

Tagung

Französische Oper in Wien um 1800

Freitag/Samstag, 25./26. Mai 2018

Österreichische Gesellschaft für Musik, 1010 Wien, Hanuschgasse 3

In der Zeit zwischen dem Frieden von Lunéville 1801 und der ersten französischen Besetzung Wiens im Winter 1805/1806 treten die Wiener Theater – allen voran das neu eröffnete Theater an der Wien und die Hoftheater – geradezu in einen Wettbewerb um die publikumswirksamsten Aufführungen von französischen musiktheatralischen Werken: Opern von Cherubini, Méhul, Della Maria, Le Sueur, Boieldieu, Dalayrac und anderen werden unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit in zum Teil konkurrierenden Produktionen auf die Bühne gebracht und dafür nicht nur übersetzt und szenisch adaptiert, sondern auch musikalisch bearbeitet. Sie sind Anlass für viele musikalische Gelegenheitsstücke, die in den sich in dieser Zeit stark entwickelnden Wiener Verlagen erscheinen, und dienen auch Wiener Komponisten als Anregung für ihre eigenen musikdramatischen Werke. Während im Winter 1805/1806 Cherubini als Gast der Hoftheater und in deren Auftrag in Wien seine *Faniska* schreibt, überarbeitet Beethoven seine *Leonore/Fidelio* ein erstes Mal.

Diese Tagung präsentiert neue Forschungsergebnisse zu diesem Thema und versammelt dazu eine Reihe von internationalen Expertinnen und Experten. Ihre Beiträge erscheinen 2019 in der Reihe *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern* in der Edition Argus, Schliengen.

Eine Veranstaltung des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft – Abteilung Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien

Martin Skamletz (Hochschule der Künste Bern)
Klaus Pietschmann (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Michele Calella (Universität Wien)

<http://www.hkb-interpretation.ch/veranstaltungen/oper-in-wien.html>

Stand: 22. Mai 2018

Mit Unterstützung durch



Freitag, 25. Mai 2018

- 9:15 **Michele Calella** (Wien)
Begrüßung
- 9:30 **Estelle Joubert** (Halifax)
Visualizing French Opera in Vienna ca 1800
- 10:15 **Klaus Pietschmann** (Mainz)
Unter französischen Vorzeichen?
Italienisches Opernrepertoire in Wien um 1800
- 11:00 Kaffeepause
- 11:15 **Peter Prokop** (Wien)
Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829):
Tagebuchnotizen zum Musikleben seiner Zeit
- 12:00 **Martin Skamletz** (Bern)
Wiener Aufführungen von französischen Opern
im Spiegel des Tagebuches von Joseph Carl Rosenbaum
- 12:45 Mittagspause
- 14:00 **Barbara Babić** (Wien)
„... eine seltsame Gattung von Schauspielen, die man Melodrama nennt“.
Das französische Melodram in Wien um 1800
- 14:45 **Annette Kappeler** (Bern)
Affektausdruck als Körpersprache. Zwei deutsche Übersetzungen
des Librettos von Le Sueurs *La caverne*
- 15:30 Kaffeepause
- 15:45 **John A. Rice** (Rochester, MN)
Die beyden Fühse and Wagen gewinnt:
Rival Viennese Productions of Méhul's *Une Folie* (1803)
- 16:30 **Andrea Horz** (Wien)
Méhul/Bouilly *Hélène* und Méhul/Treitschke *Hélène*
– Operndruck in Paris und Wien um 1800
- 17:15 Pause

Freitag, 25. Mai 2018, 18:00 Uhr

Österreichische Gesellschaft für Musik, 1010 Wien, Hanuschgasse 3

**Konzert: Ausschnitte aus französischen Opern
nach in Wien 1803 gedruckten Klavierauszügen**

Studierende der Klasse Bernhard Adler
(Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien)

Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817)

Der Schatzgräber (*Le trésor supposé*, Theater an der Wien, 10.8.1803)

[Nr. 3]. Arie der Sophie „Ach, wenn er kommt, fühl ich Entzücken“
(Kunst- und Industrie-Comptoir Nr. 261) – **Veronika Seghers**

Helene (*Hélène*, Theater an der Wien, 25.8.1803)

Nr. 8. Arie des Constantin „Ich erkenne diesen Ort, die lieblichen
Auen“ (Kunst- und Industrie-Comptoir Nr. 278) – **Johannes Czernin**

Luigi Cherubini (1760–1842)

Der portugiesische Gasthof (*L'hôtellerie portugaise*, Kärntnerthor, 22.9.1803)

Nr. 2. Arie der Gabriele „Mir ist ein starcker Schutz gegeben“
(Thadé Weigl Nr. 447) – **Sori Mirjam Pfeifer**

Nr. 5. Arie des Carlos „Du wandelst einsam in Gefahren“ (Nr. 450)
– **Johannes Czernin**

Nr. 6. Arie der Gabriele „Nach dir, nur nach dir geht mein Sehnen“ (Nr. 451)
– **Sori Mirjam Pfeifer**

Dominique Della Maria (1769–1800)

Der Onkel als Bedienter (*L'oncle valet*, Theater an der Wien, 3.11.1803)

Nr. 1. Duett Dumont/Dolban „Einem Märchen sieht es wohl gleich, ist
Dolban wirklich gar so reich?“ (Kunst- und Industrie-Comptoir Nr. 331)
– **Johannes Czernin, Valentin Voith**

Lu Bai, Klavier

Konzentriert auf knapp drei Monate zwischen Anfang August und Anfang November 1803, in denen sie erstaufgeführt und gedruckt wurden, bietet das Programm unseres kleinen Konzerts einen Einblick in die Wiener Fassungen von französischen „Operetten“, das heißt in der Regel einaktigen Stücken komischen Charakters mit viel gesprochenem Dialog und wenigen musikalischen Nummern. (Parallel dazu standen auch mehraktige und thematisch wie gesanglich anspruchsvollere Opern französischer Herkunft wie Cherubinis *Lodoiska* und *Die Tage der Gefahr*, Dalayracs *Der Thurm von Gothenburg* oder Le Sueurs *Die Räuberhöhle* auf dem Spielplan.)

Méhuls *Der Schatzgräber* wurde im erst 1801 eröffneten Theater an der Wien gespielt und im 1802 seinen Betrieb aufnehmenden Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs gedruckt und gehörte (mit über 30 Aufführungen nur schon bis Ende 1804) zu den erfolgreichsten Werken auf den Wiener Bühnen dieser Zeit; Cherubinis *Der portugiesische Gasthof* kam ausschließlich an den Hoftheatern (und nur etwa halb so oft) zur Aufführung und im Verlag von Thadé Weigl zum Druck. Von Méhuls *Helene* und Della Marias *Der Onkel als Bedienter*, die wir beide in den Versionen des Theaters an der Wien hören, liegen jeweils auch Fassungen aus den Hoftheatern vor: Sie gehören zu den Werken, die von beiden Theatern in konkurrierenden Produktionen mit jeweils eigener deutscher Textfassung in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft auf die Bühne gebracht wurden.

Der mit dieser Praxis verbundene kleine Skandal um Della Marias *Der Onkel als Bedienter* ist dabei gut dokumentiert: Nachdem publik geworden war, dass die Hoftheater die länger vorbereitete Produktion des Theaters an der Wien mit einer Schnelleinstudierung um zwei Tage überholt hatten, wurde ihre Aufführung „solenn ausgezischt“ (so Joseph Carl Rosenbaum in seinem Tagebuch), worauf sich „diese[r] ungewaschen[e] Onkel [...] mit Schimpf von der Bühne retirirte“ (*Zeitung für die elegante Welt*): Hoftheater-Direktor Baron Braun untersagte weitere Aufführungen.

Bei Méhuls *Helene* hingegen – dem einzigen dreiaktigen Stück des heutigen Abends – trugen die Hoftheater den Sieg in diesem Wettstreit davon (mit immerhin 18 Aufführungen bis 1806), während das Theater an der Wien seine drei Tage später präsentierte Version nach nur drei Aufführungen wieder absetzte. Wir hören heute Constantins ersten Auftritt: Er ist der zu Unrecht des Mordes beschuldigte und vertriebene Graf von Arles, der sich auf der Flucht unerkannt als Tagelöhner in der Landwirtschaft durchschlägt, auf dem Hof des Pächters Moritz seine sich in Männerkleidern als Hirt Jakob ausgebende Frau Helene und ihren gemeinsamen Sohn wiederfindet und am Ende öffentlich rehabilitiert wird.

Was die Handlung der einaktigen Stücke betrifft, so enthalten sie immer eine einfache Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang. Ihr Personal umfasst in der Regel das anfangs noch getrennte Liebespaar (ein junges Mündel und seinen ritterlichen, aber mittellosen Verehrer), den meist reichen Vormund des Mädchens, der einer Vereinigung der beiden aus irgendwelchen Gründen im Wege steht, sowie schlaue Bedienstete oder Vertraute, die bei der Lösung des Problems helfen, wobei viel an Witz aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Gesellschaftsschichten entsteht und die Grenzen des standesgemäßen Handelns ausgelotet werden. Letztlich steht moralische Integrität über Reichtum, über allem aber steht die Liebe!

In diesem Sinne muss Sophies geldgieriger Onkel mit Hilfe der List eines Dieners erst zum vermeintlichen *Schatzgräber* einer imaginären Kiste voller Diamanten gemacht werden, bevor er sie zur Heirat mit ihrem geliebten Nachbarn freigibt und damit auch dessen finanzielle Probleme löst.

Bis Gabriele sich dem Zugriff ihres sie selbst zur Frau nehmen wollenden Vormundes entziehen und Carlos ehelichen kann, hat sie einige Verwicklungen um entflozene Gouverneursgattinnen und Geheimagenten zu überstehen, die sämtlich der Phantasie des Wirtes eines *portugiesischen Gasthofes* entsprungen sind, in dem die Handlung vor sich geht.

Um inkognito den richtigen Mann für die ihm anvertraute Elise aussuchen zu können, gibt sich *Der Onkel*... Dolban seinen beiden Neffen Dumont und Florvel gegenüber, die ihn wegen seiner früheren Tätigkeit als Schiffskapitän noch nie gesehen haben, ... *als Bedienter* aus.

M. S.

Samstag, 26. Mai 2018

- 9:15 **Austin Glatthorn** (Halifax)
Arranging the Popular:
Viennese Harmonie Arrangements of French opera, ca 1800
- 10:00 **Theodore Albrecht** (Kent, OH)
The Orchestra of the Theater an der Wien in 1805
- 10:45 Kaffeepause
- 11:00 **Michael Fend** (London)
Cherubini in Vienna: At the Wrong Time in the Wrong Place
- 11:45 **Giada Viviani** (Rom)
Singspiel, Opéra Comique or Opera Semiseria? Cherubini's *Faniska*
across German, French and Italian Music-Dramaturgical Traditions
- 12:30 Mittagspause
- 14:00 **Peter Niedermüller** (Mainz)
Luigi Cherubini's Ouvertüren im Kontext der
Wiener Instrumentalmusik
- 14:45 **Carol Padgham Albrecht** (Moscow, ID)
Theresia Saal as a Singer of French Opera, 1802–1805
- 15:30 Kaffeepause
- 15:45 **Fabian Kolb** (Mainz)
„Nach einer französischen Idee ganz frey bearbeitet“. Zum Umgang mit
französischen Modellen in Joseph Weigl's Opern – mit Beobachtungen zu
Franziska von Foix (1812) und *Die Jugend Peter des Großen* (1814)
- 16:30 **Michele Calella** (Wien)
Tagungsabschluss
- 17:15 Ende

Abstracts

Estelle Joubert (Halifax)

Visualizing French Opera in Vienna ca 1800

This paper draws on a team-based computational project entitled *Visualizing Operatic Fame*, which contains over 6000 records of operatic performances across the German-speaking realm from 1780–1810, of which over 3000 are from Vienna. Based on a variety of queries from this graph database, I shall visualize patterns of dissemination, distribution and popularity of French opera (for my purposes both French-language performances and German-language adaptations of French operas) in Vienna between 1783 and 1810. My paper will assess broader trends such as the ebbs and flows of French opera performances in Vienna during this time, paying close attention to the French occupation in Vienna; the relative popularity of individual French operas based on repeat performances; the relative operatic preferences of the national theatre company and the Kärntnertheater company; and the potential canonization of French opera based on repeated performance and criticism. Ultimately, I hope to demonstrate that computational methods uncover trends across datasets which otherwise remain unexplored.

Estelle Joubert studied medieval chant at the University of Toronto (M.A. 2001) and historical musicology at the University of Oxford, where she obtained her DPhil in 2007 with a dissertation on opera, politics and the public sphere in Enlightenment Germany. She held a SSHRC (Social Sciences and Humanities Research Council of Canada) postdoctoral fellowship from 2007 to 2009 at the University of Toronto and joined Dalhousie University in Halifax, Nova Scotia in 2009, where she is currently Associate Professor of Musicology and Associate Director, Graduate Studies and Research at the Fountain School of Performing Arts. Joubert is currently principal investigator for a large-scale SSHRC-funded project entitled „Opera and the Musical Canon, 1750–1815“. Her research interests include computational musicology, especially data visualization and graph databases, eighteenth-century opera and political theory, and music in the global early modern period.

Klaus Pietschmann (Mainz)

Unter französischen Vorzeichen? Italienisches Opernrepertoire in Wien um 1800

Die italienische Oper war im Wien der Jahre um 1800 die vom Adel nach wie vor klar bevorzugte musikalische Gattung, litt jedoch zunehmend unter wegbrechenden Zuschauerzahlen und wachsendem Kostendruck. Dennoch sind Anstrengungen zu ihrer Reform zu beobachten, die maßgeblich vom Hoftheaterdichter Giovanni de Gamerra und dem bevorzugten Komponisten der Kaiserin, Ferdinando Paër, ausgingen. Das Referat bietet einen Überblick über diese Entwicklung und geht der Frage nach, inwieweit die Situation der italienischen Oper durch die französische Opernmode in Wien nach 1800 beeinflusst wurde.

Klaus Pietschmann studierte an der Universität zu Köln, an der Universität Florenz und an der Universität Münster Musikwissenschaft und Mittelalterliche Geschichte. 1997/98 war er am Deutschen Historischen Institut in Rom und wurde 2000 mit einer Arbeit über *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III.* promoviert. Anschließend war er bis

2003 in Bonn und Köln in einem Forschungsprojekt über „Die Oper in Italien und Deutschland 1770–1830“ tätig. Von 2003 bis 2006 war er Assistent von Hans-Joachim Hinrichsen an der Universität Zürich, wo er auch habilitiert wurde. 2006 bis 2009 nahm er Assistenz- und Gastprofessuren in Bern und Graz wahr. 2009 wurde er ans Institut für Musikwissenschaft an der Universität Mainz berufen.

Peter Prokop (Wien)

Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829): Tagebuchnotizen zum Musikleben seiner Zeit

Die von 1789 bis 1829 geführten Tagebücher des Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829) stellen eines der umfangreichsten Diarien ihrer Zeit dar. Wegen der Theaterleidenschaft ihres Autors sind sie eine bedeutende musikwissenschaftliche Quelle, die bis heute nur in Ausschnitten publiziert wurde, seit 2016 aber in einer digital durchsuchbaren Arbeitstranskription des gesamten Textes vorliegt.

Daraus sollen folgende Aspekte kurz präsentiert werden:

- Biographie Rosenbaums
- Umfang und Struktur der Tagebücher
- Karriere der Therese Rosenbaum geb. Gassmann und ihrer Rivalin Therese Saal
- wichtigste Spielstätten des Musiktheaters in Wien um 1810 und ihre Leiter
- Einige Musikerpersönlichkeiten aus dem Bekanntenkreis Rosenbaums

Peter Prokop, geboren 1938 in Wien, Studium der Agrarökonomik an der Universität für Bodenkultur in Wien mit Abschluss als Diplom-Ingenieur, ab 1961 Berufstätigkeit in der Landwirtschaftskammer Österreich, zuletzt Leiter des Referats für berufliche Weiterbildung und Beratung sowie des Ländlichen Fortbildungsinstituts (LFI), Mitarbeit in diversen bildungspolitischen Gremien (z. B. Konferenz der Erwachsenenbildung Österreichs, Kuratorium des Österreichischen Rundfunks etc.). Nach Pensionierung 2001 intensive Befassung mit Geschichte, personengeschichtliche Mitarbeit am Architektenlexikon Wien, Transkription der Tagebücher des J. C. Rosenbaum und Veröffentlichung mehrerer Fachartikel zu darin erwähnten Ereignissen und Personen (z. B. zu den Architekten Josef Kornhäusel und Franz Engel, zum Schauspieler Tobias Kornhäusel u. a.).

Martin Skamletz (Bern)

Wiener Aufführungen von französischen Opern im Spiegel des Tagebuches von Joseph Carl Rosenbaum

Basierend auf Peter Prokops Transkription des Rosenbaum-Tagebuches werden zunächst wenige allgemeine Überlegungen zum Verhältnis von professionellem Theaterbetrieb und gesellschaftlichem Umfeld angestellt. Darauf folgen einige Detailbeobachtungen zu Rosenbaums Berichten rund um die Aufführungen ausgewählter französischer Werke im Konkurrenzbetrieb zwischen den Hoftheatern und dem Theater an der Wien, die der bekannten Quellensituation neue Aspekte hinzufügen.

Martin Skamletz wuchs in Vorarlberg auf und studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien Musiktheorie und Querflöte sowie am Koninklijk Conservatorium in Brüssel Traversflöte. Nach Lehraufträgen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und an der Musikhochschule Trossingen unterrichtet er Musiktheorie am Vorarlberger Landeskonservatorium in Feldkirch und an der Hochschule der Künste Bern, wo er außerdem für den Forschungsschwerpunkt Interpretation verantwortlich ist. Seine musikalische Aktivität konzentriert sich auf das Barockorchester *Concerto Stella Matutina*, in dem er Flöte spielt. Als spätberufener Doktorand schreibt er derzeit eine Dissertation über *Französische Oper in Wien 1801–1806*.

Barbara Babić (Wien)

**„... eine seltsame Gattung von Schauspielen, die man Melodrama nennt“.
Das französische Melodram in Wien um 1800**

Mit den Worten im Obertitel meines Vortrages äußerte sich August von Kotzebue und ähnlich der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt, als sie um 1800 in verschiedenen Pariser Boulevardtheatern die *mélodrames à grand spectacle* entdeckten. Solche Theaterformate, meist Dreiakter in Prosa mit Musik, Tanz, Pantomime und spektakulären Bühneneffekten, hatten wenig mit der im deutschsprachigen Raum verbreiteten Auffassung von der Gattung Melodram zu tun. Sie gründete auf dem einaktigen, auf altmythologischem Sujet basierenden deutschen Melodram gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Bald sollte sich die „deutsche Skepsis“ gegenüber dem „Unfug [...] mit dieser wunderlichen Gattung von Theatermusik“ (Anonyme Korrespondenz aus Paris, *AmZ*, 1805) ändern. Die erste Station eines der erfolgreichsten Melodramen im deutschsprachigen Raum überhaupt war Wien: *Salomons Urtheil*, eine Bearbeitung von *Le jugement de Salomon* (1802), kam im Oktober 1804 am Theater an der Wien zur Premiere. Der französische Text wurde von Matthäus Stegmeyer übersetzt, während die Musik – ungewöhnlich für dieses Repertoire – des französischen Originals von Adrien Quaisin verwendet wurde. Es folgten mehr als dreißig Vorstellungen binnen eines Jahres sowie zahlreiche Aufführungen in deutschen Städten auf Basis jener Wiener Version.

Das skizzierte Beispiel ermöglicht nicht nur, neue Aspekte über die Entstehung des Pariser Melodrams ans Licht zu bringen. Es bietet auch eine facettenreiche Grundlage, um textuelle und musikalische Bearbeitungsstrategien für die Wiener Bühne vor dem Hintergrund der aktuellen Kulturtransfer-Forschung zu diskutieren. Dabei wird deutlich, dass Teile der Musik, welche bis dato Quaisin zugeschrieben werden, Ergänzungen für die Wiener Aufführung sind. Nicht zufällig entsprechen sie den lokalen Erwartungen an die Gattung Melodram.

Barbara Babić studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Trient (B.A.) und Mailand (M.A.) sowie Musikvermittlung und -management an der Accademia Teatro alla Scala. 2010/2011 war sie Erasmus-Studentin an der FU Berlin und schrieb ihre vom DAAD geförderte Masterarbeit über Film- und Theatermusik für die Piscator-Bühne im Berlin der 1920er-Jahre. Seit Februar 2015 arbeitet Barbara Babić mit einem DOC-Stipendium der ÖAW an ihrer Dissertation über das Melodram zu Beginn des 19. Jh. In diesem Rahmen forschte sie 2015/16 mit einem Marietta-Blau-Stipendium des OeAD in München und Paris. 2017 arbeitete sie in verschiedenen Projekten mit der Fondazione Rossini zusammen. Im Fokus ihrer aktuellen

Forschung stehen die Gattungen der Vorstadttheater (Melodram, Vaudeville, Parodie), Bühnenmusik im 19. und 20. Jh. sowie Fragen des Kulturtransfers.

Annette Kappeler (Bern)

Affektausdruck als Körpersprache. Zwei deutsche Übersetzungen des Librettos von Le Sueurs *La caverne*

1803 werden in Wien im Abstand von wenigen Tagen zwei Fassungen der französischen Oper *La caverne* aufgeführt: Am 22. Juni 1803 kommt sie im Theater an der Wien als *Die Höhle bey Kosire* und am 24. Juni 1803 im Kärntnertortheater als *Die Räuberhöhle* auf die Bühne. Französische Opern sind in Wien gerade äußerst beliebt, und die Theater versuchen einander mit Aufführungen derselben Oper zu übertrumpfen.

Nur wenige Jahre zuvor (1793) war *La caverne, ou Le repentir* im Théâtre Feydeau in Paris uraufgeführt worden und schnell zu einem der populärsten Stücke der Revolutionszeit avanciert. Die Aufführung fiel in eine kurze Zeit der relativen Theaterfreiheit.

Die deutschen Übersetzungen gehen auf semantischer Ebene relativ frei mit der französischen Vorlage um und weisen dabei Ähnlichkeiten auf: Während in der Figurenrede thematisierte affektive Zustände des französischen Textes in den Übersetzungen stark zurückgenommen sind, werden diese in hinzugefügten Szenenanweisungen aufgenommen und so auf der Bühne durch körperlichen (statt durch sprachlichen) Ausdruck verdeutlicht. Das entspricht einem deutschsprachigen Diskurs um 1800, der die Bedeutung des „stummen Spiels“, betont, die dem Theaterspiel nach Lessing erst „Wahrheit und Leben“ gebe. Gleichzeitig findet in den Übersetzungen ein inflationärer Gebrauch von Gedankenstrichen statt, die Raum für nonverbale Ausdruck bezeichnen. Im Ausdruck männlicher Figuren wird in den Übersetzungen ein Exzess an Affekt vermieden, während den weiblichen Figuren verstärkt körperliche Ausnahmezustände zugeordnet sind. Um 1800 wird eine solche reichere und lebendigere Gebärdensprache des „schönen Geschlechts“ im deutschsprachigen Diskurs als Folge der reizbareren weiblichen Nervenfasern verstanden.

Die deutschen Übersetzungen von *La caverne* übertragen eine rhetorisch geprägte Tradition des Affektausdrucks in eine um 1800 entstehende Ästhetik der Körpersprache, die als direkter Ausdruck des (geschlechtsspezifischen) menschlichen Nervensystems verstanden wird.

Annette Kappeler hat deutsche und französische Philologie und Violine – Instrumentalpädagogik und Konzertfach – studiert. Mit einer Arbeit zu Auftrittformen der Französischen Barockoper, die 2016 unter dem Titel *L'oeil du prince* erschien, wurde sie promoviert. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte an der Hochschule der Künste Bern, an der Universität Konstanz und im Nationalen Forschungsschwerpunkt *eikones* des Schweizerischen Nationalfonds. Annette tritt regelmäßig als Bratschistin und Geigerin in Ensembles wie *le phénix* und dem Zürcher Barockorchester auf und leitet den Studiengang Master Musikpädagogik an der Kalaidos Musikhochschule. Sie hat u. a. Aufsätze zu Musik in Horváths Theaterstücken, Marcel Beyers Opernlibretti und der Ästhetik der Lebendigkeit im Theater um 1800 publiziert und schließt gerade ein Publikationsprojekt einer kommentierten dreisprachigen Anthologie von Werken Claude-François Ménéstriers und ein weiteres zum Theater der Französischen Revolution ab.

John A. Rice (Rochester, MN)

***Die beyden Füchse and Wagen gewinnt:
Rival Viennese Productions of Méhul's Une Folie (1803)***

Among the several opéras comiques that the Hoftheater and the Theater an der Wien vied to perform in almost simultaneous productions, Méhul's *Une Folie* was the lightest, most purely comic drama. This presentation will begin with a brief summary of Bouilly's libretto – a retelling of the old story in which a handsome young man overcomes obstacles separating him from a charming young woman, guarded by an aged ward who wants to marry her himself – and a survey of some of the score's musical highlights. I will present some early nineteenth-century costume designs, a fan depicting characters from the opera, and Gustaf Nyblaeus's watercolor of a production of *Une Folie* in Stockholm as evidence of how it might have been staged in Paris.

After a few remarks about the opera's reception in Paris the scene will shift to Vienna, and the translations of Bouilly's libretto for the Theater an der Wien (*Die beyden Füchse* by Seyfried) and the Hoftheater (*Wagen gewinnt* by Treitschke). Although *Wagen gewinnt* was ready first, the libretto printed, and the premiere announced for May 12, 1803, the illness of one of the singers and the subsequent death of another led to the production being cancelled. Less than two weeks later, on May 24, *Die beyden Füchse* triumphed in the Theater an der Wien. Indeed, even if *Wagen gewinnt* had come to the stage, the Viennese might well have preferred *Die beyden Füchse*, not only because of Seyfried's libretto (which effectively transformed the Picardy dialect spoken by a young man from the country – a major source of comedy in Bouilly's libretto – into Swabian dialect) but also because the cast in the Theater an der Wien included some of Vienna's best singer-actors.

Inseparable from the success of *Une Folie* – in Vienna and elsewhere – was the popularity of the romance „Je suis encore dans mon printemps“ – in Seyfried's version, „In des Tyrannen Eisenmacht“. I will speculate on just what made this music so popular, surveying some of the forms – sets of variations, appearances in quodlibets and potpourris, and insertion in other operas – in which Méhul's romance pervaded Europe's musical culture during the early nineteenth century.

John A. Rice, a member of the Akademie für Mozart-Forschung in Salzburg, has taught and lectured widely on music of the 18th and early 19th centuries. His books include *Antonio Salieri and Viennese opera* (1998), *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807* (2003), *The Temple of Night at Schönau* (2006), *Mozart on the Stage* (2009) and *Music in the Eighteenth Century* (2012).

Andrea Horz (Wien)

Méhul/Bouilly *Hélène* und Méhul/Treitschke *Hélène* – Operndruck in Paris und Wien um 1800

Um 1800 etablierte sich in Wien ein Verlagswesen – u. a. durch die Gründung des k. k. Hoftheater-Musikverlags –, das insbesondere das örtliche Bühnenprogramm spiegelte. Ariensammlungen, Klavierauszüge, Partituren, Variationen und dergleichen waren zum aktuellen Spielplan aus Wiener Produktion zu erwerben – nach Axel Beer wahrscheinlich sogar direkt an der Abendkassa. Der Fokus auf die französische Oper in Wien von 1801–1806 ermöglicht innerhalb der bislang sehr überschaubaren Forschung zur Verbindung zwischen den Wiener Opernspielplänen und den Produktkatalogen örtlicher Verlage eine besondere Perspektivierung. Da für diese Bühnenproduktionen meist bereits Pariser Drucke auf den Markt sind, bestand

für die Wiener Verlage eine andere Situation als bei Opern, die neu für die Wiener Bühne komponiert wurden. In welcher Weise positionierten sich in dieser Zeit die Wiener Verleger zu den Pariser Operndrucken?

Im Mittelpunkt des Vortrags steht Étienne-Nicolas Méhuls kurz zuvor in Paris uraufgeführte Oper *Hélène*, die daraufhin auch in Wien zu sehen war. Trotz verschiedener, mit der Oper verbundener Pariser Drucke, darunter die komplette Opernpartitur, erschien auch in Wien ein vollständiger Klavierauszug. Die Konzentration auf eine Oper beim Vergleich der Druckproduktionen beider Orte liefert detaillierte Einzelbeobachtungen. Darauf aufbauend bietet eine anschließende Kontextualisierung dieser Ergebnisse innerhalb der weiteren Bühnenproduktionen grundsätzliche Einsichten in die Verlagsstrategien bei der Adaption von französischen Opern in Wien.

Nach ihrem Abschluss 2001 als Diplommusikpädagogin (Hochschule für Musik Nürnberg) studierte **Andrea Horz** Musikwissenschaft, Philosophie und mediävistische Germanistik in Erlangen und Wien (M.A. 2007, Universität Erlangen). Danach war sie Stipendiatin des Mittelalterzentrums und Lehrbeauftragte des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Freiburg i. Br. 2011 nahm sie als Assistentin am Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien ihre Arbeit auf. Dort promovierte sie 2013 mit einer Dissertation zu Heinrich Glareans *Dodekachordon*. Diese Arbeit wurde mit dem Dissertationspreis des Instituts für Musikwissenschaft, Universität Wien ausgezeichnet und 2017 publiziert. Seit 2015 ist sie Hertha-Firnberg-Stelleninhaberin („Aufführung oder Notentext? Opern im Kontext der deutschen Musikpublizistik des 18. Jahrhunderts“). Das Habilitationsprojekt „Opern als musikanalytischer Gegenstand von ca. 1750 bis 1861“ setzt sie ab August 2018 als Elise-Richter-Stelleninhaberin an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Wien fort.

Austin Glatthorn (Halifax)

Arranging the Popular: Viennese Harmonie Arrangements of French opera, ca 1800

This paper explores French opera in Vienna around the year 1800 not in terms of productions in the theatre itself, but rather through arrangements of operatic music for small wind ensembles, known as *Harmonien*. Long associated with Vienna and its composers, *Harmonien* and the music designed for them played a significant, yet often overlooked role in musical life at the turn of the century. These ensembles performed original works as well as arrangements of symphonies, oratorios, and operas in virtually every space that late eighteenth-century audiences could expect to experience music, including at court, in theatres, taverns, streets, gardens, and even at home. *Harmonien* were thus ensembles that transcended the boundaries of the opera house, capable of disseminating its most popular works throughout Vienna and beyond – not only more frequently, but also at a fraction of the cost of staged productions. And as the French Revolutionary Wars dragged on, princely families who could no longer afford *Hofkapellen* turned to less-expensive *Harmonien* to provide the symphonic and operatic music that their orchestras had once performed. Indeed, the regular announcement of new Harmonie arrangements of operas in journals and newspapers such as the *Wiener Zeitung* in part attest to society's need of, and preoccupation with such works. By examining settings of French opera for Viennese *Harmonien*, especially those by Josef Triebensee (1772–1846), this paper opens a new vista in which to gauge the reception of imported French stage works among Vienna's public in the tumultuous years around 1800.

Austin Glatthorn is a Postdoctoral Research Fellow at Dalhousie University, where he is a member of the project „Opera and the Musical Canon, 1750–1815“. Glatthorn's research focuses on the interdisciplinary intersections of music, politics, and spectacle in the years around 1800, and appears in recent issues of *Eighteenth-Century Music* and *Journal of Musicology*. Among other projects, he is currently working on a monograph that aims to liberate music historiography around 1800 from concepts like Viennese classicism and nationalist historiography that were devised decades later, yet continue to dominate narratives of the period. Glatthorn's research has been supported by the University of Southampton, the Deutscher Akademischer Austauschdienst, the Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, and the Social Sciences and Humanities Research Council. In July 2018, Glatthorn will begin as Assistant Professor of Musicology at the Oberlin College & Conservatory of Music.

Theodore Albrecht (Kent, OH)

The Orchestra of the Theater an der Wien in 1805

When the new Theater an der Wien opened on June 13, 1801, it boasted an orchestra of 37 members, an increase of 13 over the 24 regular orchestra members of the old Freyhaus Theater auf der Wieden in 1795. The increase was due to larger string sections and 3 trombonists on its payroll.

On January 4, 1802, this orchestra played for the Theater's first production of Mozart's *Die Zauberflöte*, but perhaps even more importantly, Cherubini's *Lodoiska* (with four horns in two keys) on March 23, and Haydn's *Die Schöpfung* (with contrabassoon) on March 25.

Sometime during this period, as a result of several deaths and departures from the orchestra, Schikaneder sent conductor Ignaz von Seyfried to Prague to recruit new orchestra members: oboists Franz Stadler and Franz Rosenkranz, principal clarinetist Joseph Friedlowsky, principal bassoonist Valentin Czejka, and principal contrabassist Anton Grams, all of whom seem to have arrived in Vienna by September, 1802. Also in 1802, Franz Clement began supplementing concertmaster Ferdinand Gebler, Nikolaus Kraft supplemented principal violoncellist Max Willmann, and Ignaz Manker substituted for and soon replaced timpanist Joseph Rabe. Anton Dreyssig remained as principal flutist since Mozart's days.

By 1805, after nearly four years in its larger quarters, the orchestra numbered 12 violins (including the concertmaster), 6 violas, 4 violoncellos, 4 contrabasses, 2 each of flutes, oboes, clarinets, and bassoons, 3 horns, 2 trumpets, 3 trombones, and timpani, for a total of 43 players. For Beethoven's French-inspired *Fidelio* in November, all the Theater needed were a fourth horn and a contrabassoon.

Theodore Albrecht is professor of musicology at Kent State University in Ohio (USA). He holds the Ph.D. in musicology and history from the University of North Texas (1975). Before coming to Kent, he was professor of music at Park College and conductor of the Philharmonia of Greater Kansas City (1980–1992). Albrecht's 3-volume *Letters to Beethoven and Other Correspondence* was published in 1996 and received an ASCAP-Deems Taylor Award in 1997. He is currently working on a book-length study *Beethoven and the Orchestral Musicians of Vienna* (to be published by Indiana University Press) and a 12-volume translation and updated edition of Beethoven's Conversation Books (starting to appear from Boydell & Brewer in May, 2018).

Michael Fend (London)

Cherubini in Vienna: At the Wrong Time in the Wrong Place

On 26 June 1805 Luigi Cherubini was taken by Baron Peter von Braun, impresario of the Theater an der Wien, from Paris to Vienna. Embarrassingly, he had written already a *Chant sur la mort de Haydn*, although Haydn would still live for another four years. It is not the only indication that Cherubini had hoped to settle in Vienna, cheered by its audiences' interest in French opéra comique and far away from his discombobulation under Napoleon's encroaching tentacles. Political and personal conflicts combined to curtail Cherubini's Viennese stay, although he succeeded to compose instrumental music as well as the opera *Faniska*. After London and Paris, Vienna was the third European capital where Cherubini tried to settle since leaving Italy in 1784. What sort of roots could he and his operas take in Vienna, as the French army followed on his heels?

Michael Fend studied in Marburg and Berlin. He obtained a PhD on Zarlino in 1983 and a „Habilitation“ on Cherubini at the University of Bayreuth in 2005. Since 1993 he has been teaching in the Music Department of King's College London. His present research is primarily concerned with opera during the French Revolution in its political context.

Giada Viviani (Rom)

Singspiel, Opéra Comique or Opera Semiseria? Cherubini's *Faniska* across German, French and Italian Music-Dramaturgical Traditions

The opera *Faniska* is the only work by Luigi Cherubini to be specially written for the Viennese Court Theaters. After its premiere on February 25, 1806, the opera was performed over many decades in different German-speaking cities. Even though *Faniska* was always performed in German, none of both preserved autographs contains German words: the main source is a complete score based on an Italian libretto, whereas the second autograph consists of few musical numbers which set a French translation of the Italian libretto.

In fact, *Faniska* was originally composed on an Italian libretto and it was likely intended for the Italian company of the Viennese Court Theaters. However, this company closed on February 15, 1806 due to the financial sanctions which the Treaty of Pressburg imposed on Austria. Consequently, Joseph Sonnleithner quickly translated *Faniska's* libretto into German and the opera was premiered by the German company of the Court Theaters. When Cherubini finally returned to Paris, he undertook a second version of *Faniska* based on a French translation of the Italian libretto, but for some reason he gave up his plan.

The complex genesis of *Faniska* significantly impacted its structure and dramaturgy. The Italian libretto was an operatic adaptation of a French mélodrame, *Les Mines de Pologne* by René-Charles-Guilbert de Pixérécourt, and had the character of an opera semiseria. The analysis of the autograph sources reveals that the shift into German provoked changes in the structure of the opera, which became closer to an opéra comique. This is particularly evident in the 2nd and 3rd acts, whereas the 1st maintains the original structure. As a consequence, the final version of *Faniska* combines different features, connected to either Italian or French music-dramaturgical conventions. In this form, the opera could hardly be performed by Italian singers, therefore *Faniska's* Italian version has never been premiered, while the German version extensively circulated as a Singspiel.

Giada Viviani, after graduating with a degree in musicology from Ca' Foscari University in Venice, Italy, received her PhD in musicology from the Fribourg University in Switzerland and a second PhD in art history from Ca' Foscari University. She is currently Research Fellow at Roma Tre University.

Viviani's academic writings have been published in six different languages to date. The focus of her research is in 17th to 19th Century Italian Opera, music philology, and 20th Century classical Italian music. Her research has been supported by scholarships from the Swiss National Science Foundation, the Paul Sacher Foundation and the Richard Wagner Scholarship Foundation. She also received the Excellence Scholarship from the Swiss Government and the „Edith and Richard French Fellowship“ from the Beinecke Library (Yale University). In 2015 she was awarded the „Premio alla Ricerca“ from Ca' Foscari University.

She is currently working on the critical edition of Cherubini's *Faniska* (Berlin: Boosey & Hawkes) and on a book about the compositional process in Nino Rota's *La Dolce vita* (Turnhout: Brepols).

Peter Niedermüller (Mainz)

Luigi Cherubinis Ouvertüren im Kontext der Wiener Instrumentalmusik

Den Ausgangspunkt der Betrachtungen bildet Ludwig Finschers (1998) Einsicht, dass Opern- und Konzertsinfonie nicht genealogisch aufeinander bezogen werden können, sondern einander durch ihre gleichzeitige Präsenz im Konzertrepertoire stetig beeinflussten. Für die Wiener Rezeption von Luigi Cherubinis Ouvertüren ist Arne Stollberg (2014) zuletzt dem Verhältnis zu Beethovens Ouvertüre op. 62 zu Heinrich von Collins *Coriolan* nachgegangen. Der Vortrag setzt diesen Ansatz fort und beschreibt die Aufführungen von Cherubinis Ouvertüren im Wiener Konzertrepertoire und untersucht ihre Stellung in der Wiener Instrumentalmusik.

Peter Niedermüller wurde in Regensburg geboren. Er studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Geschichte und Pädagogik an der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität in Würzburg, wo er 1999 mit einer Dissertation zu den Madrigalen Carlo Gesualdos promoviert wurde. Er habilitierte an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz mit einer Arbeit zum Konzertleben in Wien. 2011/12 war er Gastdozent am Istituto Storico Germanico di Roma, 2014/15 hat er für drei Semester die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim vertreten. Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Mainz. Die Schwerpunkte seiner Forschung bilden die Geschichte und Analyse der musikalischen Interpretation sowie Medien und Mediengeschichte der Musik.

Carol Padgham Albrecht (Moscow, ID)

Theresia Saal as a Singer of French Opera, 1802–1805

In the collection of Vienna's Belvedere Galerie is a portrait of Theresia Saal (1782–1855) by Heinrich Friedrich Füger. She is represented as Eve, one of the soprano roles she sang in the 1799 public premiere of Haydn's *Schöpfung*. The daughter of Hoftheater singers Ignaz and Anna Maria Saal, she made her debut as Elamir in the 1793 revival of Salieri's *Axur*. She continued singing in small roles until 1798, when she appeared as Cherubino in the court's German Opera Company production of *Die Hochzeit des Figaro*. In January of 1801 she finally received an official Hoftheater contract as co-principal female singer with Magdalena Willmann-Galvani. Initially Mlle. Saal built her reputation with Mozart roles (Pamina, Constanze). But from 1802 her repertory became more French. She was particularly successful as Constanze in *Die Tage der Gefahr* and Donna Gabriele in *Der portugiesische Gasthof*, both by Cherubini, but she also appeared in works by Berton, Boieldieu, Dalayrac, Devienne, and Tarchi – frequently alongside the „other“ Theresia, Mad. Rosenbaum. Contemporary reviews indicate that she had a light, lyric voice and a pleasing stage presence, attributes well suited to the sentimental heroines of opéra comique. Mlle. Saal's career has not been well documented up to now, because like many attractive young singers, her stage visibility made it possible for her to marry „up“, so hers was not a lifetime career. On February 25, 1805, having just married the wealthy businessman Johann Gawet, she gave her farewell performance in Joseph Weigl's *Die Uniform* and, in the parlance of the day, withdrew into private life.

Carol Padgham Albrecht is Professor of Music History and Oboe at the University of Idaho (USA). Her primary research interest is musical activity, particularly opera and opera singers, in late 18th- and early 19th-century Vienna. Her current work in progress is a study of the operatic singing profession in Vienna between the deaths of Mozart and Haydn.

Fabian Kolb (Mainz)

„Nach einer französischen Idee ganz frey bearbeitet“. Zum Umgang mit französischen Modellen in Joseph Weigl's Opern – mit Beobachtungen zu *Franziska von Foix* (1812) und *Die Jugend Peter des Großen* (1814)

Institutionell wie als Komponist war Joseph Weigl zweifellos eine Zentralgestalt an den Wiener Hoftheatern um 1800. Der Vortrag geht in einem Überblick zunächst Weigl's vielfältiger Beschäftigung mit der französischen Oper als Hofoperndirektor und Kapellmeister, Arrangeur und Bearbeiter nach, um hiervon ausgehend konkret nach seinem kompositorischen Umgang mit französischen musiktheatralen Mustern und Vorbildern zu fragen. Am Beispiel der *Franziska von Foix* (1812, auf ein Libretto von Ignaz Franz Castelli nach einer Vorlage von Bouilly/Dupaty und Berton) sowie *Die Jugend Peter des Großen* (1814, auf ein Textbuch von Georg Friedrich Treitschke nach einer Vorlage von Bouilly und Grétry) rücken dabei Fragen der Übersetzung und freieren Adaption, der Sujets und ihrer Bühnenwirksamkeit, der Inszenierung und der politischen Verortung der Stückwahl ebenso ins Zentrum wie die – zum Teil vorbildnahe, zum Teil aber auch individuelle, frei-kreative – Anverwandlung bestimmter ästhetischer und musikdramaturgischer Modelle, namentlich in Hinblick auf den Einsatz größerer musikalisch gestalteter Tableaux und Szenenkomplexe, von ‚realistischer‘ Bühnenmusik und pittoresken Effekten, *couleur locale* und *historique*, erzählenden (Programm-)Romanzen, Balladen und Melodramen sowie von Zitat- und Reminiszenztechniken. Wesentliche Konstituenten der *opéra comique*-Ästhetik zeigen sich so im musiktheatralen Schaffen des Wiener Hofoperkapellmeisters eindrucksvoll gespiegelt und zugleich auf die spezifische Wiener Situation zugespitzt.

Fabian Kolb ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sein Studium der Musikwissenschaft, Romanistik und Philosophie schloss er 2006 an der Universität zu Köln mit einer Magisterarbeit zu Joseph Weigl und der Introduction in dessen italienischen und deutschsprachigen Opern ab (2006 im Druck erschienen). Er war studentischer, dann wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bonn-Kölner DFG-Projekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“. 2010 promovierte er in Köln mit einer Studie zur französischen Sinfonik um 1900; Anfang 2018 legte er in Mainz seine Habilitationsschrift zur Rolle von Instrumenten, Instrumentalisten und Instrumentalmusik zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit vor. Publikationen zu verschiedenen Bereichen der Musikgeschichte des Mittelalters, der Renaissance, des 18. sowie des 19. und 20. Jahrhunderts.