

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Martin Skamletz

»Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur mit blasenden Instrumenten zu bereichern«

Der Orchesterklang in den ersten Jahren des Theaters an der Wien am Beispiel des Aufführungsmaterials von Domenico Della Maria's *Le prisonnier* (1801)

ABSTRACT: Was die *Zeitung für die elegante Welt* im titelgebenden Zitat 1803 am Beispiel einer Oper von Domenico Della Maria beschreibt, ist am 1801 eröffneten Theater an der Wien kein Sonderfall: Gerade die zu dieser Zeit populären Werke des postrevolutionären französischen Musiktheaters werden in ihren Wiener Fassungen nicht nur den üblichen Adaptierungsprozessen wie Übersetzung, Kürzung oder Einlage unterzogen, sondern systematisch in ihrer Orchestrierung verändert. Dieser klangliche Stil des Hauses unterscheidet sich insbesondere in der Behandlung der Blasinstrumente von den französischen Vorlagen ebenso wie von der Praxis anderer Wiener Theater.

The quotation in the title here is taken from the journal *Zeitung für die elegante Welt* of 1803, and it refers to an opera by Domenico Della Maria. But what it describes was no isolated case at the Theater an der Wien, which had opened in 1801. The works of post-Revolutionary French music theater that were popular at this time were not merely subjected to the usual processes of adaptation as Viennese versions (such as translating the texts, making cuts or adding new material), for their orchestration was also systematically altered. The treatment of wind instruments that created the sound of this »house style« was different not just from the French originals themselves, but also from the practices of other Viennese theaters of the day.

Schlagnote/Keywords: Cherubini, Luigi; Della Maria, Domenico; Instrumentierung; instrumentation; Opera; Theater an der Wien

Zwischen dem Frieden von Lunéville Anfang 1801 und der ersten französischen Besetzung Wiens im Winter 1805/1806 pausieren die napoleonischen Kriege in Österreich, welcher Umstand einer verstärkten Beschäftigung der Wiener Bühnen mit dem zeitgenössischen französischen Musiktheater zuträglich ist. Beginnend mit der Eröffnung des neu erbauten Theaters an der Wien im Juni 1801 und kulminierend mit der Uraufführung von Luigi Cherubinis im Auftrag der Hoftheater geschriebener Oper *Faniska* im Februar 1806 entwickelt sich eine intensive Aufführungstätigkeit auf diesem Gebiet, die durch die Rivalität der beiden großen Häuser noch befeuert wird: Bei den Hoftheatern, dem Kärntnertor- und dem Burgtheater,

handelt es sich um die damals noch nicht nach Sparten getrennten Vorgängerbauten des heutigen Burgtheaters und der Staatsoper am Ring; das heute noch stehende Theater an der Wien ist der von Emanuel Schikaneder bespielte Nachfolgebau zum Freihaustheater auf der Wieden, der ersten Spielstätte der *Zauberflöte*.¹

Die Konkurrenz zwischen den beiden Theatern ist so groß, dass sie fallweise im Abstand von nur wenigen Tagen dasselbe Werk in einer eigenen Fassung auf die Bühne bringen und einander dabei zu übertrumpfen trachten – so etwa mit Cherubinis *Les deux journées* (später unter dem Titel *Der Wasserträger* bekannt), Le Sueurs *La caverne* und Méhuls *Hélène*.²

Für *L'oncle valet* von Domenico Della Maria, der am 2. November 1803 als *Der Onkel in Livree* im Kärntnertortheater und am 3. November unter dem Titel *Der Onkel als Bedienter* im Theater an der Wien auf die Bühne kommt³, sind die damit verbundenen Auseinandersetzungen durch Presseberichte gut belegt. Die Hoftheater unter der Leitung ihres ›Regisseurs‹ Georg Friedrich Treitschke (der als Bearbeiter des Librettos der 3. Fassung von Beethovens *Fidelio* 1814 bekannt ist) ›überholen‹ gewissermaßen die in Vorbereitung befindliche Produktion des Theaters an der Wien und scheitern dabei spektakulär:

Nach dieser Oper [Cherubinis *L'hôtellerie portugaise*] brachte Hr. Treitschke den *Oncle valet* des Della Maria auf die Bühne. Da er in Erfahrung gebracht hatte, daß man dies Operetchen im Theater an der Wien aufführen wolle, so übersetzte er geschwind von der Faust weg (und schlecht), besetzte die Rollen geschwind (und schlecht), studierte sie schnell ein (und schlecht), und so kam das Stück [an den Hoftheatern] zwar freilich drei Tage eher zum Vorschein, als auf jenem Theater [an der Wien]. Aber das Publikum, von diesem Manöver unterrichtet und über die erbärmliche Vorstellung empört, zischte diesen ungewaschenen Onkel so einstimmig aus, daß er sich mit Schimpf von der Bühne retirirte. Der Kaiserl. Hof äußerte sein Mißvergnügen darüber, und [Hoftheaterdirektor] Hr. von Braun verbot noch denselben Abend, das Stück wieder auf die Bühne zu bringen. Einige Tage später präsentirte sich der Onkel mit Anstand auf dem Theat. an der Wien. Die Besetzung der Rollen war gut, der *Oncle valet* wurde sehr applaudirt und mehrmals wiederholt. Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur des Della Maria hin und wieder mit blasenden Instrumenten zu

1 Als Einführung in das Thema eignet sich Kirk (1983). Die Spielpläne lassen sich detailliert nachlesen bei Hadamowsky (1966) für die Hoftheater bzw. für das Theater an der Wien bei Sonnek (1999, 291–349: »Anhang 3. Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried«).

2 *Les deux journées* am 13.8.1802 im Theater an der Wien als *Graf Armand* (Sonnek 1999, 326), am 14.8.1802 im Kärntnertortheater als *Die Tage der Gefahr* (Hadamowsky 1966, 121). *La caverne* am 22.6.1803 im Theater an der Wien als *Die Höhle bey Kosire* (Sonnek 1999, 329), am 24.6.1803 im Kärntnertortheater als *Die Räuberhöhle* (Hadamowsky 1966, 102). *Helene* am 22.8.1803 im Kärntnertortheater (Hadamowsky 1966, 61), am 25.8.1803 im Theater an der Wien (Sonnek 1999, 330).

3 Hadamowsky 1966, 93; Sonnek 1999, 331.

»Auch war man hier so klug gewesen [...]«

bereichern, was man dort zu thun unterlassen hatte, und dies kann immer auch als ein großer Fehler angenommen werden, den man dabei begieng.⁴

Neben der *Zeitung für die elegante Welt* widmen sich auch August von Kotzebues *Der Freimüthige* in Berlin und die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* diesem Wiener Skandal und seinen Hintergründen, und dies ganz »ohne Schminke«⁵.

Es werden im Umfeld beider Theater eigene Klavierauszüge produziert, obwohl schon einer von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig vorliegt: Die Version der Hoftheater erscheint bei Thadé Weigl, die des Theaters an der Wien im Kunst- und Industrie-Comptoir.⁶ Die eigentlichen Aufführungsmaterialien der beiden Wiener Fassungen des *Oncle* jedoch sind nicht erhalten geblieben – wohl aufgrund der Kurzlebigkeit der entsprechenden Produktionen: Auch das Theater an der Wien bringt es insgesamt nur auf fünf Aufführungen im November 1803 und veröffentlicht offenbar nicht einmal ein Textbuch – im Gegensatz zu den Hoftheatern, deren gedrucktes Libretto⁷ für die eine stattgefunden habende Aufführung eine schlechte Investition darstellt. Deswegen lässt sich der in der *Zeitung für die elegante Welt* ganz am Schluss und nur nebenbei geäußerte Befund, im Theater an der Wien sei »die Partitur des Della Maria hin und wieder mit blasenden Instrumenten« bereichert worden, der uns im Zusammenhang dieser kleinen Betrachtung besonders interessiert, nicht an *L'oncle valet* selbst verifizieren.

Stattdessen bietet sich ein Blick in ein anderes Werk desselben Komponisten an: Della Marias *Le prisonnier, ou la ressemblance*, eine mit *L'oncle valet* vergleichbare Opéra comique, deren Wiener Produktion am Beginn der eingangs beschriebenen Entwicklung steht. Sie wird im Mai 1801 unter dem Titel *Die Aehnlichkeit, oder: Der Gefangene* als eine der letzten Premieren gerade noch im alten Freihaus-theater auf der Wieden aufgeführt, Mitte Juni in das neu eröffnete Theater an der Wien mitgenommen und dort bis in den September des Jahres 16-mal gespielt – es handelt sich also um ein vergleichsweise erfolgreiches Stück.⁸

4 »Neuigkeiten des K. K. Hoftheaters in Wien«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 3 (1803), Nr. 153 (12.12.1803), Sp. 1218 f., hier Sp. 1219. Wiedergegeben auch bei Sonnek (1999, 264).

5 »Theater-Nachrichten«, in: *Der Freimüthige* 1 (1803), Nr. 183 (17.11.1803), 732. »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803/1804), Nr. 7 (16.11.1803), Sp. 110–112, hier Sp. 110.

6 *Der Onkel in Livree*, [Klavierauszug] Wien: Thadé Weigl Nr. 546–548. *Der Onkel als Bedienter*, [Klavierauszug] Wien: Kunst- und Industrie-Comptoir Nr. 330–338. *L'Oncle Valet/Der Oheim, oder die Entdeckung*, [Klavierauszug] Leipzig: Hoffmeister und Kühnel Nr. 270.

7 *Der Onkel in Livree*, [Textbuch] Wien: Wallishauser 1803.

8 Sonnek 1999, 320 ff. Schreibweise des Titels nach dem Theaterzettel des Theaters an der Wien vom 31.7.1801, A-Wtm 147449.

Von diesem Werk ist neben der in Paris gedruckten Partitur der Originalfassung⁹ auch das Aufführungsmaterial des Theaters an der Wien von 1801 erhalten, und zwar nicht nur die Partitur, sondern auch die Stimmen samt Eintragungen aus dem Einstudierungsprozess.¹⁰ Dieses Material wird im Folgenden ausschließlich hinsichtlich der in ihm erkennbaren Eingriffe in die originale Instrumentierung betrachtet. Da das Stück nur 1804 für zwei Aufführungen wieder aufgenommen wird und danach nie eine Neuproduktion erfährt¹¹, spiegelt das Material wohl wirklich die Bearbeitungspraxis der Gründungszeit des Theaters an der Wien wider, die sich von derjenigen der Hoftheater unterscheidet, wo Eingriffe in die Instrumentierung in der Regel nicht vorgesehen sind.¹²

Ein Blick auf den Aufbau des kleinen Werkes, das wie alle Stücke dieser Art zu einem guten Teil aus gesprochenen Dialogen sowie einigen musikalischen Nummern besteht (siehe Tabelle), genügt, um zu erkennen, dass die Beobachtung der *Zeitung für die elegante Welt* keineswegs nur für Della Marias *Onkel* gilt: Sogar nicht bloß »hin und wieder«, sondern gleichsam durchgehend ist auch im *Gefangenen* die originale Instrumentierung durch weitere »blasend[e] Instrument[e...] bereicher[t]«.

Während der Komponist ursprünglich im ganzen Werk neben den vorwiegend den Bass verstärkenden Fagotten nur je ein Paar Oboen und Hörner vorsieht, treten in der Wiener Fassung fast überall Klarinetten (die oft die Oboen ersetzen), mehrmals Flöten und einige Male Trompeten hinzu.

Besonders interessant ist, dass die aus der französischen Vorlage kopierte Partitur des Theaters an der Wien nur relativ wenige Eingriffe aufweist, während die hier zur Diskussion stehenden Zusätze erst aus dem ebenfalls erhaltenen Stimmenmaterial hervorgehen. Dies verhält sich bei vergleichbaren Werken anderer Komponisten anders: Einerseits finden sich die Zusätze dort in der Regel schon in der Partitur, andererseits sind nur von relativ wenigen Werken die Stimmen erhalten geblieben.

9 *Le prisonnier*, [Partitur] Paris: Chez l'auteur [1798].

10 Partitur: A-Wn Mus.Hs.25160, Stimmen: A-Wn F116.TW.370A.

11 Sonnek 1999, 333.

12 Diese Beobachtung stützt sich auf das Studium der Aufführungsmaterialien von Wiener Produktionen rund 40 französischer Werke aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer in Arbeit befindlichen Dissertation des Verfassers (Arbeitstitel: Französische Oper am Theater an der Wien 1801–1806).

»Auch war man hier so klug gewesen [...]«

<i>Paris 1798: gedruckte Partitur</i>	<i>Theater an der Wien 1801: Partitur [Stimmen]</i>
Ouverture: Ob Fg Hr Pk Str	Ouvertura: [F1] Ob [C1] Fg Hr [Tr] Pk Str
–	Nr. 1: Fl [Ob C1] Hr Str
Nr. 1: Ob Hr Str	Nr. 2: [Ob C1] Hr Str
Nr. 2: Ob Fg Hr Str	Nr. 3: [F1/Pic Ob C1] Fg Hr Str
Nr. 3: Ob Hr Str (Bl. spielen nur Anfangsakkord)	Nr. 4: [Ob] Hr Str
Nr. 4: Hr Str	Nr. 5: [F1 C1] Hr Str
Nr. 5: Ob Fg Hr Str	Nr. 6: [Ob C1] Fg Hr Str
Nr. 6: Ob Fg Hr Str	Nr. 7: [Ob C1] Fg Hr Str
Nr. 7: Fg Hr Str	Nr. 8: [C1] Fg Hr Str
Nr. 8: Ob Hr Str	Nr. 9: [F1] Ob [C1 Fg] Hr [Tr] Str
–	Nr. 10: [F1] Ob [C1] Fg Hr [Tr] Str
Nr. 9: Ob Fg Hr Str	Nr. 11: [F1] Ob [C1] Fg Hr Str

Tabelle 1: Della Maria, *Le prisonnier/Der Gefangene*: Zusätzliche oder veränderte Instrumente in Wiener Partitur und Stimmen in Fettdruck (Blasinstrumente immer paarweise), Wiener Nr. 1 und 10: Einlagearien ohne Autorenangabe

Beim *Gefangenen* kann dieser Umstand schlicht mit dem Format des Papiers und damit der Anzahl der in der Partitur zur Verfügung stehenden Notensysteme zu tun haben – oder aber auch damit, dass Della Marias Stück ein sehr frühes, wenn nicht das früheste Dokument dieser Praxis am Theater an der Wien darstellt, bei dem die verschiedenen Schritte des Bearbeitungsprozesses noch nicht vollständig aufeinander abgestimmt waren: Möglicherweise stand an ihrem Beginn noch nicht fest, wie weit die Bearbeitung letztlich gehen würde. Es ist aber natürlich auch denkbar, dass eine andere Partitur, die die im Stimmenmaterial vorhandenen zusätzlichen Instrumentalstimmen ebenfalls enthielt, nicht erhalten geblieben ist.

Auf jeden Fall muss bei der meist unter Zeitdruck erfolgenden Vorbereitung einer Operaufführung von einem stark arbeitsteiligen Prozess ausgegangen werden. Bereits die Erstellung des Aufführungsmaterials umfasst die folgenden Aspekte:

- anhand der Vorlage Entscheidung über zu streichende, zu ersetzende oder einzufügende Nummern,
- Planung der Seiteneinteilung der Abschrift,
- Abschrift der Partitur (oft – nach Nummern aufgeteilt – durch verschiedene Schreiber gleichzeitig),
- parallel dazu Übersetzung des Textes und Einrichtung der Gesangstimmen,
- Eintragung dieser Stimmen und des gesungenen Textes in die Partitur,
- Herausschreiben des Stimmenmaterials, im vorliegenden Fall unter weiterer Hinzufügung zusätzlicher Instrumentalparts.

Im Falle des Theaters an der Wien war der Kopist, Benjamin Gebauer (später als Beethovens »Kopist C« aktiv), neben dieser Tätigkeit als Oboist im Orchester beschäftigt, verfügte also über die nötigen musikalischen Kenntnisse, um eigenständig weitere Bläserstimmen einfügen zu können.¹³

Die konzeptionelle Vorbereitung eines solchen Bearbeitungsprozesses ist durch den Schauspieler und Theaterautor Ignaz Franz Castelli 1861 in seinen Memoiren beschrieben worden, und zwar im Zusammenhang einer kommentierten Auflistung der am Theater an der Wien tätigen Sängerinnen und Sänger – unter dem Stichwort eines Mannes, der heute vor allem als erster Darsteller des Don Pizarro in Beethovens *Leonore/Fidelio* in Erinnerung geblieben ist:

Sebastian Meyer. [...] Mit tiefen musikalischen Kenntnissen ausgestattet, war es weniger die Pflicht, die ihm als Regisseur oblag, sondern mehr seine Liebe für die Kunst, daß er im Theater an der Wien eine Oper zustande brachte, die nicht nur mit der Hofoper wetteifern konnte, sondern diese bei weitem übertraf. Er war es, welcher die bessern französischen Opern verschrieb, sie übersetzen ließ und dann mit großer Sorgfalt in die Scene setzte. *Cherubini, Catél, Dallayrac, Mehul, Boieuldieu, Isouard* wurden durch ihn zuerst den Wienern bekannt und bei ihnen beliebt. [...] Meyer wußte den Geschmack so zu fesseln, daß selbst kleine Operetten, wie der »Schatzgräber« [von Méhul], »Pächter Robert« [von Lebrun] u.s.w. dieses große Schauspielhaus zehn-, zwanzigmal füllten. Dabei unterstützten ihn die beiden Brüder *Seyfried* ganz außerordentlich. Joseph v. *Seyfried* war ein schneller und glücklicher Uebersetzer, und Ignaz v. *Seyfried* einer der tüchtigsten Kapellmeister [...]. In der Composition von Opern war er nicht so glücklich, doch geschah es oft, daß er auf Anordnung *Meyers* ältere französische Opern, wie z.B. »Richard Löwenherz« [von Grétry], vortrefflich neu instrumentirte und zu anderen ein neues Musikstück componirte, welches als das beste der Oper anerkannt wurde.

Ich war mehrere Jahre täglich Abends nach dem Theater bei *Meyer*, und lernte diesen Mann ganz kennen. Da sah er gewöhnlich neuere französische Opernpartituren durch, und ich mußte ihm – da er nicht französisch verstand – den Inhalt erklären; dann gab er entweder *Seyfried* oder mir die Oper zu übersetzen, und deutete uns zugleich die Abänderungen an, welche wir damit zu treffen haben, bezeichnete uns die Stellen, wo neue Musikstücke einzuschalten seien, und ließ diese, von uns gedichtet, von den Kapellmeistern *Seyfried* oder *Fischer* componiren. Aeltere Opern, wie »Richard Löwenherz« und »Raoul der Blaubart« [beide von Grétry], ließ er ganz neu instrumentiren; so kam es, daß das Theater an der Wien stets Neuigkeiten, gut dargestellt, brachte, und zu jener Zeit das beliebteste Theater in Wien war.¹⁴

13 Gebauers Name erscheint schon in den 1790er-Jahren in der Liste der Mitglieder des »Orchester[s] beim schickanederschen Theater, auf der Wieden« (Schönfeld 1796, 96). Siehe dazu Albrecht (2003, 9 f.).

14 Castelli 1861, 239 ff.

Der im Text genannte Ignaz v. Seyfried ist ebenfalls aus der Beethoven-Biografie bekannt: als posthumer Herausgeber – oder eher Bearbeiter – von *Beethovens Studien*. Anton Fischer (1778–1808) hingegen starb viel zu früh, um im das ganze 19. und 20. Jahrhundert prägenden langen Schatten von Beethoven irgendwelche sichtbaren Spuren zu hinterlassen.

Es ist nicht überliefert, von wem die Wiener Bearbeitung des *Gefangenen* stammt. Neben Seyfried und (wohl erst etwas später) Fischer gab es am Theater an der Wien auch noch andere Kapellmeister – z.B. Johann Baptist Henneberg (1768–1822), der schon seit 1790 am Freihaustheater und noch bis 1804 am Theater an der Wien tätig war.

Wir kommen zu Detailbeobachtungen hinsichtlich des Einsatzes der zusätzlichen Blasinstrumente, wofür als Beispiele einige Stellen aus der Ouvertüre des *Gefangenen* dienen sollen. Der Beginn ihrer Durchführung zeigt, wie die zusätzlichen Blasinstrumente im Normalfall eingesetzt werden:

104

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. & Hr. (D)

Vl. I

B.

f

ff

forte

ff

a 2

ff

Beispiel 1: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouvertüre, T. 104–108 (Beginn der Durchführung): originale Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen; in der Partitur enthaltene Stimmen in Normaldruck, im Stimmenmaterial des Theaters an der Wien hinzugefügte (mit Ausnahme der Trompeten) in Kleindruck

- Die Flöten stehen eine Lage höher als die originale Oberstimme, die in der Regel in 1. Violine und 1. Oboe liegt (d.h. 2. Fl. = 1. Ob., 1. Fl. einen Akkordton darüber).
- Die Klarinetten verdoppeln die Oboen, sind aber aktiver und haben mehr Freiheiten bei der dynamischen und artikulatorischen Modellierung des Tuttiklanges.
- Wenn Trompeten hinzugefügt sind, spielen sie in der Regel die Hornstimmen mit (und klingen eine Oktave höher als diese).

An anderen Stellen wird die Sonderrolle der Klarinetten noch deutlicher, die schon in der tabellarischen Übersicht über die Instrumentierung aller Nummern aufgefallen war: Die Oboen werden immer wieder hinsichtlich ihrer Lage zurückgebunden, die Klarinetten hingegen erhalten mehr Raum.

The image shows a musical score for measures 86-90. The score is written for six parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet & Horn (Tr. & Hr. (D)), Violin I (VI. 1), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Flute part starts with a measure rest and then plays a series of eighth notes. The Oboe part also starts with a measure rest and then plays a series of eighth notes. The Clarinet part plays a series of eighth notes. The Trumpet & Horn part plays a series of eighth notes. The Violin I part plays a series of eighth notes. The Bass part plays a series of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *a 2* and *6*.

Beispiel 2: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouverture, T. 86–90 (gegen Ende der Exposition), zusätzliche Instrumente in den Wiener Stimmen in Kleindruck, Änderungen in der 1. Oboe durchgestrichen

Es ist zwar anzunehmen, dass die Klarinetten die Punktierungen der ganzen Bläsergruppe ebenfalls mitmachen sollen, aber auch dann ist ihre Rolle individueller und umfassender als die der Oboen, auf deren Kosten sie tendenziell zu den führenden Blasinstrumenten aufgewertet werden. Besonders aussagekräftig ist das Ende der Durchführung mit der Rückleitung zur Rekapitulation, die im Original ganz allein von den beiden Oboen und einem Fagott vollzogen wird.

In der Fassung des Theaters an der Wien wird diese Passage fast vollständig ausgelassen; der eine übrig bleibende solistische Takt wechselt von den Oboen zu den Klarinetten.

»Auch war man hier so klug gewesen [...]«

Musical score for Example 3a, showing woodwind parts from measures 174 to 192. The score is in G major and 2/4 time. It features three systems of staves. The first system (measures 174-179) includes Ob. 1, Ob. 2, and B./Fg. The second system (measures 180-185) includes Ob. 1, Ob. 2, and Fg. The third system (measures 186-192) includes Ob. 1, Ob. 2, and Fg. The VI. 1 part is also indicated in the third system. The score shows various rhythmic patterns and dynamics, including a *p* (piano) marking in measure 192.

Beispiel 3a: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouverture, T. 174–192: Rückleitung in die Rekapitulation in der französischen Vorlage (in der Partitur der Wiener Version gestrichen); der hier klein gedruckte T. 181 fehlt in denjenigen Stimmen der Wiener Version, die den großen Strich noch nicht umgesetzt haben.

Musical score for Example 3b, showing woodwind and string parts from measures 166 to 192. The score is in G major and 2/4 time. It features six systems of staves. The first system (measures 166-173) includes Fl., Ob., Cl., Hr. (D), Tr. (D), VI. 1, and B./Fg. The second system (measures 174-181) includes Fl., Ob., Cl., Hr. (D), Tr. (D), VI. 1, and B./Fg. The third system (measures 182-189) includes Fl., Ob., Cl., Hr. (D), Tr. (D), VI. 1, and B./Fg. The fourth system (measures 190-192) includes Fl., Ob., Cl., Hr. (D), Tr. (D), VI. 1, and B./Fg. The score shows various rhythmic patterns and dynamics, including a *forte* marking in measure 166 and a *p* (piano) marking in measure 192. The VI. 1 part is also indicated in the fourth system.

Beispiel 3b: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouverture, T. 166–169, 174, 192 (Ende der Durchführung und Beginn der Rekapitulation): T. 170–173 sind eine fast wörtliche Wiederholung von T. 166–169, T. 175–191 sind in der französischen Partitur vorhanden (siehe Beispiel 3a), in der Wiener Partitur ebenfalls (aber gestrichen), in den meisten Wiener Stimmen nach Umsetzung des Striches jedoch nicht mehr vorhanden. Instrumente, die sich nur in den Wiener Stimmen (nicht in den Partituren) finden, in Kleindruck (Fl., Cl., Tr.), ebenso mit diesen Zusätzen verbundene Änderungen in den anderen Stimmen (Ob.).

Castelli beschreibt die Einrichtung der Partitur durch den zuständigen Kapellmeister; falls es bei Della Marias *Gefangenem*, in diesem möglicherweise allerersten und – so die hier vertretene These – noch nicht vollständig koordinierten Bearbeitungsprozess, der Kopist und Oboist Benjamin Gebauer ist, der beim Heraus Schreiben der Stimmen weitere Blasinstrumente hinzufügt, so bevorzugt er sein Instrument überhaupt nicht: Die Oboen spielen in der Wiener Fassung viel weniger durchgängig als im Original und werden meist durch die Klarinetten ersetzt. Gebauers Arbeit als Kopist des Theaters an der Wien nahm in diesen Jahren offenbar derart überhand, dass er als Oboist im Orchester sukzessive in den Hintergrund trat – vielleicht hatte er keine Zeit mehr zum Üben und wollte sich durch diese Kürzung eine heikle Solostelle ersparen? Im Jahre 1801 war er zwar nur noch 2. Oboist¹⁵, aber auch die Stimme der 2. Oboe wäre hier sehr exponiert gewesen.

Die in Beispiel 3b wiedergegebene Stelle zeigt auch einen etwas differenzierteren Umgang mit den hinzugefügten Trompeten: Sie spielen für einmal nicht ganz durchgehend die Hornstimmen mit. Dies stellt bei den allerersten Produktionen am Theater an der Wien eher eine Ausnahme dar: Die große Zeit der Bearbeitungen mit Schwerpunkt auf dem Trompeteneinsatz – parallel zur zeitgenössischen Weiterentwicklung des Instruments in Wien – beginnt erst mit den ab 1802 einsetzenden Einrichtungen der Werke von Luigi Cherubini.

Cherubinis eingangs angesprochener Wienaufenthalt zeigt auch, dass diese Bearbeitungen von den durch sie betroffenen Komponisten keinesfalls als anmaßende Eingriffe, sondern als willkommene Verbesserungen betrachtet wurden: Als Cherubini im Sommer 1805 nach Wien kommt, um im Auftrag der Hoftheater seine *Faniska* zu schreiben (im selben Winter, in dem Beethoven seine *Leonore/Fidelio* zum ersten Mal überarbeitet), wird er eingeladen, Aufführungen seiner seit Jahren mit großem Erfolg an den Wiener Theatern gespielten älteren Werke zu leiten. Die seit 1802 exklusiv im Theater an der Wien laufende Produktion seiner *Lodoïska* in einer Instrumentierung nach Art der Hauses scheint es ihm dabei so sehr angetan zu haben, dass er neue Zwischenakte dafür schreibt und in ihnen selbstverständlich die ihm bis dahin in Paris offenbar noch unbekannt hohen Wiener Trompeten in Es einsetzt (bis dahin hatte es in seinen Werken nur Trompeten in C und D gegeben). Seine in wichtigen Teilen noch höher in E stehenden *Les deux journées* aus dem Jahr 1800 mussten im französischen Original ganz ohne Trompeten auskommen; in Wien hingegen war dieses Problem mit den hier durchaus vorhandenen Instrumenten stillschweigend gelöst worden –

15 Albrecht 2003, 10.

offenbar zu Cherubinis Zufriedenheit. In seiner vor Ort geschriebenen *Faniska* nämlich übernimmt er die Wiener Instrumentierungsprinzipien von Anfang an direkt in seine Komposition: Die Ouvertüre setzt geradezu programmatisch in F-Dur ein und verwendet dafür hohe F-Trompeten.

Partituren/Stimmen

Le Prisonnier / ou / La Ressemblance / Opera en un Acte / Paroles du C.en Duval / Musique du C.en Domenico Della Maria / Elève de Paësiello / Prix 30 fl. / A Paris / Chez l'Auteur, rue Helvetius N° 667, vis-à-vis celle des Orties. / Propriété de l'Editeur – Enregistré à la Bibliothèque Nationale [1798]. – Benütztes Exemplar: F-Pc Vm 1035 [VM5-416]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067479w> (30.11.2018)

Die / Ähnlichkeit / Oder / Der Gefangene / Opera / In 2 Acten / von / Domenico della Maria, [Partitur Theater an der Wien 1801,] A-Wn Mus.Hs.25160. <http://data.onb.ac.at/rec/AL00504267> (30.11.2018)

Die Ähnlichkeit [Orchesterstimmen Theater an der Wien 1801,] A-Wn F116.TW370A.

Klavierauszüge

Der Onkel in Livree. / Auswahl / der beliebtesten Stücke / für das / Forte=Piano. / von / Della Maria. / Wien / In der Kunst- und Musikhandlung des Thadé Weigl am Graben Nr. 1212. / Nr. [546–548]. – Benütztes Exemplar: A-Wn MS.9916-qu.4°. <http://data.onb.ac.at/rec/AC09170669> (30.11.2018)

Der Onkel als Bedienter / (L'Oncle Valet.) / Eine Oper / von / Domenico della Maria / im Clavierauszuge / Im Verlage des Kunst und Industrie-Comptoirs / zu Wien, am Kohlmarkt N° 269. / [PN] 330 [die weiteren Stücke mit PN 331–338]. – Benütztes Exemplar: A-Wgm IV 8407 (Q 1577).

L'Oncle Valet / Der Oheim, oder die Entdeckung / Oper / von / Dom. Della Maria. / Im Klavierauszug / mit französischem u: deutschem Text. / Leipzig bei Hoffmeister u. Kühnel / (Bureau de Musique) / [...] / 270. – Benütztes Exemplar: CH-Bu kr VI 484. <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-39878> (30.11.2018)

Textbuch

Der / Onkel in Livree. / Ein / komisches Singspiel / in einem Aufzuge. / Frey nach Duval, / von / G. F. Treitschke. / Für die k. k. Hoftheater. / Wien, 1803. / Auf Kosten und im Verlag bey Joh. Bapt. / Wallishausser. – Benütztes Exemplar: D-Mbs Slg. Her 1244. <http://gateway-bayern.de/BV036473366> (30.11.2018)

Theaterzettel

Der Blinde und der Taube / Die Aehnlichkeit, oder: Der Gefangene, Theaterzettel K. K. pr. Schauspielhaus an der Wien, 31.8.1801. – Benütztes Exemplar: A-Wtm 147449.

Anonyme Beiträge in historischen Zeitschriften

- »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803/1804), Nr. 7 (16.11.1803), Sp. 110–112. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114426/ft/bsb10527954?page=75> (8.12.2018)
- »Theater-Nachrichten«, in: *Der Freimüthige* 1 (1803), Nr. 183 (17.11.1803), 732. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/3314414/ft/bsb10531323?page=374> (8.12.2018)
- »Neuigkeiten des K. K. Hoftheaters in Wien«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 3 (1803), Nr. 153 (22.12.1803), Sp. 1218f., hier Sp. 1219. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/9389535/ft/bsb10532399?page=983> (8.12.2018)

Literatur

- Albrecht, Theodore (2003), »Benjamin Gebauer. The Life and Death of Beethoven's ›Copyist C‹. With Speculation Concerning Joseph Arthofer, ca. 1752–1807«, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3, hg. von Sieghard Brandenburg und Ernst Hertrich, Bonn: Beethoven-Haus, 7–22.
- Castelli, Ignaz Franz (1861), *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*, Bd. 1 (Vom Jahre 1781 bis zum Jahre 1813.), Wien: Kober & Markgraf. <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ253427105> (8.12.2018)
- Hadamowsky, Franz (1966), *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Teil 1: 1776–1810, Wien: Georg Prachner.
- Kirk, Carolyn (1983), *The Viennese vogue for opéra-comique 1790–1819*, Ph. D., (veröffentlicht), University of St. Andrews.
- Schönfeld, Johann Ferdinand von (1796), *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, [Wien:] Schönfeld. <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ252878107> (8.12.2018)
- Sonnek, Anke (1999), *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel: Bärenreiter.

© 2020 Martin Skamletz (martin.skamletz@hkb.bfh.ch)

Hochschule der Künste Bern

Skamletz, Martin (2020), »Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur mit blasenden Instrumenten zu bereichern«. Der Orchesterklang in den ersten Jahren des Theaters an der Wien am Beispiel des Aufführungsmaterials von Domenico Della Marias *Le prisonnier* (1801)«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 269–280. <https://doi.org/10.31751/p16-18>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020