Am 1. Januar 1718 trat er dann seinen Dienst als Hofkapellmeister in Gera an. ²⁵² Über einen späteren Pragaufenthalt Stölzels, bei dem diese Aufführung hätte stattfinden können, ist indes nichts bekannt. Demnach hat die geschilderte Aufführung von Lottis Messe wahrscheinlich zwischen 1714/15 und 1717 stattgefunden. Ob diese Aufführung durch Lottis Anstellung am Dresdner Hof und durch das hohe Ansehen, das sich mit dem Namen des Venezianers verband, ²⁵³ ist nicht zu ermitteln. Aber der Initiator dieser Aufführung von Lottis „großer Messe“ war höchstwahrscheinlich Johann Hubert von Hartig. Hartig verbrachte seine Studienzeit in Siena ²⁵⁴ und hatte dort vielleicht erstmals von Lotti und seinen hervorragenden Kompositionen gehört. Außer Frage steht aber, dass sich in Hartigs Besitz einige Abschriften von Kirchenmusikwerken Lottis befanden. Noch heute sind in der Musiksammlung des Veitsdoms einige Abschriften von Kirchenmusikkompositionen Lottis erhalten, die Johann Hubert von Hartig als Schenkung dem Chor des Prager Veitsdoms überließ. ²⁵⁵

Die von Stölzel geschilderte Aufführung einer Messe des Venezianers bleibt der einzige direkte Nachweis für das Erklingen von Lottis Kompositionen in Prag während der Zeit seines Dresdner Engagements. Von den bei Dlabacž oder auch Oscar Teuber erwähnten Prager Darbietungen von Lottis Opern oder Oratorien im fraglichen Zeitraum haben sich leider keine Libretti oder Berichte erhalten. ²⁵⁶

Für die Zeit nach dem Auslaufen von Lottis zweitem Einjahresvertrag in Dresden bietet Dlabacž konkretere Hinweise zu Aufführungen von Lottis Oratorien *Il Ri-*

²⁵¹ Ebd., S. 346.

²⁵² Bernd Koska gibt in seiner Studie mittels entsprechender Archivalien genau darüber Auskunft, dass Stölzel nicht nur ab dem 1. Januar 1718 als Kapellmeister besoldet, sondern dieses Amt ab dem genannten Datum auch „wirklich verwaltet hat.“ Bernd Koska, *Die Geraer Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 3), Beeskow 2013, S. 31-32, und Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, S. 346.

²⁵³ In diesem Fall spricht vor allem die Tatsache, dass Lotti nicht nur am Wiener Hof keine unbekannte Größe war, sondern sich vor allem bereits in Venedig einen Namen als Opernkomponist gemacht hatte und dies sicherlich noch vor Lottis Ankunft in Dresden am 5. Oktober 1717 in Prag bekannt war.

²⁵⁴ Vgl. Vojtěšková, „Die Zelenka-Überlieferung in der Tschechoslowakei“, S. 86.

²⁵⁵ Siehe dazu Vojtěšková, „Bach, Zelenka a hrabě Hartig“, S. 146-148, Kapsa, Madl, „Weiss, the Hartigs and the Prague Academy Music Academy“, S. 69-70.

²⁵⁶ Daniel E. Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (= Studies in Czech music 2), Stuyvesant 1992, S. 20-21.

torno di Tobia und *Jesus Christus in Cruce pro nobis mortuus* in Prag.²⁵⁷ Das erhaltene Libretto zu *Jesus Christus in Cruce pro nobis mortuus* gibt wiederum Auskunft über Aufführungsdatum und Komponist:

JESUS | CHRISTUS | In Cruce pro nobis mortuus, | Atque ex ea subinde in sinum Matris
mœestissimæ | depositus, | Condolenti, ac redamanti Animæ | In novum compassivi dolo-
ris, et reciproci amoris illicium | Pro Dominico Sepulchro exhibitus, | et Cantatô Oratoriô
adoratus | Vetero-Pragæ in Templo Societatis JESU ad S. Salvatorem. | Annô
M.DCC.XXIV. Die 14. & 15. Aprilis, | ab hora 7. vespertina. | Compositionis Musicæ |
Authore Virtuoso D. Antonio Lotti.²⁵⁸

Am 14. und 15. April 1724 wurde demnach abends um 7 Uhr in der Altstädter Salvatorkirche das von Lotti vertonte Oratorium *Jesus Christus in Cruce pro nobis mortuus* dargeboten. Ob es sich bei diesem Werk tatsächlich um eine neue Komposition Lottis für die Prager Jesuiten oder lediglich um ein Pasticcio handelt, ist wiederum nicht genau zu ermitteln. Einerseits erinnert das erhaltene Libretto hinsichtlich seines Aufbaus eher an ein älteres Jesuitendrama als an ein italienisches Oratorium der 1720er Jahre. Aber andererseits sind die Verse der Arien relativ lang und das Versmaß sehr unregelmäßig, so dass sich eine Textunterlegung zu bereits vorhandenen Opernarien Lottis nur schwer vorstellen lässt.

Ebenso finden sich für die Prager Aufführung von Lottis *Il Ritorno di Tobia*²⁵⁹ bei Dlabacž entsprechende Auskünfte. Seinen Angaben entsprechend wurde dieses Oratorium 1734 in der St. Laurenzkirche bei St. Anna nachgespielt.²⁶⁰ Barbara Ann Renton nennt auf der Basis erhaltener alter Inventare eine weitere Aufführung von *Il Ritorno di Tobia* im Jahr 1742 in der zum Ritterorden der Kreuzherren mit dem roten Stern gehörenden St.-Franziskus-Seraphinus-Kirche.²⁶¹

²⁵⁷ Dlabacž gibt jeweils Jahr und Ort für die Aufführung beider Oratorien an. Siehe Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Sp. 233-234.

²⁵⁸ [s. n.], *JESUS | CHRISTUS | In Cruce pro nobis mortuus* [...], [Prag um 1724]. Zitiert nach dem Exemplar in: CZ-Pu, 34 C 000319, Adligat 6, fol. 1r. Siehe ebenso die entsprechenden Angaben in Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 3, S. 523. Auch in der Studie von Michaela Freemanová zu den Libretti italienischer Oratorien, die in Böhmen im 18. Jahrhundert aufgeführt worden sind, werden die wichtigsten Angaben zu diesem Oratorium verzeichnet. Vgl. Michaela Freemanová, „The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian Lands in the 18th century“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 231-244, hier vor allem S. 235 und S. 241.

²⁵⁹ Ursprünglich komponierte Lotti dieses Oratorium für die Kongregation vom Oratorium des heiligen Philipp Neri in Bologna, wo es 1723 aufgeführt wurde. Vgl. Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 54.

²⁶⁰ Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, Bd. 2, Sp. 233-234.

²⁶¹ Barbara Ann Renton, *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, Diss. City University New York

Auch Lottis Opern wurden nach seiner Rückkehr nach Venedig in Prag nachgespielt. Diese Aufführungen stehen in Verbindung mit dem Namen Franz Anton Graf von Sporck, seinem Sommersitz in Kuks und dem „Opera Hauss“, welches sich in einem seiner Prager Paläste befand.²⁶² Die erste Oper, die unter der Sporckschen Protektion in Kuks und in Prag im Jahr 1724 erklang, war Antonio Bionis *Orlando furioso*.²⁶³ In der Folge kamen bis 1735 zahlreiche italienische Opern zur Aufführung, von denen die meisten aus Venedig stammten.²⁶⁴ Letzteres verwundert nicht, wenn man bedenkt, dass sowohl der Impresario Antonio Denzio als auch der engagierte Komponist und Sänger Antonio Bioni Venezianer waren sowie auch der Großteil der Operntruppe in Venedig engagiert worden war.²⁶⁵ Zudem war es Denzio, der seit seiner Mitwirkung in Vivaldis Oper *La Costanza trionfante degl'amori e de gl'odii* von 1716 über einen entsprechenden Kontakt zum prete rosso verfügte.²⁶⁶ Diese Verbindung führte zu einigen Aufführungen Vivaldischer Opern zwischen 1730 und 1732. Diese Reihe begann 1730 mit seinem *Farnace*. Ihm folgte die Uraufführung von *Argippo* im Herbst des Jahres 1730. Im

1990, Bd. 2, S. 550. Siehe aber auch die Übersicht zu den böhmischen Aufführungen italienischer Oratorien in Freemanová, „The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian Lands“, S. 242.

²⁶² Undine Wagner, Art. „Sporck, Franz Anton“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2006, Personenteil, Bd. 15, Sp. 1238. Der Ursprung des Sporckschen Theaters geht auf den italienischen Impresario Antonio Maria Peruzzi zurück, der für den Sommer 1724 die Aufführung einer italienischen Oper in Prag plante. Als Peruzzi die erforderliche Genehmigung für diese Unternehmung erhielt, fehlte es ihm vor allem noch an geeignetem Sängerpersonal, so dass er den venezianischen Sänger und Impresario Antonio Denzio zur Unterstützung anheuerte. Gleichzeitig benötigte Peruzzi zur Verwirklichung seines Planes entsprechende finanzielle Mittel und zudem musste er einen neuen Aufführungsort suchen, da der Prager Adel den Sommer für gewöhnlich auf dem Land verbrachte und somit eine Operndarbietung zu dieser Zeit in Prag nicht sinnvoll gewesen wäre. Deshalb wandte sich Peruzzi an den Grafen Sporck, der nicht nur sehr wohlhabend war, sondern auch noch über eine geeignete Bühne auf seinem Landsitz in Kuks verfügte. Denzio brachte schließlich die nötigen Sänger, den Komponisten Antonio Bioni, den Violinisten Giovanni Battista Corelli etc. nach Kuks. Dort gewann Denzio auch die Gunst des Grafen Sporck. Wenig später konnte er schließlich die Operntruppe übernehmen und den zahlungsunfähigen Peruzzi aus dem Geschäft drängen. Für die Herbstsaison kehrte man nach Prag zurück. Sporck ließ in der Folge in einem seiner Paläste ein entsprechendes Theater errichten. Vgl. Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*, S. 23-41.

²⁶³ Möglicherweise gehen einzelne Arien dieser Oper auf Antonio Vivaldis *Orlando* aus dem Jahr 1714 zurück. Für eine ausführlichere Diskussion zur Autorschaft dieser Oper und dem aktuellen Forschungsstand siehe Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*, S. 37, S. 178-187 und S. 235-236.

²⁶⁴ Freeman spricht im Hinblick auf das Sporcksche Theater sowohl was das Repertoire als auch was alle anderen Aspekte anbelangt von einer venezianischen Kolonie. Vgl. ebd., S. 101-144 und S. 235-276.

²⁶⁵ Siehe Fußnote 262.

²⁶⁶ Siehe Heller, *Antonio Vivaldi*, S. 135. Als ein Beispiel für die Tragfähigkeit dieses Kontaktes kann sicherlich die Tatsache dienen, dass Vivaldi beispielsweise in Venedig neue Sänger für die Operntruppe Denzios in Prag anwarb. Siehe dazu ausführlicher in: Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*, S. 147-152.

Frühjahr 1731 wurde *Alvilda regina de' Goti* erstmals in Prag aufgeführt. Gemäß den Angaben des Librettos stammt die Musik – abgesehen von Rezitativen und Buffo-Arien – aus der Feder Vivaldis. Im Karneval 1732 folgte *Doriclea*, bei der es sich um eine Bearbeitung der 1716 in Venedig aufgeführten *La costanza trionfante* handelt. Schließlich wurde 1732 noch Vivaldis *Dorilla in Tempe* nachgespielt. Zudem hielt sich Vivaldi zwischen Herbst 1729 und Frühjahr 1731 nördlich der Alpen auf und machte dabei wohl auch in Prag Station. Wahrscheinlich war er also bei der Aufführung seines *Farnace* und möglicherweise noch einmal für *Argippo* und *Alvilda regina de' Goti* in Prag zugegen.²⁶⁷

Angesichts dieser venezianischen Dominanz überrascht es nicht, dass auch Lottis Opern auf der Sporckschen Bühne dargeboten worden sind. 1728 wurde Lottis *Porsena* in Prag nachgespielt, die ihre Premiere bereits im Karneval 1712 in Venedig gehabt hatte. Im Frühjahr 1728 folgte *Irene Augusta*, in deren gedruckten Libretto laut Daniel E. Freeman der Name des Komponisten fehlt. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand war Lotti aber bis zu diesem Zeitpunkt der einzige Komponist, der den Text von Francesco Silvani vertont hatte. Möglicherweise geht auch die Prager Aufführung von *Il tradimento traditor di se stesso* auf Lottis Oper von 1711 zurück. Vielleicht war er auch der Urheber der Vertonung des *Sidonio*-Stoffes, der im Herbst 1732 auf der Sporckschen Bühne dargeboten worden ist. Da das Libretto wiederum nicht den Komponisten nennt, könnte diese Oper aber auch auf Carlo Monzas *Sidonio* von 1714 zurückgehen oder von einem anderen, nicht namentlich bekannten Komponisten stammen.²⁶⁸

Im Hinblick auf die Aufführung geistlicher und weltlicher Werke Lottis in Prag zu seinen Lebzeiten lässt sich festhalten, dass diese Darbietungen sicherlich auch unter dem Eindruck seines zweijährigen Dresdner Intermezzos standen, gleichzeitig aber ebenso Früchte seines hohen Ansehens als Komponist in Venedig waren.

Nach dem Abschluss der Vermählungsfeierlichkeiten verließ Antonio Lotti gemeinsam mit seiner Frau im Oktober 1719 Dresden und kehrte nach Venedig zu-

²⁶⁷ Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*, S. 159-178 und S. 260-267.

²⁶⁸ Ebd., S. 126-127, S. 140, S. 248-251 und S. 268. Zu *Irene Augusta* siehe auch die Angaben in Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1991, Bd. 3, S. 487-488. Zu *Il tradimento traditor di se stesso* finden sich nach 1711 noch Libretti zu Aufführungen in Verona, Fano, Genova, Rom oder Livorno. In diesen Textbüchern wird allerdings der Name des Komponisten nicht genannt. Neben Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*, S. 126-127, siehe dazu auch die Angaben in Sartori, *I libretti italiani*, Cuneo 1992, Bd. 5, S. 350.

rück.²⁶⁹ In Venedig angelangt, schrieb er bis zu seinem Tode keine einzige Oper mehr. Dieses Faktum verursachte in der Musikgeschichtsschreibung diverse Spekulationen bis hin zu Annahmen, dass „die ihm vorschwebende Norm des Musikdramas für ihn zu gestalten unerreichbar war“²⁷⁰ oder „der nur mäßige Erfolg, den seine Opern errangen“²⁷¹ zu diesem Rückzug führten. Kathryn Jane O’Donnell hat letztere Überlegung aber zu Recht bestritten, denn Lotti war ohne jeden Zweifel ein erfolgreicher Opernkomponist.²⁷²

Plausibler ist hingegen die Annahme von Carter David Madock, dass Lotti sich nach den Dresdner Erfolgen nicht mehr den „hectic demands of numerous opera productions“ aussetzen wollte, zumal „Lotti and his wife may have felt that they had reached a level of financial security thanks to the salaries they received from the opera productions“.²⁷³ In der Tat war Lotti nach seinem Dresdner Engagement finanziell mehr als nur abgesichert. Dafür sprechen auch die Geldanlagen, die er an der Scuola Grande di San Rocco tätigte.²⁷⁴ Lotti war zwar bereits seit 1714 durch die hohe Mitgift seiner Frau pekuniär sehr gut gestellt,²⁷⁵ hatte aber andererseits nach der Dresden-Reise mit 52 Jahren auch ein Alter erreicht, in dem er sich dem harten Alltag des Operngeschäfts nicht mehr um jeden Preis aussetzen wollte.

²⁶⁹ Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 149.

²⁷⁰ Charlotte Spitz, *Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist*, Leipzig 1918, S. 8.

²⁷¹ Emil Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, 2. Auflage, Berlin 1877, S. 320.

²⁷² Kathryn Jane O’Donnell, *The secular solo cantatas of Antonio Lotti*, Diss. University of Iowa 1975, S. 10.

²⁷³ Madock, *A study of the stile antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti*, S. 13-14.

²⁷⁴ 1724 legte Lotti 3000 Dukaten mit 4% Zinsen auf zehn Jahre an. Siehe *Istrumento di Livello* in: I-Vire, ZIT E 26, Nr. 10. 1726 folgten weitere 3000 Dukaten mit 4% Zinsen für fünf Jahre. Siehe *Istrumento di Livello* in: I-Vire, ZIT E 26, Nr. 12. Und 1731 legte Lotti nochmals 5000 Dukaten mit 4% für weitere sechs Jahre an. Siehe *Istrumento di Livello* in: I-Vire, ZIT E 26, Nr. 11. Diese Verträge sind im Nachlass von Santa Stella erhalten geblieben und geben keinen Überblick über Lottis Geldgeschäfte, ermöglichen aber zumindest einen Einblick in diese. Für wesentlich mehr Anlagegeschäfte Lottis u. a. an der Zecca sprechen nämlich die Angaben in seinem Testament. Im Testament wird auch deutlich, dass Lotti insgesamt 11000 Dukaten an San Rocco angelegt habe, wovon aber 5000 seinem Bruder Francesco gehörten. Möglicherweise betrifft das die erwähnte Geldanlage von 1731, bei deren Abschluss nicht Antonio, sondern Francesco Lotti anwesend war. Siehe *Istrumento di Livello* in I-Vire, ZIT E 26, Nr. 11, fol. 2r, und das Testament von Antonio Lotti vom 12. Mai 1738 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3v-4r. Den Hinweis auf den Nachlass von Santa Stella sowie wertvolle Literaturhinweise verdanke ich Herrn dott. Giuseppe Ellero. Zudem sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Umschlagtitel zu den Verträgen von 1724 und 1726 von Lottis Hand stammen. Zur Frage der Identifizierung von Lottis Handschrift siehe Kapitel 3.2.

²⁷⁵ In seinem Testament gibt Lotti an, dass er eine Mitgift von 18600 Dukaten erhalten und davon 12000 Dukaten bei Pistori angelegt habe. Siehe Testament von Antonio Lotti vom 12. Mai 1738 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r.

Nachdem Lotti nach Venedig zurückgekehrt war, nahm er seine Tätigkeiten an San Marco und wohl auch an Santa Maria dei Carmini wieder auf. Wahrscheinlich erteilte er nach seiner Rückkehr auch Baldassare Galuppi Kompositionsunterricht. Ein erstes Zeugnis für das Lehrer-Schüler-Verhältnis²⁷⁶ von Lotti und Galuppi bietet Charles Burney in seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Dort schildert er einen Besuch am 16. August 1770 bei Galuppi und seiner Frau und notiert, dass „Herr Galuppi [...] ein Schüler des berühmten Lotti“ gewesen sei.²⁷⁷ Francesco Caffi schildert in seiner Darstellung dieses Sachverhaltes, dass Galuppi nach dem deutlichen Misserfolg seiner Erstsingsoper *La fede nell'incostanza* beziehungsweise *Gli amici rivali*²⁷⁸ aus dem Jahr 1722 Unterricht bei Lotti nahm. Nach Caffi habe es Lotti zur Bedingung seines Unterrichts gemacht, dass Galuppi für drei Jahre keine seiner Kompositionen in der Öffentlichkeit zu Gehör bringen dürfe.²⁷⁹ Marco Bizzarini erhebt indes Zweifel an Caffis Schilderung, denn das Zustandekommen des Kompositionsunterrichts sei die Frucht eines Zusammentreffens zwischen Galuppi und Benedetto Marcello gewesen, bei der letzterer den jungen Galuppi angesichts der missglückten ersten Oper energisch zurechtgewiesen habe.²⁸⁰ Vor

²⁷⁶ Zur Frage des Lehrer-Schülerverhältnisses von Lotti und Galuppi vgl. auch die Ausführungen in Reinhard Wiesend, *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung, Form und Satztechnik, Inhaltsdarstellung; mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern* (= Würzburger musikhistorische Beiträge 8), Tutzing 1984, Bd. 1, S. 290-293.

²⁷⁷ Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise*, Bd. 1: *durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln*, Hamburg 1772, S. 130.

²⁷⁸ Siehe dazu Wiesend, *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*, Bd. 1, S. 289-290.

²⁷⁹ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 349 und S. 378. Falls die genannte Bedingung tatsächlich zwischen Galuppi und Lotti bestand, hat „il Buranello“ sich wohl nicht ganz daran gehalten. Siehe dazu Wiesend, *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*, Bd. 1, S. 291.

²⁸⁰ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 378. Dank der *inscrizioni veneziane* von Emanuele Antonio Cicogna ist eine ausführlichere Schilderung dieser Begegnung zwischen Galuppi und Marcello überliefert, die vermutlich dem Bereich der Legenden beziehungsweise der im 19. Jahrhundert nicht unüblichen und oft fiktiven Musikgeschichtsschreibungsprosa zuzuordnen ist. Sie findet sich in einem von Cicogna abgedruckten Brief seines Freundes Caffi, der allgemein Auskunft über Leben und Werk Lottis gibt. Die geschilderte Begegnung endet mit dem Ratschlag Marcellos, dass Galuppi sich zuerst ernsthaft dem Studium der Komposition widmen solle und er selbst zu diesem Zweck den jungen Galuppi zu Lotti gebracht habe. „*Coltivando il buon seme che in te pose natura, ripigliò Benedetto: mettiti allo studio di quell'arte che ignori, e che per ignoranza ti par baja; e vedrai che colle ali si vola, senza precipita.*“ Così disse il Marcello, e così fu. Acconciollo egli medesimo presso Lotti cui era egli amico protettor sempre stato.“ Brief vom 30. Juli 1834 von Francesco Caffi an Emanuele Antonio Cicogna „Intorno alla vita ed al comporre di Antonio Lotti“, in: Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venedig 1834, Bd. 4, S. 114-120, hier S. 119. Eine deutsche Übertragung des Briefes von Caffi an Cicogna findet sich in Anton Schmid, „Der berühmte Tonsetzer Antonio Lotti“, in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 75 (1845), S. 585-590, hier S. 589, und die Fortsetzung in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 77 (1845), S. 599-600. Hier ist allerdings das offensichtliche Idealbild, das Caffi von Marcello zeichnete, zu hinterfragen. Caffi nimmt letzteren nämlich nicht nur mit einer 45 Seiten umfassenden Darstellung zu Leben und Werk in das Postskriptum seiner Musikgeschichte der

dem Hintergrund von Marcellos Streitschrift *Lettera familiare d'un accademico filarmonico, et arcade discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci stampato in Venezia da Antonio Bortoli l'anno 1705*, in der die Kompositionen von Lottis 1705 erschienenem Madrigaldruck en détail kritisiert werden, erscheint dies jedoch wenig glaubwürdig.²⁸¹

Dogenkapelle auf (wo er eigentlich nicht hingehört), sondern gebraucht Bezeichnungen wie z. B. „vero Principe della musica“ oder „genio sovrumano“, die eine deutliche Sprache hinsichtlich des Bilds von Marcello, das Caffi vor Augen stand, sprechen. Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 2, S. 175-220, hier S. 220. Nicht zuletzt ist, wie Marco Bizzarini zeigen konnte, Caffi daran gelegen, eine Kontinuität der venezianischen Schule zu demonstrieren, deren Fundament von einem berühmten Komponisten an den nächsten weitergegeben wurde. Marco Bizzarini, *Benedetto Marcello* (= *Constellatio musica* 14), Palermo 2006, S. 15, S. 53 und S. 79.

²⁸¹ [Benedetto Marcello], *Lettera familiare d'un accademico filarmonico, et arcade discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci stampato in Venezia da Antonio Bortoli l'anno 1705*, s. l. [um 1716]. Das einzige bisher bekannte Exemplar des Druckes findet sich in Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig mit der Signatur: Musica 1219. Die Basis für die Kritikpunkte Marcellos bilden gemäß seinen eigenen Angaben z. B. Platons *Timaios* oder Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* aber vor allem natürlich Gioseffo Zarlinos *Le istituzioni harmoniche*. Vgl. [Marcello], *Lettera familiare*, S. 2-3. Marcello vertritt ausgehend von Zarlinos Regelwerk in seinem Pamphlet eine äußerst rigide Vorstellung des *stile osservato*. Unweigerlich bricht hier die Erinnerung an jene gut 100 Jahre zuvor geführte Kontroverse auf. Damals benutzte Giovanni Maria Artusi ebenfalls auf der Basis von Zarlinos Musiktraktat drei Madrigale Claudio Monteverdis, um anhand des regelwidrigen Dissonanzgebrauchs gegen den *stile moderno* zu polemisieren. Marcello ist aber weniger an einer korrekten Dissonanzbehandlung, sondern hauptsächlich an dem einwandfrei ausgeführten Kontrapunkt gelegen. Geradezu pedantisch zeigt er jeden Regelverstoß einschließlich dessen Korrektur in zahlreichen Notenbeispielen auf und schreitet so in seiner Kritik vom ersten in Lottis Madrigaldruck wiedergegebenen Stück bis einschließlich *Partimento in amore* voran. Es fehlt also die Auseinandersetzung mit den sieben noch folgenden Kompositionen des Madrigaldrucks. Einen Erklärungsansatz bietet der Schlusssatz des gedruckten Pamphlets: „Resta imperfetta, e non pubblicata la Stampa per favore (ad' istanza di premurosa Intercessione) l'Autore de Madrigali.“ [Marcello], *Lettera familiare*, S. 68. Der Autor erklärt also, dass diese Schrift unvollständig und gleichzeitig unpubliziert bleibt und zwar „per favorire l'Autore de Madrigali“. Dementsprechend hat es, wie Marco Bizzarini schlussfolgerte, möglicherweise nur dieses eine Exemplar des Druckes gegeben. Vgl. Bizzarini, *Benedetto Marcello*, S. 110. Aber selbst wenn sich Bizzarinis Folgerung als vollständig zutreffend erweisen würde, erfuhr die Streitschrift Marcellos doch eine gewisse Verbreitung, denn einerseits ist eine handschriftliche, zeitgenössische Kopie im Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna unter der Signatur H. 46 erhalten und andererseits löste dieser Brief auch eine Kontroverse vor allem innerhalb biographischer Abhandlungen zu Marcello aus und führte in der Folge zu nicht wenigen Publikationen. Deshalb seien hier nur exemplarisch einige wenige Veröffentlichungen erwähnt. Neben anderen Autoren verbreitet auch Caffi in seiner (bereits in Fußnote 280 erwähnten) biographischen Darstellung Marcellos und zwar „riguardo alle prose“ seine Zweifel an der Autorschaft Marcellos. Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 2, S. 212. Möglicherweise sind diese Zweifel vielmehr Äußerungen wie z. B. „in questo Libro non si hà riguardo al buon ordine ne delle Note, ne delle Parole, anzi (scusatemi se vi dico tanto) mi pare, che cose tali siano piuttosto da Scolaro, che da Maestro, e avrei durato poca fatica à credere, che fossero vostre se me l'aveste asserito, quando l'Autore, componendo in tal forma non avesse preteso di far una Caricatura alla buona Musica.“ ([Marcello], *Lettera familiare*, S. 27) geschuldet, die sich zahlreich in der Streitschrift finden lassen und natürlich dem idealisierten Bild, das Caffi von Marcello zeichnete, widersprachen. Vgl. Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 2, S. 212. Leonida Busi nennt nicht nur Marcello als Autor des Briefs, sondern gelangt auf der Basis einer soliden Argumentation auch erstmals zur korrekten Datierung des Pamphlets. Siehe Leonida Busi, *Benedetto Marcello. Musicista del secolo XVIII. Sua vita e sue opere*, Bologna 1884, S. 34-48. Oscar Chilesotti und weitere Autoren folgen Busis Darstellung. Vgl. Oscar Chilesotti, *Sulla lettera-critica di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni*, Bassano 1885, S. 11-14. Für aktuelle und ausführlichere Informationen zu Marcellos

Neben Galuppi nennt Caffi auch Giuseppe Saratelli als Schüler Lottis. Für die hohe Wertschätzung, die Lotti Saratelli entgegenbrachte, spricht nicht zuletzt ein Bittschreiben an die Prokuratoren, in dem er um seine Vertretung durch Saratelli auf eigene Kosten ersuchte. Das Dekret der Prokuratoren zu diesem Vorgang ist erhalten:

Adi. 2 Marzo: 1732

Intesa la suplica di Antonio Lotti primo Organista della Chiesa Ducal di S.[an] Marco, colla quale implora la permissione di poter sostituire a sue spese soggetto noto, e capace, il quale suplir debba alle di lui veci nel carico sopradetto e fattosi riflesso alla lodevole indefessa servitù da lui prestata per il corso di sopra quarant'anni alla Capella Ducale, non meno che agli altri giusti motivi che nel di lui memoriale si veggono espressi, per li quali si conosce ben degno della grazia, che implora, S. S.[ue] E. E.[ccellenze] hanno terminato, che resti permesso al sud.[etto]¹⁰ Ant.[oni]^o Lotti di poter sostituire vita durante di esso Ant.[oni]^o Lotti a sue spese, e senz' alcun aggravio della Cassa di questa Procuratia la persona ora nominata in voce di D.[omino] Giuseppe Saratelli il quale debba suplire alle di lui veci nel Carico sop[radet]¹⁰, e a tutti gl'oblighi incumbenti al suplicante med[esi]^{mo282}

Lottis Ansuchen wurde von den Prokuratoren einstimmig angenommen.

Jean-Benjamin La Borde zählt darüber hinaus in seiner mehrbändigen Musikgeschichte *Essai sur la musique ancienne et moderne* von 1780 noch folgende Komponisten und Musiker zum Schülerkreis Lottis: Domenico Alberti, Michelangelo Gasparini, Francesco Negri und Giovanni Battista Pescetti.²⁸³ Francesco Caffi steuert zu dieser Liste außerdem Girolamo Bassani als Eleven des venezianischen Maestros bei.²⁸⁴ Im Gegensatz zu manchen Angaben der älteren Literatur

Lettera familiare siehe Bizzarini, *Benedetto Marcello*, S. 53-54, S. 79 und S. 109-125. Zur Einordnung der Kritik Marcellos soll an dieser Stelle noch ein Gegengewicht, auf das Thomas Day bereits hinwies, nicht unerwähnt bleiben. Kein Geringerer als Giovanni Battista Martini nahm in seine Kompositionslehre einen Ausschnitt aus Lottis *Inganni dell'umanità* – dieses Stück entstammt ebenfalls dem Madrigaldruck von 1705 – als mustergültig auf. Vgl. Lotti, *Duetti, Terzetti e Madrigali*, hrsg. v. Day, S. x. Zudem zeugen Martinis Worte von der Wertschätzung, die er Lottis Kompositionen entgegenbrachte: „L'Opera [...] ci dimostra abbastanza il merito dell'Autore, e il credito, che si acquistò a suoi tempi [...]“ Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Bologna 1775, Bd. 2, S. 65-72, hier S. 65.

²⁸² Dekret vom 2. März 1732 in I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 13, Processo 50 J, Faszikel 44.

²⁸³ Jean-Benjamin La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, Bd. 3, S. 161, S. 191, S. 207 und S. 216. Gleichzeitig benennt La Borde auch Johann Adolf Hasse als Schüler Lottis, aber daran zweifelte schon Caffi zu recht. Vgl. La Borde, *Essai sur la musique ancienne*, Bd. 3, S. 198, und Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 350.

²⁸⁴ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 348-349.

war Benedetto Marcello wahrscheinlich kein Schüler Lottis, zumal er mit Francesco Gasparini bereits einen äußerst fähigen Kompositionslehrer hatte und sich außerdem für diese Annahme weder Belege noch Indizien finden lassen.²⁸⁵

Auch an anderer Stelle waren Lottis Kenntnisse von einer ansprechenden Ausbildung gefragt. Wie bereits Alina Żórawska-Witkowska und Zenon Mojzysz beschrieben haben, gab es zu Beginn der 1720er Jahre am Dresdner Hof Pläne für einen Neuanfang der italienischen Oper.²⁸⁶ Dabei sollten sich aber sowohl der finanzielle Aufwand als auch das Konfliktpotenzial durch das oftmals kapriziöse Gebaren der Sänger in Grenzen halten. Um dies zu bewerkstelligen, plante der Dresdner Hof, entsprechend junge und talentierte Sänger auf Kosten von Friedrich August I. in Italien ausgebildet zu lassen, damit diese anschließend zu günstigen Bedingungen am sächsischen Hof angestellt werden konnten. So beauftragte der Kabinettsminister Ernst Christoph Graf von Manteuffel im Namen von August dem Starken, in einem Schreiben vom 30. August 1723 den Kammerherrn und außerordentlichen sächsischen Gesandten in Venedig, Graf Emilio de Villio, die Möglichkeit einer solchen Ausbildung auszuloten. Dazu sollten drei oder vier Mädchen nach Venedig geschickt werden,²⁸⁷ um sie in der italienischen Sprache und der Gesangskunst ausbilden zu lassen. Entscheidend war dabei die Frage, welche Kosten für Ausbildung, Kost und Logis anfallen würden. Ferner sollte de Villio ermitteln, ob es in Venedig junge Kastraten gäbe, die man ebenfalls für den Dresdner Hof ausbilden lassen könne.²⁸⁸

²⁸⁵ Beispielsweise geben Hansell und Julie Anne Sadie Benedetto Marcello als Schüler Lottis an. Vgl. Hansell, Art. „Lotti, Antonio“, London 1980, Reprint 1995, S. 250, und Julie Anne Sadie, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Companion to Baroque Music*, hrsg. v. Julie Anne Sadie, Berkeley, London 1990, S. 31-32, hier S. 31. Zur Frage des Lehrer-Schüler-Verhältnisses siehe auch Bizzarini, *Benedetto Marcello*, S. 29 und S. 53.

²⁸⁶ Vgl. Alina Żórawska-Witkowska, „Beitrag zur Bildungsgeschichte der italienischen Opernsänger: I virtuosi di S. M. il Re di Polonia, Elettore di Sassonia, 1724-1730“, in: *10th International Musicological Congress. Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz, September 7th-11th, 1994* (= *Musica Antiqua Europae Orientalis* 10/1), hrsg. v. Irena Poniatowska, Cezary Nelkowski, Bydgoszcz 1994, S. 401-411, hier S. 402, und Zenon Mojzysz, *Cleofide – ‘Dramma per musica’ von Johann Adolf Hasse. Untersuchungen der Entstehungsgeschichte* (= *Hasse-Studien, Sonderreihe 2*), Stuttgart 2011, S. 38-39.

²⁸⁷ Letztlich wurden die beiden Bologneser Sopranistinnen Anna und Maria Rosa Negri und die in Venedig ansässige Sopranistin Maria Santina Cattaneo auf Kosten des sächsischen Herrscherhauses in Venedig ausgebildet. Zu Maria Santina Cattaneo siehe auch Sebastian Biesold, „Experiment Musikerprotektion. Die Geschwister Maria Santina und Francesco Maria Cattaneo am sächsisch-polnischen Hof im 18. Jahrhundert“, in: *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, hrsg. v. Barbara Marx und Andreas Henning, Leipzig 2010, S. 154-175.

²⁸⁸ Siehe dazu den Entwurf des Briefes von Kabinettsminister Ernst Christoph Graf von Manteuffel an Graf Emilio de Villio vom 30. August 1723 in der *Correspondenz zwischen dem Grafen von*

In einem der folgenden Antwortschreiben, welches auf den 19. November 1723 datiert ist, berichtet de Villio davon, dass er Antonio Lotti zu sich nach Hause eingeladen habe, um von ihm Auskunft und Rat hinsichtlich der Organisation der Sängerausbildung einzuholen. Lotti hat de Villio wohl vorgeschlagen, hinsichtlich der Kastraten in Neapel nach geeigneten Kandidaten zu suchen, da dort die Erfolgsaussichten am größten wären. Ferner empfahl Lotti, dass die Sänger Zugang zu Opernaufführungen haben sollten, um gleichermaßen in der direkten Anschauung und im Zuhören lernen zu können. De Villio schlug deshalb die Anmietung einer Loge im Teatro di Sant'Angelo vor. Hingegen sprach sich Lotti für das Teatro di San Giovanni Grisostomo aus. Zudem hatte Lotti wohl ein junges Mädchen vorsingen lassen, welche über eine sehr schöne Stimme verfügte und vielleicht sogar besser werden könne als „la celebre Faustina“.²⁸⁹

Im Zuge der Untersuchung dieser Korrespondenz konnte außerdem die von Lotti eigenhändig²⁹⁰ verfasste Kostenaufstellung für die Ausbildung von vier Kastraten wieder aufgefunden werden, die als undatierter Zettel mit der Überschrift „Nota di quello bisogna per mantenimento annuale per quatro Giovani castrati, e i servi per loro serviggio.“ nach einem auf den 10. November 1723 datierten und unsignierten Schreiben²⁹¹ in die entsprechende Akte eingebunden worden ist.²⁹²

Manteuffel und dem Kammerherrn Graf de Villio zu Venedig, D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, fol. 1r.

²⁸⁹ Brief von de Villio an Manteuffel vom 19. November 1723 in der *Correspondenz zwischen dem Grafen von Manteuffel und dem Kammerherrn Graf de Villio zu Venedig*, D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, fol. 1r-2r.

²⁹⁰ Zur Problematik der Identifizierung von Lottis Handschrift siehe Kapitel 3.1. sowie Kapitel 3.2.

²⁹¹ Die Chronologie ist in dieser Akte nicht ganz stimmig, denn dieses Schreiben wurde nach dem bereits benannten Brief vom 19. November 1723 in die Akte eingebunden und dazwischen finden sich sogar noch weitere Schreiben vom Dezember 1723. Vgl. D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05. Festgehalten werden kann aber, dass Lottis Kostenaufstellung höchstwahrscheinlich im letzten Quartal des Jahres 1723 verfasst und an den Dresdner Hof gesendet wurde.

²⁹² Undatiertes Schreiben von Lottis Hand in D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, s. p.

Nota di quello bisogno per mantenimento
annuale per quattro Giovanni castrati, e i servizi
per loro servizio.

Affitto di una casa fornita però	Tallari 180:—
nutrizione annuale	
una barca all'anno	Tallari 1400:—
Un sacerdote che gli sia maestro e curato	Tallari 300:—
Salario di due suonatori, uno che soni per prender e l'altro per tenere	Tallari 150:—
Salario di due donne, una per imbiancar e l'altra per pulir la casa	Tallari 100:—
un cocco salario	Tallari 50:—
Mantenimento di cestuario per i quattro patti annuale, e biancheria e stoviglie di ^{cuoco et altro.}	Tallari 800:—
Maneria per i patti al bruno dell'anno	Tallari 65:—
Maneria per i servitori	Tallari 25:—
Maestro che insegui sottoggiò ai 4 patti	Tallari 120:—
Maestro che insegui tutto il cantare	Tallari 480:—
	<u>Tallari 3780:—</u>

Si vorrebbe poi almeno un talcho an:
Gio: Primitivo acio tenitore, que d'ettero
per aver occasione d'ingrarare

Abb. 2: Antonio Lottis Kostenaufstellung für Ausbildung, Kost und Logis von vier Kastraten in D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, s. p., Vorlage und Repro: Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Dresden

In Lottis Kostenaufstellung sind neben den Auslagen für entsprechende Lehrmeister, die Anmietung einer entsprechenden Unterkunft und das nötige Kostgeld noch weitere Ausgaben wie zum Beispiel für einen Geistlichen und einen Koch vorgesehen. Insgesamt veranschlagte Lotti eine Summe von 3780 Talern pro Jahr²⁹³,

²⁹³ Żórawska-Witkowska wertet für ihre Untersuchung zur Ausbildung der italienischen Sänger erstmals einen Teil der Korrespondenz zwischen dem Grafen de Villio und dem Baron de Gaultier

zu denen noch der Betrag für die Loge im Teatro di San Giovanni Grisostomo hinzukäme. Am Ende war auch dieses Vorhaben dem Dresdner Hof finanziell zu aufwendig, und so fand man mit Hilfe des Franziskanerpaters Pietro Paolo Benedetti, der zur damaligen Zeit als Gesangslehrer sowie als Komponist und *maestro di cappella* am Dom zu Recanati (Marken) wirkte, eine preiswertere Lösung.²⁹⁴

Zum Karneval 1730 weilte Johann Adolf Hasse in Venedig und sorgte mit der Uraufführung seiner *Artaserse* im Teatro di San Giovanni Grisostomo für ein erfolgreiches Operndebüt in der Serenissima.²⁹⁵ Im Laufe der 1730er Jahre hielt er sich dann auch des Öfteren in der Lagunenstadt auf. So verwundert es nicht, dass Ernst Ludwig Gerber berichtet, Hasse habe Lotti in Venedig kennengelernt und bei der Aufführung einer Lottischen Komposition geäußert: „Welcher Ausdruck, welche Mannigfaltigkeit in demselben und welche Richtigkeit und Wahrheit in seinen Ideen!“²⁹⁶ Ob ein Treffen zwischen beiden Komponisten tatsächlich stattgefunden hat, kann jedoch angesichts der unzureichenden Quellenlage nicht mit Sicherheit festgehalten werden. Andererseits wäre es aber erstaunlich, wenn beide Komponisten in einer überschaubaren Stadt wie Venedig nicht um den jeweils anderen und seine Werke gewusst hätten.

sowie dem Kabinettsminister Marquis de Fleury aus. Auf dieser Basis verwundert es auch nicht, dass sie von einem Kostenvoranschlag des Markuskapellmeisters Antonio Lotti (zu dieser Zeit war Lotti allerdings nicht *maestro di cappella*, sondern erster Organist an San Marco) für die Ausbildung der Kastraten in Höhe von 5000 Ecus (gemeint sind sicherlich Ecus courants d'Allemagne, also Rechnungstaler) berichtet. Wie Mojzysz treffend bemerkte, bleibt in Żórawska-Witkowskas Beitrag die aussagekräftigere Korrespondenz zwischen de Villio und dem eigentlich in Dresden in dieser Angelegenheit zuständigem Kabinettsminister Manteuffel unberücksichtigt. Bedauerlicherweise beziffert aber auch Mojzysz im offenkundigen Rückgriff auf die Arbeit Żórawska-Witkowskas die Höhe des Lottischen Kostenvoranschlags „auf ca. 5.000 Taler im Jahr“. Auch in seiner Arbeit unterblieb also der Blick in den entscheidenden Briefwechsel. Folglich ist eine detaillierte Untersuchung dieser Korrespondenz hinsichtlich der Ausbildung der italienischen Sänger, die im hier gegebenen Rahmen nicht geleistet werden kann, nach wie vor als Desiderat anzusehen. Siehe Żórawska-Witkowska, „Beitrag zur Bildungsgeschichte der italienischen Opernsänger“, S. 402, und Mojzysz, *Cleofide*, S. 39.

²⁹⁴ Giuseppe Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati 1904, S. 86 und S. 99-100.

²⁹⁵ Vgl. Mellace, *Johann Adolf Hasse*, S. 31-32.

²⁹⁶ Gerber notiert irrtümlich das Jahr 1727 für das Kennenlernen von Lotti und Hasse in Venedig. Vgl. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon*, Bd. 1, Sp. 823. Auch der erste Hasse-Biograph Franz Sales Kandler nennt noch das Jahr 1727 für Hasses Übersiedlung nach Venedig. Vgl. Franz Sales Kandler, *Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel.[ebre] compositore di musica Gio.[vanni] Adolfo Hasse detto il Sassone*, Venedig 1820, S. 18. Fürstenau übernimmt im Rückgriff auf Gerber nicht nur die Jahresangabe 1727 für Hasses Anwesenheit in Venedig, sondern auch in leicht veränderter Form das Hasse-Zitat zu Lottis Musik. Vgl. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, S. 106-107. Das Hasse-Zitat selbst, das über Gerber eine entsprechende Verbreitung fand, geht vermutlich auf La Borde, *Essai sur la musique ancienne*, Bd. 3, S. 198, zurück, der es in den Kontext eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Lotti und Hasse stellt.

Das Jahr 1731 brachte Antonio Lotti unangenehme Post aus London.²⁹⁷ Den Ausgangspunkt bildete das Madrigal mit dem Textincipit *In una siepe ombrosa*, welches der Komponist Maurice Greene 1728 der Academy of Ancient Musick in London als Komposition seines Freundes Giovanni Bononcini vorgelegt hatte. Am 14. Januar 1731 führte dann Bernard Gates (1685-1773) in einem Akademiekonzert neben Werken von Agostino Steffani, Johann Joseph Fux und Georg Friedrich Händel dasselbe Madrigal unter Lottis Namen auf. Der Widerspruch hinsichtlich der Autorschaft von *In una siepe ombrosa* blieb natürlich nicht unentdeckt, und so setzte Hawley Bishop, Sekretär der Londoner Akademie, am 5. Februar 1731 einen Brief an Lotti auf, um Licht in diese Angelegenheit zu bringen. Bishop informierte Lotti in seinem Schreiben darüber, dass Bononcini angegeben hätte, dieses Madrigal vor 30 Jahren geschrieben zu haben. Das war ungefähr dieselbe Zeit, in der Lottis Madrigaldruck, der auch das umstrittene Stück enthält, publiziert worden sei. Da Lotti seine *Duetti, terzetti, e madrigali a più voci* dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gewidmet hatte, erging ein weiterer Brief zur Aufklärung des Sachverhalts an den Wiener Hofkapellmeister Johann Joseph Fux. Gleichzeitig ersuchte Bishop Lotti, sich selbst auch zu diesem Sachverhalt äußern.²⁹⁸ Lotti antwortete Bishop in einem Brief vom 29. März 1732. Nachdem er seiner Verwunderung „de me voir accusé debiteur de mon propre bien“ Ausdruck verleiht, legt er ausführlich die Entstehungsgeschichte seiner Madrigale – genauer gesagt, von *In una siepe ombrosa* – dar.²⁹⁹ Dies hat – wie es Hawley Bishop am 5. Juni 1731 in seinem Antwortschreiben darlegt – zwar die Akademie überzeugt, „that the Madrigal is yours“, aber „some Persons who pretend to be his [Bononcini] Friends, and who have separated from the Academy on this very Account, [...] obstinately assert the Madrigal to be his [...]“.³⁰⁰ Deshalb bittet Bishop Lotti um Beurkundungen von denjenigen, die damals in Venedig die betreffende Komposition vor ihrer Drucklegung gesehen haben.³⁰¹ In der folgenden Nachricht bedankt sich Lotti bei Bishop und der Akademie, dass sie ihm Gerechtigkeit haben widerfahren lassen und greift im folgenden Abschnitt jene vermeintlichen Freunde Bononcinis auf:

²⁹⁷ Für die Darstellung dieser Ereignisse folge ich Lowell Lindgren, „The Three Great Noises »Fatal To The Interests Of Bononcini«“, in: *The Musical Quarterly* 61 (1975), S. 560-583, hier vor allem S. 564-571, siehe dort auch weiterführende Informationen.

²⁹⁸ *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice*, S. 2-5.

²⁹⁹ Ebd., S. 6. Zur Entstehungsgeschichte von Lottis Madrigalen siehe in diesem Kapitel, S. 51-54.

³⁰⁰ *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice*, S. 15.

³⁰¹ Ebd., S. 17.

Sento come i Parteggiani del Sign.[ore] Buononcini sono di mal humore verso del Academia e verso di me, e desidererai avere l'Arte di quella Musica perduta, che eccitava e calmava le Passioni. Mi pare però che consultino poco la gloria del loro Amico, perché, ritirandosi perciò dell'Academia, danno a dividedere una colera che saria giusta se si trattasse di un Figlio unico, mà alla fine per un Madrigale é [sic] troppa, quando il Sign.[ore] Buononcini ne può far di simili & anche migliori.³⁰²

Hier zeigt sich neben der Kritik an den scheinbaren Unterstützern Bononcinis nicht nur Lottis feinsinniger Humor, sondern auch seine Wertschätzung gegenüber Bononcinis kompositorischen Fähigkeiten. Lowell Lindgren vertritt allerdings die Ansicht, dass diese Worte lediglich „for the wind and the posterity“³⁰³ gedacht waren. Letzteres darf wiederum bezweifelt werden, da Lotti zum Zeitpunkt des Abfassens seiner Nachrichten vermutlich nicht davon ausging, seine Briefe im darauffolgenden Jahr als Druck in den Händen zu halten.

Als Anlage brachte Lotti die von Bishop gewünschten Beurkundungen von nahezu einem Dutzend Personen, darunter Michelangelo Gasparini, Pietro Pariati, Johann Joseph Fux und Antonio Caldara, bei.³⁰⁴

Im Herbst des Jahres 1732 verstarb Antonino Biffi, Kapellmeister an San Marco in Venedig. Daraufhin versandten die Prokuratoren Briefe an den Botschafter in Wien und die venezianischen Einwohner Neapels und Mailands, um auf das vakante Amt hinzuweisen und dadurch einen möglichst vielversprechenden Kandidatenkreis zu generieren, aus dem dann ein geeigneter Nachfolger gewählt werden konnte.³⁰⁵ Am 8. März 1733 waren alle Vorbereitungen abgeschlossen und die Ballotage³⁰⁶ fand, wie es das erhaltene Dekret der Prokuratoren belegt, statt:

Adi. 8. Marzo: 1733.

Dovendosi divenire all'elezione di Maestro della Capella Ducal di S.[an] Marco per la morte già seg.[ui]^{ta} del fù R.[everen]^{do} D.[omino] Antonino Biffi; e ricercandosi per d.[ett]^a carica soggetto, di abilità, et esperienza capace a sostenerla, con virtù, e conveniente decoro, et essendo seguiti li soliti proclami ad intelligenza di chi volesse concorrere al riguardevole posto sud.[et]^{to}, al qual fine fù scritto ancora da S.[ua] E.[ccellenza] P.[rocurato]^{r[e]}

³⁰² Ebd., S. 18.

³⁰³ Lindgren, „The Three Great Noises“, S. 570-571.

³⁰⁴ *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice*, S. 22-37.

³⁰⁵ Siehe dazu den Eintrag vom 15. November 1732 in I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 153, fol. 32v-33r.

³⁰⁶ Das Wahlverfahren über sogenannte „balote“ [i. e. Wahlkugeln] war in Venedig Usus. Auch der Doge wurde vermittels einer Ballotage in sein Amt gewählt.

Cas.[si]^{[er]e} ad alcune Corti de Pr[inci]p̄i, et alle Residenze giusto il praticato altre volte, e dattisi in nota li soff[oscritt]i, si devenirà alla balotta[zio].^{ne} delli med.[esim]^e All' eletto resteranno ingionti gl' oblighi tutti prescritti da quest' Ecc.[ellenz]^e P.[rocurati]^a colle Term[inazio].ⁿⁱ 1586. 31. Marzo, e 1603 13. Lug[li]^o, e doverà conseguire la provigione di d[ucati] 400. cor.[ren]^{ti} all' anno, et il godimento della Casa in Canonica, con tutte quelle prerogative, et emolum.[en]^{ti} goduti dal Deffonto M[aest]rō Biffi nella carica stessa, e non altro –

5 – 7 Antonio Polarol V.[ice] M.[aestro]

1 – 11 R.[everen]^{do} P.[adre] Ant.[oni]^o Pacelli Musico di S.[an] M.[arc]^o

6 – 6 Antonio Lotti.

3 – 9 Nicola Porpora

Stante che alcuno non passa la mettà delle balle [balote], fù dimessa l' elez.[io]^{ne} ad altra giornata.³⁰⁷

Neben Antonio Lotti konkurrierten um das höchste Amt eines Musikers an San Marco auch der bisherige Vizekapellmeister Antonio Pollarolo sowie Antonio Pacelli und Nicola Porpora. Doch die Wahl endete ohne Ergebnis. Obwohl Lotti die meisten Ja- und die wenigsten Nein-Stimmen (Stimmenverteilung: sechs zu sechs) erhielt, fand sich keine Mehrheit für ihn oder einen anderen Kandidaten, so dass das Amt des *maestro di cappella* weiterhin vakant blieb und Pollarolo bis zu einer erneuten Abstimmung als *vice maestro* die Aufgaben des Kapellmeisters übernehmen musste.

Für dasselbe Jahr weiß Francesco Caffi von einer bekannten Komposition Lottis, die er für *San Marco* schrieb, zu berichten:

E qui vuolsi dar primo luogo al salmo *Miserere mei, Deus*, scritto da *Lotti* per la ducale Cappella di S. Marco. Deggio avvertire che non una sola, ma due volte pos' egli in musica il salmo suddetto, e se ne conservano anzi in quell'archivio di Cappella le originali partiture: ma di quello or parlo ch'è il celeberrimo, composto a quattro voci in tuono di D., e fu per la prima fiata nell'anno 1733 eseguito.³⁰⁸

Folglich habe Lotti zweimal den 50. Psalm vertont.³⁰⁹ Caffi hebt in seiner Darstellung aber vor allem das *Miserere* in d-Moll hervor, welches Lotti für die Dogen-

³⁰⁷ Dekret vom 8. März 1733 in I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 13, Processo 50 J, Fascicolo 45.

³⁰⁸ Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 334.

³⁰⁹ Eine analytische Untersuchung und Einordnung dieser beiden Psalmvertonungen Lottis findet sich in Magda Marx-Weber, „Neapolitanische und venezianische Miserere-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. II: Venedig“, in: Magda Marx-Weber, *Liturgie und Andacht. Studien zur*

kapelle komponiert habe und das dort im Jahr 1733 erklang. Allerdings liegen zwischen den Angaben Caffis und der angegebenen Aufführung mehr als 100 Jahre, so dass Zweifel an diesen Angaben zunächst nicht unberechtigt erscheinen. Caffi verwies zudem auf die erhaltenen Originalpartituren. Allerdings ist zu keiner Vertonung des 50. Psalms von Antonio Lotti ein autographes Manuskript erhalten. Im *fondo marciano*, der als Depositum in der Fondazione Ugo e Olga Levi zu Venedig verwahrt wird, finden sich jedoch zeitgenössische Musikhandschriften zu Lottis *Miserere* in d- und in g-Moll. Das *Miserere* in d-Moll ist in zwei Partituren (I-Vsm, B. 767 und I-Vsm, B. 766), die vermutlich beide in den 1730er Jahren oder spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden, und einem deutlich später entstandenen Stimmensatz (I-Vsm, B. 767/1-68) erhalten. Die Partitur mit der Signatur B. 767, die vor dem *Miserere* in d-Moll noch Lottis *Benedictus Dominus Deus Israel* in C-Dur überliefert, gibt zudem auf dem rastrierten Titelblatt einen Hinweis auf die Bestimmung der beiden Kompositionen: „II | Benedictus, e | Miserere | Per la Settimana Santa. | Del Sig:^r Antonio Lotti. | 1733.“³¹⁰ Demnach waren sowohl das *Benedictus Dominus Deus Israel* C-Dur als auch das *Miserere* d-Moll für die Aufführung innerhalb der Laudes der Karwoche 1733 gedacht.³¹¹

Gleiches gilt allerdings auch für das *Benedictus Dominus Deus Israel* in F-Dur samt zugehörigem *Miserere* in g-Moll. Beide Kompositionen sind ebenso in einer zeitgenössischen Partitur (I-Vsm, B. 768), die von der Hand desselben Schreibers, der die Partitur mit der Signatur B. 767 anfertigte, erhalten. Auch hier enthält das rastrierte Titelblatt einen Hinweis auf die Bestimmung beider Kompositionen: „I | Benedictus, e | Miserere | Per la Settimana Santa | Del Sig:^r Antonio Lotti | 1733.“³¹² Darin liegt aber nicht unbedingt ein Widerspruch, denn alle vier Kompositionen konnten ihren Platz innerhalb ein und derselben Karwoche finden. Bekanntermaßen sah der liturgische Ablauf der Laudes am Karfreitag und am Karsamstag nach den

geistlichen Musik (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 7), Paderborn u. a. 1999, S. 72-102, hier S. 74-81.

³¹⁰ I-Vsm, B. 767, fol. 1r.

³¹¹ Die Partitur im Archivio musicale della Procuratoria di San Marco, das sich heute in der Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi „Gianni Milner“ befindet, die hingegen die Signatur B. 766 trägt, überliefert diesen Hinweis als auch das *Benedictus Dominus Deus Israel* in C-Dur nicht. Stattdessen wurde auf dem rastrierten Titelblatt lediglich folgendes vermerkt: „Miserere. | II | – | Del Sig^r Antonio Lotti | 1736“. I-Vsm, B. 766, fol. 1r. Die Jahreszahl 1736 ist vermutlich nicht mehr als ein Hinweis auf die Entstehungszeit dieser Kopie.

³¹² I-Vsm, B. 768, fol. 1r.

Psalmen das *Benedictus Dominus Deus Israel* und nach dem *Pater noster* das *Miserere* vor. Folglich konnten sowohl das *Benedictus Dominus Deus Israel* F-Dur und das zugehörigem *Miserere* g-Moll, als auch das *Benedictus Dominus Deus Israel* C-Dur mit dem sich anschließenden *Miserere* d-Moll zur Aufführung in der Karwoche des Jahres 1733 kommen.

Am 2. April 1736 fand zum zweiten Mal die Wahl um die Nachfolge von Antonino Biffi im Kapellmeisteramt statt. In dem betreffenden Dekret wurde der Vorgang wie folgt festgehalten:

1736. 2. Aprile

Si sono dati in Nota per M[aest]r̄o di Capella della Chiesa Ducal di S.[an] M.[ar]^{co} in Luoco del R.[everendo] P.[adre] Antonino Biffi, in ord.[in]^e a Proclama pub.[licat]^o li. 19. Sett.[embr]^e 1735 – quali si balotteranno col solito emolum.[en]^o di d[uca]ti 400 – e coll'uso, e god.[imen]^{to} della Casa in Can.[oni]^{ca} e saranno soggetti agli d [sic] oblighi contenuti nelle T.[erminazioni] di q[ues]ta P.[rocura]^{tia} 1586. 31. Marzo, 1603. 13. Lug.[li]^o e 8. Marzo. 1733.

— Gio:[vanni] Porta M[aest]r̄o della Pietà. Non comparso

7 – 6 Ant.[oni]^o Polaroli. V.[ice] M.[aestro]

9 + 4 Ant.[oni]^o Lotti³¹³

Dieses Mal hatte sich neben Antonio Lotti und dem Vizekapellmeister Antonio Pollarolo auch Giovanni Porta, *maestro di coro* am Ospedale della Pietà, aufstellen lassen. Letzterer erschien allerdings nicht zur Wahl. Mit neun Ja- und vier Nein-Stimmen gewann Lotti diese Ballotage und war damit offiziell mit einem Jahresgehalt von 400 Dukaten Kapellmeister am Markusdom zu Venedig. Zu den Vergünstigungen, die dieses Amt mit sich brachte, gehörte auch die im Dekret erwähnte Kapellmeisterwohnung in der Calle de la Canonica, die sich direkt neben San Marco befand. Caffi berichtet in einem Brief an Cicogna, dass Lotti die Erlaubnis erhalten habe, eine Schwester und einen Schwager in diese Wohnung aufzunehmen.³¹⁴ Das ist nicht weiter verwunderlich, denn Lotti hatte bereits seit 1710 eine Wohnung an dem Ponte dei Dai (in der Nähe des Markusplatzes) bezogen.³¹⁵

³¹³ Dekret vom 2. April 1736 in I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 14, Processo 50 K, Fascicolo 48.

³¹⁴ Caffi, „Intorno alla vita ed al comporre di Antonio Lotti“, S. 118.

³¹⁵ Siehe dazu die Angaben in Fußnote 142.

Im Jahr seiner Wahl komponierte der Kapellmeister von San Marco für die feierliche Vermählung des Dogen mit dem Meer, welche alljährlich am Tag von Christi Himmelfahrt – in Venedig als „Festa della Sensa“ – begangen wurde, sein „Madrigale per il Bucintoro“.³¹⁶ Dieses Madrigal *Spirto di Dio* basiert auf einem Text aus der Feder des Patriziers Zaccheria Valaresso.³¹⁷ Ebenso komponierte Lotti im Jahr 1736 seine Kantate *Il tributo degli dei*, die nach seiner eigenen Auskunft für ein festliches Bankett des Dogen gedacht war.³¹⁸ Angesichts des Textes von Lottis *Quartetto Pastorale*³¹⁹ mit dem Incipit „Sommo duce in trono assiso“ ist vermutlich auch diese Komposition einer vergleichbaren Gelegenheit im Jahr 1736 zuzuordnen.³²⁰

Da Lotti erst in fortgeschrittenem Alter zum *maestro di cappella* an San Marco gewählt worden war, blieb die Zeitspanne, in der er dieses Amt ausüben konnte, mit nicht einmal vier Jahren sehr kurz bemessen. An seinem 73. Geburtstag verstarb Antonio Lotti, nachdem er bereits seit ungefähr einem Jahr an Wassersucht litt, wie es die Sterbematrikel bezeugen:

Adi 5. Gennaro 1739. M.[ore] V.[eneto]
è passato da questa all'altra vita il Sig.[nore]^e Antonio Lotti Maestro di Cappella della D.[ucal] Chiesa di S. Marco d'anni 73. in circa di male d'idropisia p[er] mesi dodeci in circa | medico l'eccell:[ent]^e Monticelli, morto oggi alle ore dodeci in circa. fa seppelir suo Fratello con Capitolo.³²¹

Der Tod des Kapellmeisters von San Marco war auch für *Pallade Veneta* eine mitteilenswerte Nachricht:

* 364 [2-9.I.1739/40, f. 4]
È pur passato all'altra vita il Signore Lotti, maestro di capella della ducale basilica di San Marco.³²²

³¹⁶ Siehe die Partituren in I-Vnm, It. Cl. IV, 1737 (= 11344), n. 10, sowie I-Vsm, B. 764.

³¹⁷ Siehe dazu auch in diesem Kapitel, S. 52-53 und Fußnote 201.

³¹⁸ Lotti notierte selbst die folgende Titelüberschrift „Il Tributo delli dei Per il Banchetto | a quatro voci.“ Rechts daneben findet sich die Jahresangabe „1736“. I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 1r. Vgl. auch die Angaben in Caffi, *Storia della musica sacra*, Bd. 1, S. 341.

³¹⁹ Siehe dazu das rastrierte Titelblatt der autographen Partitur in I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 1r.

³²⁰ Siehe dazu die autographen Partitur in I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781). Auf der Umschlagvorderseite findet sich außerdem die Jahresangabe 1736, die Lotti selbst mit Tinte dort notierte.

³²¹ I-Vasp, San Marco, Morti 5, fol. 4v.

³²² Zitiert nach Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 313.

Ausführlicher wurde über die Exequien berichtet:

* 371 [13-20.II.1739/40, f. 3]

Venerdí mattina della scorsa [settimana] dalli musici ducali furono celebrate solenni esequie nel tempio di San Salvatore al celebre defonto, loro maestro Antonio Lotti, che colle sue più ammirabili che imitabili idee fece, sin che visse, conoscere quant'esso valesse nella fecondità de' musicali componimenti.³²³

Selfridge-Field bemerkte angesichts dieser Notiz, dass es merkwürdig sei, an dieser Stelle nichts über das von Lotti für vier Singstimmen komponierte Requiem zu lesen, da er doch in seinem letzten Willen verfügt habe, dass jedes Jahr für ihn eine Seelenmesse samt Aufführung seiner Missa pro defunctis in San Geminiano zelebriert werden soll.³²⁴ Dabei hat sie offenbar zwei Dinge übersehen. Lotti hat in seinem Testament³²⁵ alles, was sein Begräbnis betrifft, dem Ermessen seines Bruders Francesco anheimgestellt und lediglich einen Priester und einen „Zago“³²⁶ für seine Beisetzung gewünscht:

³²³ Ebd., S. 315.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Lotti verfügt, dass seine Gattin Santa Stella ihre Mitgift (18600 Dukaten) zurückerhält. Deshalb erhält sie die 12000 Dukaten, die Lotti angelegt hatte. Die restlichen 6600 Dukaten sind mit dem Hausrat, Möbeln, Juwelen etc., die sich in ihrem Besitz befinden, abgegolten. Ferner bekommt sie aus den Geldanlagen von Antonio insgesamt weitere 15000 Silberdukaten. Antonio Lotti macht außerdem gegenüber seinem Bruder Francesco deutlich, dass der silberne Tafelaufsatz, den Santa Stella in Dresden als Geschenk erhalten hatte, ihr Eigentum ist und deshalb nicht zur Disposition steht. Falls Santa Stella Lotti die Kutsche, die sie gemeinsam aus Dresden mitgebracht hatten, zu besitzen wünscht, solle sie sie samt den Pferden erhalten. Seinem Bruder Francesco vermacht er insgesamt 7000 Dukaten aus seinen Geldanlagen. Zudem erklärt Lotti, dass alles, was sie (Antonio und Francesco) sich erarbeitet haben, „beni tutti castrensi“ seien und zwar „tanto suoi, quanto miei“. Seinen Teil dieser Güter habe er durch seine Frau und ihre gemeinsamen Mühen verdient. Außerdem wünscht er, dass Francesco der gemeinsamen Schwester Bernardina jährlich 150 Dukaten geben solle. Statt der Trauerkleider veranlasst Antonio Lotti seinen Bruder Francesco, den Dienern jeweils eine Summe von zehn bis zwanzig Dukaten auszuzahlen. Vgl. Testament von Antonio Lotti vom 12. Mai 1738 sowie Kodizill vom 29. März 1739 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128. Für ausführlichere Informationen zum Vermächtnis Lottis siehe auch das von La Mara transkribierte und übersetzte Testament von Antonio Lotti einschließlich der Kodizille. La Mara, „Antonio Lotti“, in: *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Bd. 1: *Bis zu Beethoven*, hrsg. v. La Mara, Leipzig 1872, S. 137-144. Auch wenn Antonio Lotti es nicht ausdrücklich in seinem Testament erwähnt, gab es ein gemeinsam genutztes Landhaus in Strà (an der Brenta zwischen Venedig und Padua gelegen). Davon zeugt beispielsweise das nach Santa Stellas Tod am 8. Oktober 1759 erstellte Inventar ihrer Habseligkeiten in Strà. *Inventario delli mobili di Strà Di ragione dell' Ill[ustrissi]ma Sig:[no]^{ra} q:[uonda]^m Santa Stella Lotti* in I-Vire, Busta ZIT E 26, Faszikel 2, fol. 12r-18r. Aber auch Francesco Lotti berichtet in seinem Testament davon, dass er in diesem Landhaus ein Mezzanin als auch ein oberhalb befindliches Zimmer eingerichtet habe. Ob Francesco erst durch die „beni castrensi“ nach dem Tod seines Bruders Antonio zu seinem Teil am Landhaus gekommen ist oder schon vorher, ist angesichts der Quellenlage nicht abschließend zu klären. Vgl. Testament von Francesco Lotti vom 6. Dezember 1755 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103, fol. 5r.

³²⁶ „Zago“ ist eine im venezianischen Dialekt gebräuchliche Bezeichnung für eine Person, die die niederen Weihen empfangen beziehungsweise eben erst in den geistlichen Stand eingetreten ist. In

Circà della mia sepoltura, lascio in Arbitrio al mio cariss:[i]^{mo} Fratello, di farmi seppellire con un Prete e Zago per non agravarlo di più di quello facio.³²⁷

Zudem bezieht sich der Passus über das von ihm komponierte Requiem³²⁸ eher auf die von ihm gewünschten Anniversarien denn auf die Exequien:

Solo pregarlo, che Prima della sua [Francesco Lotti] morte che Iddio Signore gli conceda lunga vita che instituisca una masionaria Per petua di ducati cento all'anno, che sia per l'anima mia e quella di mio cariss:[i]^{mo} Fratello, e di mia Amatiss:[i]^{ma} Consorte Santa Stella Lotti, se ancor essa volesse contribuire qualche porcione per far questi cento ducati per petui per questa mansionaria. Avendo fatto una messa da morto a capella, et essendo maestro di capella, desidererei potergli far la sua dotte a questa messa che sarebbe di trentacinque ducati all'anno per petui, che questa messa Fosse detta in S:[an] Giminiano una volta all'anno [...]³²⁹

Im Testamentszusatz vom 16. September 1739 hatte Lotti allerdings verfügt, dass sein Bruder Francesco von den alljährlich abzuhaltenden Seelenmessen einschließlich der Aufführung der Lottischen Requiem-Vertonung entbunden sei:

In riguardo poi ad altre cose, havendo all'ora ordinato pred[ett]^o suo fra[te]ll^o Fran[ces]^{co}, che prima della di lui morte habbia da Instituire una mansionaria perpetua di d[ucati] cento all'anno della sua credità, dà quest'obbligo, e ordinacione ora lo dispensa [...]³³⁰

Dennoch kam Francesco Lotti dieser aufgehobenen Verpflichtung offenbar nach. Zumindest verfügte er in seinem eigenen Testament, dass für ihn und seine verstorbenen Angehörigen jährlich im Dezember eine Seelenmesse in San Geminiano einschließlich der „Messa à Capella del Maestro mio Fra[te]ll^o“³³¹ zu zelebrie-

Padua wurde der Begriff auch für Ministranten verwendet. Vgl. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, S. 804.

³²⁷ Testament von Antonio Lotti vom 12. Mai 1738 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 4v.

³²⁸ Es sind zwar keine zeitgenössischen Musikhandschriften von diesem Requiem erhalten, doch verwahrt z. B. die Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig zwei Partituren, die unzweifelhaft die entsprechende Missa pro defunctis wiedergeben. Vgl. I-Vnm, It. Cl. IV, 1009 (=10783) n. 1, sowie I-Vnm, It. Cl. IV, 1009 (=10783) n. 2.

³²⁹ Testament von Antonio Lotti vom 12. Mai 1738 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 4v.

³³⁰ Kodizill vom 16. September 1739 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 2r.

³³¹ Testament von Francesco Lotti vom 6. Dezember 1755 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103, fol. 2v.

ren sei.³³² Ferner wandte der Sovvegno di Santa Cecilia 120 Lire für die Zelebration der Begräbnisfeierlichkeiten des Kapellmeisters von San Marco auf, da Lotti wohl bis zu seinem Tod Mitglied der Musikerbruderschaft war und zumindest bis 1739 noch als zahlendes Mitglied geführt wurde.³³³

Beigesetzt wurde Antonio Lotti in San Geminiano. Seine Frau Santa Stella Lotti, die 1759 verstarb³³⁴, wurde an seiner Seite begraben. Gemäß der testamentarischen Verfügung von Lottis Gattin³³⁵ wurde eine kurze Inschrift angebracht:

D. O. M. | Antonio Lotti | In Ducali Basilica | Musices Moderatori | Sancta Stella | Coniugi
Charissimo | Praedefuncto | Ac Sibi | T. F. M. | Anno MDCCLIX³³⁶

Im Jahr 1807 wurde San Geminiano auf Geheiß des Kaisers Napoleon zerstört.³³⁷ Die Kirche musste für seine Pläne zur Eingliederung des Westflügels (der späteren „Ala Napoleonica“) in die Procuratie di San Marco weichen. Bevor dieser Kirchenbau Jacopo Sansovinos vollständig zerstört werden konnte, wurde Domenico Galvani³³⁸ mit der Ausgrabung der in San Geminiano bestatteten Leichname beauftragt. Am 25. Juni 1807 öffnete und räumte Galvani auch das Grab von Antonio und Santa Stella Lotti. Vermutlich wurden die sterblichen Überreste der Familie Lotti wie andere Gebeine auch zur Insel Sant’Ariano (im Nordosten von Torcello und Murano gelegen) gebracht, auf welcher bereits im 16. Jahrhundert ein Ossarium angelegt worden war.³³⁹

³³² Siehe ebd., fol. 1v, fol. 2v, Zusatz vom 30. Dezember 1760 ebd., fol. 11r, und Kodizill vom 31. Oktober 1761 ebd., fol. 2r-2v. Am Ende des Testaments und des Kodizills wurde am 24. Dezember 1761 die Veröffentlichung des letzten Willens vermerkt. Folglich verstarb Francesco Lotti noch im Jahr 1761.

³³³ Termini, *Carlo Francesco Pollarolo*, S. 98-99.

³³⁴ Das letzte Kodizill zu Santa Stella Lottis Testament stammt vom 18. August 1759. Am Ende des Testaments sowie der erhaltenen Zusätze wurde mit Datum vom 18. September 1759 die Veröffentlichung des letzten Willens vermerkt. Siehe I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 744, Faszikel Nr. 159.

³³⁵ Testament von Santa Stella Lotti vom 3. Januar 1759 in I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 744, Faszikel Nr. 159, fol. 1v-2r.

³³⁶ I-Vire, Busta ZIT E 26, Faszikel 5, fol. 1r. Die Wiedergabe der Inschrift findet sich ebenfalls im Vorlesungsmanuskript von Domenico Galvani. Vgl. *Rapporto scientifico dei metodi e discipline osservate in occasione dell’escavo dei Cadeveri contenuti nelle 39 fosse sepolcrali dell’ora demolita Chiesa di S. Geminiano, letto alla Società di Medicina di Venezia nel 1807-1808 da Domenico Galvani* in I-Pu, ms. 2218, fol. 179r-210v, hier fol. 200r.

³³⁷ Siehe dazu Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Bd. 4, Venezia 1834, S. 6-7.

³³⁸ Im Jahr 1811 wurde Domenico Galvani zum „professore di chimica farmaceutica in Venezia“ ernannt. Vgl. [s. n.], „N. 240“, in: *Bollettino delle leggi del Regno d’Italia* 26, Mailand 1811, S. 1053.

³³⁹ *Rapporto scientifico dei metodi e discipline osservate in occasione dell’escavo dei Cadeveri [...] dell’ora demolita Chiesa di S. Geminiano [...] da Domenico Galvani* in: I-Pu, ms. 2218, fol. 194v, fol. 198v und fol. 200r-200v.

Nach dem Tod von Antonio Lotti verschwand seine Musik keineswegs aus den Kirchen Venedigs. So berichtet Charles Burney etwa von einer Aufführung, die er am 6. August 1770 in der Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig hörte:

The voices were well, and well assorted, no one stronger than the other; the composition was of Lotti, and was truly grave and majestic, consisting of fugues and imitations in the stile of our best old church services, which have been so well selected, and published in so magnificent a manner by Dr. Boyce: all was clear and distinct, no confusion or unnecessary notes; it was even capable of expression, particularly one of the movements, into which the performers entered so well, that it affected me even to tears.³⁴⁰

Aber auch aus San Marco verschwand Lottis Musik nach seinem Tod nicht. Vor allem erklang dort immer wieder das *Miserere* d-Moll unter der Leitung von Lottis Nachfolgern im Amt des *maestro di cappella*. Gemäß den Angaben von Francesco Caffi führten Giuseppe Saratelli, Baldassare Galuppi, Ferdinando Bertoni und Bonaventura Furlanetto diese Komposition auf.³⁴¹ Überdies berichtet Caffi von einem Schreiben aus der Feder Giovanni Agostino Perottis (des damaligen Kapellmeisters am Markusdom zu Venedig) aus dem Jahr 1834, in welchem letzterer mitteilte, dass er endlich die Erlaubnis zur Wiederaufführung von Lottis *Miserere* d-Moll erhalten habe. Ferner schrieb Perotti:

Io lietamente allora con questi mezzi feci eseguire il Miserere del Lotti: e questo medesimo si ripete ogni anno in modo tale che il celeberrimo compositore stesso, se fosse tra' vivi, ne resterebbe pago.³⁴²

Am Markusdom blieb Antonio Lottis Kirchenmusik also mit einer gewissen Stetigkeit bis ins 19. Jahrhundert hinein präsent.

³⁴⁰ Charles Burney, *The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, 2. Auflage, London 1773, S. 152.

³⁴¹ Caffi, *Storia della musica*, Bd.1, S. 334 und S. 405-406.

³⁴² Ebd., S. 335. Darüber hinaus hat sich in der Musikaliensammlung von Giovanni Agostino und Giovanni Domenico Perotti sowohl das *Benedictus Dominus Deus Israel* in F-Dur und in C-Dur als auch das *Miserere* in g- und in d-Moll erhalten. D-DI, Mus. 2159-E-5, 1-2. Zur Rekonstruktion der Lottiana in der Sammlung Perotti siehe Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden“, S. 103-108.

3. ÜBERLIEFERUNG: ZUR FRAGE DER LOTTI-AUTOGRAPHE

3.1. Zur Ausgangssituation: als Autograph deklarierte Manuskripte

Die Frage nach der Handschrift Lottis ist ein Spiegel der bisher fehlenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Lotti und seiner Kirchenmusik. Folglich gibt es bisher keinerlei philologische Kriterien, die zur Identifizierung der Handschrift Lottis herangezogen werden können. Dennoch existieren zahlreiche Manuskripte, die in der Vergangenheit als Autographen Lottis deklariert worden sind, ohne dass konkrete Merkmale für eine solche Zuordnung benannt wurden. In der nachfolgenden Tabelle³⁴³ sind deshalb zunächst all jene Kirchenmusikhandschriften Lottis aufgelistet, die in der einschlägigen Literatur oder in Bibliothekskatalogen als Autograph bezeichnet wurden und gegenwärtig noch als solche gelten:

Werk	Bibliothek, Signatur	Schreiber ³⁴⁴ - Datierung	Provenienz	Bemerkungen
Messe C-Dur	A-Wgm, A 410	Schreiber A – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Erzherzog Rudolf	Im Autographenkatalog des Archivs verzeichnet.
<i>Jesu Redemptor omnium</i> g-Moll	A-Wgm, A 411	Schreiber B – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Viktor Graf von Wimpffen	Im Autographenkatalog des Archivs verzeichnet.
<i>Surrexit Christus</i> F-Dur	A-Wgm, A 412	Schreiber C – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Viktor Graf von Wimpffen	Im Autographenkatalog des Archivs verzeichnet.
Messe C-Dur	A-Wn, Mus. Hs. 16470 (Nr. 2)	Schreiber A – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Kiesewetter	Auf dem Titelblatt wurde später mit roter Tinte „Partitura autografa“ vermerkt.
Messe C-Dur	A-Wn, SA. 67.E. 52 (2. Messe in diesem Bd.)	Schreiber D – 2. H. 18. Jhd.	Sammlung Kiesewetter	Auf dem Titelblatt wurde später mit roter Tinte „Partitura autografa“ vermerkt.

³⁴³ Die Manuskripte sind innerhalb dieser Tabelle in alphabetischer Reihenfolge der RISM-Sigla und Signaturen aufgelistet. Weitere Handschriften, die zeitweilig als Autograph galten, aber längst als Kopien identifiziert worden sind, wurden nicht aufgenommen. Dazu zählt etwa auch das Requiem in F-Dur (D-Dl, Mus. 2159-D-7a), dessen S. 1-48 auf der Basis der Einschätzung von Ortrun Landmann in der Vergangenheit als Autograph eingestuft worden sind. Nach ihr wurde diese Quelle noch mindestens bis zum 10.06.2015 in der RISM-Datenbank als Teilautograph (RISM ID Nr.: 212008592) geführt. Aufgrund der Angaben der Autorin wurden im Rahmen des DFG-Projekts „Die Notenbestände der Dresdner Hofkirche und der Königlichen Privat-Musikaliensammlung aus der Zeit der sächsisch-polnischen Union“ die entsprechenden Angaben jedoch in der RISM-Datenbank revidiert. Siehe RISM ID Nr.: 212008592 (12.07.2021).

³⁴⁴ Die in der Tabelle aufgelisteten Schreiber nebst ihren Sigla dienen lediglich zur Unterscheidung der verschiedenen Hände und haben darüber hinaus keine weitere Funktion.

Werk	Bibliothek, Signatur	Schreiber - Datierung	Provenienz	Bemerkungen
<i>De crucis victoria</i> B-Dur	B-MEaa, Sint-Rombouts. Muz. 18.118	Schreiber E – vor 1739	Sammlung Sint-Romboutskathedraal, Mechelen	Laut RISM ³⁴⁵ fragliches Autograph; RISM ID Nr.: 702007118
<i>Mortales gaudete letantes</i> F-Dur	B-MEaa, Sint-Rombouts. Muz. 18.119	Schreiber F – vor 1739	Sammlung Sint-Romboutskathedraal, Mechelen	Laut RISM fragliches Autograph; RISM ID Nr.: 702007117
Credo F-Dur	D-DI, Mus. 2159-D-5	Schreiber G – um 1720	Katholische Hofkirche, Dresden	Edition von Ben Byram-Wigfield ³⁴⁶
<i>Crucifixus</i> E-Dur	GB-Lwa, CJ 3	Schreiber X ³⁴⁷ - 1. H. 18. Jhd.	?	Edition von Ben Byram-Wigfield
Messe C-Dur	I-Baf, A. A. L. 1738 M. M.	Schreiber H - M. 18. Jhd.	Sammlung Masseangelo Masseangeli	Von Alberto Azeglio in einem der Partitur beigefügten Schriftstück als Autograph deklariert.
<i>Laudate Dominum de caelis</i> G-Dur, <i>Laudate Dominum in sanctis</i> G-Dur	I-Nc, Mus.Rel. 1107	Schreiber I – 1737	?	Auf der Partitur findet sich ein Stempel mit „AUTOGRAFO“-Vermerk.
Messe C-Dur	I-Nc, Mus.Rel. 1108	Schreiber K - 1. H. 18. Jhd.	?	Auf der Partitur findet sich ein Stempel mit „AUTOGRAFO“-Vermerk.
Messe F-Dur	I-Nc, Mus.Rel. 1109	Schreiber L – 1. H. 18. Jhd.	?	Auf der Partitur findet sich ein Stempel mit „AUTOGRAFO“-Vermerk.
<i>Laudate pueri</i> G-Dur	I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (=10779)	Schreiber I – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Canal	Auf der Umschlagvorderseite wurde mit Tinte „autografo“ notiert; Winternitz, <i>Musical Autographs</i> , Bd. 2, Abb. 20-21; Edition von Ben Byram-Wigfield
<i>Beatus vir</i> d-Moll	I-Vnm, It. Cl. IV, 1738 (=11309) n. 4	Schreiber M - M./E. 18. Jhd.	Sammlung Canal	Edition von Ben Byram-Wigfield
<i>Benedictus Dominus Deus Israel</i> C-Dur	I-Vnm, It. Cl. IV n. 1739 (=11310) n. 3	Schreiber N – E. 18./1. H. 19. Jhd.	Sammlung Canal	Edition von Ben Byram-Wigfield
<i>Magnus Dominus</i> C-Dur	I-Vnm, It. Cl. IV n. 1739 (=11310) n. 2	Schreiber O – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Canal	Auf fol. 1r wurde von Giovanni Concina ³⁴⁸ „autografo“ notiert.

³⁴⁵ Sämtliche RISM-Einträge konkreter RISM ID Nr. wurden am 12.07.2021 im RISM-OPAC abgerufen. URL: <https://opac.rism.info/index.php?id=4&L=1>

³⁴⁶ Sämtliche bibliographischen Angaben zu den in dieser Tabelle aufgelisteten Editionen von Byram-Wigfield finden sich in Tab. 3, S. 101-102.

³⁴⁷ Dieser Schreiber weist einige Ähnlichkeiten mit einzelnen Schriftmerkmalen der in der Tabelle als „Schreiber I“ angegebenen Handschrift auf. Allerdings sind die Ähnlichkeiten so gering, dass es sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auch um zwei verschiedene Schreiber handeln könnte. Zudem ist die Autorschaft Lottis fraglich, da erst von fremder Hand zu einem späteren Zeitpunkt auf der Quelle „Antonio Lotti detto Trento“ vermerkt wurde. Siehe GB-Lwa, CJ 3, fol. 1r sowie in diesem Kapitel, S. 144-145 und dort vor allem Fußnote 412.

³⁴⁸ Giovanni Concina sichtete in den 1930er Jahren die Musikhandschriften der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig. Zuvor hatte er bereits Kataloge für die Musiksammlungen der Biblioteca Querini Stampalia, des Museo Correr und der Pia Casa di Ricovero erstellt. Diese Informationen wurden der Autorin dankenswerterweise von Anna Claut am 7. Mai 2014 in der Biblioteca Nazio-

Werk	Bibliothek, Signatur	Schreiber - Datierung	Provenienz	Bemerkungen
Messe d-Dorisch	I-Vsm, B. 771/1-21	Schreiber P und Q - M. 19. Jhd.	Commissione Diocesana Santa Cecilia Venezia, Procuratoria di San Marco, Basilica di San Marco	Zwei Bassstimmen in I-Vsm, B. 771/1-21 mit Bleistift als Autograph bezeichnet. Edition von Ben Byram-Wigfield
<i>Libera me</i> aus dem Requiem F-Dur	I-Vsm, B. 777	Schreiber Q – M. 18. Jhd.	Procuratoria di San Marco, Basilica di San Marco	Passadore, Rossi, <i>San Marco: Vitalità di una tradizione</i> , Bd. 1, S. 219; Edition von Ben Byram-Wigfield
<i>Sepulto Domino</i> F-Dur, <i>O vos omnes</i> g-Moll	S-Smf, MMS 865 ³⁴⁹	Schreiber R – 1. H. 18. Jhd.	Sammlung Teschner	Laut RISM nicht gesichertes Autograph; RISM ID Nr.: 190015159
Messe A-Dur	US-NYpm, L884.M585 [Cary 473]	Schreiber C – ca. 1730-1740	Sammlung Wilhelm Heyer	Laut RISM Autograph; RISM ID Nr.: 108071
Messe C-Dur, <i>Regina coeli</i> C-Dur, <i>Miserere</i> d-Moll	US-Wc, ML96.L718 ³⁵⁰	Schreiber S – 18. Jhd.	Sammlung William Hayman Cummings	Laut RISM Autograph; RISM ID Nr.: 142020, 142022, 142021

Tab. 2: Übersicht über die gegenwärtig als Autograph deklarierten Quellen zur Kirchenmusik Lottis

Insgesamt handelt es sich um 22 Manuskripte mit ungefähr 18 meist sehr gut unterscheidbaren Schreibern.³⁵¹ Damit ist aber gleichzeitig auch gesagt, dass die bisher praktizierte Methode der Identifizierung von Lottis Handschrift auf der Basis eines Vergleichs mit als gesichert geltenden Autographen im Fall dieses venezianischen Komponisten nicht möglich ist. Paradoxerweise tritt das Phänomen, dass Manuskripte als Autograph bezeichnet werden, die betreffenden Quellen aber von ganz unterschiedlichen Schreibern hergestellt worden sind, nicht nur innerhalb einer Bibliothek oder eines Archivs, sondern auch innerhalb ein- und derselben historischen Sammlung auf, wie z. B. in der von Raphael Georg Kiesewetter oder Viktor Graf von Wimpffen.

nale Marciana in Venedig mitgeteilt. Siehe auch der Eintrag „Concina, Giovanni“ in der Datenbank des *Archivio dei possessori*, URL: <https://archiviopossessori.it/archivio/2176-concina-giovanni> (Abruf 12.07.2021).

³⁴⁹ Diese Quelle konnte leider nicht persönlich, sondern lediglich in Form von Digitalisaten konsultiert werden. Mein ausdrücklicher Dank gilt Edward Klingspor.

³⁵⁰ Diese Quelle konnte leider nicht persönlich, aber in Form von Digitalisaten konsultiert werden. Mein ausdrücklicher Dank gilt Christian Hecht.

³⁵¹ Stellt man die Frage nach dem Warum, wird man für eine Antwort auch die Entwicklung der Sammeltätigkeit in den Blick nehmen müssen. Unabhängig davon, ob es sich nun um bekannte fürstliche Sammler der Barockzeit oder Privatsammler des 19. und 20. Jahrhunderts handelt, spielte bei der Nachfrage nach Autographen der klingende Name, mit dem man einen bedeutenden Repräsentanten der sogenannten venezianischen Schule verband, eine wichtige Rolle. Nicht zu vernachlässigen ist aber auch das mit dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert einsetzende Bedürfnis nach Authentizität, das das Sammeln von Autographen beförderte.

Dies soll am Beispiel der drei bereits in Tab. 2 aufgeführten Kirchenmusikhand-
 schriften Lottis im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien genauer
 gezeigt werden. Dort werden neben drei weltlichen Werken³⁵² (die gleichfalls als
 Autographe geführt werden) die Messe in C-Dur³⁵³ (Signatur: A 410), der Hymnus
Jesu Redemptor omnium (Signatur: A 411)³⁵⁴ und der Hymnus *Surrexit Christus
 Hodie* (Signatur: A 412)³⁵⁵ als Autograph Lottis verwahrt. Die beiden Hymnen
 stammen aus der Sammlung des Grafen Viktor von Wimpffen (1834-1897), die
 Messe in C-Dur aus der des Erzherzogs Rudolf von Österreich (1788-1831). Alle
 drei Handschriften sind im Autographenkatalog des Archivs³⁵⁶ verzeichnet. Doch
 stammen sie zweifelsfrei von drei unterschiedlichen Händen, wie sich nachfolgend
 zeigen wird:



Abb. 3: Schreiber A 410, Kyrie I, in: A-Wgm, A 410, fol. 1r

³⁵² Es handelt sich um die beiden Madrigale „Lamento di tre amanti“ und „La vita caduca“ (Signatur: A 413) sowie um „Patimento in amore“ (Signatur: A 414).

³⁵³ *Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*, hrsg. v. Eusebius Mandyczewski, Wien 1912, S. 106.

³⁵⁴ Ebd., S. 107.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Unter der Überschrift „MUSEUM. I. Musik-Autographe.“ findet sich eine Zusammenstellung der als autograph geltenden Handschriften des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, in: *Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde*, S. 85-123.

Die Handschrift des Schreibers der Messe in C (nachfolgend als Schreiber A 410 bezeichnet) lässt sehr spezifische Charakteristika erkennen: So weist der Bassschlüssel etwa die Form einer nicht geschlossenen Brezel auf (Abb. 3). Der Schreiber A 410 setzt ihn kurz über der vierten Notenlinie an, führt ihn nach rechts hinunter zur dritten Notenlinie und anschließend rechts hinauf über die vierte Notenlinie und mit einem großen Kringel weiter nach links über die Notenzeile hinaus wieder nach unten in Richtung Ausgangspunkt.

Noch markanter sind indes der Alt- und Tenorschlüssel des Schreibers A 410. Seine Schlüsselform setzt sich zusammen aus zwei kurz oberhalb der 5. Notenlinie angesetzten vertikalen Linien, die oft unten über die 1. Notenlinie herausreichen und deren Abstand zueinander relativ groß ausfällt. An der rechten, vertikalen Linie setzt dieser Notist einen markanten Kringel an, dessen Schlusschwung er mit einem Bogen zunächst nach rechts und schließlich nach links unten über die 1. Notenlinie hinausführt (Abb. 3 und Abb. 4).



Abb. 4: Schreiber A 410, Gloria, in: A-Wgm, A 410, fol. 3v

Auch in der Textunterlegung finden sich Auffälligkeiten. So zeichnet sich der Buchstabe „l“ durch eine ausnehmend große Schlaufe aus. Der Buchstabe „y“ (etwa

im Wort „Kyrie“) verfügt über zwei oberhalb des Ypsilons notierte Punkte sowie über eine ausgeprägte, nach links unten gerichtete Unterlänge mit leichtem und gerundetem Haken (Abb. 3). Eine ebenso deutliche, nach links unten gerichtete Unterlänge mit stärkerem und gerundetem Haken ist das Hauptmerkmal des Buchstaben „p“ im Wort „pax“ (Abb. 4).

Von diesen Merkmalen der Handschrift des Schreibers A 410 unterscheiden sich die des Schreibers des Hymnus *Jesu Redemptor omnium* in g-Moll (nachfolgend als Schreiber A 411 bezeichnet) sehr deutlich (Abb. 5). Der Bassschlüssel dieses Notisten weist nicht die Form einer unfertigen Brezel, sondern vielmehr die eines nicht ganz geschlossenen Kreises auf. Der Notist setzt den Bassschlüssel fast auf der 3. Notenlinie an und führt ihn kreisförmig nach links oben bis zur 5. Notenlinie und dann in einem mehr oder weniger stark ausgeprägten Bogen nach unten – mindestens bis zur 3. Notenlinie, oft aber auch über diese hinaus.

Der C-Schlüssel ist beim Schreiber A 411 ebenso von ganz anderer Gestalt (Abb. 5). Mit dem Schreiber A 410 teilt er lediglich die zwei vertikalen Linien, die im Regelfall oberhalb der 5. Notenlinie ansetzen und über die 1. hinausreichen. Hingegen markiert der Schreiber A 411 die C-Linie mittels zweier horizontaler Striche und nicht mit einem Kringel. Im so entstandenen Zwischenraum setzt er einen abwärts gerichteten Rechtshaken an.

Desgleichen verfügt die Textunterlegung über Eigentümlichkeiten, die eine deutliche Unterscheidung beider Schreiberhände ermöglichen. So zeichnet sich der Buchstabe „l“ etwa im Wort „famuli“ aus der Feder des Schreibers A 411 nicht durch eine große Schlaufe aus, sondern vielmehr durch eine extrem kleine und enge Schlaufe sowie am unteren Ende durch einen kleinen, rechtsgerichteten Haken (Abb. 5). Unverkennbar anders ist auch sein „p“ (z. B. in „splendor“ oder „patris“) durch die in einem spitzen Winkel doppelt ausgeführte Unterlänge. Erst dann schließt sich die kleine, kreisförmige Rundung des Buchstabenkopfes „p“ an. Die Unterlänge fällt sehr kurz aus (Abb. 5).

Signifikant für den Schreiber A 411 ist der Buchstabe „T“ im ersten Wort „Tu“ (Abb. 5). Er besteht aus einem einzigen Strich. Dieser setzt sich oben rechts aus einer Schlaufe zusammen, die in einem Querstrich mündet. Nahtlos geht dieser Querstrich in einen Vertikalstrich über, der am unteren, linken Ende einen kleinen

Haken aufweist. Auch der Buchstabe „q“ ist auffällig. Er erscheint wie eine sehr kleine halbe Note mit Rechtskaudierung (Abb. 5).

Eine Ähnlichkeit zwischen Schreiber A 410 und A 411 zeigt sich lediglich in der Abbildung des Großbuchstabens „C“ (als Taktartangabe) vermittelt des kleinen Ansatzstriches rechts oben (Abb. 3 und Abb. 5).



Abb. 5: Schreiber A 411, *Jesu Redemptor omnium*, in: A-Wgm, A 411, fol. 1r

Der Schreiber des Hymnus *Surrexit Christus Hodie* in F-Dur (nachfolgend als Schreiber A 412 bezeichnet) unterscheidet sich wiederum klar von den Schreibern A 410 und A 411.

Charakteristisch für Schreiber A 412 (Abb. 6) ist der Bassschlüssel. Ein kleiner, enger Kreis von links nach rechts notiert, umschließt die F-Linie und erweitert sich bis zur 5. Notenzeile, um in einem großen Bogen nach unten über die 1. Notenzeile hinaus geführt zu werden. Dieser Bogen wird nach rechts oben über die 3. Notenzeile gezogen. Auch der C-Schlüssel gestaltet sich bei Schreiber A 412 deutlich anders als der der Schreiber A 410 und A 411. Nur die zwei vertikalen Linien bilden den gemeinsamen Grundbestandteil aus, die aber im Fall von Schreiber A 412 fast nie das volle Notensystem umfassen. Oberhalb der jeweiligen C-

einen nach links gerichteten und leicht nach unten geneigten Schrägstrich an, dessen Ende ein nach innen gerichteter Halbkreis ist. Die Mitte des senkrechten Strichs wird durch einen kurzen, horizontalen Strich gekreuzt.



Abb. 7: Schreiber A 412, *Surrexit Christus hodie*, in: A-Wgm, A 412, fol. 5v (Ausschnitt)

Oft ist – wie auch im Fall der Handschriften aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – nicht zu ermitteln, woher diese Manuskripte ursprünglich stammen. Zwar gelangten – wie schon erwähnt – die Messe aus der Sammlung von Erzherzog Rudolf von Österreich und die anderen beiden Partituren aus derjenigen von Viktor Graf von Wimpffen (1834-1897) in den Besitz des Archivs. Dennoch kann gegenwärtig nicht ermittelt werden, auf welchen Wegen sie aus der Hand ihrer unbekanntem Vorbesitzer in den Besitz des Erzherzogs oder des Grafen von Wimpffen gelangten. Somit klafft hier hinsichtlich der Ermittlung des Provenienzenzanges eine Lücke von mehr als einem halben Jahrhundert.

Ungeklärt bleibt im Falle solcher Zuschreibungen oft auch die Frage, wer diesen Manuskripten das Prädikat „Autograph“ verliehen hat. Lediglich im Fall von A-

Wgm, A 410 kann nachvollzogen werden, dass Hedwig Kraus mit Kugelschreiber auf dem Einbanddeckel „Autograph“ vermerkte.³⁵⁷

Nur in seltenen Glücksfällen kann also eruiert werden, wer ein Manuskript als Autograph deklariert hat, aber auch dann liegen die Argumente für eine Identifizierung von Lottis Schrift im Dunkeln. Ein bemerkenswertes Beispiel innerhalb dieser Szenerie stellt das Schriftstück dar, das sich gemeinsam mit der Partitur zur selben Messe in C-Dur im Archiv der Accademia Filarmonica in Bologna (Signatur: A. A. L. 1738 M. M.) erhalten hat. Dieses Schriftstück bestätigt nämlich, dass es sich bei der mit ihm überlieferten Handschrift um ein Autograph handelt:

Venezia 27. Giugno 1870

dichiaro io sottoscritto per la pura verità e per scienza essere autografa la musica e le parole del celebre Maestro Antonio Lotti del seguente spartito musicale in 6. fogli intestato = Missa tribus vocibus. A.[uctore] A.[ntonio] L.[otti] 1738. M.[anu] M.[ea]³⁵⁸ ed in fede mi sottoscrivo di mio proprio pugno e carattere

Alberto Aze[g]lio

Maestro di Canto ed Archivista della Cappella Musicale della Basilica di S. Marco³⁵⁹

Da dieses Schreiben keinerlei Argumente für die Identifizierung des vermeintlichen Autographs aufweist, erklärte Alberto Azeglio diese Handschrift 130 Jahre nach Lottis Ableben lediglich qua Amt zum Autograph.

Auch das Kürzel "M[anu]. M[ea]." ist nicht zwangsläufig ein Hinweis auf den Schreiber der Handschrift, sondern kann auch nur ein Indiz für eine womöglich autographe Vorlage des Manuskripts sein.³⁶⁰ Überdies weist diese Handschrift kei-

³⁵⁷ Für die Identifizierung dieses Vermerks der ehemaligen Archivarin, Frau Dr. Hedwig Kraus, danke ich Herrn Prof. Dr. Otto Biba.

³⁵⁸ Der von Alberto Azeglio zitierte Titel findet sich auf der rastrierten Vorderseite der Partitur. Da dieser Titel aber stark stilisiert ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Schreiber des Titels möglicherweise nicht identisch ist mit dem Schreiber der Partitur. Dennoch ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass Partitur und Titel zeitnah zueinander entstanden sind und deshalb bei der Auflösung der Abkürzung „M. M.“ eher „Manu Mea“ impliziert gewesen sein dürfte als etwa ein Besitzervermerk, der in Richtung Masseangelo Masseangeli (1818-1878) weisen könnte.

³⁵⁹ Übertragung der Autorin: „Venedig 27. Juni 1870 Ich der Unterzeichner erkläre gemäß der reinen Wahrheit und der Wissenschaft, dass nachfolgende Partitur bestehend aus 6 Blättern überschrieben mit Missa tribus vocibus. A[uctore] A[ntonio] L[otti] 1738. M[anu] M[ea] hinsichtlich der musikalischen und der Textnotation ein Autograph des berühmten Meisters Antonio Lotti ist und für die Richtigkeit unterzeichne ich eigenhändig als Alberto Aze[g]lio Maestro di Canto und Archivar der Kapelle der St. Markus Basilika“

³⁶⁰ Zur Problematik der Identifikation von Autographen anhand von Kürzeln oder Devisen vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17.*

nerlei Charakteristika eines Autographs auf, enthält aber Merkmale einer Kopistenabschrift, wie zum Beispiel Einrückungen vor einem Satzbeginn, Schlussschnörkel am Ende eines Satzes für jede Notenzeile, konsequente Trennzeichen zwischen den Systemen, Taktzahlen am Satzende etc.

Auch neuere Publikationen lassen bei der vermeintlichen Identifizierung der Hand Lottis entsprechende philologische Kriterien beziehungsweise ihre klare Anwendung vermissen. Dieser Sachverhalt sei nachfolgend an drei Beispielen illustriert.

In dem vierbändigen Werk *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi* von Francesco Passadore und Franco Rossi findet sich ein Kapitel zu den Autographen des *fondo marciano* sowie die Abbildung eines vermeintlichen Lotti-Autographs.³⁶¹ Wie gehen die Autoren vor und – vor allem – wie gelangen sie bis zur Abbildung dieses mutmaßlichen Lotti-Autographs?

Zunächst stellen Passadore und Rossi heraus, dass der einzig sichere Weg für eine Autographenzuschreibung, die einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung standhalten kann, der Abgleich eines fraglichen Autographs mit einem gesicherten Autograph darstellt. Im Folgenden bemühen sie die entsprechende philologische Literatur zur Autographenproblematik, angefangen mit Emanuel Winternitz' zweibändigem Werk *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*³⁶², in dem Winternitz die Bedeutung der Autographenüberlieferung gegenüber Drucken und Manuskriptkopien deutlich herausstellt und vor allem auf die Problematik der unterschiedlichen Notationsgepflogenheiten im Laufe der Zeit hinweist.³⁶³ Im Anschluss verweisen Passadore und Rossi auf den dritten Teil des MGG-Artikels „Autograph“ von Carmen Debryn.³⁶⁴ Dieser MGG-Artikel versammelt wesentliche Kriterien, die zur Identifizierung eines Autographs dienen können, wie beispiels-

und beginnenden 18. Jahrhundert (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, S. 116-119.

³⁶¹ Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 177-246.

³⁶² Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde., Princeton (New Jersey) 1955.

³⁶³ Vgl. Winternitz, *Musical Autographs*, Bd. 1, vor allem S. 5-12, vgl. Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 178-179.

³⁶⁴ Carmen Debryn, Art. „Autograph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 1994, Sachteil, Bd. 1, Sp. 1081-1098, besonders Sp. 1083-1090.

weise schriftkundliche Untersuchungen, Signierung, Korrekturen, Datierung, Signa und Devisenformel, Papier- und Wasserzeichenuntersuchung oder die Funktion des Manuskripts.³⁶⁵ Eine philologisch stringente Zusammenschau der in beiden Publikationen benannten Punkte bietet laut Passadore und Rossi Georg Feders *Musikphilologie*.³⁶⁶

Schließlich stellen beide Autoren vermittelt des zweiten Großkapitels „The Writing Act“ von Winternitz die Bedeutung der individuellen Charakteristik der einzelnen graphischen Zeichen, die Bedeutung der Größenverhältnisse zwischen den einzelnen Zeichen sowie die Frage nach der Konstanz der spezifischen Erscheinungsformen der Zeichen in den einzelnen Handschriften als auch im Verlauf des Lebens des Komponisten heraus.³⁶⁷ Aus diesem Fundus generieren Passadore und Rossi ihre Kriterien, die zur Autographenzuschreibung herangezogen werden können und wenden sie am Beispiel von Galuppi-Autographen an, indem sie etwa Akkoladenklammern, Titelseiten aber auch einzelne Noten (hinsichtlich der Kaudierung, der Notenkopfform etc.) oder Vorzeichen und Schlüsselformen aus unterschiedlichen Manuskripten miteinander vergleichen.³⁶⁸

Daran schließen sich Abbildungen von als Autograph deklarierten Manuskripten all jener Komponisten, die im *fondo marciano* vertreten sind, in alphabetischer Reihenfolge an – von Giulio Bas bis Giovanni Vianello. Diese Faksimiles sollen laut Passadore und Rossi dazu dienen, weitere Autographe an anderen Aufbewahrungsorten mittels Vergleich wiederaufzufinden.³⁶⁹ Unter diesen Abbildungen befindet sich auch eine Reproduktion zu einer Partitur von Antonio Lottis *Libera me, Domine* in g-Moll (Abb. 8) aus dem Requiem in F-Dur (I-Vsm, B. 777).³⁷⁰

Allerdings muss gesagt werden, dass bei dieser vermeintlichen Identifizierung von Lottis Handschrift nicht rekonstruierbar ist, auf welcher Grundlage Passadore und Rossi dieses Manuskript als Autograph eingestuft haben. Problematisch ist dabei vor allem, dass sie Kenntnis von den bei Winternitz im zweiten Band als Auto-

³⁶⁵ Ebd., Sp. 1086-1089, vgl. Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 179-180.

³⁶⁶ Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987. Insbesondere verweisen Passadore und Rossi auf die Kapitel "IV. Textkritik" und "VII. Editionstechnik". Vgl. Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 180.

³⁶⁷ Vgl. Winternitz, *Musical Autographs*, Bd. 1, S. 21-41, hier vor allem S. 26-33, und Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 180.

³⁶⁸ Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*, Bd. 1, S. 181-198.

³⁶⁹ Ebd., S. 198-235.

³⁷⁰ Ebd., S. 219.

graph Lottis abgebildeten Seiten des *Laudate pueri* in G-Dur [I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (=10779)] gehabt haben mussten und somit der Tatsache gewahr waren, dass Winternitz einen völlig anderen Schreiber für Lottis Handschrift gehalten hat.³⁷¹

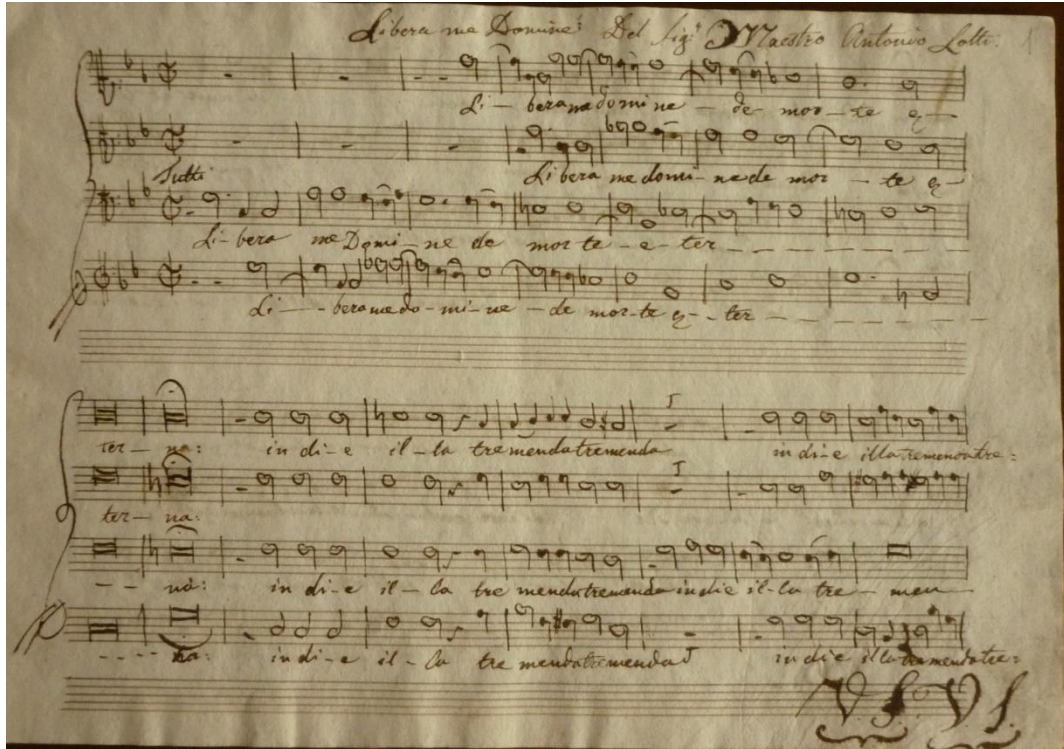


Abb. 8: *Liberate me, Domine*, in: I-Vsm, B. 777, fol. 1r

Als zweites Beispiel dient die Autographenzuschreibung innerhalb der von Byram-Wigfield herausgegeben Reihe der Werke Lottis. Byram-Wigfield bemüht sich in der von ihm angekündigten „major series of the complete works of Antonio Lotti“³⁷² gar nicht erst darum, philologische Kriterien für die Identifizierung von Lottis Handschrift zu entwickeln oder zumindest auch nur ein einziges Argument für solch eine Zuschreibung vorzutragen. So nimmt es nicht wunder, dass er in den entsprechenden Ausgaben Produkte der unterschiedlichsten Schreiber zu Autogra-

³⁷¹ Auf welcher Basis Winternitz wiederum die Partitur des *Laudate pueri* in G-Dur [I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (=10779)] als Autograph Lottis deklariert, ist nicht zu ermitteln. Näheres zu Winternitz' Ansichten im Hinblick auf diese Partitur und ihre Schreiber wird in diesem Kapitel, S. 139-140 erläutert. Vgl. Winternitz, *Musical Autographs*, Bd. 1, S. 15 und S. 56 sowie Bd. 2, Abb. 20-21.

³⁷² Ben Byram-Wigfield, *Catalogue*, URL: <http://ancientgroove.co.uk/catalog.html> (13.07.2021). Diese Reihe ist offenbar als praktische Ausgabe konzipiert, da sie nicht den Kriterien wissenschaftlich-kritischer Editionen genügt. So werden für die einzelnen Ausgaben oftmals nur die umstandslos erreichbaren Quellen benutzt und damit nicht in jedem Fall die Vorlage, der aufgrund von philologischen Kriterien die Vorrangstellung zukommt, ganz zu schweigen vom Fehlen eines Kritischen Berichts etc.

phen Lottis erklärt. Wie die nachfolgende Übersicht der von ihm herausgegebenen Kirchenmusikwerke Lottis zeigt, handelt es sich in einem Fall sogar um einen Kopisten, der die fragliche Handschrift unzweifelhaft nach Lottis Ableben anfertigte.³⁷³

Werk – Aufbewahrungsort und -signatur nach Byram-Wigfield	Schreiber – Datierung	Ausgabe innerhalb der von Byram-Wigfield herausgegebenen Reihe
<i>Jesu Redemptor omnium</i> g-Moll – A-Wgm, A 411	Schreiber B – 1. H. 18. Jh.	Antonio Lotti, <i>Christe Redemptor omnium</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2017.
Credo F-Dur – D-Dl, Mus. 2159-D-5	Schreiber G – um 1720	Antonio Lotti, <i>Missa Sancti Christophori</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2010.
<i>Crucifixus</i> E-Dur – GB-Lwa, CJ 3	Schreiber X – 1. H. 18. Jh.	Antonio Lotti, <i>Crucifixus</i> 5vv, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2012.
<i>Laudate pueri</i> G-Dur – I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (=10779)	Schreiber I – 1. H. 18. Jh.	Antonio Lotti, <i>Laudate pueri for three voices (No. 1)</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2012.
<i>Beatus vir</i> d-Moll – I-Vnm, It. Cl. IV, 1738 (=11309) n. 4	Schreiber M – M./E. 18. Jh.	Antonio Lotti, <i>Beatus vir</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2008.
<i>Benedictus Dominus Deus Israel</i> C-Dur – I-Vnm, It. Cl. IV n. 1738 (=11309) n. 5 [sic!] ³⁷⁴	Schreiber N – E. 18./1. H. 19. Jh.	Antonio Lotti, <i>Benedictus Dominus Deus Israel No. 1 in C</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2011.
Messe d-Dorisch – I-Vsm, B. 771/1-21	Schreiber P und Q – M. 18. Jh.	Antonio Lotti, <i>Messa del primo tuono</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2011. ³⁷⁵

³⁷³ Die Angaben zu den Schreibern wurden aus Tab. 2, S. 88-90 übernommen.

³⁷⁴ Die Angabe der Signatur „Cod. It. IV 1738“ findet sich in der Edition: Antonio Lotti, *Benedictus Dominus Deus Israel No. 1 in C*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2011, S. 1. Die Quelle mit dieser Signatur überliefert aber Lottis *Benedictus Dominus Deus Israel* in F-Dur. Diese Handschrift wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wahrscheinlich von einem venezianischen Schreiber angefertigt. Das *Benedictus Dominus Deus Israel* in C-Dur findet sich hingegen unter dieser Signatur It. Cl. IV n. 1739 (=11310) n. 3 in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig und wurde Ende des 18. oder in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich von einem venezianischen Schreiber angefertigt.

³⁷⁵ Byram-Wigfield hält zu dieser Quelle Folgendes fest: „a set of part-books and organ dated 1736, thought to be in Lotti’s hand.“ Antonio Lotti, *Messa del primo tuono*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2011., S. [1]. Womöglich leitet sich Byram-Wigfields „thought to be in Lotti’s hand“ aus der Tatsache ab, dass auf zwei Bassstimmen mit Bleistift „autografo“ notiert wurde. Vgl. I-Vsm, B. 771/1-21. Zur Datierungsangabe von Byram-Wigfield ist noch zu bemerken, dass die Jahreszahl 1736 sowohl im Titel der Partiturskopie als auch teilweise in den Titelangaben des Stimmensatzes zu finden ist. Diese Jahreszahl hat aber angesichts der Entstehungszeit der Quelle im 19. Jahrhundert bestenfalls etwas mit der Kopiervorlage oder dem Aufführungsjahr zu tun und ganz sicher nicht mit der Datierung von I-Vsm, B. 771/1-21.

Werk – Aufbewahrungsort und -signatur nach Byram-Wigfield	Schreiber – Datierung	Ausgabe innerhalb der von Byram-Wigfield herausgegebenen Reihe
<i>Libera me</i> g-Moll [aus dem Requiem in F-Dur] – I-Vsm, B. 777	Schreiber Q – M. 18. Jh.	Antonio Lotti, <i>Messa di Requiem (Missa pro defunctis)</i> , hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2007.

Tab. 3: Übersicht über die von Byram-Wigfield innerhalb seiner Ausgaben als Lotti-Autographe identifizierten Kirchenmusikquellen

Byram-Wigfield erweckt auch in seiner Dissertationsschrift den Eindruck, als ob die Frage nach der Handschrift Lottis geklärt wäre. Nach dieser Arbeit sind mit Lottis Testament³⁷⁶ und seinen Briefen an die Scuola dello Spirito Santo Dokumente erhalten, die von Lotti verfasst wurden und deshalb als Vergleichsbasis für die Ermittlung von Musikautographen dienen könnten. An dieser Stelle zeigt sich bereits das erste Problem, denn einmal mehr fehlt es an der nötigen Fußnote, die auf die entsprechenden Archivalien verweist. Vor allem im Fall der vorgeblich autographen Briefe an die Scuola dello Spirito Santo wäre ein solcher Hinweis nötig. In der von Byram-Wigfield rezipierten Literatur wurden jene „Notatorio“-Aufzeichnungen, welche die Scuola selbst (nicht Lotti) anfertigte, nur von Glixon erwähnt.³⁷⁷ Im Literaturverzeichnis der betreffenden Dissertationsschrift wird der Leser dann immerhin fündig. Dort ist unter dem venezianischen Staatsarchiv „SPP 670, Notatorio 1679-1701, ff. 153-153v: Records of the Scuola dello Spirito Santo“³⁷⁸ vermerkt. Dabei handelt es sich exakt um jene Archivalie, die Glixon bereits ausgewertet hat und die eben nicht die originalen Briefe Lottis an die Scuola enthält. So liegt die Vermutung nahe, dass Byram-Wigfield diese Akten nicht selbst in Augenschein genommen hat. Diese Vermutung wird durch die Tatsache unterstützt, dass er im Hinblick auf die Systematik von Archivalienangaben deutlich von den übrigen Einträgen³⁷⁹ in seinem Literaturverzeichnis abweicht und statt-

³⁷⁶ Da in Byram-Wigfields Text zu den „Autograph sources“ kein Hinweis auf das Dokument zu finden ist, muss sich der Leser auf die entsprechende Angabe im Biographiekapitel verlassen. Dort verweist Byram-Wigfield leider auf die falsche Archivalie. Statt I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128 gibt Byram-Wigfield „I-Vas: Notarile, Testamoni, Marin Negri b.744, c.159“ an. Die von ihm benannte Akte enthält das vom Notar protokollierte Testament von Lottis Frau Santa Stella. Siehe Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 69 und S. 120-121.

³⁷⁷ Vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 120, und Glixon, *Honoring God and the City*, S. 214-217 und S. 332.

³⁷⁸ Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 313.

³⁷⁹ Vgl. Byram-Wigfields Übersicht über die Archivalien in: Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 313-314. Wie sehr sich die meisten Angaben Byram-Wigfields an dem Studien-

dessen der Zitationsweise Glixons folgt. Dies wäre noch die positive Schlussfolgerung, denn die negative lautet, dass Byram-Wigfield die offenkundig stark voneinander abweichenden Schriftbefunde zwischen dem autographen Testament Lottis und den Aufzeichnungen, die seitens eines Schreibers der Scuola dello Spirito Santo angefertigt worden sind, nicht unterscheiden kann. Damit stellt sich die Frage, wie er auf solch einer Basis dann Musikautographen ermitteln will. Wie dem auch sei, in der Folge werden von Byram-Wigfield dann einige Autographe (darunter A-Wgm, A 410, A 411 und A 412 oder S-Smf, MMS 865) angegeben, ohne dass zuvor eine Schriftanalyse der Handschrift von Antonio Lotti erfolgt wäre, die einen entsprechenden Vergleich mit anderen Musikhandschriften ermöglichte.³⁸⁰ Zumindest muss angesichts von Byram-Wigfields Transkriptionsversuch des Testamentes³⁸¹ davon ausgegangen werden, dass er Kenntnis vom autographen Testament und somit der Handschrift Lottis hatte. Wie er aber auf der Basis des Schriftbefunds dieser Archivalie zu dem Urteil gelangt, dass so unterschiedliche Schreiberhände, die, wie bereits dargelegt wurde, nicht ein und demselben Autor zugeordnet werden können, bleibt rätselhaft. Es ist also im Hinblick auf die Frage nach der Handschrift Lottis bis zu diesem Punkt nur eines klar, nämlich, dass nichts klar ist.

heft von Camozzo und Tonini orientieren, zeigt ein direkter Vergleich. Siehe *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Camozzo und Tonini, vor allem S. 2-15.

Byram-Wigfield übernimmt offenbar auch aus diesem Studienheft die Angabe zu jenen „i Carmini“-Akten, die sich nachweislich nicht im Staatsarchiv in Venedig, sondern in Rom finden. Siehe *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Camozzo und Tonini, vor allem S. 8; Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 50, S. 95 und S. 313 und im Kapitel 2, S. 14 und S. 28-39.

Welche Folgen daraus erwachsen können, wenn man in einer Forschungsarbeit Angaben von anderen Autoren nicht prüft, Archivalien nicht selbst oder zumindest nur anhand einer partiellen Reproduktion konsultiert, wurde bereits in Kapitel 1, S. 3-4 und S. 7-9 erläutert.

³⁸⁰ Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 120-121.

³⁸¹ Dieser Versuch (siehe die diversen Leerstellen in der Transkription von Byram-Wigfield) wurde sicherlich nur unternommen, da Byram-Wigfield – zumindest nach Auskunft seines Literaturverzeichnis – keine Kenntnis von der Transkription und Übersetzung La Maras hatte. Siehe Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 313-324 und S. 469-473, und La Mara, „Antonio Lotti“, S. 137-144.

3.2. Die Identifizierung von Lottis Schrift

Zweifellos ist es der sicherste Weg zur Identifizierung eines Autographs, wenn man das infrage kommende Manuskript mit einem gesicherten Autograph vergleichen kann. Doch wie bereits ausgeführt, lässt sich solch ein beglaubigtes Autograph innerhalb der überlieferten Musikmanuskripte nicht ohne Weiteres finden. Deshalb war es nötig, außerhalb der Musikhandschriften nach Manuskripten zu recherchieren, die zur Identifizierung von Lottis Hand sinnvoll herangezogen werden können. Eine erste wichtige Spur bot das von La Mara in ihrer Sammlung *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten* transkribierte und übersetzte Testament von Antonio Lotti.³⁸² Der bei La Mara wiedergegebene Auszug aus dem Protokollband des Notars Ottavian Maria Malipiero, der von Lotti mit der Testierung seines letzten Willens beauftragt wurde, enthält nämlich den Hinweis, dass sich das originale (im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts also autographe) Testament Lottis im Archivio di Stato zu Venedig befindet. Mittels dieser Information war es möglich, ebendort unter der Signatur „Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128“ das Testament Lottis wieder aufzufinden, von dem La Mara Kenntnis hatte. Lotti fertigte es am 12. Mai 1738 eigenhändig an, wie die ersten Zeilen des originalen Testaments belegen: „Adi 12 Maggio 1738 in Venezia | Testamento fatto da mè Antonio Lotti | Maestro di Capella di S: Marco.“³⁸³

³⁸² La Mara, „Antonio Lotti“, S. 137-144.

³⁸³ I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r.

Ad: 12 Maggio 1738 in Venezia
 Testamento fatto da me Antonio Lotti
 Maestro di Cappella di S. Marco.

In Nome del Padre, e Figliolo, e lo spirito Santo
 Trino ed uno do meo Omnipotente in Dico il
 vostro Santissimo aiuto nel far questo mio
 Testamento per lo Dodo gratia Tano di Corpo
 e di mente.

In uoco pure la Santissima Vergine Maria honora
 et Auocata che in altri li ha uanto della mia
 morte et l'auto futuro da Padova e tutti i
 Santi suoi particolari Auocati.

Prima raccomando l'anima mia al mio creatore.
 La seconda, uoglio che la mia Amantissima
 Consorte Santa Stella Lotti non restar conten-
 ta dopo la mia morte, quando cominciaro
 Dodo mi chiamera.

Dodo che oltre la sua dote, che e stata de
 Ducati diecimotto mille e sei cento ducati, in questa
 somma uo' stato dodeci mille sei inuesti, et l'otto
~~inuesti~~ et tutto alla somma de dodeci mille
 i quali sono inuesti dodeci mille alli Perconi
 alle 4 per cento i quali uoglio che a lei siano con-
 segnati per lo Dodo inuesto a me dati per uero
 andar alli diecimotto mille e sei cento dotti pagati

Abb. 9: Auszug aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti,
 Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r

Im dazugehörigen Protokollband des Notars, der den gesamten juristischen Vor-
 gang um die Einreichung und Beglaubigung des Testaments bis zur Testaments-

eröffnung verzeichnet, wurde vermerkt, dass Antonio Lotti am 17. März 1739³⁸⁴ dem Notar Malipiero unter Zeugen sein eigenhändig geschriebenes Testament vorgelegt hat: „suo [Lottis] Testam[ent].^o scritto di suo proprio pugno [...]“.³⁸⁵

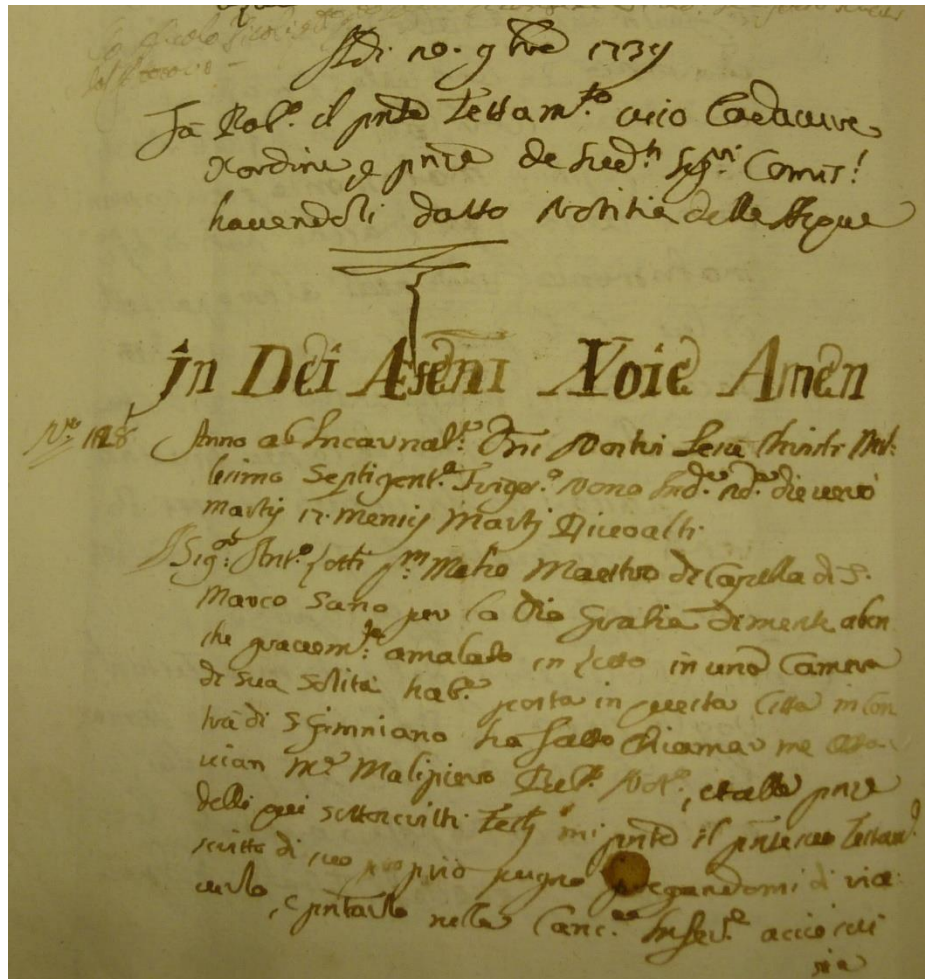


Abb. 10: Auszug aus dem Protokollband von Malipiero, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 663, Faszikel II A, Bd. 2, fol. [284v] (Ausschnitt)

Mit dem originalen Manuskript des Testamentes von Antonio Lotti ist nicht nur ein Schriftstück überliefert, auf dem der Schreiber vermerkte, dass es von seiner Hand stammt, sondern mit dem benannten Eintrag im Protokollband hat sich eine amtliche Bescheinigung erhalten, dass das Testament tatsächlich von Lotti niedergeschrieben wurde. Somit tritt an dieser Stelle erstmals ein Zeuge für ein Autograph Lottis auf, der ein Zeitgenosse des Kapellmeisters von San Marco war und über-

³⁸⁴ Im Protokollband wurde auch die Faszikelnummer des autographen Testament festgehalten: „N.º 128“. I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 663, Faszikel II A, Bd. 2, fol. 284v. Folglich wurde das Testament tatsächlich erst zehn Monate später beim Notar eingereicht oder genauer: dessen Einreichung im Protokollband vermerkt.

³⁸⁵ I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 663, Faszikel II A, Bd. 2, fol. 284v.

dies qua Amt [Notar] als glaubwürdig angesehen werden muss. Darüber hinaus verbürgen sich zwei unabhängige Zeugen, nämlich Pellegrin Pomis und Pasqualin Negri, für die Richtigkeit des gesamten Vorgangs, wie der Eintrag im Protokollband Malipieros belegt.³⁸⁶ Damit darf das Testament mit gutem Recht als ein Schriftstück gelten, dass zweifelsfrei von Lottis Hand stammt.

Mithilfe dieses autographen Testaments³⁸⁷ lassen sich nun individuelle Merkmale von Lottis Handschrift beschreiben, die dann zunächst zur Identifikation von Lotti als Schreiber der Textunterlegungen in Musikhandschriften dienen können. Lottis Handschrift ist sehr klar, deutlich und gut lesbar und weist somit nur wenige individuelle Charakteristika auf. Dennoch gibt es einige Buchstaben, die bestimmte Eigentümlichkeiten erkennen lassen. Der wohl prägnanteste Buchstabe ist das kleingeschriebene „q“.

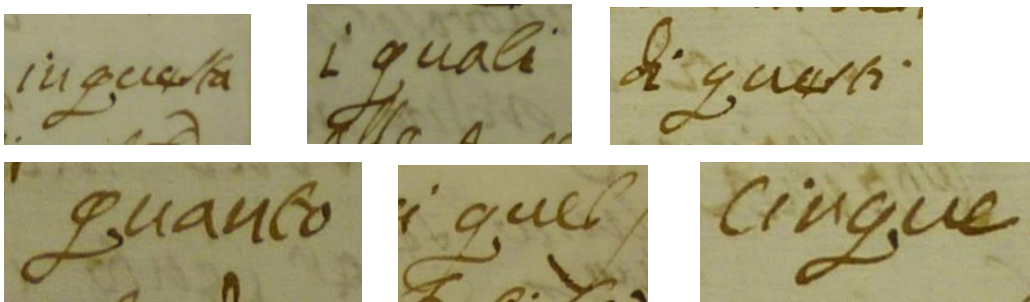


Abb. 11: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r-4r³⁸⁸

Lottis „q“ (Abb. 11) verfügt in der Unterlänge häufig über eine kleine, gelegentlich auch etwas größere Schlaufe, die in einem aufwärts gerichteten deutlich gerundeten Rechtsbogen, der wiederum in einem durch stärkeren Federdruck hervorgehobenen, dunkleren Absatzpunkt einmündet.

Oft sind auch die Abstände zwischen den Buchstaben innerhalb eines Wortes relativ groß und somit die einzelnen Schriftzeichen selten miteinander verbunden. Daraus resultieren wiederum die beiden Formen des kleinen „e“. In ungefähr 90 Prozent der Fälle findet sich eine sehr spezifische Form des „e“.

³⁸⁶ I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 663, Faszikel II A, Bd. 2, hier fol. 284v-285r.

³⁸⁷ I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128.

³⁸⁸ Die teils eingeschränkte Qualität der Abbildungen von Quellen aus dem Archivio di Stato in Venedig sowohl hier als auch auf den nachfolgenden Seiten geht auf die Vorgabe hinsichtlich der Publikationsrechte zurück, die eine maximale Auflösung von 72 dpi vorsieht.

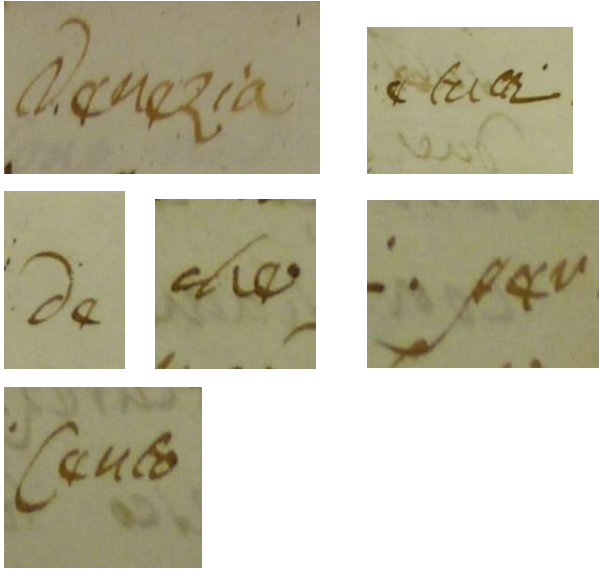


Abb. 12: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r

Dieses „e“ (Abb. 12) besteht aus zwei separat geführten Strichen. Der erste Federstrich gilt einem äußeren Halbkreis in Form des kleinen Buchstabens „c“ und der zweite Strich setzt am oberen Ende oder leicht rechts neben dem oberen Ende des zunächst entstandenen Halbkreises an und zieht einen geraden Schrägstrich nach unten, der nicht nur den Halbkreis kreuzt, sondern darüber hinaus reicht. Dieser zweigeteilte Schreibvorgang des kleinen „e“ nimmt natürlich mehr Zeit in Anspruch, weil Lotti zweimal die Feder ansetzen muss. Deshalb verwundert es nicht, dass in offenbar hastiger notierten Wörtern besonders im Falle eines „e“ vornehmlich am Wortende die eher gewöhnliche Form dieses Buchstabens in Erscheinung tritt. Diese gewöhnliche Form kommt mit nur einer Schreibbewegung aus. Doch diese unauffällige Form des Buchstabens „e“ (Abb. 13) findet sich in Lottis Testament nur selten.

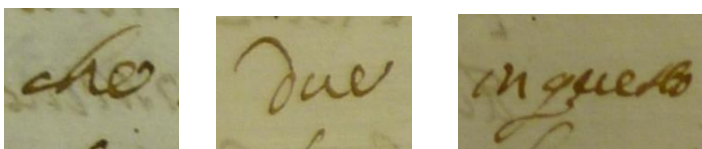


Abb. 13: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r-3v

Das kleine „p“ (Abb. 14) tritt markant in Erscheinung. Zunächst setzt Lotti den ersten Federstrich oben rechts an und führt ihn als Schrägstrich nach unten links

und lässt ihn in einem weiten, rundlichen Bogen nach links auslaufen. Der zweite Strich wird rechts daneben auf vergleichbarer Höhe angesetzt und ebenfalls nach unten geführt. Er ist allerdings sehr kurz und leicht nach unten hin gewölbt. Die extreme Unterlänge und ihr nicht kantiges Bogenende sind so stark ausgeprägt, dass oft Buchstabenüberschneidungen mit der darunter notierten Zeile auftreten.



Abb. 14: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r

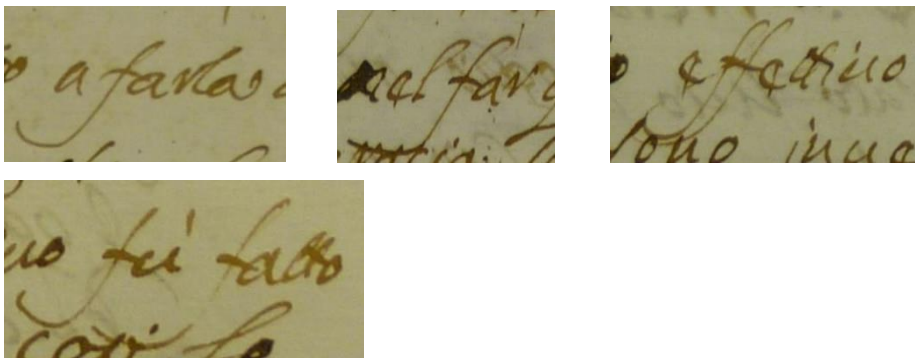


Abb. 15: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r-3v und fol. 5r

Ähnliches gilt für die extreme Unterlänge des kleinen Buchstabens „f“, wie Abbildung 15 verdeutlicht.

Lottis großes „A“ (Abb. 16) ist, obwohl in seiner Form sehr klar und einfach, recht aufwändig im Schreibprozess, denn es benötigt drei Ansätze statt ein oder zwei im Normalfall. Die linke Außenlinie des Buchstabens „A“ führt Lotti von oben rechts³⁸⁹

³⁸⁹ Winternitz beschreibt in seiner Studie die Unterschiede zwischen einem Federkiel und einer modernen Stahlfeder und stellt dabei heraus, dass der Federkiel viel empfindlicher auf Druck und Bewegung reagiert und vermittels der weitaus flexibleren Spitze Bewegungen möglich sind, die ein

als leicht schräg geneigte Senkrechte nach unten links und lässt ihn in einem rundlichen Bogen, der oft fast einen Dreiviertelkreis umfasst, auslaufen. Der zweite Strich gilt der rechten Außenlinie, die einen leicht nach innen gewölbten Bogen darstellt. Und schließlich setzt Lotti eine kurze Waagerechte in der Mitte, die eine Neigung nach rechts unten aufweist, immer die rechte Außenlinie kreuzt aber nicht in jedem Fall die linke Außenlinie berührt.

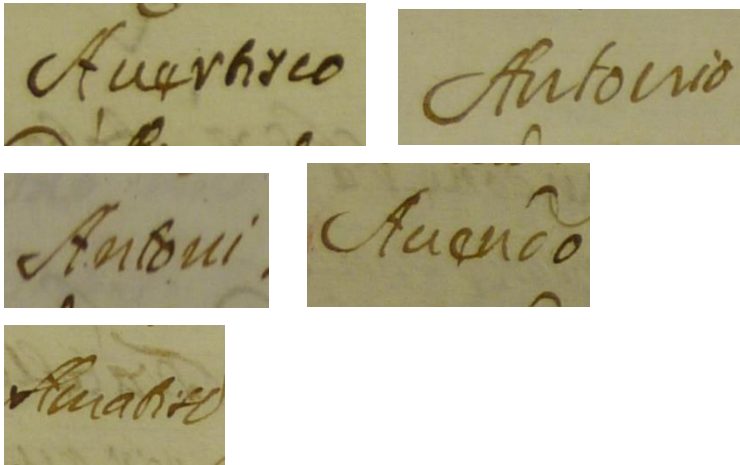


Abb. 16: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 2r, fol. 3r-3v und fol. 4v

Beachtenswert ist auch Lottis großes „R“ (Abb. 17). Es besteht zunächst aus einem Schrägstrich, der oben leicht nach rechts gebogen ist und unten einen nach links oben gerichteten Haken aufweist. Der zweite Federstrich setzt auf dem unteren Drittel des Schrägstriches an und bildet eine den Schrägstrichstrich umschließende oval- beziehungsweise kreisähnliche Form. Wenn das kreisähnliche Gebilde wieder auf der gleichen Höhe des Ansatzes die gegenüberliegende Seite des Schrägstrichstrichs trifft, formt Lotti auf der rechten Seite des Querstrichs eine Art Kreis im Kreis. Dieser kleine Kreis durchbricht rechts unten den großen Kreis und wird als Schrägstrich schließlich nach rechts unten geführt und läuft in einem leichten und kurzen Haken nach rechts oben aus.

Schreiber mit einer Stahlfeder nicht ausführen kann. Laut Winternitz war es genauso einfach, einen Strich von oben nach unten zu notieren wie umgekehrt. Folglich muss es nicht irritieren, dass Lotti den Buchstaben "A" nicht unten, sondern oben ansetzte. Siehe Winternitz, *Musical Autographs*, Bd. 1, vor allem S. 24.

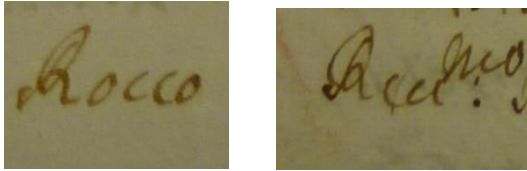


Abb. 17: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3v und fol. 4v

Auch das große „P“ aus Lottis Feder weist eine Eigentümlichkeit auf (Abb. 18). Der erste Federstrich gilt der Senkrechten, die sich – wie insgesamt bei Lotti üblich – leicht schräg neigt und oben oftmals leicht nach rechts gebogen ist. Unten weist diese Senkrechte zunächst ähnlich dem „R“ einen nach links oben gerichteten Haken auf, der dann noch einmal nach rechts abknickt und oft bis zum Längsstrich oder gar darüber hinausgeführt wird und somit eine Art kleines Dreieck bildet. Der zweite Federstrich setzt oft mittig oder in der oberen Hälfte des Längsstrichs an und wird in einem engen Bogen über das obere Ende des Längsstrichs geführt. Dieser Bogen senkt sich dann nach links unten in Form eines Halbovals. Der Bogen endet bei erneuter Berührung des Längsstrichs oder kurz danach und zwar in der Mitte oder dem unteren Ende des Längsstrichs. Der rechte Teil dieses Halbovals zeichnet sich häufig durch eine enge Führung zum Längsstrich aus. Zudem ist das unten am Längsstrich befindliche Dreieck nicht sonderlich gewöhnlich und daher ein wichtiges Charakteristikum.

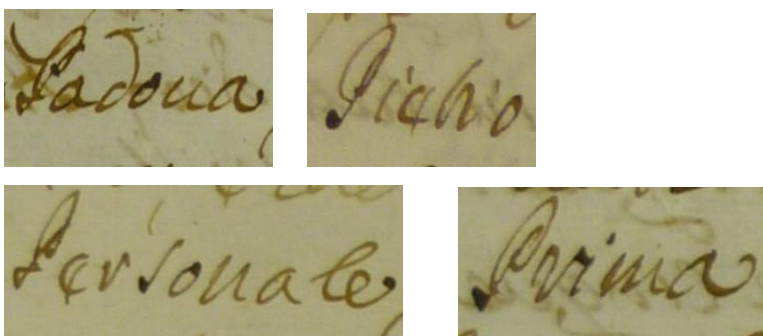


Abb. 18: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r, fol. 4v und fol. 5r

Lottis großes „B“ (Abb. 19) besteht aus einem Schrägstrich mit Haken am unteren Ende und einer rechts angrenzenden „3“, deren Ansatz allerdings auf der linken Seite des Schrägstrichs unterhalb der Mitte liegt. Diese, einer „3“ ähnliche Form kann in der Mitte obschon eher selten eine Schlaufe aufweisen. Das wesentliche

Merkmal ist jedoch, dass der Buchstabe „B“ unten nicht geschlossen ist und die Lücke zwischen dem Schrägstrich und der „3“ relativ groß ausfällt.

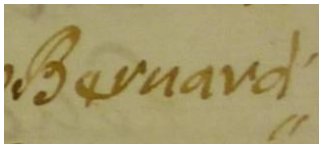
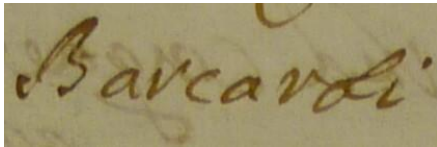
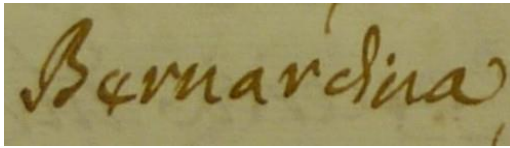


Abb. 19: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 4r-4v

Am großen „L“ (Abb. 20) von Lottis Hand gibt es nur eine Auffälligkeit. Der eigentlich waagerechte Bestandteil dieses Buchstabens ist bei Lotti im unteren Teil nicht nur wellenförmig, sondern stark nach rechts unten gerichtet, so dass das „L“ eine Art Unterlänge erhält, die wie eine Unterstreichung der folgenden Buchstaben wirken kann.

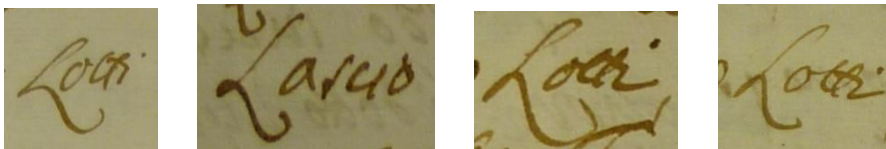


Abb. 20: Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 2r, fol. 3v-4v

Angesichts der insgesamt nicht sonderlich individualisierten Schrift Lottis ist jede dieser Einzelbeobachtungen für sich genommen sicherlich zu schwach, um eine eindeutige Identifizierung des Schreibers einer Textunterlegung in Musikhandschriften vorzunehmen. Doch die Summe der aufgeführten Charakteristika kann eine erfolgreiche Zuschreibung ermöglichen, zumal das Testament beinahe fünf vollständig von Lotti beschriebene Seiten umfasst und damit ausreichendes Vergleichsmaterial bietet.

Außer dem Testament Lottis findet sich in den Registern der Procuratori di San Marco des venezianischen Staatsarchivs in den sogenannten „Scritture diverse“³⁹⁰ ein vom damaligen Kapellmeister Antonino Biffi verfasstes Schriftstück, das Orgelreparaturen durch den Orgelbauer Giacinto Pescetti³⁹¹ belegt und dessen Inhalt durch die Unterschriften der beiden damaligen Organisten Antonio Lotti und Alvise Tavelli³⁹² bestätigt wird.

Adi 22 Luglio 1720 In Ven.[ezi]^a

Attesto io Antonino Biffi maestro di Capella, che il Sig:[nor]^e Giacinto Pescetti hà accommodati gl'organi, con haverli levati e spolverizzati et accordati come gli impone la terminazione di V. V [Vostre] E. E. [Eccellenze]

[von Lottis Hand:]

Io Antonio Lotti organista Affe:[r]^{mo} quanto di sopra

[von Alvise Tavellis Hand:]

Io D.[omino] Alvise Tavelli organista aff:[er]^{mo} quanto di sopra³⁹³

Mit diesem Schreiben (Abb. 21) ist folglich eine weitere Schriftprobe, die eindeutig der Hand Lottis zuzuweisen ist, erhalten. Gleichzeitig erscheinen hier sämtliche zuvor dargelegten signifikanten Merkmale der Buchstaben „A“, „L“, „q“ und „p“. Nur das kleine "f" zeigt sich in einer deutlich schnörkelreicheren Form.

³⁹⁰ Diese „Scritture diverse“ enthalten eine Sammlung von „Mandati, Licenze ed Intimazioni“. Vgl. I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213.

³⁹¹ Vgl. Norbert Dubowy, Art. „Pescetti, Giovanni Battista“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 13, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Sp. 368-370, hier Sp. 368.

³⁹² Zu Alvise Tavellis Anstellung an San Marco siehe Emans, „Die Musiker des Markusdoms“, S. 53.

³⁹³ I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, eingelegtes, loses Blatt vom 22. Juli 1720, fol. 1r.

Adi 22 Luglio 1720
 Frestois & Annuino Biffi. maestro
 Capella, che il sig. Giacinto Pescetti
 ha accomodati gli organi, con haverli
 levati e spolverati et accordati
 come gli impone la terminazio-
 ne di W. e. e.
 Girolamo Lotti organista aff.
 quanto sopra
 Gio: Maria Tavelli organista aff.
 quanto sopra

Abb. 21: Eingelegtes Schriftstück über Orgelreparatur vom 22.07.1720, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, fol. 1r

Offenbar fehlte dem Orgelbauer 1720 aber ein weiterer Auftrag für die ausstehen-
 den Reparaturen, der wohl eine der kleinen Orgeln betraf.³⁹⁴ So verwundert es nicht,
 dass Biffi kaum ein halbes Jahr später erneut ein Schreiben aufsetzte, das gleichfalls
 von den beiden Organisten Lotti und Tavelli unterzeichnet wurde, um die erfolgte
 Instandsetzung der kleineren Orgel zu quittieren (Abb. 22).

³⁹⁴ Pietro Foscarini hielt in seiner Funktion als *Procuratore Cassiere* am 1. Dezember 1720 im
 Registerband „la mancanza alle proprie Incombenze di Giacinto Pescetti“ fest. Siehe I-Vas, Procu-
 ratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, fol. 22r. Außerdem hat sich ebenfalls
 als lose Einlage ein undatiertes Doppelblatt erhalten, das die Bitte Pescettis für den zweiten Auf-
 trag überliefert. Siehe I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213,
 eingelegtes undatiertes Doppelblatt, fol. 1r.

Adi 8 Gennaio 1720 M.[ore] V.[eneto]

Attesto io Antonino Biffi Maestro di capella, che il Sig.[nor]° Giacinto Pescetti hà accomodato gl'organi conforme gli vien prescritto nella sua terminazione.

[von Lottis Hand:]

Io Antonio Lotti organista Affe:[r]^{mo} quanto di sopra

[von Alvise Tavellis Hand:]

Io D.[omino] Alvise Tavelli organista aff:[er]^{mo} quanto di sopra³⁹⁵

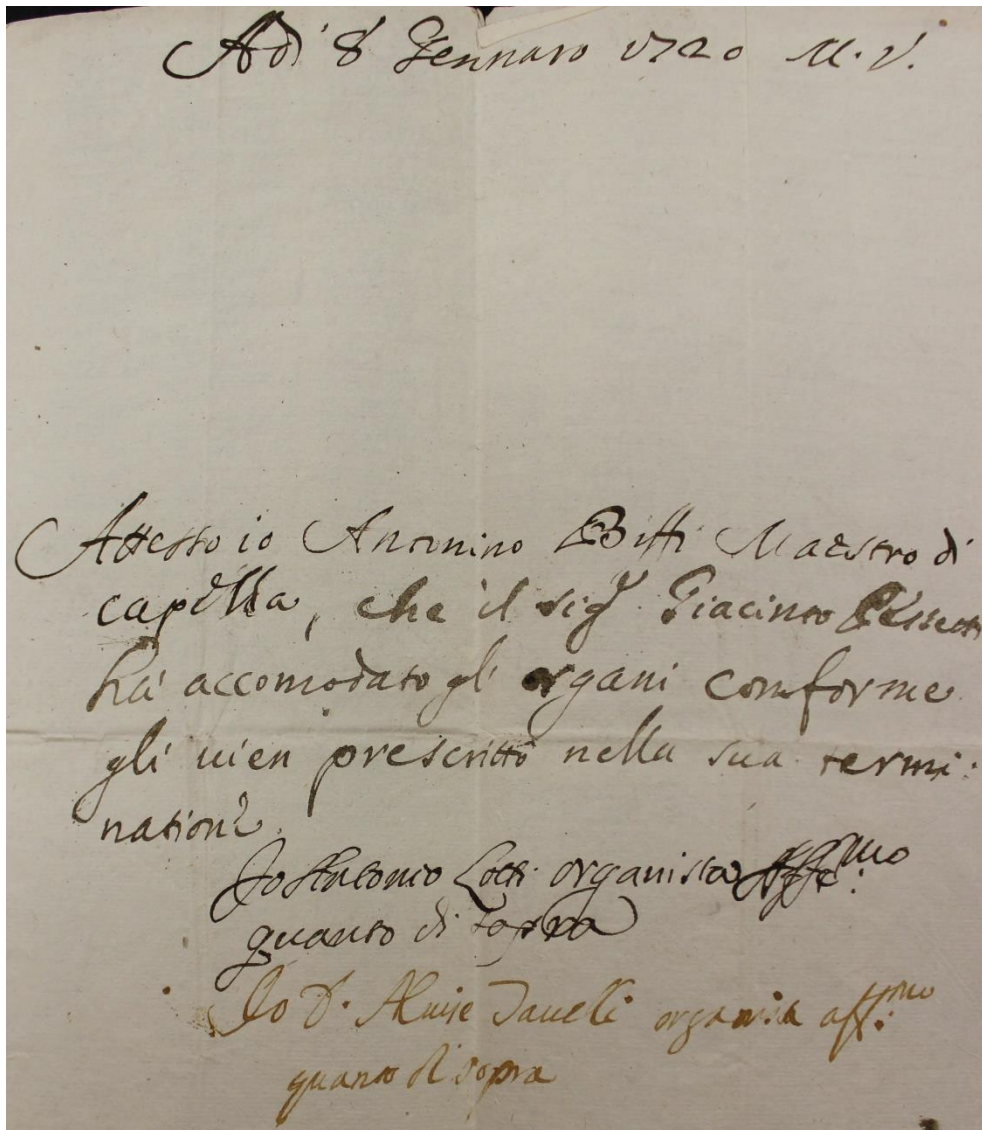


Abb. 22: Eingelegtes Schriftstück über Orgelreparatur vom 08.01.1721, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, fol. 1r

Auch in dieser Schriftprobe von Lottis Hand zeigen sich die benannten Ausprägungen der Buchstaben „A“, „L“, „q“, „p“ und „e“. Wie bereits im vorherigen

³⁹⁵ I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, eingelegtes, loses Blatt vom 8. Januar 1721, fol. 1r.

Dokument tritt hier das kleine „f“ erneut in einer deutlich schnörkelreicheren Form auf. Trotz dieser kleinen Abweichung ist zu vermuten, dass weitere mögliche Veränderungen in der Handschrift Lottis zumindest für den Zeitraum von 1720 bis 1738 vernachlässigt werden können, denn die wesentlichen Merkmale bleiben nahezu unverändert.

Außerdem kann noch auf ein weiteres Dokument zurückgegriffen werden, das die beschriebenen Schriftmerkmale Lottis bestätigt. Es handelt sich dabei um jene 1723 versandte Kostenaufstellung (Abb. 2) für die Ausbildung, Kost und Logis von vier Kastraten, die bereits im Kapitel 2 dieser Arbeit besprochen wurde. Graf Emilio de Villio war nämlich vom Dresdner Hof beauftragt worden zu eruieren, wie hoch die Kosten für die Ausbildung von geeigneten Sängern in Venedig werden würden. Angesichts des zwischen 1717 und 1719 erfolgten Engagements von Lotti am sächsisch-polnischen Hof, verwundert es nicht, dass man sich auch in dieser Angelegenheit an den angesehenen venezianischen Komponisten wandte. Als Resultat notierte Lotti die erwähnte Kostenaufstellung, die durch die Autorin im Sächsisches Staatsarchiv in Dresden wieder aufgefunden werden konnte.³⁹⁶ Auf diesem Blatt (Abb. 2) zeigen sich die entsprechenden Charakteristika von Lottis Schrift, insbesondere hinsichtlich der Buchstaben „q“, „e“, „p“, „f“, „A“ und „P“.³⁹⁷

3.3. Die Identifizierung autographischer Textunterlegung in Musikhandschriften

Auf der Basis der genannten Archivalien lässt sich nun die Frage stellen, ob Lottis Handschrift auch in Textunterlegungen von Musikmanuskripten zu finden ist, die mit dem Entstehungszeitraum der genannten Dokumente korrelieren. Als Beispiel kann der in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig erhaltene *Quartetto Pastorale* in G-Dur (Abb. 23) dienen. Die Partitur ist auf das Jahr 1736 datiert und entstand somit nur zwei Jahre vor dem Testament Lottis.³⁹⁸

³⁹⁶ Siehe Kapitel 2, S. 75-77, vor allem Abb. 2 und D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, s. p.

³⁹⁷ D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, s. p. und Abb. 2, S. 76.

³⁹⁸ I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781).

Das Manuskript zu diesem *Quartetto Pastorale* stammt aus der Sammlung von Pietro und Lorenzo Canal³⁹⁹ und weist das für diese Zeit im venezianischen Raum typische Tre Lune-Wasserzeichen auf.⁴⁰⁰

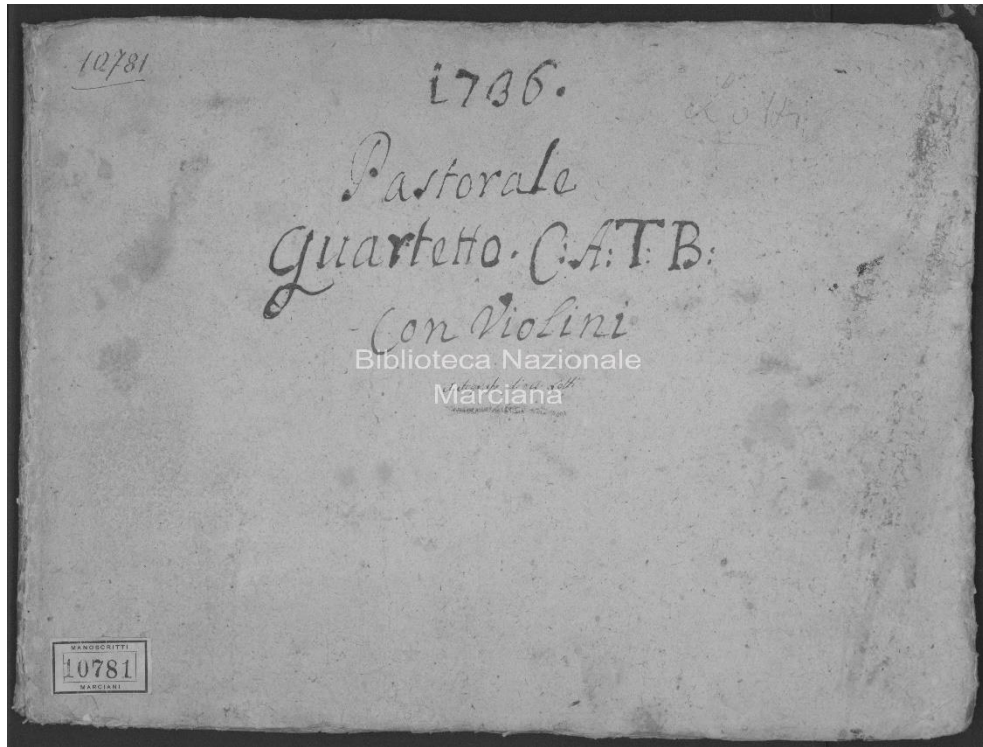


Abb. 23: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), Titel auf der Umschlagvorderseite

In der Textunterlegung dieser Partitur zeigen sich sämtliche bisher ermittelten Schriftmerkmale der Handschrift Lottis. So findet sich beispielsweise auf fol. 15r (Abb. 24) oder fol. 15v (Abb. 25) in den Worten „queste“ und „quella“ die entsprechende Ausformung des kleinen „q“ mit Schlaufe, aufwärtsgerichtetem Rechtsbogen und dunklerem Absatzpunkt.

³⁹⁹ Auskunft zu den beiden Vorbesitzern der heute in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig erhaltenen Sammlung Canal bietet der Eintrag zu „Canal, Pietro“ in der Datenbank des *Archivio dei possessori*. Siehe URL: <https://archiviopossessori.it/archivio/1122-canal-pietro> (12.07.2021).

⁴⁰⁰ Das zugehörige Gegenzeichen, das aus zwei Buchstaben besteht, war am 5. Mai 2014 aufgrund der schwierigen Lichtverhältnisse im allgemeinen Lesesaal der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig nicht zu ermitteln. Der Manuskriptlesesaal, in dem eine Identifikation des vollständigen Wasserzeichens leichter möglich gewesen wäre, war auf Monate wegen Restaurierungsarbeiten gesperrt.

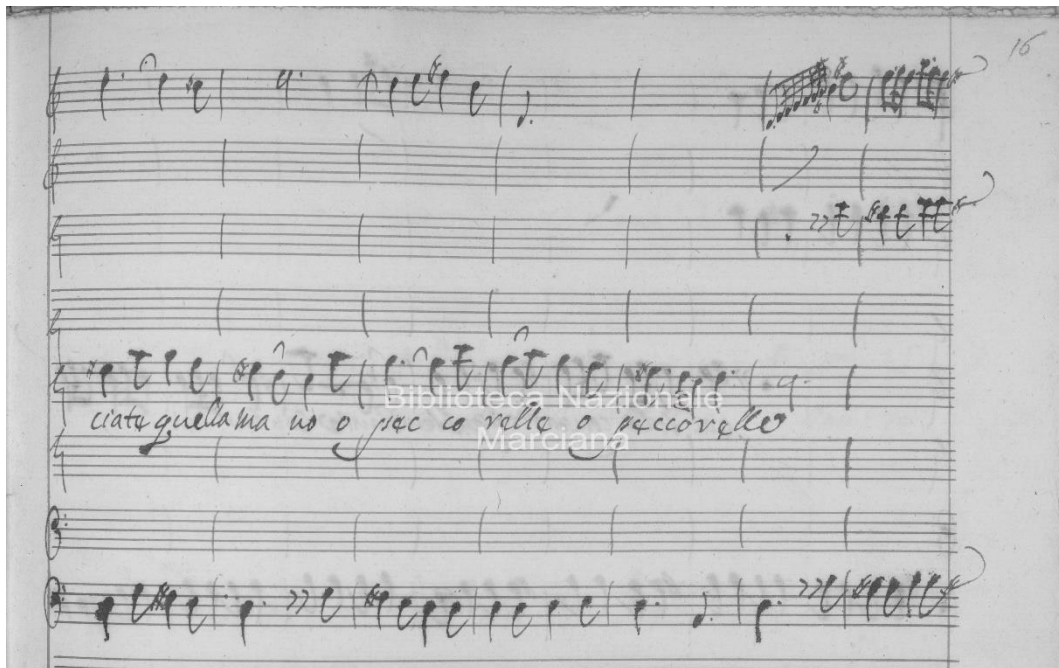


Abb. 26: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 16r

Die ebenfalls extreme Unterlänge des „f“ zeigt sich beispielsweise auf fol. 12r im Wort „foco“ (Abb. 27).

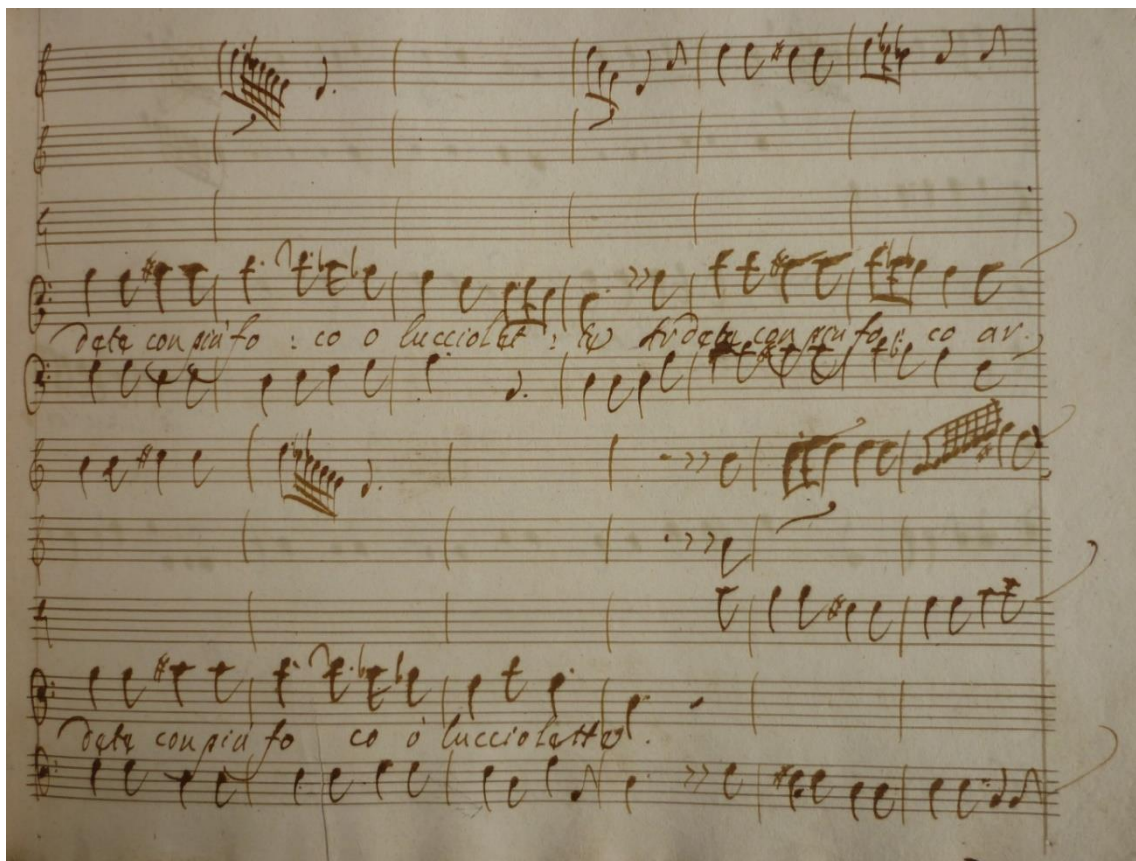


Abb. 27: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 12r

Ein Beispiel für die spezifische Ausprägung von Lottis „R“, wie sie schon im Testament zu sehen war, findet sich auf fol. 7r mit dem Wort „Rose“ (Abb. 28).

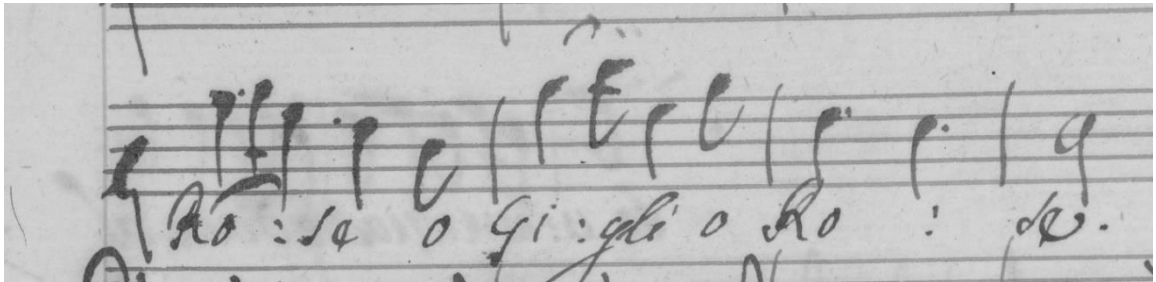


Abb. 28: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 7r

Wie sich in der gesamten Partitur zeigt, stimmt der Schriftduktus sowohl hinsichtlich der Größe (besonders der Unterlängen) als auch der selten verbundenen Buchstaben mit dem des Testaments vollständig überein. Der Schreiber der Textunterlegung ist ganz offensichtlich identisch mit dem Schreiber von Lottis Testament. Damit kann diese Partitur zumindest im Hinblick auf die Textunterlegung als Autograph eingestuft werden.

3.4. Die Identifizierung autographe Musiknotation

Nimmt man die Musiknotation gemeinsam mit der Textnotation in den Blick, wird unmittelbar deutlich, dass beide Elemente innerhalb eines einheitlichen Arbeitsganges entstanden sind. So ist, um nur ein einzelnes Beispiel herauszugreifen, auf fol. 6v (Abb. 29) erkennbar, dass Text und Musik eindeutig mit derselben Feder notiert wurden. Außerdem gibt es keine markanten Unterschiede hinsichtlich des Tintenflusses, des Federdrucks oder auch der Tintenfarbe, die nicht auf die Tatsache, dass der Text natürlich abschnittsweise unter der Musik notiert wurde, zurückführbar wäre. Das legt wiederum nahe, dass der Schreiber der Textunterlegung gleichzeitig derjenige der Musiknotation ist. Folglich darf man Lotti auch als Schreiber der Notenschrift annehmen.

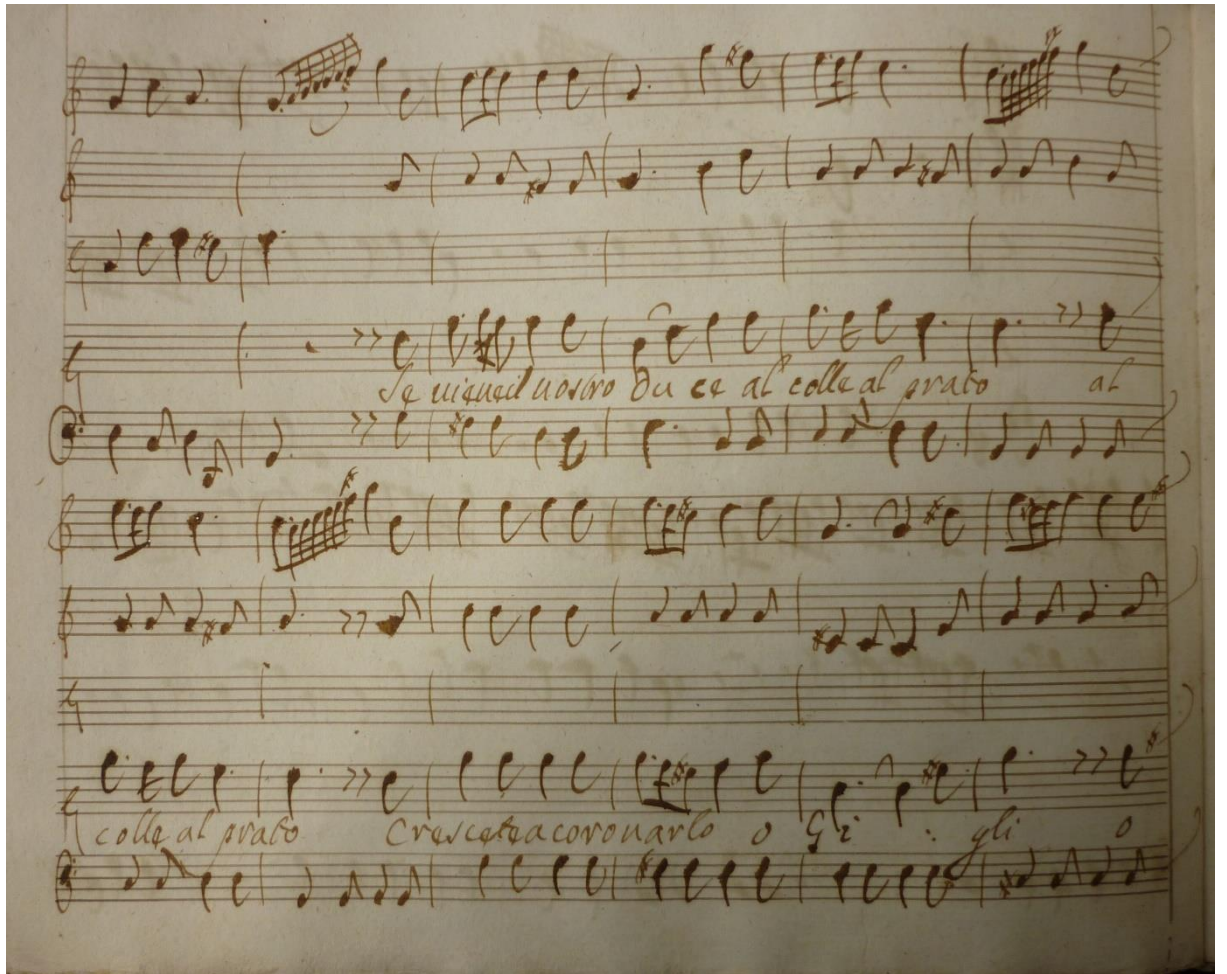


Abb. 29: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 6v

Außerdem ist der Schriftzug sowohl der Musik- als auch der Textnotation weniger regelmäßig und gleichförmig als der eines Berufskopisten. Zum Teil wurde besonders die Musik so hastig notiert, dass sie beim Schreiben regelrecht verwischte (Abb. 25 und Abb. 26). Diese schnelle Niederschrift schlägt sich auch inhaltlich nieder. So fehlen für ganze Takte nicht nur die Pausenzeichen, sondern der Schreiber nutzt permanent Faulenzer, um etwa eine colla parte-Stimmführung der zweiten Violine mit der ersten zu verdeutlichen, statt die Musik vollständig zu notieren (Abb. 27 und Abb. 30). Dies spricht wiederum eher gegen einen Berufskopisten als Schreiber des *Quartetto Pastorale*.

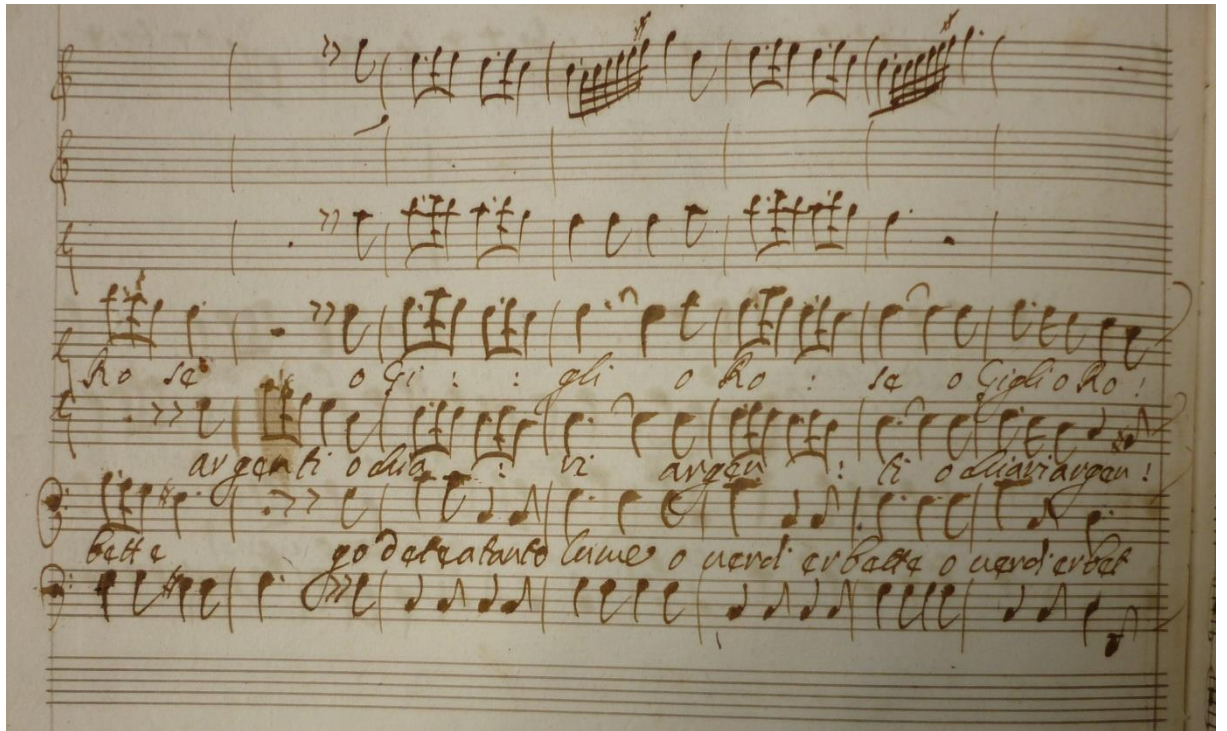


Abb. 30: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 14v

Normalerweise gelten Korrekturen, die einen kompositorischen Eingriff darstellen, als besonders gewichtige Indizien für ein Autograph. Einerseits hängt dieser Aspekt mit der Frage nach der Funktion des Manuskriptes (Reinschriftautograph, Dedikationsautograph, Arbeitsmanuskript) zusammen. Andererseits zeigt die Musikgeschichte, wie es beispielsweise für Mozartautographe bekannt ist, dass nicht jeder Komponist ausschweifende Korrekturen in seinen Arbeitsmanuskripten vorgenommen hat.⁴⁰¹ Freilich handelt es sich im Falle des *Quartetto Pastorale* nicht um ein Reinschriftautograph, sondern eher um ein Arbeitsmanuskript⁴⁰², in dem sich allerdings nur wenige Korrekturen finden lassen: Lediglich in den Singstimmen wurde im 1. Satz „Sommo duce in trono assiso“ in Takt 38-39 ursprünglich eine Schlusswendung auf der V. Stufe notiert, die durch Rasur korrigiert wurde und der korrigierte Schluss dieses Abschnitt findet sich sodann in den Takten 39-40.⁴⁰³ Oder im 2. Satz „Se viene il nostro duce“ wurde in der Violine I und der Viola

⁴⁰¹ Damit wird selbstverständlich nicht negiert, dass auch Kopisten Korrekturen in den von ihnen hergestellten Manuskripten vorgenommen haben.

⁴⁰² Ob ein solches Autograph Lottis auf der Basis von vorausgegangenen Skizzen entstanden ist, lässt sich angesichts der unzureichenden und schwierigen Quellenlage zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht klären.

⁴⁰³ Vgl. I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 3v-4r.

zunächst die falsche Tonhöhe in Takt 282, Zählzeit 6 niedergeschrieben und dann durch Rasur getilgt und darüber die neue Lesart notiert (Abb. 31).⁴⁰⁴

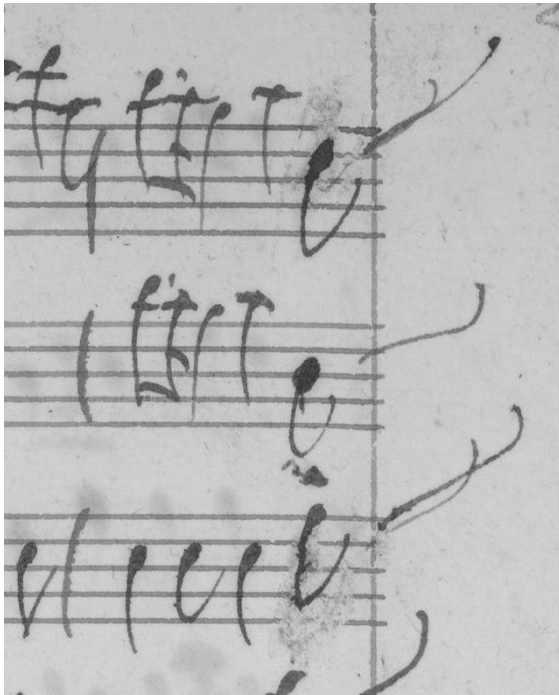


Abb. 31: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 20r, T. 282

Folgt man der Argumentation, dass in dieser Partitur der Schreiber des Worttextes identisch ist mit dem Schreiber des Notentextes, lassen sich nun in einem dritten Schritt die entsprechenden Charakteristika der Musiknotation von Lottis Hand beschreiben. Diese können sodann gemeinsam mit den wesentlichen Merkmalen der Buchstabenschrift Lottis eine Identifizierung von weiteren (Musik-)Autographen ermöglichen.

Eines der herausragenden Merkmale ist die Form des C-Schlüssels (Abb. 32). Lotti notiert zunächst eine Schlaufe, die dem kleingeschriebenen Buchstaben "l" vergleichbar ist. Diese Schlaufe mündet in einem leicht nach rechts oben geführten Bogen, der noch mit derselben Schreibbewegung am Ende des Bogens in einen senkrechten Abwärtsstrich einmündet. Schlaufe und Bogen bilden den Rahmen für die Markierung der C-Linie. So schafft Lotti eine simple, schnell notierbare, aber sehr stilisierte Form des C-Schlüssels, die einen sofortigen Wiedererkennungseffekt ausbildet.

⁴⁰⁴ Vgl. I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 20r.

Auch Violin- und Bassschlüssel sind äußerst reduziert in ihrer Form (Abb. 32). Dem Violinschlüssel fehlt im Vergleich zur modernen, gedruckten Form lediglich der Bogen am unteren Ende. Lottis G-Schlüssel mündet nämlich in einer senkrechten Abwärtslinie. Ebenso ist der F-Schlüssel von Lotti Hand auf das Wesentliche der Form reduziert. Er notiert ein beinahe geschlossenes Oval. Auffällig ist der dunkle, starke Ansatzpunkt in Form eines kleinen ausgefüllten Kreises, der den gesamten dritten Zwischenraum beansprucht und eben nicht auf der 4. Notenlinie oder leicht darunter oder darüber ansetzt. Wie üblich markiert auch Lotti die eigentliche F-Linie mit zwei Punkten.

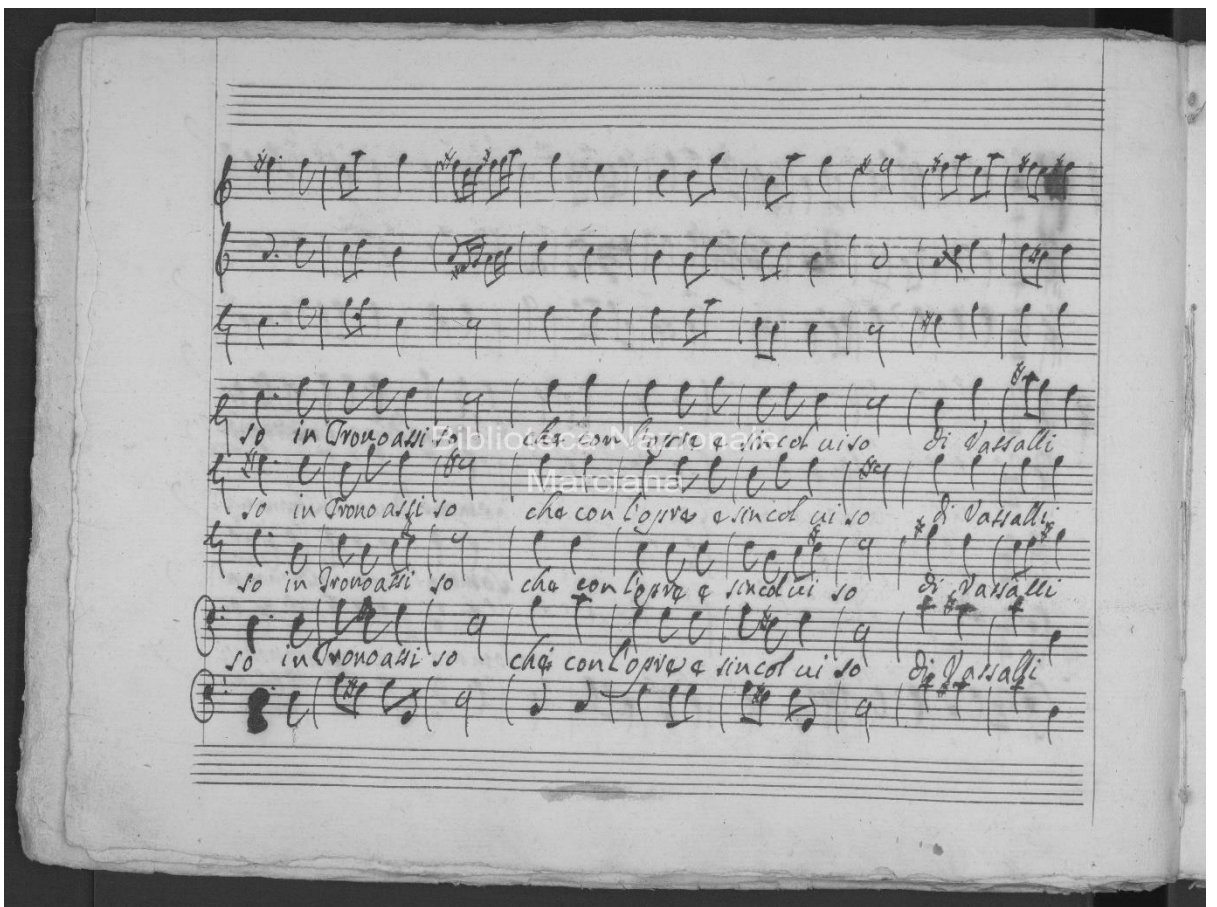


Abb. 32: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 2v, T. 11-19

Auffällig ist ferner die Kaudierung der halben Noten (Abb. 32). Sie werden von Lotti grundsätzlich auf der rechten Seite behalst, wie in Takt 13 und Takt 17 im 1. Satz „Sommo duce in trono assiso“ auf fol. 2v deutlich wird. Ob sich der Hals nach oben oder nach unten richtet, entscheidet sich mit der Lage im Notensystem (ab der 3. Notenlinie nach unten, aber auf der rechten Seite) wie Takt 17 außer in

der Violine II veranschaulicht (Abb. 32). Diese Behalsung ist nicht ungewöhnlich. Beispielsweise kaudiert Händel sämtliche Notenwerte mit Hals in der Regel auf der rechten Seite. Auch in Beethoven-Autographen zeigt sich immer wieder eine Behalsung auf der rechten Seite. Interessant ist, dass bei Lotti im Fall nach unten gerichteter Notenhälse eine Kaudierung auf der rechten Seite ziemlich konsequent nur für die halben Noten Anwendung findet. Alle kürzeren Notenwerte (Viertel, Achtel, Sechzehntel etc.) werden von ihm hingegen so behalst, wie es die inzwischen gültigen, modernen Notationsregeln vorsehen.

Nicht nur die Behalsung, sondern auch die gesamte Form der halben Noten ist markant (Abb. 32). Grundsätzlich notiert der Venezianer sie nämlich in einem Zug, ohne noch einmal abzusetzen. Er beginnt rechts oben mit dem Notenkopf und beschreibt dann ein $\frac{3}{4}$ -Oval, das dann in Abhängigkeit der Lage der halben Note im Notensystem entweder in einer direkt nach oben geführten Senkrechten oder mittels einer minimalen Schlaufe in einer nach unten geführten Senkrechten mündet.

Mit ähnlich geringem Notationsaufwand schreibt Lotti auch die Hälse und Fähnchen einzelner Achtelnoten. Die nach links unten kaudierten Achtel bestehen aus einem leicht gebogenen Hals und einem direkt angeschlossenen leicht gebogenen, diagonalen Fähnchen. Hals und Fähnchen erscheinen somit in der Form eines leicht runden Hakens (Abb. 32). In der nach rechts oben kaudierten Form (Abb. 29) ist der Haken aus Hals und Fähnchen deutlich eckiger beziehungsweise kantiger.

Achtel-, Sechzehntel und 32tel-Balken sind oft leicht gebogen und reichen am vorderen und hinteren Ende gelegentlich über die zu verbindenden Notenhälse hinaus (Abb. 29 und Abb. 30).

Ein wichtiges Merkmal einer individuellen Notenschrift stellen oft auch sogenannte Schlussschnörkel am Ende eines Manuskripts oder am Ende eines musikalischen Satzes dar. Im *Quartetto Pastorale* notiert Lotti am Ende der Partitur für jedes einzelne Notensystem eine zickzackförmige Linie, die sich in ihrem Ambitus verjüngt (Abb. 33).

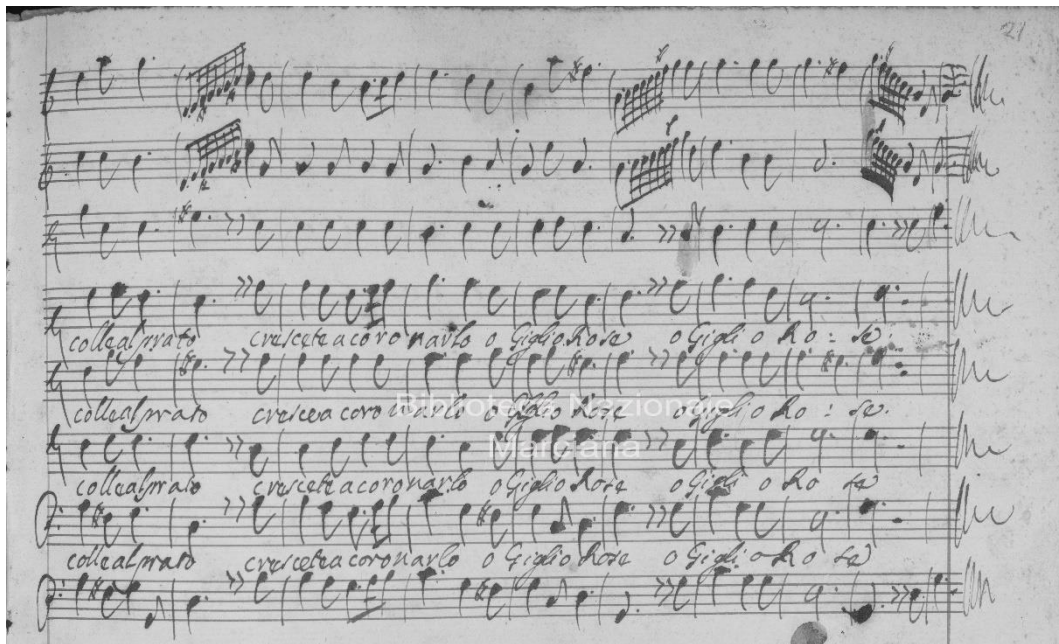


Abb. 33: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 21r



Abb. 34: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 2r

Zu Beginn eines Satzes schreibt Lotti vor den Schlüsseln zwei senkrechte Linien (Abb. 34). Darüber hinaus fällt das Fehlen von Akkoladenklammern auf, aus dem sich aber noch kein generelles Merkmal ableiten lässt. Außerdem finden sich in diesem Beispielsatz zwar keine Vorzeichen, aber dafür reichlich Kreuze als Ver-

setzungszeichen. Auffällig an ihnen ist die starke Rechtsneigung (Abb. 34). Auch die Angabe der Taktart sollte nicht unbeachtet bleiben. Sie reicht nämlich oft über das jeweilige Notensystem hinaus wie die „4“ im 2/4-Takt auf fol. 2r (Abb. 34) beispielhaft belegt. Die Ziffer selbst ist in der geschlossenen Form notiert, weil Lotti ausgehend vom unteren Ende der Senkrechten die „4“ notiert und deshalb die Feder nicht absetzen muss. Würde er oben beginnen, müsste er die Feder einmal absetzen. Auch die „2“ setzt Lotti von unten an und schreibt zunächst ein nicht geschlossenes Oval, das, wenn es auf der Ausgangstiefe des Ansatzes ankommt, in einem horizontalen Strich nach rechts mündet.

Auch die Taktartangabe des 2. Satzes „Se viene il nostro duce“ reicht über das Notensystem hinaus (Abb. 35). Auffällig ist auf fol. 6r (Abb. 35) die „8“ des 6/8-Taktes, die oben nicht geschlossen ist.



Abb. 35: *Quartetto Pastorale*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 6r

Sämtliche beschriebenen Charakteristika sowohl der Text- als auch der Musiknotation lassen sich außerdem in einer weiteren, um 1736 entstandenen Partitur,

nämlich in Lottis *Il Tributo delli dei* in F-Dur, ausmachen. Dieses Manuskript (I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780)) stammt ebenfalls aus der Sammlung von Pietro und Lorenzo Canal und weist neben dem typischen Tre Lune-Wasserzeichen als Gegenzeichen die Sigle *C* sowie eine weitere, nicht identifizierbare Sigle auf.⁴⁰⁵

Im Fall dieser Handschrift lässt sich ebenso ein einheitlicher Arbeitsgang für Text- und Musiknotation beobachten. Die Notation erfolgte ebenso hastig wie im *Quartetto Pastorale*. Folglich enthält auch diese Partitur entsprechende Faulenzer für die *colla parte*-Notation. Ebenso fehlen hier die ganzen Pausen für vollständige Pausentakte.

Dieses Manuskript weist ferner keine Korrekturen auf, die kompositorische Eingriffe erkennen lassen. So findet sich auf fol. 5r im letzten Takt der Tenorstimme eine Rasur, die ein vorzeitig notiertes *h* tilgt, oder auf fol. 6r eine Streichung der Notation für circa vier Takte der Basso continuo-Stimme, die fälschlicherweise zu Beginn des Systems des Basses (Singstimme) notiert wurde. Darüber hinaus wurde etwa auf fol. 2v (Abb. 36) im ersten Takt der zweiten Akkolade in der Sopranstimme auf Zählzeit 4 zunächst eine punktierte Achtel mit Fähnchen notiert. Da sich aber nicht genug Silben in der Textierung anboten, setzte Lotti später einen Balken für die punktierte Achtel und die folgende Sechzehntel. Mit dieser Korrektur zeigt sich besonders deutlich der einheitliche Arbeitsgang, in dem die Notation der Musik und des Textes erfolgte. Weitere Beispiele stellen der wohl mechanisch gesetzte, da den Violinen entsprechende, Balken auf fol. 15v im 4. Takt, Zählzeit 1 in der Sopranstimme dar (Abb. 42). Da an dieser Stelle mehr Silben vorhanden waren, musste Lotti die Noten mittels einzelner Fähnchen separieren. Für die übrigen Singstimmen notierte er dann direkt zwei einzelne Achteln zu Taktbeginn. Umgekehrtes gilt für die Sopranstimme im letzten Takt, Zählzeit 2 auf fol. 16r. Hier waren wiederum für zwei einzelne Achteln nicht genügend Textsilben vorhanden, sodass sie durch einen gemeinsamen Balken verbunden werden mussten.

⁴⁰⁵ Die Wasserzeichenaufnahme erfolgte am 7. Mai 2014 im Literaturlesesaal, da der Manuskriptlesesaal auf Monate wegen Restaurierungsarbeiten gesperrt war. Die Lichtverhältnisse erlaubten keine präzisere Verifizierung des Gegenzeichens.



Abb. 36: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 2v

Wenn man sich der spezifischen Ausprägung der Text- und Musiknotation zuwendet, lassen sich bereits auf fol. 1r (Abb. 37) die beschriebenen Merkmale der Handschrift Lottis finden. Schon die Überschrift enthält neben der signifikanten Schlaufe des kleinen „q“ im Wort „quatro“, das große „P“ in „Per“ sowie Lottis „B“ in „Banchetto“ mit der Lücke zwischen dem senkrechten Strich und der als Ziffer 3 beschriebenen Form des doppelten B-Bogens. Es erscheinen ferner der Doppelstrich vor den Schlüsseln zu Beginn des Satzes, die spezifische Form des C-Schlüssel mit Schlaufe und nach unten gerichteter Senkrechten, der Violinenschlüssel ohne Bogen am unteren Ende sowie die Ovalform des F-Schlüssels mit dem kreisförmigen Ansatzpunkt im dritten Zwischenraum. Auch die Taktartangabe gleicht dem 6/8-Takt auf fol. 6r der Partitur des *Quartetto Pastorale* (Abb. 35). Ebenso zeigen sich auf fol. 1r von *Il Tributo delli dei* (Abb. 37) die spezifischen gerundeten Haken von Hals und Fähnchen einzelner, nach unten kaudierter Achtelnoten (z. B. in Takt 3) oder die eckigeren Haken für die nach oben kaudierten Achteln (z. B. in Takt 1). In Takt 2 (Abb. 37) lassen sich zudem die leicht gerundeten Balken wiederfinden. Allerdings weist die Partitur von *Il Tributo delli dei*

eine entsprechende *b*-Vorzeichnung auf, die im Falle des *Quartetto Pastorale* nicht vorkommt. Die Systeme sind hier außerdem durch Akkoladenklammern zusammengefasst. Aber diese Klammern sind oft mit deutlich hellerer Tinte geschrieben worden, so dass sie womöglich nachträglich entstanden sein könnten.⁴⁰⁶ Auf dieser Seite (Abb. 37) findet sich überdies ein weiteres, bisher noch nicht beschriebenes Merkmal von Lottis Schrift: Die Viertelpause (siehe Takt 1) ist in ihrer Form als nach rechts unten offener Bogen zwar simpel, kann aber gemeinsam mit anderen Charakteristika der Unterscheidung dienen.



Abb. 37: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 1r

Die spezifische Rechtskaudierung der Halben zeigt sich im letzten Takt des 2. Satzes „Cacciatrice Cintia arciera“ auf fol. 11r (Abb. 38). Im System des Bas-

⁴⁰⁶ Im Vergleich mit der Partitur, die ein *Laudate Dominum de caelis* in G-Dur und ein *Laudate Dominum in sanctis* in G-Dur von Lotti überliefern und die in der Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella in Neapel unter der Signatur Mus.Rel. 1107 aufbewahrt werden, zeigen sich dieselben Akkoladenklammern, sodass man annehmen darf, dass diese Klammern trotzdem von Lottis Hand stammen. Auch diese Partitur (I-Nc, Mus.Rel. 1107) darf als Autograph Lottis angesehen werden. Siehe dazu Tab. 4, S. 145.

ses und des Basso continuo ist deutlich die aufwärts kaudierte Form und in den Systemen darüber die abwärts kaudierte Form mit Minimalschleife erkennbar. Außerdem enthält der Beginn des 3. Satzes reichlich Kreuze als Versetzungszeichen, die sich durch eine sehr stark ausgeprägte Rechtsneigung auszeichnen.



Abb. 38: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 11r

Auf fol. 14v (Abb. 39) zeigt sich die dem *Quartetto Pastorale* (Abb. 34) vergleichbare 2/4-Taktangabe mit der geschlossenen „4“ und der tief angesetzten „2“.

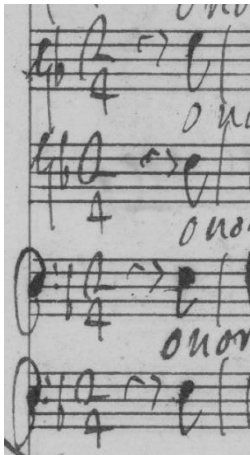


Abb. 39: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 14v (Ausschnitt)

Die Partitur von *Il Tributo delli dei* enthält am Ende auf fol. 18r (siehe Abb. 40) zudem die für Lotti spezifischen Schlusschnörkel in Form der sich verjüngenden Zickzacklinie.



Abb. 40: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 18r

Ebenso stimmen die Charakteristika der Textunterlegung in dieser Handschrift mit der des *Quartetto Pastorale* und der Buchstabenschrift des Testaments überein. Auf fol. 2v (Abb. 36) zeigt sich in den Wörtern „Portate“, „dell“, „Regnante“, „mensa“ oder „Real“ die für Lottis Handschrift so typische Form des kleinen „e“, das sich aus zwei separaten Strichen zusammensetzt oder in den Wörtern „Regnante“ und „Real“ Lottis „R“ mit dem spezifischen Kreis im Kreis in der Mitte. Lottis markantes „P“ ist auf fol. 12v (Abb. 41) in der Textierung der Altstimme im Wort „Pari“ deutlich erkennbar, sogar mit dem kleinen Dreieck am unteren Ende des senkrechten Strichs.

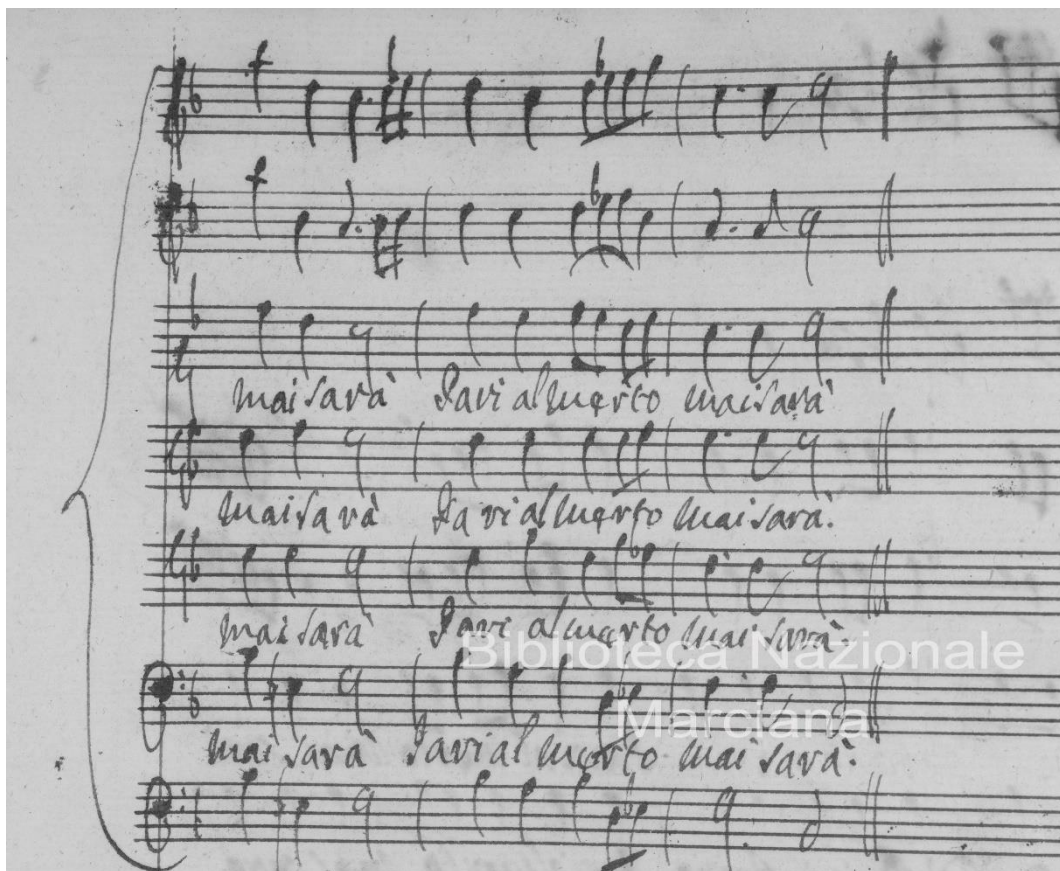


Abb. 41: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 12v (Ausschnitt)⁴⁰⁷

Das für Lottis Handschrift so charakteristische „B“ erscheint im Wort „Baci“ mehrfach und immer mit der deutlich erkennbaren Öffnung am unteren Ende auf fol. 15v (Abb. 42). Auch Lottis „A“, das in seinen Eigenheiten ebenfalls mittels des Testaments ausführlich beschrieben wurde, findet sich auf fol. 15v im Wort „Adria“ und zeigt dort deutlich den recht aufwändigen Notationsprozess mit

⁴⁰⁷ Pari al mer[i]to

drei Ansätzen. Überdies wurde gleich zu Beginn auf fol. 15v das Wort „fortunato“ notiert, das die typische Unterlänge von Lottis „f“ aufweist.

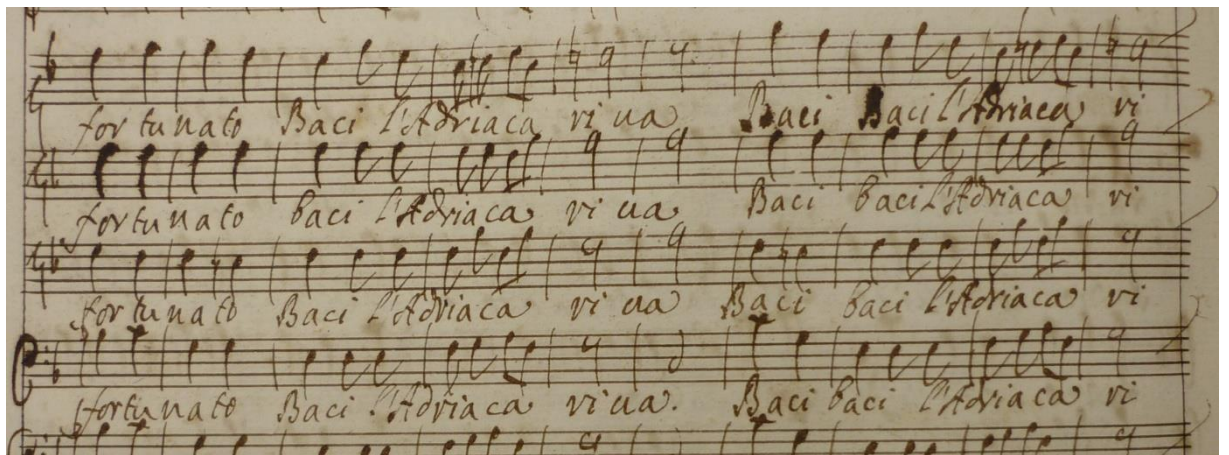


Abb. 42: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 15v (Ausschnitt)

Die ebenfalls sehr stark ausgeprägte Unterlänge von Lottis „p“ findet sich beispielsweise im Wort „par“, das mehrfach auf fol. 3r (Abb. 43) zu sehen ist.

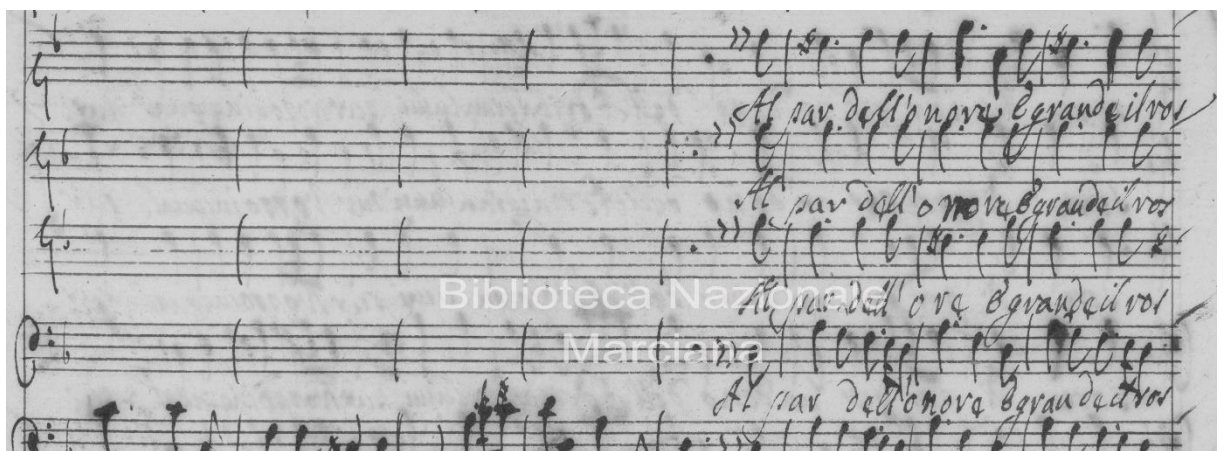


Abb. 43: *Il Tributo delli dei*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 3r (Ausschnitt)

In beiden auf 1736 datierten Musikhandschriften (i. e. *Il Tributo delli dei* und *Quartetto Pastorale*) zeigt sich eine Übereinstimmung der Buchstabennotation mit der des autographen Testamentes sowie angesichts des einheitlichen Arbeitsganges der Musik- und Textnotation, dass beides von der Hand desselben Schreibers und damit von Lotti selbst stammen muss.

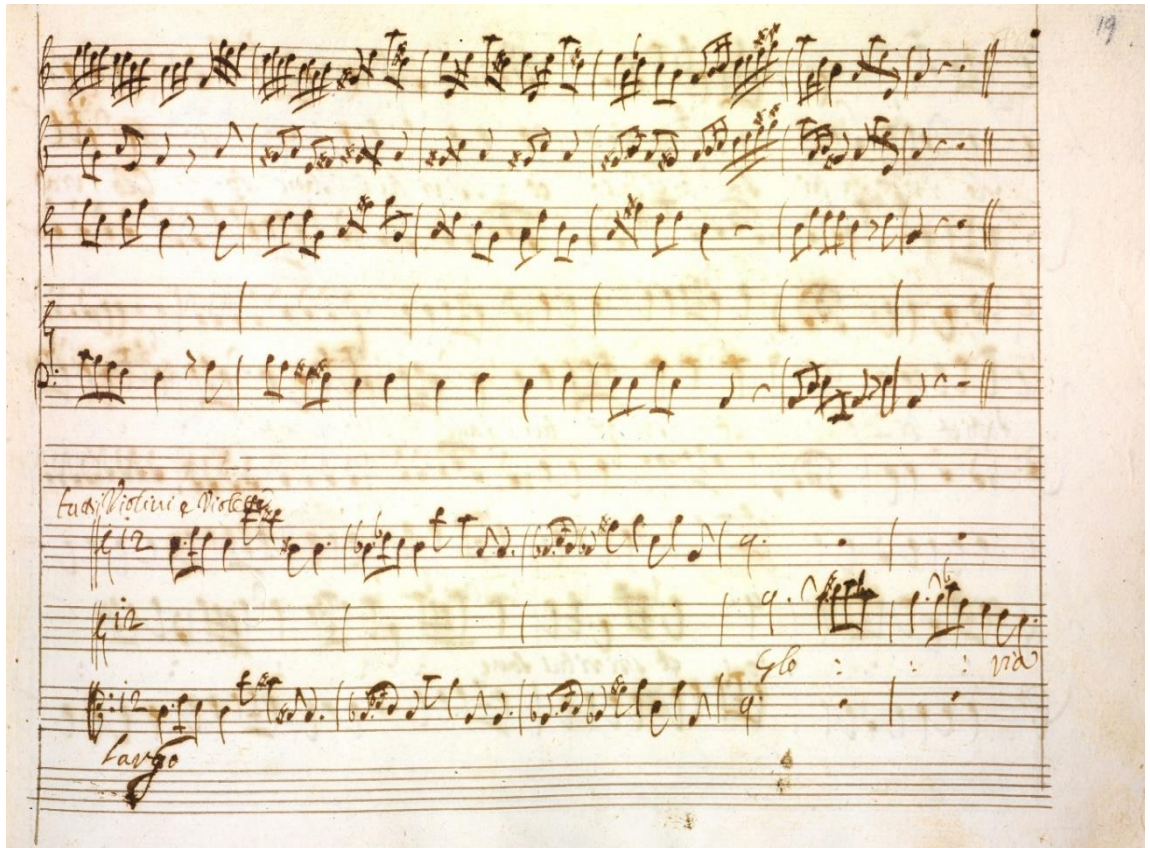


Abb. 45: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 19r

Ein weiterer Beleg für die in Autographen häufig anzutreffenden verkürzten Notationsweisen ist auf fol. 19r (Abb. 45) erkennbar. Zu Beginn des 8. Satzes „Gloria Patri“ notierte Lotti nicht die vollständige Angabe der Taktart. Der 12/8-Taktbezeichnung fehlt nämlich die „8“.

Bei den seltenen Korrekturen innerhalb dieses Manuskripts lassen sich drei Arten unterscheiden, die einen einheitlichen Notationsprozess von Musik und Text erkennen lassen und in einem Fall sogar eine Kompositionskorrektur darstellen.

Eine erste Korrekturart bildet die Verbesserung falscher Tonhöhen, wie sie auf fol. 12r (Abb. 46) erkennbar ist. Mit dem Einsatz „in altis habitat“ aller drei Singstimmen im Takt 6 des 5. Satzes „Quis sicut Dominus“ scheint Lotti hinsichtlich der Sopran II- und der Altstimme gedanklich bereits auf G-Dur (Zählzeit 2) orientiert zu sein, statt auf d-Moll (Zählzeit 1). Deshalb notiert er auf Zählzeit 1+ für den Sopran II zunächst *h'* und für den Alt *g'*. Mittels Rasur tilgt er diese Töne und korrigiert den Sopran II dann zu *a'* und den Alt zu *f'*.

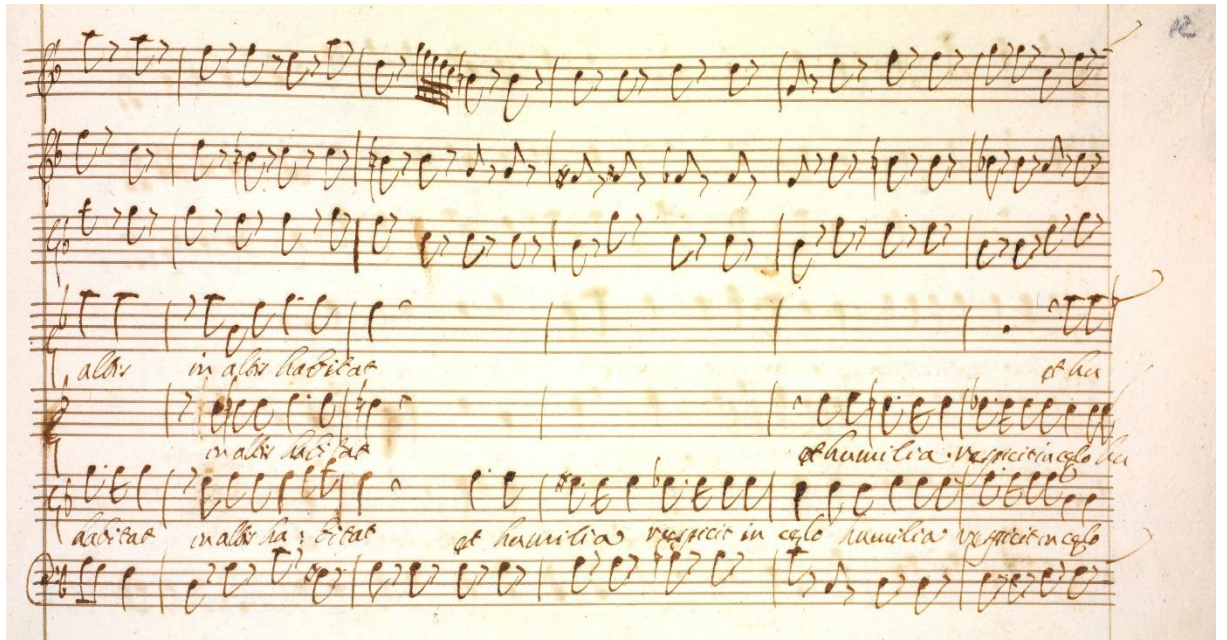


Abb. 46: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 12r (Ausschnitt)

Die zweite Art betrifft Kompositionskorrekturen. In diesem Manuskript zeigt sich ein solcher Eingriff lediglich im 6. Satz „Suscitans a terra“. Auf fol. 15v (Abb. 47) findet sich in der Altstimme in Takt 134-135 ein kleiner kompositorischer Eingriff, der durch die Korrektur in der Singstimme das Auslaufen der Violine I und den Absatz im Basso continuo auf der V. Stufe zusätzlich betont.



Abb. 47: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 15v (Ausschnitt)

Offenbar war dies die ursprüngliche Lesart der Altstimme:



Diese korrigierte Lotti dann in die folgende Lesart und erzielte somit einen Quintabsatz in Takt 135:



Die dritte Art der Korrektur innerhalb des *Laudate pueri* Manuskripts zielt einmal mehr auf die Frage der Behalsung beziehungsweise der Balkensetzung, die in direkter Verbindung mit der Textunterlegung oder genauer, der Silbenverteilung, in den Singstimmen steht. Um nur ein Beispiel herauszugreifen, sei auf fol. 16r (Abb. 48) verwiesen.



Abb. 48: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 16r, T. 147-156 (Ausschnitt)

Im bereits erwähnten 6. Satz ist in der Altstimme im Takt 153-154 (Abb. 48) eine deutliche Behalsungskorrektur zu erkennen. Zunächst notierte Lotti offenbar für Takt 153 eine Achtel, zwei Sechzehntel und eine Achtel. Nur die beiden Sechzehntel waren zunächst durch einen Balken miteinander verbunden. Als er aber bemerkte, dass er an der Stelle nicht drei, sondern nur zwei Silben nämlich „[po]-

pu-li“ zur Verfügung hatte, verband er die erste Achtelnote des Taktes mittels eines Balkens mit den beiden folgenden Sechzehnteln.⁴⁰⁹ Im folgenden Takt zeigt sich der umgekehrte Fall. Hier wurde zunächst für die drei Achtelnoten ein Balken gesetzt, der angesichts der drei zu unterlegenden Silben „po-pu-li“ zu der Notation der drei einzelnen Achtelfähnchen führte.⁴¹⁰

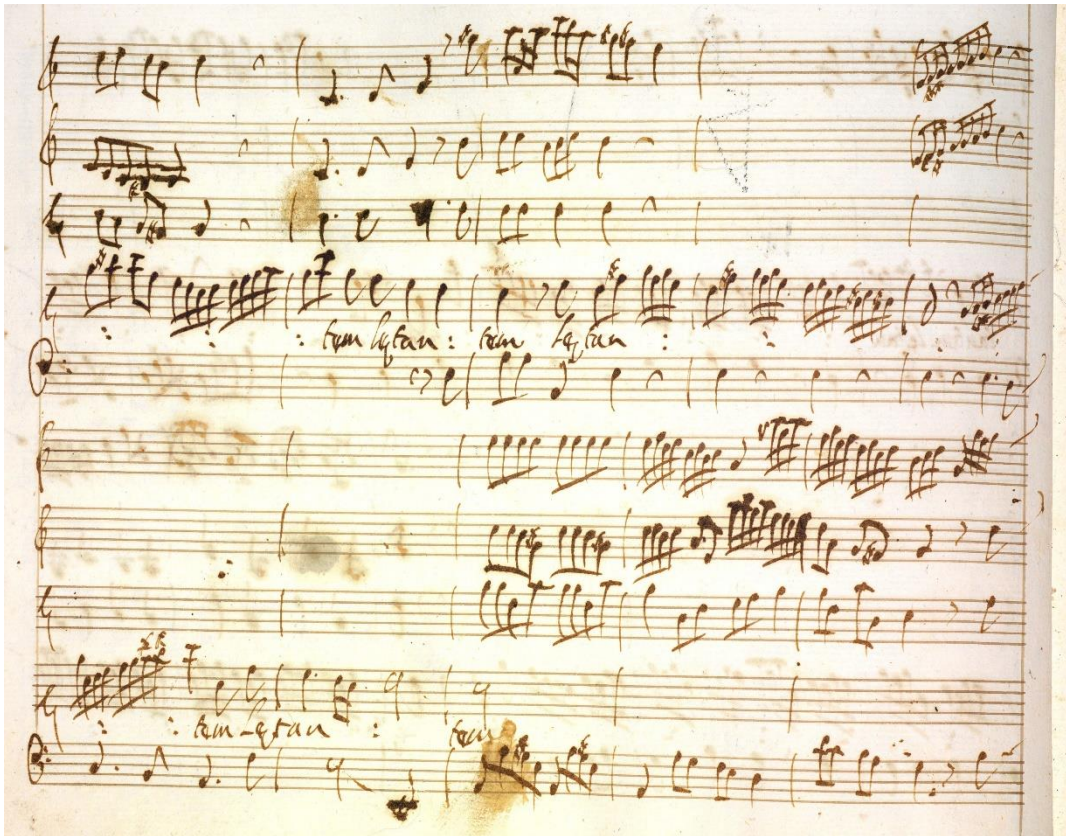


Abb. 49: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 18v

Das bis hier Dargelegte widerspricht der Darstellung von Emanuel Winternitz, der für diese Handschrift konstatiert: „The text is apparently not in Lotti’s hand. The score writing is hasty and vigorous.“⁴¹¹ Einerseits hält Winternitz diese Handschrift von Lottis *Laudate pueri* für ein Autograph, ohne auch nur ein einziges Argument für diese Annahme vorzutragen. Andererseits erklärt er auf der Basis eines eher graphologisch geprägten Urteils (die Handschrift der Musiknotation sei

⁴⁰⁹ Diese Korrektur kann noch vor der Notation des Textes entstanden sein, denn anhand des originalen Manuskriptes ist für den betreffenden Balken kein zweiter Ansatzpunkt etwa für eine Verlängerung des Balkens zu erkennen. Siehe I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 16r.

⁴¹⁰ Beide Korrekturen wurden mit derselben Feder ausgeführt und selbst die Tintenfarbe weist sowohl für die ursprüngliche Notation und die Textunterlegung als auch für die korrigierte Lesart keine eindeutigen farblichen Abweichung auf. Siehe I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 16r.

⁴¹¹ Winternitz, *Musical Autographs*, Bd. 2, S. 56.

„hastig“ und „energisch“) kurzerhand die Textunterlegung als nicht von Lottis Hand stammend. Wie wenig evident diese Darstellung ist, belegen die bereits erwähnten Korrekturen. Sowohl die Musik- als auch die Textnotation sind nachweislich in einem einheitlichen Arbeitsgang entstanden. Die Einheitlichkeit innerhalb des Notationsprozesses dieser Partitur wird überdies durch den optischen Eindruck des Manuskripts bestätigt. So kann man beispielsweise auf fol. 18v (Abb. 49) einen einheitlichen Verlauf der Tintenfarbe innerhalb der Text- und Musiknotation erkennen, der zu Beginn der 1. Akkolade sich noch durch eine dunklere Tintenfarbe auszeichnet und zu Beginn der 2. Akkolade bereits einen deutlich helleren Farbton aufweist.

Außerdem zeigt sich auch in diesem Manuskript die eindeutige Übereinstimmung der Textunterlegung mit der Buchstabenschrift des von Lotti selbst verfassten Testaments. Allein auf fol. 2r (Abb. 50) lassen sich eine Reihe charakteristischer Merkmale von Lottis Schrift ausmachen. Mit dem Einsatz der Sopran I-Stimme erscheint im Wort „Laudate“ das auffällige große „L“ seiner Handschrift mit dem wellenförmigen nach rechts unten gerichteten Querstrich, der wie eine Unterlänge erscheint. Im selben Wort kann man das für Lotti so spezifische „e“ ausmachen, das aus zwei separaten Strichen zusammengesetzt ist und besonders durch den geraden Schrägstrich hervortritt. Dieses „e“ findet sich außerdem im selben Wort in der Altstimme sowie im Wort „pueri“ in beiden benannten Stimmen. Das zweite Wort in der Textunterlegung der Sopran I-Stimme (i. e. „Pueri“) zeigt Lottis großes „P“ mit dem auch hier erscheinenden kleinen Dreieck am unteren Ende des Buchstabens. Auch das kleine „p“ mit seiner ausgeprägten Unterlänge tritt auf diesem Blatt in der Altstimme mit dem Wort „pueri“ in Erscheinung.

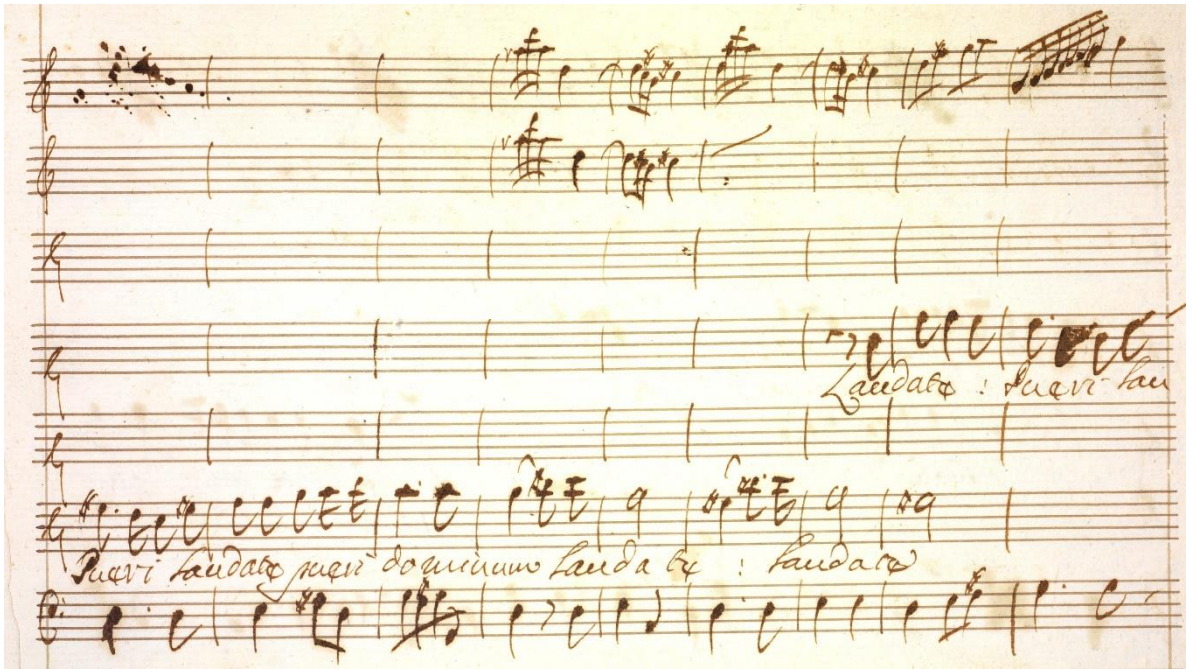


Abb. 50: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 2r (Ausschnitt)

Das durch seine extreme Unterlänge gleichfalls auffällige kleine „f“ findet sich in dieser Partitur etwa auf fol. 16v (Abb. 51) im Wort „facit“ (Sopran I).

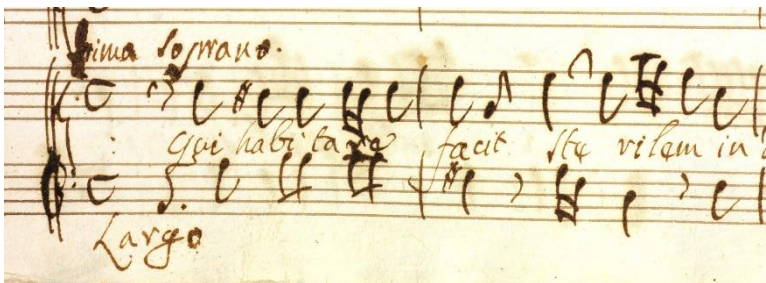


Abb. 51: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 16v (Ausschnitt)

Lotti's großes „A“ erscheint beispielsweise mit dem Einsatz der Altstimme auf fol. 7r (Abb. 52). Der erste Schrägstrich mündet auch in diesem Beispiel unten links in einem Bogen der fast eine Kreisform beschreibt. Für den restlichen Buchstaben setzt Lotti noch zweimal an, um den rechten Schrägstrich und die Waagerechte zu notieren. Wie bereits erwähnt ist dieser Notationsprozess ungewöhnlich aufwändig und deshalb so beachtlich.



Abb. 52: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 7r (Ausschnitt)

Auf fol. 7v (Abb. 44) erscheint in der Textunterlegung der Altstimme mit dem Wort „usque“ mehrfach das durch seine Unterlänge mit Schlaufe und ausschwingendem Rechtsbogen so charakteristische „q“.

Auch hinsichtlich der Ausprägung der Notenschrift lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen diesem Manuskript und den Handschriften, die das *Quartetto Pastorale* und Lottis *Il Tributo delli dei* überliefern, ausmachen. Zu Beginn des 1. Satzes (Abb. 53) notiert der Komponist in der *Laudate pueri*-Partitur noch vor den Schlüsseln die üblichen Doppelstriche. Diesen folgen die bereits beschriebenen Schlüssel: Der Violinschlüssel ohne den entsprechenden Bogen am unteren Ende, der charakteristische C-Schlüssel, der aus einer Schlaufe und der nach unten gerichteten Vertikalen besteht sowie der F-Schlüssel, dessen Oval mit einem kleinen Kreis fast vollständig den 3. Zwischenraum ausfüllt. Es finden sich, obwohl der 1. Satz in G-Dur notiert wurde, kein Kreuz als Vorzeichen, dafür aber die stark nach rechts geneigten Kreuze als Versetzungszeichen in Violine I und II. Wie auf fol. 1r (Abb. 53) erkennbar ist, fehlt auch in diesem Manuskript eine Akkoladenklammer. Dafür ist die Angabe der Taktart mit tief angesetzter „2“ und geschlossener „4“ (Abb. 53) vergleichbar der bereits beschriebenen Notation des 2/4-Takts im *Quartetto Pastorale* und in *Il Tributo delli dei*. Als nächstes rückt die eigenwillige Form der Viertelpause (z. B. Takt 1, Abb. 53) in den Blick, die lediglich einen nach rechts unten geöffneten Bogen abbildet. Ebenso kann man in Takt 1, 2 und 3 der Violine I (Abb. 53) gut die nach unten gerichtete Kaudierung der Achtelnoten erkennen, die sich durch einen gerundeten Haken zwischen Hals und Fähnchen auszeichnen. Die mit einem eckigen Haken nach oben gerichtete Kaudierung von Achtelnoten zeigt sich etwa in Takt 7 in der Violine II und der Viola (Abb. 53).

grundsätzlich auf der rechten Seite, wobei die nach unten gerichtete Form die kleine Schlaufe zwischen Kopf und Hals aufweist.

Die nach oben gerichtete Form ohne Schlaufe ist in Takt 14 und Takt 17 des *A solis ortu*-Satzes in der Altstimme auf fol. 7v (siehe Abb. 44) erkennbar. Sowohl die nach oben als auch die nach unten kaudierte Form der Halben notiert Lotti, wie bereits erwähnt, mit nur einem einzigen Federstrich. Dies lässt sich auch mit dieser Partitur bestätigen (Abb. 54 und Abb. 44).

Am Ende des *Laudate pueri* finden sich auf fol. 26v wieder Lottis Schlußschnörkel in Form der sich verjüngenden Zickzacklinie (Abb. 55).

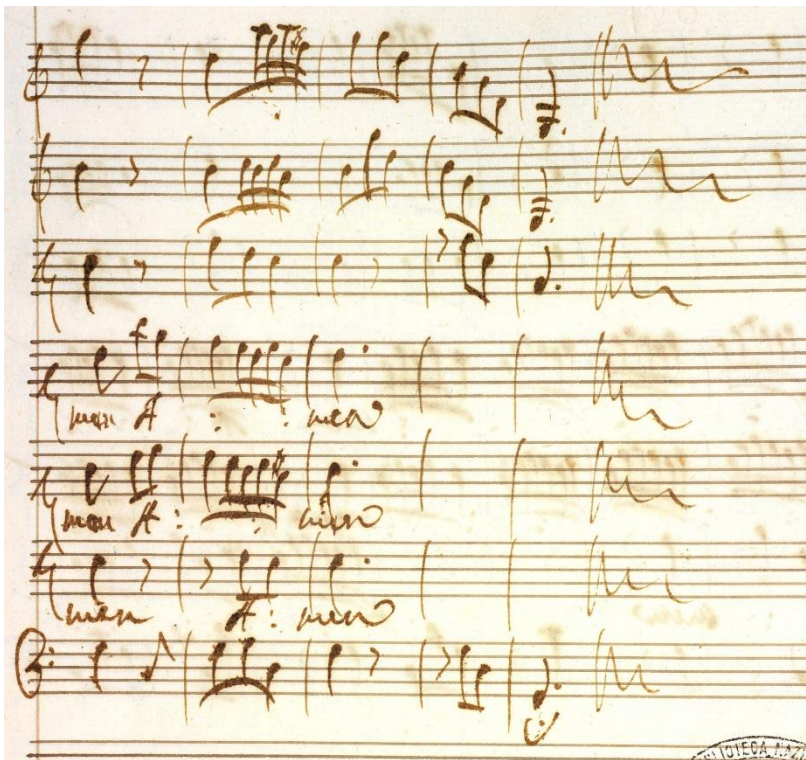


Abb. 55: *Laudate pueri*, in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 26v (Ausschnitt)

Auf der Basis der hier entwickelten Kriterien gelang es, folgende Kirchenmusikmanuskripte als Autographen Lottis⁴¹² zu identifizieren:

⁴¹² Das *Crucifixus* in E-Dur (GB-Lwa. CJ 3), das von Byram-Wigfield als Autograph eingestuft wurde, ist in Tab. 4 nicht mit aufgenommen worden. Siehe Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 120; siehe dazu auch in diesem Kapitel, S. 89 und dort vor allem Fußnote 347 sowie Tab. 3, S. 101-102. Da auf dem Manuskript auf fol. 1r von fremder Hand später „Antonio Lotti detto Trento“ vermerkt wurde, erscheinen Zweifel an der Zuschreibung angebracht. Auch der Beiname „Trento“ ist auffällig. Bisher lässt sich kein Beleg finden, dass Antonio Lotti je so bezeichnet wurde. Indes wurde in dieser Arbeit bereits aufgezeigt, dass Lottis Vater Matteo in den

Werk	RISM-Sigla, Signatur	Bemerkungen
<i>Laudate Dominum de caelis</i> G-Dur und <i>Laudate Dominum in sanctis</i> G-Dur	I-Nc, Mus.Rel. 1107	gesichertes Autograph
<i>Laudate pueri</i> G-Dur	I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (=10779)	gesichertes Autograph
Messe F-Dur	I-Vmarcello, Cod. 216	Tenorstimme ist wo- möglich ein frühes Autograph

Tab. 4: Übersicht zu den autographen Kirchenmusikhandschriften Lottis

Gemeinsam mit den genannten Autographen *Quartetto Pastorale* (I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781)) und *Il Tributo delli dei* (I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780)) bieten die in Tab. 4 aufgelisteten Manuskripte ausreichend Vergleichsmaterial für die sichere Identifikation von Lottis Schrift in weiteren Handschriften – vor allem jenseits seiner Kirchenmusikwerke.

Kirchenbüchern von St. Clemens in Hannover diesen Nach- respektive Beinamen zugewiesen bekam. Siehe dazu Kapitel 2, S. 18-19.

Dennoch weist der Schreiber dieser Handschrift einige, wenige Gemeinsamkeiten mit den Charakteristika der Handschrift Lottis auf. Sollte es sich also um eine frühe Quelle handeln, steigt die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei dieser Partitur um ein Autograph Lottis handeln könnte, denn Auskunft zur Schrift und ihrer Kontinuität kann, wie hier dargelegt wurde, nur für den Zeitraum von 1720 bis 1736 gegeben werden. Falls aber Byram-Wigfield mit seiner Datierung dieser Partitur auf die 1730er Jahre Recht haben sollte (vgl. Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*, S. 122), sind die Schriftabweichungen wahrscheinlich zu groß, um mit den in diesem Kapitel beschriebenen Merkmalen der Handschrift Lottis übereinzustimmen. So ist – zumindest gegenwärtig – diese Komposition sowohl im Hinblick auf Lottis Autorschaft, als auch hinsichtlich der Frage nach dem Schreiber dieses Manuskripts dem Bereich der Incerta zuzuweisen.

4. SCHLUSSBEMERKUNGEN UND AUSBLICK

In den hier vorgelegten Studien wurden zwei zentrale Aspekte zum Leben und Wirken von Antonio Lotti behandelt. Dabei ist es erstmals gelungen, Lottis Handschrift philologisch begründet zu ermitteln und in der Folge Musikmanuskripte sicher als Autographe zu identifizieren. Vermittels der erhaltenen Quellen konnte zudem eine Kontinuität des Schriftbilds von Lotti für den Zeitraum von 1720 bis 1738 aufgezeigt werden. Damit ist aber auch gesagt, dass es hoffentlich in Zukunft durch weitere Quellenfunde möglich sein wird, die Frage nach Lottis Schriftentwicklung vor 1720 weiter zu verfolgen.

Weniger eindeutig gestaltet sich indes die Situation auf dem Feld der biographischen Forschung: Die Ausgangssituation war einerseits gekennzeichnet durch im Musikschrifttum über Generationen hinweg tradierte Missverständnisse sowie wenig zweckdienlichen Mutmaßungen, und andererseits – dies gilt besonders für die Literatur aus neuerer Zeit⁴¹³ – ein unreflektierter Umgang mit Informationen zu Details der Biographie. Wichtige Quellen waren in der älteren Literatur grundsätzlich bekannt; einige davon konnten im Verlauf der Archivarbeiten zu der hier vorgelegten Arbeit wieder aufgefunden werden.⁴¹⁴ Die Bedeutung der hier vorgelegten biographischen Untersuchung liegt weniger darin, neue Quellen aufzutun, als vielmehr darin, das vorhandene Material kritisch reflektiert zu behandeln, offene Fragen aufzuzeigen, *facta* und *facta* voneinander zu unterscheiden und somit dem Nutzer erstmals eine solide Basis für weitere Forschungen zu bieten. Damit ist aber auch gesagt, dass durch neue Quellenfunde die hier dargelegte Untersuchung zur Biographie Lottis künftig in Details präzisiert und ergänzt werden kann.

Das ursprünglich angestrebte Werkverzeichnis war in dieser Arbeit wegen einer hochgradig disparaten Quellenüberlieferung nicht zu leisten. Die dafür im Original

⁴¹³ Das heißt keineswegs, dass es nicht erfreuliche Ausnahmen gäbe, wie die Arbeit von Giron-Panel belegt. Siehe Giron-Panel, *À l'origine des conservatoires*.

⁴¹⁴ Siehe dazu D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777, in dem nicht nur die Taufen zweier Geschwister des venezianischen Komponisten, sondern natürlich auch der Aufenthaltsort von Antonio Lottis Eltern Marina und Matteo ermittelt werden konnte, oder die im Archiv des Karmeliterordens in Rom wieder aufgefundenen Akten, die Lottis Tätigkeit an der Chiesa di Santa Maria dei Carmini in Venedig belegen (I-Rcarm, Registro C und Registro D).

zu sichtenden Handschriften⁴¹⁵ waren wie im Fall der in Prag befindlichen Musiksammlung des Ritterordens der Kreuzherren mit dem roten Stern – die Autorin erhielt lediglich die Erlaubnis, knapp ein Fünftel der dort überlieferten Kirchenmusikmanuskripte zu konsultieren – nicht immer zugänglich. Ebenso erschwerten manche falschen Bibliotheksauskünfte den Fortgang der Arbeit. Zudem fokussiert sich die Quellenüberlieferung zur Kirchenmusik Lottis nicht um die Autographen oder wenige weitere Institutionen und Orte, wie dies etwa für die Kirchenmusik von Baldassare Galuppi der Fall ist.⁴¹⁶ Außerdem sind im Hinblick auf die Überlieferung der Kirchenmusik Lottis nur wenige Musikmanuskripte erhalten, die zu seinen Lebzeiten entstanden sind. Viele Werke sind vorrangig in Handschriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts überliefert, was die Anzahl der zu untersuchenden beziehungsweise in einem solchen Verzeichnis aufzunehmenden Quellen ins nahezu Unüberschaubare steigert.⁴¹⁷ Die vielleicht wichtigste Ursache für diese Situation liegt in der Rezeptionsgeschichte seiner Kirchenmusik. Mit dem Erstarken restaurativer Bestrebungen in der Kirchenmusik im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde Lotti weiterhin als ein bedeutender Kirchenkomponist wahrgenommen. Damit vergrößerte sich der Bekanntheitsgrad seiner Kirchenmusik noch, aber der Blick auf sein Oeuvre verengte sich auf die Werke im A cappella-Stil, während die Werke mit Instrumentalbegleitung dabei fast völlig ausgeblendet blieben. Ein wichtiger Markstein und Ausgangspunkt dieser Entwicklung stellt dabei sicherlich die von Adolf Bernhard Marx besorgte Edition des berühmten achtstimmigen *Crucifixus* dar, das 1819 als Beilage zur *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien.⁴¹⁸ Hinzu kamen in der Folgezeit nach und nach Drucke von vorrangig A cappella-Messen in meist zwei-, drei- und vierstimmiger Besetzung sowie kleinere Kirchenmusikwerke wie zum Beispiel das *Miserere* d-Moll oder verschiedene *Salve Regina*-Vertonungen. Damit stand die Reflexion der Kirchenmusik von Lotti von vornherein unter ästhetischen Postulaten, die im organisierten

⁴¹⁵ Selbstverständlich sollte das angestrebte Verzeichnis Angaben zu Schreibern, Wasserzeichen, Datierung, Provenienzen etc. einschließen, weil nur vermittels einer fundierten Grundlagenforschung die überlieferten Werke einigermaßen gesichert Lotti zugeschrieben oder als von zweifelhafter Echtheit eingeordnet werden können.

⁴¹⁶ Siehe dazu Burde, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, vor allem S. 16-49.

⁴¹⁷ Dies gilt auch dann, wenn man die Handschriften, die aus dem 20. Jahrhundert stammen, dabei vernachlässigt.

⁴¹⁸ Antonio Lotti, *Crucifixus*, hrsg. v. Adolf Bernhard Marx als Beilage zu Adolf Bernhard Marx, „Aufforderung an alle Freunde der Musik und alle Musik-Verlagshandlungen, welche in der Beförderung der Kunst ihren Ruhm suchen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 21 (1819), Sp. 849-855.

Cäcilianismus ihren Höhepunkt fanden. Dieses Bild von Lottis Kirchenmusik blieb bis zum Ende des 20. Jahrhunderts weitestgehend erhalten.⁴¹⁹ Eine detaillierte Untersuchung der Rezeptionsgeschichte von Lottis Kirchenmusik scheint an sich bereits lohnend zu sein. Sie würde darüber hinaus sicherlich einen Beitrag zur Quellenüberlieferung leisten können, denn natürlich nahm die Zahl der Drucke mit Kirchenmusikwerken Lottis ab der Mitte des 19. Jahrhunderts deutlich zu, aber nichtsdestoweniger blieben die Musikhandschriften als wichtigster Überlieferungsträger bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beziehungsweise dem frühen 20. Jahrhundert bestimmend.

Somit ist ein Verzeichnis der Kirchenmusik Lottis im Sinne eines *W e r k*verzeichnisses bis auf weiteres nicht möglich. Sinnvoll und weiterführend wäre die philologische Untersuchung regional oder zeitlich eingrenzbarer Quellenbestände, um somit aus der Logik der jeweiligen Überlieferungssituation dann auch Aussagen über Lottis Kirchenmusik zu entwickeln. Von der Autorin ist dies bereits für die in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden aufbewahrten Quellen geleistet worden.⁴²⁰ Hier konnten im Rückgriff auf Opernpartituren und deren Schreiber Rückschlüsse zur Datierung von Kirchenmusikmanuskripten gezogen werden.⁴²¹ In einem anderen Fall gelang es vermittels alter Inventarnummern, entsprechende Manuskripte, die Kirchenmusik Lottis überliefern, der Sammlung von Anton Dreysig beziehungsweise der von ihm gegründeten Singakademie zuzuordnen und sogar bibliotheksübergreifend dank dieser alten Inventarnummern in der Berliner Staatsbibliothek weitere Kirchenmusik-

⁴¹⁹ Mit der von Wolfgang Horn 1991 vorgelegten Edition der „Missa sapientiae“ setzt eine neue Phase der Editions- (und damit auch der Rezeptions-)geschichte ein. Bei diesen Editionen handelt es sich um Ausgaben mit konzertierender Kirchenmusik Lottis, die über die bisherige musikhistorische Auseinandersetzung mit seinen *A cappella*-Werken hinausführt. Neben der Edition der „Missa sapientiae“ wären hier etwa die Edition des *Laudate Dominum* aus dem Jahr 2001, das von Thomas Krümpelmann 2003 herausgegebene *Credo à 4* oder das im Jahr 2007 erschienene *Dixit Dominus* zu nennen. Vgl. Lotti, *Missa Sapientiae*, Stuttgart 1991, Antonio Lotti, *Laudate Dominum a 4 con Instrumenti. 4-stimmiger Chor, Tromba, Violino I, II, Viola, Basso Continuo*, s. n., Freiburg im Breisgau 2001, Lotti, *Credo à 4*, Freiburg im Breisgau 2003, Lotti, *Dixit Dominus*, Beeskow 2007.

⁴²⁰ Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden“, S. 91-113.

⁴²¹ Der Schreiber der Musiknotation der Opernpartituren zu *Foca superbo* (D-DI, Mus. 2159-F-1) und *Alessandro severo* (D-DI, Mus. 2159-F-2), die beide höchstwahrscheinlich vor 1717 und damit vor Lottis Ankunft in Dresden entstanden, ist der gleiche Schreiber, von dem auch die Musiknotation für das *Dixit Dominus* (D-DI, Mus. 2159-D-9) und das *Laudate pueri* (D-DI, Mus. 2159-D-8) stammt. Für ausführlichere Informationen siehe Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden“, S. 92-95.

handschriften gleicher Provenienz zu ermitteln.⁴²² Im Zuge dieses Beitrags konnte zudem eine Fehlzuschreibung identifiziert werden. Eine angeblich von Lotti stammende Messe in E-Dur für vier Singstimmen, Streicher und Basso continuo (D-Dl, Mus. 2159-D-13), deren Partitur aus der Sammlung von Werner Wolffheim stammt und zuvor im Besitz des Dessauer Hofkapellmeisters Friedrich Schneider gewesen war, weckte aufgrund ihrer musikalischen Faktur, die deutlich moderner als die bisher bekannten Werke Lottis erschien, Zweifel an der Autorschaft. Anhand einer teilautographen Quelle aus dem Musikarchiv des Salzburger Doms (A-Sd, A 759) konnte diese Messe eindeutig als Werk von Giuseppe Francesco Lolli identifiziert werden.⁴²³

Solche Untersuchungen können im Zusammenspiel mit den hier vorgelegten Vorstudien eine hinreichende Basis bilden, um sich mit der Musik selbst auseinanderzusetzen. Freilich wären dafür noch Kriterien zu entwickeln, denn bisherige wie etwa die oft apostrophierte Stilspaltung in der Kirchenmusik (*stile antico* vs. *stile concertato*) sind für ein solches Vorhaben wenig geeignet. Angesichts der in Teilen bereits erfolgten Auseinandersetzung mit den sogenannten *A cappella*-Werken⁴²⁴ erscheint es zudem sinnvoll, vor allem die Kirchenmusikwerke Lottis mit Instrumentalbegleitung in den Blick zu nehmen.

⁴²² Von Gerhard Poppe erhielt ich den freundlichen Hinweis auf die auch in Quellen der Berliner Sammlung auffindbaren Inventarnummern. Vgl. Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden“, S. 108-109.

⁴²³ Für ausführlichere Informationen siehe Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden“, S. 110-111.

⁴²⁴ Exemplarisch sei hier nur auf Madock, *A study of the stile antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti* verwiesen.

5. DANK

Eine solche Arbeit wie die hier vorgelegte Dissertation kann nicht entstehen ohne die Unterstützung zahlreicher Fachkollegen, Freunde und Institutionen.

An erster Stelle möchte ich meine Doktormutter, Frau Prof. Dr. Petra Kindhäuser, nennen. Ihr kann ich gar nicht genug danken für die zahlreichen Gespräche, Anregungen, die jahrelange Begleitung dieser Arbeit, ihre Hilfe und Unterstützung nicht nur bei Zugangsschwierigkeiten zu Manuskripten und Archivalien in einzelnen Institutionen, vor allem aber auch für ihr Festhalten an diesem Dissertationsprojekt in den Zeiten, in denen die Arbeit an dem einen oder anderen toten Punkt angelangt war. Ebenfalls danke ich Herrn PD Dr. Robert Abels für die bereitwillige Übernahme des Zweitgutachtens.

Ohne die Stipendien, die ich von der Studienstiftung des Deutschen Volkes und dem Deutschen Historischen Institut in Rom erhalten habe, wäre diese Dissertation schlichtweg nicht durchführbar gewesen. Die vorliegende Publikation wurde zudem durch einen Aufenthalt als Stipendiatin am Deutschen Studienzentrum in Venedig ermöglicht. Verbunden mit den genannten Institutionen sind aber auch immer Personen, denen ich für die vielfältige Förderung zu Dank verpflichtet bin. Wenigstens einige Namen seien genannt: Herrn Prof. Dr. Dr. Klaus Bergdolt danke ich herzlich für seine Unterstützung und sein Verständnis für die Bedeutung der Recherchen im Archivio di Stato in Venedig. Auch Herrn Dr. Markus Engelhardt und Frau Prof. Dr. Marina Mayrhofer gilt ein großer Dank. Beide haben alle Hebel in Bewegung gesetzt, damit ich Zugang zu den wichtigen Lotti-Manuskripten in der Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella in Neapel erhalten konnte. In diesem Kontext möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Thomas Straßner, Vertrauensdozent der Studienstiftung, für seine außerordentliche Unterstützung danken.

Ferner schulde ich zahlreichen Bibliotheken und Archiven wie der Biblioteca del Museo Correr (Venedig), der Westminster Abbey Library (London) oder dem Archivio Generale dell'Ordine dei Carmelitani (Rom) Dank, die mir Zugang zu ihren

Materialien gewährt haben. Eine vollständige Nennung dieser Institutionen ist angesichts der ausnehmend großen Zahl schlichtweg nicht möglich.

Nennen möchte ich allerdings alle Institutionen, die mir so großzügig die Publikationsrechte für die zahlreichen Abbildungen gewährten. Mein Dank gilt: dem Sächsischen Hauptstaatsarchiv (Dresden), dem Bistumsarchiv (Hildesheim), dem Archivio di Stato (Venedig), der Biblioteca Nazionale Marciana (Venedig), dem Archivio musicale della Procuratoria di San Marco und damit verbunden dem Archidiakon Mons. Angelo Pagan (Venedig) sowie dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien).

Im Kontext der konsultierten Bibliotheken und Archive habe ich durch einige der mit ihnen verbundenen Personen vielfältige Unterstützung erfahren, die über die gewöhnlichen Dienstpflichten weit hinausreichten. Pars pro toto sei nachfolgenden Personen für ihren Beitrag zum Gelingen dieser Arbeit herzlichen gedankt: Kathryn Adamson, Anna Claut, Giovanni Grosso O.Carm., Martin Holmes, Marina Lang, Dr. Thomas Leibnitz, Prof. Giancarlo Rostirolla, Dr. Johannes Prominczel, Dr. Thomas Scharf-Wrede, Dr. Alessandra Schiavon, Dr. Roland Schmidt-Hensel, Bc. Marie Štastná und Prof. Dr. Barbara Wiermann.

Nicht zuletzt gilt mein herzlicher Dank all jenen Kollegen und Freunden die in vielfältiger Weise (Diskussionen, Hinweise oder Korrekturlesen) den Fortgang der Arbeit begleitet und zur Verwirklichung dieser Dissertation beigetragen haben: Prof. Dr. David Douglas Bryant, Ondřej Bonaventura Čapek OFM, Prof. Dr. Jakob Deibl OSB, Dr. Giuseppe Ellero, Dr. Reinmar Emans, Marco Hahn, Dr. Stefan Hanß, Christian Hecht, Dr. Susanne Hoppe, Dr. Václav Kapsa, Ulla Lenze, Dr. Claudia Marra, Daniel Osorio, Dr. Michael Pacholke, Dr. habil. Szymon Paczkowski, Prof. Dr. Gerhard Poppe, Dr. Ulrich Rosseaux, Dr. Roberto Scoccimarro, Dr. Steffen Voss sowie Dr. Eva-Maria Zehrer.

6. ANHANG

6.1. Abkürzungen

Abb.	-	Abbildung
Art.	-	Artikel
A-Wgm	-	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
A-Wn	-	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien
B-Bc	-	Conservatoire royal de Musique, Bibliothèque, Brüssel
B-MEaa	-	Aartsbisschoppelijk Archief, Mechelen
Bd., Bde.	-	Band, Bände
BWV	-	Bach-Werke-Verzeichnis
ca.	-	circa
CZ-Pu	-	Národní knihovna České republiky, Prag
D-B	-	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
D-Dl	-	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden
D-Dla	-	Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv, Dresden
D-Hlba	-	Bistumsarchiv, Hildesheim
Diss.	-	Dissertation
E.	-	Ende
etc.	-	et cetera
fol.	-	folio
GB-Lwa	-	Westminster Abbey Library, London
H.	-	Hälfte
hrsg. v.	-	herausgegeben von
HWV	-	Händel-Werke-Verzeichnis
I-Baf	-	Accademia Filarmonica, Archivio e Biblioteca, Bologna
i. e.	-	id est
I-Nc	-	Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel
I-Pu	-	Biblioteca Universitaria, Padua
I-Rcarm	-	Archivio Generale dell’Ordine dei Carmelitani, Rom

I-Vas	-	Archivio di Stato, Venedig
I-Vasp	-	Archivio Storico Patriarcale (con Archivio Capitolare), Venedig
I-Vcg	-	Biblioteca di Studi Teatrali della Casa di Carlo Goldoni, Venedig
I-Vire	-	Istituzioni di Ricovero e di Educazione, Biblioteca e Archivio, Venedig
I-Vmc	-	Biblioteca del Museo Correr, Venedig
I-Vnm	-	Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig
I-Vsm	-	Archivio musicale della Procuratoria di San Marco, Venedig
Jhd.	-	Jahrhundert
M.	-	Mitte
MEZ	-	Mitteleuropäische Zeit
Nr.	-	Nummer, Nummern
O.Carm.	-	Ordo Carmelitarum
OFM	-	Ordo Fratrum Minorum
OSB	-	Ordo Sancti Benedicti
OHMA	-	Oberhofmarschallamt
r	-	recto
S.	-	Seite, Seiten
S-Smf	-	Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Arkiv, Stockholm
St.	-	Sankt
Sp.	-	Spalte
s. a.	-	sine anno
s. l.	-	sine loco
s. n.	-	sine nomine
s. p.	-	sine pagina
T.	-	Takt, Takte
Tab.	-	Tabelle
u. a.	-	und andere
US-NYpm	-	Pierpont Morgan Library, New York
US-Wc	-	The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C.

v	-	verso
Vgl.	-	Vergleiche
z. B.	-	zum Beispiel

6.2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Eintrag zur Taufe von Franciscus (ital. Francesco) Lotti am 17.01.1679 in D-Hlba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur 777, S. 73 (Auszug)	18
Abb. 2	Antonio Lottis Kostenaufstellung für Ausbildung, Kost und Logis von vier Kastraten in D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05, s. p., Vorlage und Repro: Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv Dresden	76
Abb. 3	Schreiber A 410, Kyrie I, in: A-Wgm, A 410, fol. 1r	91
Abb. 4	Schreiber A 410, Gloria, in: A-Wgm, A 410, fol. 3v	92
Abb. 5	Schreiber A 411, <i>Jesu Redemptor omnium</i> , in: A-Wgm, A 411, fol. 1r	94
Abb. 6	Schreiber A 412, <i>Surrexit Christus hodie</i> , in: A-Wgm, A 412, fol. 1v	95
Abb. 7	Schreiber A 412, <i>Surrexit Christus hodie</i> , in: A-Wgm, A 412, fol. 5v (Ausschnitt)	96
Abb. 8	<i>Libera me, Domine</i> , in: I-Vsm, B. 777, fol. 1r	100
Abb. 9	Auszug aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r	105
Abb. 10	Auszug aus dem Protokollband von Malipiero, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 663, Faszikel II A, Bd. 2, fol. [284v] (Ausschnitt)	106
Abb. 11	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r-4r	107

Abb. 12	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r	108
Abb. 13	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r-3v	108
Abb. 14	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r	109
Abb. 15	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r-3v und fol. 5r	109
Abb. 16	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 2r, fol. 3r-3v und fol. 4v	110
Abb. 17	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3v und fol. 4v	111
Abb. 18	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 3r, fol. 4v und fol. 5r	111
Abb. 19	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 4r-4v	112
Abb. 20	Auszüge aus dem autographen Testament von Antonio Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128, fol. 2r, fol. 3v-4v	112
Abb. 21	Eingelegtes Schriftstück über Orgelreparatur vom 22.07.1720, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, fol. 1r	114
Abb. 22	Eingelegtes Schriftstück über Orgelreparatur vom 08.01.1721, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213, fol. 1r	115

Abb. 23	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), Titel auf der Umschlagvorderseite	117
Abb. 24	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 15r	118
Abb. 25	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 15v	118
Abb. 26	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 16r	119
Abb. 27	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 12r	119
Abb. 28	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 7r	120
Abb. 29	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 6v	121
Abb. 30	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 14v	122
Abb. 31	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 20r, T. 282	123
Abb. 32	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 2v, T. 11-19	124
Abb. 33	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 21r	126
Abb. 34	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 2r	126
Abb. 35	<i>Quartetto Pastorale</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1007 (= 10781), fol. 6r	127
Abb. 36	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 2v	129
Abb. 37	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 1r	130
Abb. 38	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 11r	131
Abb. 39	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 14v (Ausschnitt)	132

Abb. 40	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 18r	132
Abb. 41	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 12v (Ausschnitt)	133
Abb. 42	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 15v (Ausschnitt)	134
Abb. 43	<i>Il Tributo delli dei</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1006 (= 10780), fol. 3r (Ausschnitt)	134
Abb. 44	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 7v	135
Abb. 45	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 19r	136
Abb. 46	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 12r (Ausschnitt)	137
Abb. 47	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 15v (Ausschnitt)	137
Abb. 48	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 16r, T. 147-156 (Ausschnitt)	138
Abb. 49	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 18v	139
Abb. 50	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 2r (Ausschnitt)	141
Abb. 51	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 16v (Ausschnitt)	141
Abb. 52	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 7r (Ausschnitt)	142
Abb. 53	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 1r (Ausschnitt)	143
Abb. 54	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 3v (Ausschnitt)	143
Abb. 55	<i>Laudate pueri</i> , in: I-Vnm, It. Cl. IV, 1005 (= 10779), fol. 26v (Ausschnitt)	144

6.3. Tabellenverzeichnis

Tab. 1	Übersicht über die Besetzungsentwicklung zu den Pfingstfeierlichkeiten an der Kirche Santo Spirito von 1691 bis 1695	33-34
Tab. 2	Übersicht über die gegenwärtig als Autograph deklarierten Kirchenmusikquellen	88-90
Tab. 3	Übersicht über die von Byram-Wigfield innerhalb seiner Ausgaben als Lotti-Autographe identifizierten Kirchenmusikquellen	101-102
Tab. 4	Übersicht zu den autographen Kirchenmusikhandschriften Lottis	145

6.4. Archivalien

D-B

Catalogo della Musica di Chiesa composta Da diversi Autori secondo l'Alfabetto 1765, in: D-B, Mus. ms. theor. Kat. 186.

D-Dla

Dresdner Hofbuch von 1717-1720, in: D-Dla, OHMA, K 2, Nr. 5.

Dresdner Hofstagebuch von 1717, in: D-Dla, OHMA, O 04, Nr. 098.

Briefwechsel Dresden/Venedig: Verhandlungen über das Engagement von Lotti und der italienischen Operntruppe, in: D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2.

Gehaltsangaben/Kostenaufstellungen der ordentlichen Mitglieder der Dresdner Hofkapelle und der italienischen Operntruppe sowie Angaben zu deren Verträgen, in: D-Dla, Geheimes Kabinett, Loc. 383/2.

Auskünfte zu Festlichkeiten und Jagd im August 1718 in Moritzburg, in: D-Dla, OHMA, Ritterspiele und andere Zerstreungen in Dresden und Moritzburg 1717-1718, G, Nr. 17.

Ablaufplan der Dresdner Hochzeitsfeierlichkeiten 1719 nebst weiterer Informationen zu den Feierlichkeiten, in: D-Dla, OHMA, B 20a und B 20b.

Correspondenz zwischen dem Grafen von Manteuffel und dem Kammerherrn Graf de Villio zu Venedig, in: D-Dla, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 03321/05.

D-HIba

Taufbucheinträge von Hieronymus Dominicus Lotti und Virginea Bernardina Santina Lotti sowie Francesco Lotti, in: D-HIba, Kirchenbuch von Hannover, St. Clemens, Signatur: 777.

I-Pu

Rapporto scientifico dei metodi e discipline osservate in occasione dell'escavo dei Cadeveri contenuti nelle 39 fosse sepolcrali dell'ora demolita Chiesa di S. Geminiano, letto alla Società di Medicina di Venezia nel 1807-1808 da Domenico Galvani, in: I-Pu, ms. 2218, fol. 179r-210v.

I-Rcarm

Informationen zu Lottis Anstellung an der Chiesa di Santa Maria dei Carmini 1710, in: I-Rcarm, *TERMINAZIONI | DEL MONISTERO | DEL CARMINE DI | VENEZIA*, Registro C.

Information zum Ende von Lottis Anstellung und seinem Nachfolger an der Chiesa di Santa Maria dei Carmini, in: I-Rcarm, *TERMINAZIONI | DEL MONISTERO | DEL CARMINE DI | VENEZIA*, Registro D.

I-Vas

Testament von Antonio Lotti (Autograph), in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 662, Faszikel Nr. 128.

Testament von Antonio Lotti, Eintrag im Protokollband des Notars, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 663, Faszikel II A, Bd. 2.

Testament von Francesco Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 205, Faszikel Nr. 103.

Testament von Santa Stella Lotti, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 744, Faszikel Nr. 159.

Angaben zu den Verpflichtungen der Musiker zum Patronatsfest des Sovvegno di Santa Cecilia in: I-Vas, Provveditori di Comun, Registri, Pezzo Q.

Informationen zu Lodovico Fugas Anstellung als Kontrapunktlehrer, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 147.

Informationen zur Anstellung Lottis an San Marco 1689-1692, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 148.

Informationen zur Beurlaubung Lottis 1690, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 210.

Informationen zu Beurlaubungen Lottis 1720-1725, Informationen zu den Orgelreparaturen, in: I-Vas, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 213.

Testament von Lodovico Fuga, in: I-Vas, Notarile, Testamenti, Pezzo 801, Faszikel Nr. 167.

Informationen zur außerordentlichen Vergütung für Lottis Mitwirken beim Karwochenoffizium 1695, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 91.

„Risarcimento“ für eine den Prokuratoren gewidmete A-cappella-Messe, Dekret vom 22. Juli 1698, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 6, Processo 50 B, Fascicolo 10.

Informationen zur außerordentlichen Vergütung für Lottis Mitwirken beim Karwochenoffizium 1699, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 94.

Informationen zur Anstellung Lottis an San Marco 1704, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 7, Processo 50 C, Fascicolo 16.

Informationen zu Lottis Anstellung und Wirken an der Kirche Santo Spirito, in: I-Vas, Scuole piccole e suffraggi, busta 670.

Angabe zu Lottis Wohnung an dem Ponte dei Dai ab 1710, in: I-Vas, X Savi alle Decime, Busta 434, San Geminiano, Eintrag Nr. 360.

Information zu den von Lotti musikalisch gestalteten Festivitäten am Gedenktag des heiligen Sebastian in San Lorenzo 1710, in: I-Vas, Provveditori sopra Monasteri, Atti, Pezzo 15, Faszikel vom 23. Januar 1710.

Prokuratorenbeschluss zur Freistellung Lottis und weiterer Musiker für deren Verpflichtungen am Dresdner Hof 1717-1718, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 10, Fascicolo 29 del Processo 50, Dekret vom 22. Juli 1717.

Prokuratorenbeschluss zur Freistellung Lottis und weiterer Musiker für deren Verpflichtungen am Dresdner Hof 1718-1719, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 10, Fascicolo 30 del Processo 50, Dekret vom 27. Dezember 1718.

Prokuratorenbeschluss zur Vertretung Lottis durch Giuseppe Saratelli, Dekret vom 2. März 1732, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 13, Processo 50 J, Faszikel 44.

Informationen zum Tod des Kapellmeisters Antonino Biffi und der bevorstehenden Wahl für dessen Amtsnachfolger, Eintrag vom 15. November 1732, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Registri, Pezzo 153.

Wahl zur Nachfolge Antonino Biffis, Dekret vom 8. März 1733, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 13, Processo 50 J, Fascicolo 45.

Wahl zur Nachfolge Antonino Biffis, Dekret vom 2. April 1736, in: I-Vas, Procuratori di San Marco, Procuratori „de supra“, Chiesa, Atti, Pezzo 14, Processo 50 K, Fascicolo 48.

I-Vasp

Taufbucheintrag Antonio Lotti, in: I-Vasp, Parrocchia di Santa Maria formosa di Venezia Santa Marina, Battesimi 4.

Eintrag der Eheschließung von Mattio Lotti und Marina Gasparini, in: I-Vasp, Parrocchia di Santa Maria formosa di Venezia Santa Marina, Matrimoni 5.

Eintrag der Eheschließung von Antonio Lotti und Santa Stella, in: I-Vasp, Parrocchia di San Geminiano, Matrimoni 6.

Eintrag des Todes von Antonio Lotti im Sterbematrikel, in: I-Vasp, San Marco, Morti 5.

I-Vire

Angaben zu Lottis Anlagegeschäften, siehe *Istrumento di Livello* in: I-Vire, ZIT E 26, Nr. 10-12.

Inventario delli mobili di Strà Di ragione dell' Ill[ustrissi]ma Sig:[no]^{ra} q:[uonda]^m Santa Stella Lotti in: I-Vire, Busta ZIT E 26, Faszikel 2.

Kopie des Testaments von Santa Stella Lotti nebst weiterer Dokumente von Lottis Frau, in: I-Vire, Busta ZIT E 26, Faszikel 5.

I-Vmc

Aufzeichnung über die Feierlichkeiten zum Klostereintritt von Elisabetta Gradenigo in Pietro Gradenigos *Commemoriali*, in: I-Vmc, Ms Gradenigo Dolfin 200, II.

I-Vnm

Stammbaum der Familie Gradenigo, in: I-Vnm, Cod. It. VII 16 = 8305.

Matrikel des Sovvegno di Santa Cecilia, in: I-Vnm, Cod. It. Cl. VII 2447 = 10556.

6.5. Ausgaben

Antonio Lotti, *Duetti Terzetti E Madrigali A Piu Voci Consacrati Alla Sacra Cesarea Real Maesta Di Giosepe I. Imperatore Da Antonio Lotti Veneto Organista della Ducale di S. Marco*, s. n., Venedig 1705.

Kurztitel: Antonio Lotti, *Duetti Terzetti E Madrigali*, Venedig 1705.

Antonio Lotti, *Laudate Dominum a 4 con Instrumenti. 4-stimmiger Chor, Tromba, Violino I, II, Viola, Basso Continuo*, s. n., Freiburg im Breisgau 2001.

Antonio Lotti, *Messa di Requiem (Missa pro defunctis)*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2007.

Antonio Lotti, *Beatus vir*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2008.

Antonio Lotti, *Missa Sancti Christophori*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2010.

Antonio Lotti, *Benedictus Dominus Deus Israel No. 1 in C*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2011.

Antonio Lotti, *Messa del primo tuono*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2011.

Antonio Lotti, *Crucifixus 5vv*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2012.

Antonio Lotti, *Laudate pueri for three voices (No. 1)*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2012.

Antonio Lotti, *Christe Redemptor omnium*, hrsg. v. Ben Byram-Wigfield, London 2017.

Antonio Lotti, *Duetti, Terzetti e Madrigali a piu voci*, hrsg. v. Thomas Day (= Recent researches in the music of the baroque era 44/45), Middleton 1985.

Kurztitel: Lotti, *Duetti, Terzetti e Madrigali*, hrsg. v. Day.

Antonio Lotti, *Missa Sapientiae*, hrsg. v. Wolfgang Horn unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Stuttgart 1991.

Kurztitel: Lotti, *Missa Sapientiae*, Stuttgart 1991.

Antonio Lotti, *Credo à 4*, hrsg. v. Thomas Krümpelmann, Freiburg im Breisgau 2003.

Kurztitel: Lotti, *Credo à 4*, Freiburg im Breisgau 2003.

Antonio Lotti, *Crucifixus*, hrsg. v. Adolf Bernhard Marx als Beilage zu Adolf Bernhard Marx, „Aufforderung an alle Freunde der Musik und alle Musik-Verlagshandlungen, welche in der Beförderung der Kunst ihren Ruhm suchen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 21 (1819), Sp. 849-855.

Antonio Lotti, *Studenten-Messe*, hrsg. und eingerichtet v. Alfons Schlögl (= Meisterwerke Kirchlicher Tonkunst in Österreich 2), Wien, Leipzig 1913.

Antonio Lotti, *Dixit Dominus*, hrsg. v. Christin Seidenberg in Zusammenarbeit mit Matthias Jung (= Musik aus der Dresdner Hofkirche 5), Beeskow 2007.

Kurztitel: Lotti, *Dixit Dominus*, Beeskow 2007.

Antonio Lotti, *L'umiltà coronata in Ester*, hrsg. v. Laura Zanella (= *Drammaturgia musicale veneta* 11), Mailand 2004.

Kurztitel: Lotti, *L'umiltà coronata in Ester*.

6.6. Literatur

[s. n.], *Triumphus Fidei | Oratorium | Musicè-Donatum | In Templo | Sancti Salvatoris | Incurabilium*, Venedig 1712, I-Vcg, Libretti Correr Oratori 59 F Vol. 11.

[s. n.], *Vollständige Beschreibung | Derer | Vermählungs- | Ceremonien, | und | Abreise | Der Durchlauchtigsten Ertz-Hertzogin, | Hertzogin zu Sachsen, | Frauen Maria Josepha | Mit Ihro Hoheit | Herrn Friederich August, | Königlich-Pohlnisch-auch Sächsischen | Chur-Printzen; | So vom 19. biß 22. August. 1719. in Wien beschehen*, s. l. s. a.

[s. n.], *Ausführliche Beschreibung | Des solennen Einzugs | Ihrer Hoheit | des | Königl. Pohln. und Chur- | Printzens von Sachsen | Mit seiner aus Wien in der Kön. und Churfl. | Residentz-Stadt Dreßden den 2. Sept. ange- | kommenen | Ertz-Hertzog. Gemahlin | und aller | darauf erfolgten magnifiquen Lust- | barkeiten | von 2. biß 29. Sept. 1719*, s. l. s. a.

[s. n.], *JESUS | CHRISTUS | In Cruce pro nobis mortuus [...]*, [Prag um 1724].

Dizionario Storico-Portatile Di Tutte Le Venete Patrizie Famiglie. Così di quelle, che rimaser' al serrar del Maggior Consiglio, come di tutte le altre, che a questo furono aggregate. In cui si vede la loro origine, lo stato presente delle estinte. Raccolto il tutto con la possibile diligenza da' più accreditati Documenti, s. n., Venedig 1780.

[s. n.], „N. 240“, in: *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia* 26, Mailand 1811, S. 1053.

[s. n.], Eintrag „Concina, Giovanni“ in der Datenbank des *Archivio dei possessori*,
URL: <https://archiviopossessori.it/archivio/2176-concina-giovanni> (Abruf
12.07.2021).

Francesca Antonibon, *Le relazioni a stampa di ambasciatori veneti*, Padua 1939,
elektronischer Reprint 2012, URL: <http://www.storiadivenezia.net/sito/testi/Antonibon.pdf> (28.06.2021).

Stefano Aresi, Art. „Porpora, Nicola“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,
hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Personenteil,
Bd. 13, Sp. 780-786.

Denis Arnold, Elsie Arnold, *The oratorio in Venice* (= Royal Musical Association
Monographs 2), London 1986.

Kurztitel: Denis und Elsie Arnold, *The oratorio in Venice*.

Theodore Baker, *A biographical dictionary of musicians*, New York 1900.

Jane L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical foundations 1525-1855*, New York 1993.

Kurztitel: Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice*.

Kirsten Beißwenger, „Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek. Zur
Identifizierung des Kyrie in g-moll (HWV 244) und des Gloria in G-dur
(HWV 245)“, in: *Die Musikforschung* 42 (1989), S. 353-356.

Kurztitel: Beißwenger, „Eine Messe Antonio Lottis in Händels Notenbibliothek“.

Sebastian Biesold, „Experiment Musikerprotektion. Die Geschwister Maria Santina
und Francesco Maria Cattaneo am sächsisch-polnischen Hof im 18. Jahrhundert“,
in: *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, hrsg. v. Barbara Marx und
Andreas Henning, Leipzig 2010, S. 154-175.

*Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of
Venice: with his Answers and Testimonies*, hrsg. v. Hawley Bishop, London 1732.

Kurztitel: *Letters from the Academy of Ancient Musick of London, to Sig^r Antonio Lotti of Venice.*

Marco Bizzarini, *Benedetto Marcello* (= Constellatio musica 14), Palermo 2006.

Kurztitel: Bizzarini, *Benedetto Marcello.*

Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, 2. Auflage, Venedig 1856, Reprint Florenz, Mailand 1998.

Kurztitel: Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano.*

Jean-Benjamin La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 Bde., Paris 1780.

Kurztitel: La Borde, *Essai sur la musique ancienne.*

Michela dal Borgo, „I Gradenigo religiosi“, in: *Grado, Venezia, i Gradenigo. Catalogo della mostra. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Libreria Sansoviniana 1^o giugno - 22 luglio 2001*, hrsg. v. Marino Zorzi, Susy Marcon, Venedig 2001, S. 189-203.

„*Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo (secoli XVI-XIX)*“. *Catalogo mostra documentaria. Archivio di Stato. Venezia, 13-21 febbraio 2012*, hrsg. v. Michela Dal Borgo, Venedig 2012, URL: https://www.archiviodistatovenezia.it/images/file-pdf/2012/carnevale2012_mostra_catalogo.pdf (28.06.2021).

Marcello Brusegan, *Le chiese di Venezia*, Rom 2007.

Ines Burde, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*, Frankfurt am Main u. a. 2008.

Kurztitel: Burde, *Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi.*

Charles Burney, *Tagebuch einer Musikalischen Reise*, Bd. 1: *durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln*, Hamburg 1772.

Charles Burney, *The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, 2. Auflage, London 1773.

Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 Bde., London 1789.

Leonida Busi, *Benedetto Marcello. Musicista del secolo XVIII. Sua vita e sue opere*, Bologna 1884.

Ben Byram-Wigfield, „Antonio Lotti’s time in Dresden and his influence on Handel’s music and performance“, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 151-184.

Ben Byram-Wigfield, *Antonio Lotti: A Biography. Early Years*, URL: <https://www.ancientgroove.co.uk/lotti/index.html> (13.03.2015).

Kurztitel: Byram-Wigfield, *Antonio Lotti: A Biography. Early Years*.

Ben Byram-Wigfield, *Catalogue*, URL: <http://ancientgroove.co.uk/catalog.html> (13.07.2021).

Benjamin Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti: Idiom and Influence of a Venetian Master*, PhD thesis The Open University 2016, DOI: <https://doi.org/10.21954/ou.ro.0000bc4c> (31.05.2021).

Kurztitel: Byram-Wigfield, *The Sacred Music of Antonio Lotti*.

Francesco Caffi, „Intorno alla vita ed al comporre di Antonio Lotti“, in: Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venedig 1834, Bd. 4, S. 114-120.

Kurztitel: Caffi, „Intorno alla vita ed al comporre di Antonio Lotti“.

Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venedig 1854-55, 2 Bde., Reprint Hildesheim 1982.

Kurztitel: Caffi, *Storia della musica sacra*.

Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco (1667-1740). Madrigale per il Bucintoro ed altre note, hrsg. v. Paolo Cammozzo und Camillo Tonini, Venedig 1991.

Kurztitel: *Antonio Lotti. Maestro di Cappella a S. Marco*, hrsg. v. Cammozzo und Tonini.

Oscar Chilesotti, *Sulla lettera-critica di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti. Note ed osservazioni*, Bassano 1885.

Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 Bde., Venedig 1824-1853.

Kurztitel: Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*.

Carmen Debryn, Art. „Autograph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 1994, Sachteil, Bd. 1, Sp. 1081-1098.

Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bde., Prag 1815.

Kurztitel: Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*.

Brendan Dooley, „Pietro Pariati a Venezia“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio Lombardia* (= Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia 5), hrsg. v. Giovanna Gronda, Bologna 1990, S. 15-44.

Norbert Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 85-99.

Kurztitel: Dubowy, „Bemerkungen zur Kirchenmusik von Antonio Lotti“.

Norbert Dubowy, Art. „Pescetti, Giovanni Battista“, in: *MGG²*, Personenteil, Bd. 13, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Sp. 368-370.

Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 Bde., Leipzig 1900-1904.

Reinmar Emans, „Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650-1708. 1. Teil“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65 (1981), S. 45-81.

Kurztitel: Emans, „Die Musiker des Markusdoms“.

Georg Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987.

François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Auflage, 10 Bde., Paris 1860-1878.

Daniel E. Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague* (= *Studies in Czech music* 2), Stuyvesant 1992.

Kurztitel: Freeman, *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck*.

Michaela Freemanová, „The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian Lands in the 18th century“, in: *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), S. 231-244.

Kurztitel: Freemanová, „The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian Lands“.

Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861-1862, 2 Bde., Reprint Leipzig 1979.

Kurztitel: Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*.

Franz Gehring, Art. „Lotti, Antonio“, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. George Grove, London 1880, Bd. 2, S. 167-168.

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790 und 1792.

Kurztitel: Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon*.

Caroline Giron-Panel, *À l'origine des conservatoires. le modèle des ospedali de Venise (XVI-XVIII siècles)*, Venedig 2010, 2 Bde. URI: <http://hdl.handle.net/10579/1140> (31.05.2021).

Kurztitel: Giron-Panel, *À l'origine des conservatoires*.

Jonathan Glixon, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*, New York u. a. 2003.

Kurztitel: Glixon, *Honoring God and the City*.

Johannes Gress, „Händel in Dresden (1719)“, in: *Händel-Jahrbuch 9* (1963), S. 135-151.

Giovanna Gronda, „Repertorio“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio Lombardia* (= Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia 5), hrsg. v. Giovanna Gronda, Bologna 1990, S. 187-272.

Sven Hansell, Art. „Lotti, Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, London 1980, Reprint 1995, Bd. 11, S. 249-252.

Kurztitel: Hansell, Art. „Lotti, Antonio“, London 1980, Reprint 1995.

Sven Hansell, Olga Termini, Art. „Lotti, Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, 2. Auflage, London 2001, Bd. 15, S. 211-213.

Karl Heller, *Antonio Vivaldi* (= Reclam-Bibliothek 1367), Leipzig 1991.

Kurztitel: Heller, *Antonio Vivaldi*.

Kurt Heller, *Venedig. Recht, Kultur und Leben in der Republik 697-1797*, Wien u. a. 1999.

Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint 1979.

Kurztitel: Hiller, *Lebensbeschreibungen*.

Joseph John Hobbs, *Mount Sinai*, Austin 1995.

Randall LeConte Holden, *II. The six extant operas of Antonio Lotti (1667-1740)*, Diss. University of Washington 1970.

Wolfgang Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart, Kassel u. a. 1987.

Kurztitel: Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745*.

Franz Sales Kandler, *Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel.[ebre] compositore di musica Gio.[vanni] Adolfo Hasse detto il Sassone*, Venedig 1820.

Václav Kapsa, Claire Madl, „Weiss, the Hartigs and the Prague Academy Music Academy. Research into the “profound silence” left by a “pope of music”“, in: *Journal of the Lute Society of America* 33 (2000), S. 47-86.

Kurztitel: Kapsa, Madl, „Weiss, the Hartigs and the Prague Academy Music Academy“.

Václav Kapsa, Jana Perutková, Jana Spáčilová, „Some remarks on the relationship of Bohemian aristocracy to Italian music at the time of Pergolesi“, in: *Giovanni Battista Pergolesi e la musica napoletana in Europa centrale*, hrsg. v. Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg, Luca Zopelli (= Studi pergolesiani – Pergolesi Studies 8], Bern 2012, S. 313-341.

Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; Von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit*, Leipzig 1834.

Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman oratorios* (= *Historiae musicae cultores* 114), revidiert und übersetzt v. Warren Kirkendale, Florenz 2007, S. 76-104.

Kai Köpp, „Ein Musikerverzeichnis aus dem Jahr 1718 als Referenzquelle für die Dresdner Kapellgeschichte“, in: *Johann Georg Pisendel – Studien zu Leben und Werk. Bericht über das Internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden* (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 3), hrsg. v. Ortrun Landmann und Hans-Günter Ottenberg, Hildesheim u. a. 2010, S. 353-382.

Linda Maria Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*, Kassel u. a. 2001.

Kurztitel: Koldau, *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*.

Utto Kornmüller, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Brixen 1870.

Bernd Koska, *Die Geraer Hofkapelle zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (= *Forum Mitteldeutsche Barockmusik* 3), Beeskow 2013.

Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), Berlin 1965.

Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650* (= *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 4), Laaber 1995.

Lowell Lindgren, „The Three Great Noises »Fatal To The Interests Of Bononcini«“, in: *The Musical Quarterly* 61 (1975), S. 560-583.

Kurztitel: Lindgren, „The Three Great Noises“.

David Carter Madock, *A study of the stile antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti as contained in the „Codice Marciano Italiano IV“*, Venice, PhD diss. Catholic University of America, Washington D. C. 1996.

Kurztitel: Madock, *A study of the stile antico in the Masses and Motets of Antonio Lotti*.

Claudio Madricardo, „Dall’Archivio di Stato di Venezia: registrazioni e documenti sulla musica a San Marco“, in: Francesco Passadore, Franco Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi* (= Edizioni Fondazione Levi, Serie III, Studi Musicologici, C: Cataloghi e Bibliografia 2), Venedig 1996, Bd. 1: *Introduzione e indici*, S. 247-388.

Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten, hrsg. v. Eusebius Mandyczewski, Wien 1912.

Kurztitel: *Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde*.

La Mara [i. e. Ida Marie Lipsius], „Antonio Lotti“, in: *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Bd. 1: *Bis zu Beethoven*, hrsg. v. La Mara, Leipzig 1872, S. 137-144.

Kurztitel: La Mara, „Antonio Lotti“.

[Benedetto Marcello], *Lettera familiare d’un accademico filarmonico, et arcade discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci stampato in Venezia da Antonio Bortoli l’anno 1705*, s. l. [um 1716].

Kurztitel: [Marcello], *Lettera familiare*.

Ilaria Marchesi, Franco Crevatin, *Gli Annali di Pietro Gradenigo*, Università degli Studi di Trieste 2006, URI: <http://hdl.handle.net/10077/5149> (23.06.2021).

Giovanni Battista Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, 2 Bde., Bologna 1774-1775.

Magda Marx-Weber, „Neapolitanische und venezianische Miserere-Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. II: Venedig“, in: Magda Marx-Weber, *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 7), Paderborn u. a. 1999, S. 72-102.

Johann Mattheson, *Die Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen*, Hamburg 1740.

Kurztitel: Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*.

Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, deutsch v. Juliane Riepe, Beeskow 2016.

Kurztitel: Mellace, *Johann Adolf Hasse*.

Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, 3 Bde., Mailand 1848-1859.

Hermann Mendel, August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Berlin 1876, 12 Bde., Reprint Hildesheim u. a. 2001.

Zenon Mojzysz, *Cleofide – ‚Dramma per musica‘ von Johann Adolf Hasse. Untersuchungen der Entstehungsgeschichte* (= Hasse-Studien, Sonderreihe 2), Stuttgart 2011.

Kurztitel: Mojzysz, *Cleofide*.

Anna Mondolfi, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel, Basel u. a. 1960, Sp. 1226-1230.

Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico* (= Bibliothèque des Annales Institutorum 5), 2 Bde., Rom 1937.

Panja Mücke, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2004, Personenteil, Bd. 11, Sp. 503-507.

Kurztitel: Mücke, Art. „Lotti, Antonio“.

Edward Muir, *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton (New Jersey) 1981.

Emil Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, 2. Auflage, Berlin 1877.

Antonio Niero und Gastone Vio, *La chiesa dello Spirito Santo in Venezia. Storia ed arte*, Venedig 1981.

Kurztitel: Niero und Vio, *La chiesa dello Spirito Santo in Venezia*.

Kathryn Jane O'Donnell, *The secular solo cantatas of Antonio Lotti*, Diss. University of Iowa 1975.

Susanne Oschmann, „Das Nachleben einer Gattung: Zur Rezeption des Madrigals im 18. Jahrhundert“, in: *Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik im 18. Jahrhundert. XXII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts Michaelstein, 10. bis 12. Juni 1994* (= Michaelsteiner Konferenzberichte 51), hrsg. v. Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Sigmund, Frieder Zschoch, Michaelstein 1997, S. 39-48.

Berthold Over, „Notizie settecentesche sulla musica a San Marco: i Notatori di Pietro Gradenigo“, in: *La Cappella Musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venezia - Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994*, hrsg. v. Francesco Passadore, Franco Rossi, Venedig 1998, S. 23-38.

Kurztitel: Over, „Notizie settecentesche sulla musica a San Marco“.

Berthold Over, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert* (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91), Bonn 1998.

Francesco Passadore, Franco Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi* (= Edizioni Fondazione Levi, Serie III, Studi Musicologici, C: Cataloghi e Bibliografia 2), Bd. I: *Introduzione e indici*, Venedig 1996, Bd. II: *Manoscritti A-F*, Venedig 1994, Bd. III: *Manoscritti G-Z, Antologie*, Venedig 1994, Bd. IV: *Libri liturgici, fondo antico, stampe*, Venedig 1994.

Kurztitel: Passadore, Rossi, *San Marco: Vitalità di una tradizione*.

Francesco Passadore, Franco Rossi, *La sottigliezza dell'intendimento. Catalogo tematico di Giovanni Legrenzi* (= Edizioni Fondazione Levi, Serie III: studi musicologici, C: cataloghi e bibliografia 10), Venedig 2002.

Gerhard Poppe, „Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus“, in: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert* (= Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2004), hrsg. v. Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 301-342.

Gerhard Poppe, „Joseph Schuster und seine Musikaliensammlung. Über Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion und Untersuchung“, in: *Joseph Schuster in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Gerhard Poppe und Steffen Voss (= Forum Mitteldeutsche Barockmusik 4), Beeskow 2015, S. 315-351.

Kurztitel: Poppe, „Joseph Schuster und seine Musikaliensammlung“.

Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento* (= Studi di musica veneta 26), Florenz 1998.

Kurztitel: Quaranta, *Oltre San Marco*.

Giuseppe Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati 1904.

Wolfgang Reich, Siegfried Seifert, „Exzerpte aus dem Diarium Missionis S. J. Dresdae“, in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. v. Günter Gattermann, Sankt Augustin 1997, S. 315-375.

Giustina Renier-Michiel, *Origine delle feste veneziane*, 5 Bde., Venedig 1817-1827.

Barbara Ann Renton, *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, 2 Bde., Diss. City University New York 1990.

Thomas Richter, Art. „Sartorio, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2005, Personenteil, Bd. 14, Sp. 989-991.

Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München, Salzburg 1977.

RISM-Datenbank: *Répertoire International des Sources Musicales*, URL: <https://rism.info/> (Abruf 12.07.2021)

Angela Romagnoli, Art. „Caldara, Antonio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2000, Personenteil, Bd. 3, Sp. 1660-1674.

Angela Romagnoli, „From the Habsburgs to the Hanswursts, to the Advent of Count Sporck: the Slow Progress of Italian Opera on the Bohemian Scene“, in: *Italian Opera in Central Europe*. Bd. 1: *Institutions and Ceremonies*, hrsg. v.

Melania Bucciarelli, Norbert Dubowy, Reinhard Strohm (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation 4), Berlin 2006, S. 67-98.

Franco Rossi, „Venezia, il turco e il bucintoro“, in: *Il madrigale oltre il madrigale. Dal barocco al novecento: destino di una forma e problemi di analisi. Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII. Lenno-Como 28.-30. Juni 1991*, hrsg. v. Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan (= Contributi musicologici del Centro Ricerche dell’A.M.I.S. – Como 8), Como 1994, S. 175-193.

Kurztitel: Rossi, „Venezia, il turco e il bucintoro“.

Francesco Girolamo Ruggero, *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara coll’intervento de primi Virtuosi d’Italia nell’occasione del famoso trasporto del sagro corpo di S. Gaudenzo primo vescovo, e protettore di detta città spiegata dal Prete Francesco Girolamo Ruggero di Novara, Vercelli 1711.*

Kurztitel: Ruggero, *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara.*

Julie Anne Sadie, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Companion to Baroque Music*, hrsg. v. Julie Anne Sadie, Berkeley, London 1990, S. 31-32.

Claudio Sartori, *Enciclopedia della Musica*, 4 Bde., Mailand 1963-1964.

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo 1990-1994.

Kurztitel: Sartori, *I libretti italiani.*

Martin Scheutz, „Die Elite der hochadeligen Elite. Sozialgeschichtliche Rahmenbedingungen der obersten Hofämter am Wiener Kaiserhof im 18. Jahrhundert“, in: *Adel im 18. Jahrhundert. Umriss einer sozialen Gruppe in der Krise*, hrsg. v. Gerhard Ammerer, Elisabeth Lobenwein, Martin Scheutz (= Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte 28), Innsbruck u. a. 2015, S. 141-194.

Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst, hrsg. v. Gustav Schilling, 7 Bde., Stuttgart 1835-1842.

Monika Schlechte, *Kunst der Repräsentation – repräsentative Kunst. Zeremoniell und Fest am Beispiel von Julius Bernhard von Rohrs „Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft“ und der Festlichkeiten am Dresdner Hof im Jahre 1719*. (Phil. Diss. B, Technische Universität Dresden 1990), 3 Bde.

Kurztitel: Schlechte, *Kunst der Repräsentation*.

Anton Schmid, „Der berühmte Tonsetzer Antonio Lotti“, in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 75 (1845), S. 585-590 und die Fortsetzung in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 77 (1845), S. 599-600.

Friedrich Schmidt, „Das Historische Mitgliederverzeichnis des Niedersächsischen Staatsorchesters 1636 bis 1986“, in: *Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover 1636 bis 1986*, hrsg. v. Niedersächsischen Staatstheater Hannover, Hannover 1986, S. 171-218.

Kurztitel: Schmidt, „Das Historische Mitgliederverzeichnis des Niedersächsischen Staatsorchesters“.

Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), hrsg. v. Wolfgang Schmieder, Leipzig 1950.

Christian Seebald, *Libretti vom ›Mittelalter‹. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700* (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 134), Tübingen 2009.

Thomas Seedorf, „... to procure Singers for the English Stage“: Händel als Agent der Royal Academy of Music“, in: *Händel-Jahrbuch* 58 (2012), S. 15-27.

Christin Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden – Beobachtungen zur Quellenüberlieferung“, in: *Sammeln – Musizieren – Forschen. Zur Dresdner hö-*

fischen Musik des 18. Jahrhunderts. Bericht über das internationale Kolloquium vom 21. bis 23. Januar 2016, Dresden 2020, S. 91-113, DOI: <https://doi.org/10.25366/2020.34>. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-712703> (Abruf 30.06.2021).

Kurztitel: Seidenberg, „Antonio Lotti in Dresden“.

Herbert Seifert, „Pietro Pariati poeta cesareo“, in: *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio Lombardia* (= Proscenio. Quaderni del Teatro Municipale «Romolo Valli» di Reggio Emilia 5), hrsg. v. Giovanna Gronda, Bologna 1990, S. 45-72.

Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venedig 1985.

Kurztitel: Selfridge-Field, *Pallade Veneta*.

Eleanor Selfridge-Field, *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi*, 3. Auflage, New York 1994.

Jan Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 11), Sigmaringen 1993.

Andrea Sommer-Mathis, „Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI.“, in: *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Josef Gmeiner, Zsigmond Kokits, Thomas Leibnitz, Inge Pechotsch-Feichtinger, Tutzing 1999, S. 355-380.

Kurztitel: Sommer-Mathis, „Von Barcelona nach Wien“.

Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1880.

Charlotte Spitz, *Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist*, Leipzig 1918.

Jacek Staszewski, *August III. Kurfürst von Sachsen und König von Polen. Eine Biographie*, Berlin 1996.

Kurztitel: Staszewski, *August III.*

Carlida Steffan, Art. „Lotti, Antonio“, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, hrsg. v. Mario Caravale, Rom 2006, Bd. 66, S. 184-188.

Kurztitel: Steffan; Art. „Lotti, Antonio“.

Janice B. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745). A Bohemian musician at the court of Dresden* (= Oxford monographs on music), Oxford 2000.

Janice B. Stockigt, „The Court of Saxony-Dresden“, in: *Music At German Courts, 1715-1760. Changing Artistic Priorities*, hrsg. v. Samantha Owens, Barbara M. Reul und Janice B. Stockigt, Woodbridge 2011, S. 17-50.

Michael Talbot, „Ore italiane. The Reckoning of the Time of Day in Pre-Napoleonic Italy“, in: *Italian Studies* 40 (1985), S. 51-62.

Michael Talbot, *Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Oxford u. a. 1994.

Michael Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi* (= Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani 8), Firenze 1995.

Kurztitel: Talbot, *The sacred vocal music of Antonio Vivaldi.*

Michael Talbot, „Giovanni Battista Vivaldi Copies Music by Telemann: New Light on the Genesis of Antonio Vivaldi's Chamber Concertos“, in: *Studi Vivaldiani* 15 (2015), S. 55-71.

Olga Ascher Termini, *Carlo Francesco Pollarolo. His Life, Time, and Music with Emphasis on the Operas* (= PhD diss., University of Southern California), Los Angeles 1970.

Kurztitel: Termini, *Carlo Francesco Pollarolo.*

Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Bd. 1: *Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 2: *Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Liebich's, des größten Prager Bühnenleiters*, Bd. 3: *Vom Tode Liebich's, des größten Prager Bühnenleiters, bis auf unsere Tage (1817-1887)*, Prag 1883-1888.

Maria Francesca Tiepolo, „Venezia“, in: *Guida generale degli archivi di stato italiani*, hrsg. v. Ufficio centrale per i beni archivistici, Venedig 1994, Bd. 4, S. 857–1014, S. 1062–1070 und S. 1076–1140.

Colin Timms, *Polymath of the Baroque. Agostino Steffani and His Music*, Oxford, New York u. a. 2003.

Kurztitel: Timms, *Polymath of the Baroque*.

Lina Urban, *Processioni e feste dogali. „Venetia est mundus“*, Vicenza 1998.

Gastone Vio, „Un maestro di musica a Venezia. Lodovico Fuga (1643-1722)“, in: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società. Atti del convegno internazionale, 10-12 settembre 1981*, hrsg. v. Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli (= Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani 2), Florenz 1982, Bd. 2, S. 547-571.

Kurztitel: Vio, „Un maestro di musica a Venezia. Lodovico Fuga“.

Gastone Vio, „Giovanni Legrenzi ed il «Sovvegno di Santa Cecilia»“, in: *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi. Venezia 24-26 maggio 1990. Clusone, 14-16 settembre 1990*, hrsg. v. Francesco Passadore, Franco Rossi, Florenz 1994, S. 115-132.

Gastone Vio, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Vicenza 2004.

Jana Vojtěšková, „Die Zelenka-Überlieferung in der Tschechoslowakei“, in: *Zelenka-Studien I*, hrsg. v. Thomas Kohlhase (= Musik des Ostens 14), Kassel u. a. 1993, S. 85-108.

Kurztitel: Vojtěšková, „Die Zelenka-Überlieferung in der Tschechoslowakei“.

Jana Vojtěšková, „Bach, Zelenka a hrabě Hartig“, in: *Hudební věda* 31 (1994), S. 145-148.

Kurztitel: Vojtěšková, „Bach, Zelenka a hrabě Hartig“.

Undine Wagner, Art. „Sporck, Franz Anton“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, 2. Auflage, Kassel, Stuttgart u. a. 2006, Personenteil, Bd. 15, Sp. 1238.

Michael Walter, „Italienische Musik als Repräsentationskunst der Dresdner Fürstenhochzeit von 1719“, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*, hrsg. v. Barbara Marx, Dresden 2000, S. 177-202.

Kurztitel: Walter, „Italienische Musik als Repräsentationskunst“

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, Reprint Kassel, Basel 1953 (= Documenta Musicologica I/3).

Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venedig 1897.

Reinhard Wiesend, *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi. Werksituation und Überlieferung, Form und Satztechnik, Inhaltsdarstellung; mit einer Biographie und einem Quellenverzeichnis der Opern* (= Würzburger musikhistorische Beiträge 8), 2 Bde., Tutzing 1984.

Kurztitel: *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*.

Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde., Princeton (New Jersey) 1955.

Kurztitel: Winternitz, *Musical Autographs*.

Edward Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy, etc. in the Years 1720, 1721, and 1722*, 2 Bde., London 1730.

Alina Żórawska-Witkowska, „Das Ensemble der italienischen Oper von Antonio Lotti am Hof des Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen August II. des Starken (1717-1720)“, in: *IX International Musicological Congress. Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz, September 5th-19th, 1991* (= *Musica Antiqua Europae Orientalis* 9/1), hrsg. v. Eleonora Harendarska, Bydgoszcz 1991, S. 477-504.

Alina Żórawska-Witkowska, „Beitrag zur Bildungsgeschichte der italienischen Opersänger: I virtuosi di S. M. il Re di Polonia, Elettore di Sassonia, 1724-1730“, in: *10th International Musicological Congress. Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz, September 7th-11th, 1994* (= *Musica Antiqua Europae Orientalis* 10/1), hrsg. v. Irena Poniatowska, Cezary Nelkowski, Bydgoszcz 1994, S. 401-411.

Kurztitel: Żórawska-Witkowska, „Beitrag zur Bildungsgeschichte der italienischen Opersänger“.