

Macek, Ondřej

Die Besonderheiten der Besetzung der italienischen Opernorchester im 18. Jahrhundert und ihre mögliche Einflüsse in böhmischen Ländern

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1996, vol. 45, iss. H31, pp. [43]-47

ISBN 80-210-1621-3

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111916>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ONDŘEJ MACEK

**DIE BESONDERHEITEN DER BESETZUNG
DER ITALIENISCHEN OPERNORCHESTER
IM 18. JAHRHUNDERT UND IHRE MÖGLICHE
EINFLÜSSE IN BÖHMISCHEN LÄNDERN**

Die Besetzung und Aufstellung der Orchester im 18. Jhr. ist ein wichtiges Problem der Aufführungspraxis. Heutige Musiker, die sich mit der sogenannten authentischen Interpretation befassen, benutzen am meisten genaueste Kopien der Originalinstrumente mit allen ihren Vor- und Nachteilen, was man untereinander nicht trennen kann. Die Spieler, die diese Instrumente spielen, versuchen auch ihnen entsprechende Technik anzuwenden. Es ist nötig für Ausnützung aller Klangfarben der „Originalinstrumente“. Hier werden aber schon öfter die grundsätzlichen Kompromisse gemacht. Sehr auffallendes Beispiel sind die Unterschiede in Haltung der modernen und Barock-Geige – mit oder ohne Mithilfe des Kinns. Nur wenige aus heutigen Barockgeigern sich zu dem anspruchsvollem Studium der originalen Technik entschließen. Die meisten Kompromisse machen aber wahrscheinlich die Dirigenten im Falle der Besetzung und Aufstellung des Ensembles. Als Oposition zu modernen Symphonieorchestern wird die Interpretation der Barockmusik auf minimale Kammerbesetzung reduziert. Es passiert dann, daß die Musik vor allem aus dem 18. Jhr. heute mit dem kleinerem Ensemble als in ihrer Entstehungszeit aufgeführt wird. Was die Aufstellung betrifft, wollen heutige Dirigenten oft nicht auf ihre privilegierte Stellung verzichten und unterschätzen die Bedeutung des Basso continuo. Es wird zum Ausdruck durch unadequate und ratlose Plazierung des Cembalos irgendwohin am Rande des Ensembles, oft ganz von den übrigen Baßinstrumenten getrennt. In meinem Beitrag möchte ich auf die wichtigsten Merkmale des italienischen Opernorchesters als repräsentativen und eigenartigen Ensembles des 18. Jhr. hinweisen.

Wenn wir die Besetzungangaben der verschiedenen Opernorchester in bedeutendsten Städten in Italien vergleichen, können wir feststellen, daß es sich immer um ziemlich große Ensembles handelt.

Also in Rom im Jahre 1708 hat das Orchester eines Opernhauses 47 Spieler, in Venedig im Jahre 1713 46 Spieler, in Neapel von 40. bis 90. Jahren sogar 50-

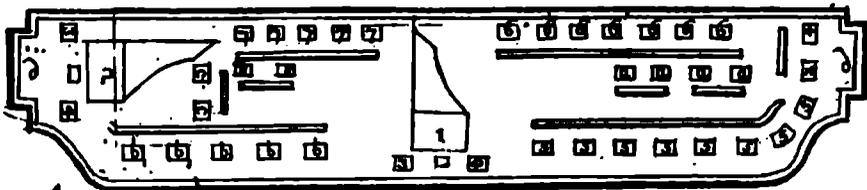
58 Spieler. Die größten Orchester in Italien waren in der zweiten Hälfte des 18. Jhr. in Mailand und Torino. In Mailand war es in Jahren 1770-1772 53-63 Musiker und in Torino hat das Orchester zwischen Jahren 1774-1791 57-62 Mitglieder. In allen diesen Beispielen handelt sich um ständige Opernszenen, die im ganzen Europa mit Ausnahme Frankreichs als Vorbild galten. Am bedeutenden europäischen Höfen, wo die italienischen Opern aufgeführt wurden, stellen wir ähnliche Anzahl der Musiker fest: Händel hatte in London im Jahre 1728 41, Hasse in Dresden 1734 38 und Graun in Berlin im Jahre 1754 44 Spieler. Das Burgtheater in Wien in Jahren 1773 bis 1783 hatte 33 bis 38 Orchestermusiker. Die Zahlen sind natürlich nicht genau, weil an verschiedenen Orten unterschiedlicher Gebrauch von Flöten, Trompeten, Hörnern und in der 2. Hälfte des Jahrhunderts auch Klarinetten war. In kleineren Zentren ist kleinere Besetzung bemerkbar, so zum Beispiel in Prag in 80 Jahren hatte Opernorchester 26 Mitglieder und in Esterhaza unter der Leitung von Joseph Haydn nur 23 Mitglieder. Im Falle der Schloßtheater handelt sich allerdings auch um kleinere Räume, während die größten Orchester in Neapel und Torino in größten Opernhäusern Europas mitwirkten. Als Durchschnitt für ein Opernorchester können wir jedenfalls 30-40 Spieler festsetzen. Natürlich könnten die Orchester auch kleiner sein, zum Beispiel in Theatern in weniger bedeutenden Städten oder auf Schlössern, wo keine Theater aufgebaut wurden. Aus Vorangehenden geht aber hervor, daß die Komponisten wie Händel, Hasse oder die neapolitanischen Meister ihre Opern für größere Besetzung konzipierten.

Nun versuche ich auf weitere charakteristische Merkmale der Opernorchester im 18. Jahrhundert hinweisen. Erstens ist es die erstrangige Bedeutung des Continuo. Die italienischen Orchester wurden im Gegensatz zum Orchester der Pariser Opera oder zu den Kirchenorchestern nicht im heutigen Sinne dirigiert. Während die kleinere Ensembles wurden oft von dem ersten Geiger oder einem anderen Instrumentalisten geleitet, wurde die Leitung einer Oper immer die Sache eines Maestro di Cappella, der das erste Cembalo spielte und sich auf Mithilfe seines Konzertmeisters (*direttore di musica, il primo violino*) verlassen mußte. Hier kommen wir zum Problem der Verwendung der zwei Cembali in italienischen Opern; diesen Umstand können wir auf vielen Abbildungen aus 18. Jhr. sehen. Es ist vielleicht die mißverstandeste Frage in dieser Problematik. Wir können oft in der Literatur des 19. und 20. Jhr. lesen, daß beim ersten Cembalo der Dirigent, während beim zweiten der Generalbaß-Spieler saß. In der heutigen Praxis ist ebenso gewöhnlich, daß Dirigent selbst nur die Rezitative begleitet. J. J. Quantz empfiehlt jedoch Verwendung des zweiten Cembalos zu sechs und mehr erster Geigen – es folgt daraus, daß die Verdopplung der Cembali eine akustische Erfordernis ist. Das zweite Cembalo soll das erste bei Tutti Stellen verstärken. Wesentlich ist dabei die Aufteilung des Barockorchesters in *Soli* und *Ripieni*, wobei die sogenannte *Ripieno*-Instrumente, also Oboen, Fagotte, zweites Cembalo und bei der größeren Besetzung auch manche Streicher nur die *Ritornelle* spielen. Endlich könnten zwei Cembali die Unterschiede zwischen Personen im Dialog unterstützen. Ein Beispiel finden wir dafür in Händels Oper *Sosarme*, HWV 30 (Nr30 – Duetto in dem dritten Akt).

Mit dem Continuo hängt auch die Frage der Besetzung der Violoncelli und Kontrabässe zusammen. In meisten erwähnten Orchestern ist Zahl der Bässe gleich dem Zahl der Geigen. Einen Extremfall finden wir wieder in Torino, wo zu elf ersten Geigen zwölf Bässe benutzen wurden. In Italien wurden sogar die Kontrabässe mehrfach besetzt als die Celli. Diese Praxis finden wir jedoch außer Italien kaum.

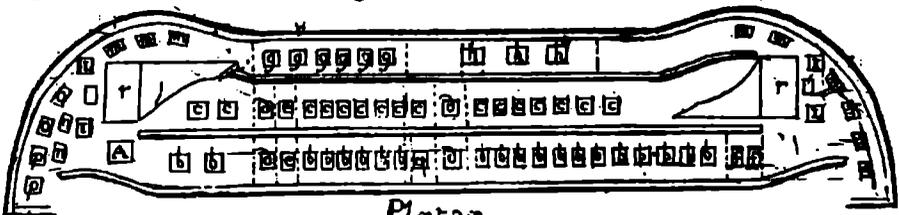
Weiteres charakteristisches Merkmal des großen Barockorchesters ist die Gleichgewicht zwischen Streichern und Holzbläsern – also Oboen und Fagotte. Quantz verlangt zu sechs ersten Geigen vier Oboen und vier Fagotte. Dresdner Orchester unter J. A. Hasse hatte sieben erste Geigen, fünf Oboen und fünf Fagotte; so ist es auch bei anderen obenerwähnten Orchestern – in der ersten sowie zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Das ist also ebenso ein großer Unterschied zu modernen Orchestern, wo zu noch mehreren Streichern nur je zwei Oboen und Fagotte kommen.

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Dresda.



4. Platea.

Distribuzione dell' Orchestra del R. Teatro di Torino



5. Platea.

PLATE XV. Plans for the Dresden and Turin orchestras

DRESDEN (upper): 1 first harpsichord [J. A. Hasse]; 2 second harpsichord; 3 violoncellos; 4 contrabasses; 5 first violins; 6 second violins, with backs turned toward the stage; 7 oboes [also with backs toward the stage]; 8 flutes [ditto]; 9 violas [ditto]; 10 bassoons; *r* hunting horns; *d* a platform on each side for the trumpets and timpani.
TURIN (lower): A the director of the orchestra [Gaetano Pugnani], more elevated than the others; *b* first violins; *c* second violins; *d* oboes; *e* clarinets; *f* hunting horns; *g* violas; *h* bassoons; *i* first violoncellos; *L* first contrabasses; *m* basses, that is, violoncellos and contrabasses; *n* other hunting horns; *o* timpanum; *p* trumpets; *q* first violinists for the ballets; *r* harpsichords.

Die Aufstellung der Spieler im Orchesterraum war ebenso charakteristisch und hat sich von normalen Kammerkapellen unterschiedet. Ich lege zwei Abbildungen aus dem Schrift „Elementi teorico – pratici di musica con un saggio sopra l’arte di suonare il violino“ von Francesco Galeazzi (Rom 1791) bei. Die

Bilder sollen zwei Möglichkeiten der Aufstellung eines Opernorchesters präsentieren. Im Dresdner Orchester ist das erste Cembalo so gestellt, daß der Maestro di Cappella die Sänger gut sehen kann. Die Streicher sind dann auf einer Seite des ersten Cembalos, die Holzbläser auf der anderen. Typisch ist die Teilung der Bässe auf verschiedenen Seiten des Orchesterraumes und die Stellung der Musiker in Reihen so, daß manche Spieler mit dem Rücken gegen Zuschauern und andere gegen der Bühne sitzen. Sehr ähnlich beschreibt die Aufstellung eines Orchesters im Theater auch J. J. Quantz. Ich habe aber leider im 18. Jhr. bisher keine andere Abbildung oder Beschreibung dieses Systems gefunden.

Im Orchester in Torino sind beide Cembali gegenüber, jedes natürlich mit seinen Bässen. Erste und zweite Geigen sind gegenüber in der Reihen längst des Orchesterraumes. Die Holzbläser sind mit Streichern gleichmäßig vermischt. Violen und Fagotte sind in der dritten Reihe und ebenso wie zweiten Geigen mit dem Rücken gegen der Bühne. Galeazzi fügt hinzu, daß die Dresdner Aufstellung nur für einen in der Mitte sitzenden Zuschauer optimal ist. Sonst sind immer entweder Holzbläser oder Streicher besser zu hören. Im Orchester in Torino sind beide Gruppen vermischt. Diese Aufstellung finden wir in verschiedenen Varianten auf allen Abbildungen der Opernszenen im 18. Jhr.

Über Aufführungspraxis der Opern in Böhmisches Länder haben wir leider nur wenig Nachrichten. Aus Zentern, wo die Opern aufgeführt wurden, wie in Prag, Kuks, Holešov oder Jaroměřice nad Rokytnou, sind keine Angaben über die Zahl der Musiker überliefert. Es wurden hier auch keine Theater erhalten. Einzige und bedeutende Ausnahme ist das Schloßtheater in Český Krumlov aus dem Jahre 1766. Es ist für etwa 300 Zuschauer bestimmt, also mit großen italienischen Theatern kann man es kaum vergleichen. Eine Überraschung ist dann die Größe der Bühne und des Orchesterraumes. Die Bühne ist mit allen Errungenschaften der damaligen Theater Technik ausgerüstet. Die Dekorationen wurden von den Schülern von G. Galli-Bibiena gemahlt. Es interessiert uns aber der Orchesterraum mit dem originalen Notenpult, der obenerwähnte Aufstellung voraussetzt. Dann finden hier bequem 2 Cembali und etwa 30 Musiker Platz. Interessant ist die trockene Akustik mit dem minimalen Nachhall. Das kann die Größe der Opernorchester begründen. Eine so große Kapelle ist in einer ähnlich großen Barockkirche kaum vorstellbar. Die Kirchenorchester im 18. Jahrhundert waren auch viel kleiner als die Opernorchester.

Schade, daß in Böhmen und Mähren keine weitere Barocktheater erhalten sind. So haben wir keinen Vergleich und wissen nicht, ob die Größe des Orchesterraumes in Český Krumlov Ausnahme oder Regel war. Mindestens können wir konstatieren, daß es dem europäischen Niveau entspricht. Ich glaube, daß in Zentren wie zum Beispiel in Jaroměřice, wo das Opernleben viel reger, als in Český Krumlov war, wurde auch das Orchester nicht unterschätzt. Ich möchte enden mit einem Zitat von J. J. Quantz, der die Richtige Wahl der Besetzung betont: „Wir können ein Stück, das für einen weitläufigen Ort, und für ein zahlreiches Orchester bestimmt ist, am gehörigen Orte aufführen hören. Es wird uns ungemein gefallen. Hören wir aber dasselbe Stück ein andermal in einem

Zimmer, mit einer schwachen Begleitung von Instrumenten, vielleicht auch von andern Personen ausführen: es wird die Hälfte seiner Schönheit verlohren haben. Ein Stück das uns in der Kammer fast bezaubert hatte; kann uns hingegen, wenn man es auf dem Theater hören sollte, kaum mehr kenntlich sein.“

QUELLEN UND LITERATUR:

- Quantz**, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752 (Neudruck der 3. Auflage, Breslau 1789: Kassel/Basel 1968)
- Mattheson**, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713
- Mattheson**, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Neudruck: Kassel, Basel 1969)
- Burney**, Charles: *Carl Burney's (...) Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, 3 Bde, Hamburg 1773 (Neudruck: Kassel, Basel 1967)
- Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1754 (Neudruck: Hildesheim 1970)
- Musikalische Monathsschrift für das Jahr 1791*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Berlin 1792
- Hiller**, Johann Adam: *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig 1766/70 (Neudruck: Hildesheim 1970)
- Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig 1798-1808
- Koch**, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a. M. 1802
- Walther**, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732
- The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980
- Haas**, Robert: *Aufführungspraxis der Musik*, Leipzig 1931
- Schünemann**, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Berlin 1913

