

Christian Moritz-Bauer

Zur Instrumentierung der „türkischen Musik“ in Haydns Oper „L'incontro improvviso“ mit Ausblick auf die „Militärsymphonie“

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. – Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 197 – 222.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Zur Instrumentierung der „türkischen Musik“ in Haydns Oper „L'incontro improvviso“ mit Ausblicken auf die „Militärsymphonie“

Die 1775 verfasste und bei Anlass des Besuchs von Erzherzog Ferdinand Karl von Habsburg-Lothringen und seiner Frau Maria Beatrice Ricciar-da d'Este auf Schloss Eszterház bey Süttör am 29. August selbigen Jahres im Rahmen eines mehrtägigen Hoffests zur Aufführung gebrachte Oper „L'incontro improvviso“ (Die unerwartete Begegnung) wurde schon vielfach – und zwar meist im Kontext einer ihrer selten zu erlebenden Bühnenproduktionen¹ – mit dem Prädikat „Haydns Entführung“ belegt.

Als Vertreterin des seinerzeit sich ausgesprochener Beliebtheit erfreuenden Genres der „Türkenoper“, mit ihrer typischen, aus ernsten und komischen Rollen bestehenden Figurenkonstellation und einer Handlung, die an einem beliebigen Ort und zu einer beliebigen Zeit inmitten des großen osmanischen Reiches angesiedelt ist, birgt ihr Stoff tatsächlich eine der hier besonders häufig vertretenen Entführungs- bzw. Rettungsgeschichten, wie sie von der „Rettungsoper“, ein ab der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts florierendes, hauptsächlich ernstes Genre, schließlich übernommen werde sollte.

Hinzu kommt – und dieser Aspekt soll im Weiteren hauptsächlich behandelt werden – der Einsatz der sogenannten „türkischen Musik“, also jenes an charakteristischen Stellen der Partitur, wie Ouvertüre, Chor, Aktfinale und instrumentale Zwischenmusik zum Einsatz gebrachte Ensemble aus verschiedenen Schlag- und Blasinstrumenten, dessen Herkunft auf die „mehterhâne“, die Militärkapellen des osmanischen Heeres zurückgeht. Ihr Spiel – weil seinerzeit meist im Gefolge der Elitetruppe der Janitscharen als deren Kriegsmusik oder Marschmusik wahrgenommen – ist auch als „Janitscharenmusik“ bekannt geworden.

Die Frage, ob Wolfgang Amadé Mozart, dessen Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ bis in die heutige Zeit als die bekannteste aller „Türkenopern“ gilt, jemals von der (um etwa ein halbes Dutzend an Jahren) älteren Komposition seines Kollegen und väterlichen Freundes nähere

¹ U.a. in Bad Lauchstädt 1936, Schwetzingen 1941, Wien 1964, London 1966, Moskau 1982, Eisenstadt 2000, Wuppertal 2010, Grein a.d. Donau 2019, Brühl 2019.

Kenntnis erlangte, muss wohl mit ‚eher unwahrscheinlich‘ beantwortet werden, zumal sich für das Jahr nach deren Uraufführung zwar „rund 13 Aufführungen“ im Spielplan der esterházyschen Bühnen², darüber hinaus aber keine weiteren Produktionen zu Lebzeiten eines der beiden Komponisten ausfindig machen ließen. Im Falle der von „[Franz] Xaver Girzik, Mitglied der hochgräfllich Erdödischen Opern-Gesellschaft zu Preßburg“ frei übersetzten Singspielfassung³, lässt sich bis heute sogar keine einzige seinerzeitige Darbietung nachweisen⁴. So scheint es wohl müßig danach zu fragen, ob Haydns *Dramma giocoso* zu jenen Werken gezählt werden sollte, die Mozart zum Vorbild gedient haben könnten.⁵

Wie aber hielt es ein Haydn, ein Mozart, wenn es darum ging, selbst etwas für die „türkische Musik“ zu setzen? Woher holten Sie sich ihre Inspiration? Wer waren die Musiker, deren Dienste sie sich versicherten? Und wie setzte sich das ihnen zur Hand gereichte Instrumentarium im Einzelnen zusammen?

² Information nach www.haydn13.com/L-incontro-improvviso (28.11.2019).

³ *L'incontro improvviso* / Die unverhoffte Zusammenkunft / Nach Pilgrime von Mecca / Eine Oper in 3. Aufzügen / Die Musick ist von H. Joseph Haydn, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Mus.Hs.18641 (Partiturnachschrift in 2 Bdn.), dazu als handschriftliches Textbuch: *Die unverhoffte Zusammenkunft. Eine komische Oper* / in / Drey Aufzügen. [...], A-Wn, Cod. 13835.

⁴ Ob sich der im Fürstlich-esterházyschen Familienarchiv erhaltene Dekorationsvorschlag des Bühnenbildners Pietro Travaglia zu „*L'incontro improvviso*“ und „*I Contratempo*“ vom 14. Juni 1784 (Ungarisches Staatsarchiv Országos Léveltár, P 115 d. 2 f 1784 No. 97), dessen gleich datiertes unter den Bau Cassa Rechnungen des Fürstlich-esterházyschen Wirtschaftsarchivs auf Burg Forchtenstein aufbewahrtes Genehmigungsschreiben (BC 1784 Commissionen N 97), sowie eine sich unter den *Acta Musicalia* der Széchényi Nationalbibliothek (OSZK) in Budapest befindliche Rechnung des Soproner Buchdruckers Joseph Sieß über „Ein Titelblatt zu einer wienerischen Opera, samt denen Persohnen eingedruckt, Tit: die unvermuthete Zusammenkunft [...] Oedenburg, den 30. Septb: 1786.“ (AM 4015) auf eine (geplante?) Wiederaufnahme der italienischen Original-, bzw. eine Wiener Aufführung der Girzikischen Singspielfassung beziehen, lässt sich aufgrund der derzeitigen Quellenlage nicht näher beurteilen.

⁵ Zumindest gekannt haben dürfte der junge Wahlwiener indes jenes Werk, nach dessen französischem Textbuch einst Carl Frieberth, Tenor, Mitglied des esterházyschen Hofkapelle und Sänger der Rolle des Prinzen Ali seine von Haydn vertonte Prosaübersetzung erstellt hatte: die am 7. Januar 1764 am Wiener Burgtheater uraufgeführte *Opéra comique* in 3 Akten namens „*La Rencontre imprévue*“ (Musik von Christoph Willibald Gluck, Text von Louis Hurlaut d'Ancourt), die in deutscher Übersetzung als „*Die unvermuthete Zusammenkunft oder die Pilgrime von Mecca*[.] Ein Singspiel in drey Aufzügen, aus dem Französischen übersetzt.“ erstmals am 26. Juli 1780 über die Bühne des mittlerweile zum k. k. Nationalspiel mutierten selbigen Hauses ging.

Zunächst zu den Inspirationsquellen, die sich in zwei verschiedene Gruppen einteilen lassen. An erster Stelle dürfte hier der direkte Kontakt mit osmanischen Militärmusikern stehen, wie sie zu Friedenszeiten die diplomatischen Gesandtschaften der „Hohen Pforte“ sowie im Falle kriegesischer Auseinandersetzungen die feindlichen Truppen begleiteten. Von Mozart etwa gibt es im Briefwechsel, den er während seiner Kompositionstätigkeit an der „Entführung aus dem Serail“ mit Vater Leopold in Salzburg führte, sogar einen möglichen Hinweis auf solch eine Begegnung:

Vienne ce 8 d'août 1781

Mon très cher Père!

Ich muß geschwind schreiben, weil ich den augenblick eben mit dem Janitscharen=chor fertig geworden, und es nun schon 12 uhr vorbeÿ ist, und ich versprochen habe Puncto 2 uhr mit den Auerhamerischen und der Cavalleri nach Mingen=dorf beÿ Laxenburg zu fahren, alwo nun das Lager ist. [...]⁶

Aber auch Haydn könnte durchaus einmal die Gelegenheit bekommen haben, einer Darbietung von auf diplomatischer Mission befindlichen „mehrern“ beizuwohnen⁷. Schließlich hielt er sich zwischen 1740 – also nur ein Jahr nach Beendigung des ersten „Russisch-Österreichischen Türkenkriegs“ – und 1759 nahezu durchgehend, bis etwa Mitte der 1770er Jahre in den Winterhalbjahren, bis zum Tode seines langjährigen Dienstherren Nikolaus I. Esterházy allerdings nur mehr sporadisch in der kaiserlichen Residenzstadt auf. Wegen seines ersten Englandaufenthalts (1790–92) sollte Haydn das Ende des zweiten (und zugleich letzten) „Russisch-Österreichischen Türkenkriegs“ zudem genauso knapp versäumen wie die Einführung des ersten ständigen Botschafters des osmanischen Reichs auf britischem Boden, Yusuf Agâh Efendi, im Januar 1794. Der zeithistorische Einfluss letzteren Ereignisses auf die Komposition und Uraufführung der Symphonie G-Dur Hob.I:100, der sog. „Militärsymphonie“, am 31. März 1794, ist trotzdem genauso wenig von der Hand zu weisen, wie einst derjenige des Friedens von Küçük Kaynarci, der nicht nur das Ende des Russisch-Türkischen Krieges (1768–74) besiegeln, sondern dem Bündnispartner Österreich „aus Dank für seine Vermittlungsbemühungen“ per 5. Mai 1775 auch die offizielle Herrschaft über die Bukowina bescheren sollte:

⁶ <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1182&cat=3> (28.11.2019).

⁷ Vgl. etwa Bruce Alan Brown, *What the Envoy Saw: Diplomacy, Theatre, and Ahmed Resmî Efendi's Embassy to Vienna (1758)*, in: *Ottoman Empire and European Theatre*, Vol. 5: *Gluck and the Turkish Subject in Ballet and Dance*, hrsg. von Michael Hüttler und Hans Ernst Weidinger, (Ottomania 8) Wien 2019, S. 99–125.

ein freudiges Ereignis, das es gebührend zu feiern galt – so natürlich auch auf Schloss Eszterház zum Empfang der hohen Gäste aus dem habsburgischen Mailand mit Haydns italienischsprachiger Türkenoper „L'incontro improvviso“.

Eine weitere Quelle der Inspiration für den kompositorischen Umgang mit „türkischer Musik“ – ob sich der Begriff nun an der genuin osmanischen Ausprägung militärischer Schlacht- und Marschmusik oder an jener Art von gemischten Ensembles aus „türkischen“ Instrumenten und den in Mitteleuropa gebräuchlichen der Feldpfeifer und -trommler orientiert, wie sie etwa in der österreichischen Armee ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert zum Standard werden sollte⁸, stellen die Werke anderer Komponisten dar.

Auf den ersten Blick vielleicht ein wenig überraschend, aber – wie sich noch zeigen wird – für die ein „türkisches“ Instrumentarium zitierende, abendländische Musik alles andere als untypisch, kommt hier von Fall zu Fall auch ein dem Militärischen grundsätzlich fremdes, dafür der orientalischen wie auch der mediterranen Tanz- bzw. Festmusik zugehöriges Instrument hinzu: die einfellige, oft mit Schellen (d.h. in der Regel paarweise angeordneten Metallplättchen bzw. Zimbeln) Rahmentrommel, genannt Tamburin. Die Oper „L'incontro improvviso“ stellt jedenfalls einen jener Fälle dar, worin – und das sogar häufiger, als es ein Blick in die historische-kritische Ausgabe von Helmut Wirth und dem Kölner Haydn-Institut⁹ zunächst errahnen lässt – der Einsatz des Tamburins vonseiten des Komponisten aus vorgesehen war.

Zunächst aber – wie angedeutet – zu jenen Werken anderer Komponisten, deren besonderes Merkmal es ist, auf Elemente der „türkischen Musik“ bzw. auf deren Instrumentarium zurückzugreifen. Dieses im Rahmen der „Türkenmode“ des 18. Jahrhunderts zu verstehende Phänomen, tritt – speziell in den habsburgischen Kronlanden – ab Ende der 1750er Jahre in auffälliger Häufigkeit zutage, ein Zeitpunkt, zu dem auch Haydns kompo-

⁸ Hier treffen demnach zusammen: die zweifellige, in abwechselnder Weise mit Schlägel und Gerte geschlagene Zylindertrommel „davul“ (dt.: türkische oder große Trommel, ital.: Tamburo turchese / turchesco oder grande) und „zil“ (Paarbecken / Tschinellen, Piatt(ell)i / Cinelli) auf der einen, die deutsche Trommel (Tamburo tedesco), Triangel (Triangolo, im 18. Jahrhundert noch meist mit sog. Klirrringen behängt) und Quer- / Trommelpfeife (Piffero), des öfteren einfach auch als kleine Flöte (Flauto piccolo) bezeichnet, auf der anderen Seite. Nicht selten kommen noch dazu: die Instrumente der sog. Blasenden Harmonie oder auch Harmoniemusik aus einzeln bis paarweise besetzten Oboen, Fagotten, Hörnern (später auch Klarinetten).

⁹ Helmut Wirth (Hrsg.), Joseph Haydn: *L'incontro improvviso*, *Dramma giocoso per musica*, aus dem Französischen übersetzt von Karl Friberth (1775), JHW XXV/6, München und Duisburg 1962 und 1963, 1972 (Kritischer Bericht).

sitorisches Schaffen aufgrund erster, dauerhafter Anstellungsverhältnisse einen nicht unerheblichen Aufwind erfährt. So beginnt auch die für diesen Beitrag erstellte Auswahlliste, welche ausschließlich Kompositionen enthält, die Haydn aufgrund seines Betätigungs- wie persönlichen Umfelds bekannt gewesen sein könnten, mit eben jenen, dem Ende der sog. „Vor-“ oder „Frühklassik“ gleichzusetzenden Jahren. Andererseits wurde, als „terminus ante quem“, der Zeitraum der Londoner Uraufführung und ersten Wiedergaben der „Militärsymphonie“ gewählt, die Haydns letzte auf „türkisches“ Instrumentarium zurückgreifende Komposition darstellt. (Vgl. Anhang, Tafel 1 und 2)

Folgende mögliche Rückschlüsse können aus dieser nach musikalischen Gattungen sortierten Werkauswahl gezogen werden:

- Mit einer – wenngleich recht prominenten – Ausnahme verschafft sich die auf die „türkische Manier“ gespielte große Trommel zunächst fernab von Wien, nämlich im fürsterzbischöflichen Salzburg und zwar in einem Bühnenwerk des jüngeren der beiden komponierenden Haydn-Brüder Gehör: „Der Traum“, eine mit Figuren der „Commedia dell’arte“ und dem Lungauer Sauschneider Han[n]swurst bevölkerte Pantomime in zwei Aufzügen des Benediktiner-Paters Florian Reichssiegel, mit Musik von Michael Haydn.
- Das gleichzeitige Spiel von (türkischer) Trommel oder Tamburin, Becken, Triangel und/oder kleiner Flöte – so erstmals in „Le Cadi dupé“ (1761) von Christoph Willibald Gluck anzutreffen – scheint sich allmählich zur Standardbesetzung zu entwickeln, wenngleich von einem solchen frühestens ab dem Jahr 1772 die Rede sein kann.
- Der Erzählung und den handelnden Personen der Ballettszenare und anderen Textbücher entsprechend, dürfte es einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen der hervorgehobenen Stellung einzelner (bis mehrerer) weiblicher Figuren und der Verwendung des Tamburins geben, das (in diesem Sinne) einer „femininen Note“ im für gewöhnlich ausgesprochen kriegerisch konnotierten Topos der „türkischen Musik“ gleicht¹⁰. Als Beispiele seien hierzu angeführt: die Handlungsballet-

¹⁰ Vgl. Mary Hunter, *The „Alla Turca“ Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio*, in: Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music*, Boston, MA 1998, S. 43–73, hierin besonders die Abschnitte „Men *Alla Turca*: Two Sides of An Oriental Coin“, S. 57–65, und „Women *Alla Turca*“, S. 65–73. Die mögliche, musikalische Symbolkraft des Tamburins wird von Hunter nicht bedacht. Vielmehr hält sie fest, dass – wenn es im Genre der „Türkenoper“ überhaupt einen weiblichen „Alla Turca“-Topos gäbe – er dort kaum jemals zum Einsatz käme, da sich die Stimmen der

te „Die fünf Sultaninen“, „La gelosie de Seraglio“ (beide 1772) und „La sposa persiana“ (1776)¹¹ aber – wie bereits angedeutet – eben auch Carl Frieberths *Dramma giocoso*-Bearbeitung der zweiten unter den Gluck'schen *Opéra-comiques* mit orientalischer Handlung: die Oper „L'incontro improvviso“.

Die Erforschung, welche Musiker im Fall von „Haydns „Entführung“ einst den Part der „türkischen“ Instrumente übernahmen, war – ob der mittlerweile ausgesprochen günstigen Situation um die Zugänglichkeit der sogenannten „esterházyschen Musik-Dokumente“ – relativ einfach zu bewältigen. Dank der für die Haydn-Forschung überaus wertvollen, 2017 publizierten archivarischen Meisterleistung von Josef Pratl und Heribert Scheck¹², sowie deren Zugriff auf entsprechende Vorarbeiten des Haydn-Forschers H. C. Robbins Landon, veröffentlicht in diversen Bänden des (seinerzeit in Kooperation mit der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt herausgegebenen) Haydn-Jahrbuchs, ließ sich eine Verrechnung von Diensten des Ödenburger Thurnermeisters Leopold Planck im Rahmen des bereits erwähnten dreitägigen Hoffests vom 29. bis 31. August 1775 ausfindig machen¹³:

zumeist gefangen gehaltenen Heldinnen an den entscheidenden Momenten der Handlung im semiotischen Sinne „europäisch“ äußern würden. Ein Fall, bei dem – trotz weiblicher, titelgebender Hauptrolle – tatsächlich kein ihrem Geschlecht zuzuordnender „Alla Turca“-Topos auszumachen ist, stellt Michael Haydns Musik zu Voltaires Tragödie „Zayre“ dar. Der Grund hierfür dürfte in der Selbstlosigkeit wie inneren Zerrissenheit der Protagonistin zwischen der besitzergreifenden Liebe Orosmans und den Erwartungen ihrer christlich-fundamentalistischen Familienangehörigen zu finden sein. Vgl. Christian Moritz-Bauer, „Zayre“ von Voltaire und Michael Haydn – eine philosophisch-musikalische Begegnung im Zeitalter der Aufklärung, in: Tatjana Marković, Reinhard Eisendle, Michael Hüttler und Matthias J. Pernerstorfer (Hrsg.), *Ottoman Empire and European Theatre* Vol. 7/4 (Th II/4): *Serail*. Studienband. (Ottomania 16 / Theatralia) Wien, in Vorbereitung.

¹¹ Vgl. Vera Grund, *Jalousie, Volupté et Le Galant: Turkish Ballets in the Viennese Repertoire (1750–1760)*, in: Hüttler und Weidinger (Hrsg.), *Ottoman Empire and European Theatre*, Vol V, S. 85–98.

¹² Josef Pratl und Heribert Scheck, *Esterházysche Musik-Dokumente*, in: EHB 10, hrsg. von Walter Reicher, Wien 2017.

¹³ Esterházy-Archiv Burg Forchtenstein, Haushofmeister Amt, HM 1775 Aug N 289 (Auszug), zit. nach: H.C. Robbins Landon, *Dokumente aus den Esterházy-Archiven in Eisenstadt und Forchtenstein*, herausgegeben aus dem Nachlaß von János Harich II., in: HJB XIX, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Otto Biba und David Wyn Jones, London 1994, S. 1–359, hier S. 99.

Planck turnermeister. 4. Sept. Sopron.

Für Music in E[szterház] beim Festin aug. 29.30. 31.

solene Baale in grossen Saal mit 18 Musici vor ein Ball

50f. – macht 150 –

5 Personen bey der Opera nebst 2 tägigen Proben 12 –

2 Tage mit Trompeten u. Pauken zur Tafel geblasen 8 –

Beim Feuerwerk u. I

llumination geblasen 8 –

item beim Jahrmarkt u. darauf in Marioneten Teatri. 8 –

Summa 190 –

Für die erstmalige Darbietung von „L'incontro improvviso“ wurde Haydns Orchester also um insgesamt fünf auswärtige Musiker erweitert, welche hier die in der fürstlichen Kapelle nicht besetzten Posten zweier Trompeter und wahrscheinlich auch diejenige des Paukisten einnahmen, obwohl der seinerzeit vermutlich als 2. Fagottist beschäftigte Hofmusiker Caspar Peczival selbst an der Pauke ausgebildet war. Hinzu kamen drei weitere dem beamteten Ratmusicus unterstellte „Spilleute“ die das übrige Schlagwerk, bestehend aus diversen, noch näher zu definierenden Trommelinstrumenten, einer Triangel und Tschinellen, zu betätigen hatten.

(Im [...] Falle Mozarts und seiner am k. k. Nationalsingspiel im alten Burgtheater am Michaelerplatz uraufgeführten „Entführung aus dem Serail“ war es hingegen eine aktive Militärkapelle, nämlich diejenige des in Wien stationierten 2. Feldartillerie-Regiments, deren Musikcorps seinerzeit der Ruf voraussetzte, dass er sehr gut im Theater, als auch in Privatakademien zu gebrauchen wäre. So weisen die Rechnungsbücher der k. k. Theatralhofdirektion „dem Tyron Franz Kapellmeister für die bey / den 3. Sultaninen gestellte Banda / von der Artillerie Music [fl] 12.–¹⁴ / item für detto bey der Oper die / Entführung aus dem Serail [fl] 32.–“ zu¹⁵.)

Bei insgesamt drei Stücken der „unerwarteten Begegnung“ kommt jenes zusätzliche Schlagwerk zum Zuge, das also die sogenannte „türkische Musik“ formiert: in der Ouvertüre, einer instrumentalen Zwischenmusik vom Ende der Scena VI aus Akt III, sowie im Chorfinale der Scena ultima. Während in der dreisätzigen Ouvertüre der Einsatz der „türkischen“ Instrumente mit

¹⁴ Offenbar für eine Orchesterverstärkung oder auch eine Bühnenmusik zu: Solimann der Zweyte, / oder / die / Drey Sultaninnen. / Ein Lustspiel / in drey Handlungen. / Aus dem Französischen des Herrn Favart. / Uebersetzt von St. / WIEN, / gedruckt bey Johann Thomas Edlen v. Trattnern, / k. k. Hofbuchdruckern und Buchhändlern. / 1770.

¹⁵ Österreichisches Staatsarchiv, HHStA, Jährl. Rechnungen der k. k. Theatralhofdirektion, 30.03.1782–18.04.1783, S. 54.

der ersten Themenwiederholung im anfänglichen Presto zusammenfällt und somit beim Publikum wohl einen Überraschungseffekt erzielen bzw. einer gewissen Erwartungshaltung entsprechen sollte, so ist es im Finale der Oper jener vom Solistentutti mit „Cessi l'ombra omai di pianto, cangisi in giulivo canti in piaceri ed in amor“ besungene Moment, an dem sich alle zuvor aufgebauten Konflikte gelöst haben und die dem Serail entflohenen Damen sowie ihre (zum Teil nur vermeintlichen) Fluchthelfer in das Lob um die Größe und Güte des Sultans von Ägypten einstimmen.

Im Kritischen Bericht der Haydn Gesamtausgabe werden die dazugehörigen Besetzungsangaben „nach ihrer originalen Schreibweise und Reihenfolge“ folgendermaßen wiedergegeben:

Nr. 1 [Overture]: ,Tambu / Cinelli // 2 Clarin / in D // Tympano / in D // 2 Corn / in D // Oboe 1 // 2do // 1mo / Viol // 2do // Viola // Basso' [...]

Nr. 45 [Intermezzo]: ,Triang / Tamburino / Cinelli // 2 / Corni / in G // Oboe / 1m // 2do // Violi / 1m // 2do // Viola// Basso' [...]

Nr. 47 [Coro]: ,Tambur / Cinelli // Tympan // 2 Clarin // 2 Corn / in C // Oboe / 1m // 2do // Violi / 1m // 2do // Viola // Rezia / Balkis / Dardane // Alto // Osmin / Ali // Sult: / Caland // Bassi¹⁶

Aufgrund dieser Angaben, die der Eigenschrift des Komponisten entstammen¹⁷, schlägt Herausgeber Helmut Wirth folgende Besetzungen im Bereich der Schlagwerkgruppe vor:

Overture: Tamburo, Cinelli und Timpani

Intermezzo: Triangel, Tamburino, Cinelli

Coro: Tamburino, Cinelli und Timpani

Welches Instrument war aber von komponistischer Seite aus tatsächlich gemeint, wenn in der Ouvertüre ein „Tambu“ (mit flüchtigen Schlussbogen nach rechts oben), im Schlusschor indessen – abweichend von der Angabe im Kritischen Bericht, aber dennoch konform mit der Druckfassung im Partiturband – ein „Tamburi“ (als Abkürzung für Tamburin) vorgeschrie-

¹⁶ Helmut Wirth (Hrsg.), Joseph Haydn: L'incontro improvviso, JHW XXV/6, Kritischer Bericht, S. 19f.

¹⁷ Die (aktualisierten) Quellenangaben nach ebenda, S. 7 und 9: „Zur Ouvertüre[.] Fragment der autographen Partitur, [Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz,] Mus. ms. autogr. Jos. Haydn 15“; „Zur Oper[.] Autographie Partitur, [St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek]“, Signatur: ZP Ital. F.XII.118., http://primo.nl.ru/permalink/f/oo3rn7/07NLR_LMS012048857 (01.12.2019).

ben steht¹⁸? Haben wir es hier mit ein und demselben Schlaginstrument oder doch mit zwei verschiedenen zu tun? Vom Schriftbild her betrachtet, ist dies kaum zu beurteilen und auch die Prominenz der weiblichen Hauptrolle (Prinzessin Rezia) lässt hier nur wage Schlussfolgerungen zu. Eine solche könnte etwa lauten, dass die Ouvertüre (im Sinne einer musikalischen Vorschau auf das folgende Bühnengeschehen) sich weniger auf die Herrscherfigur des Sultan von Ägypten bezieht, wie sie durch das Symbol des kriegerisch konnotierten Tambu[ro turchesco] käme, sondern vielmehr auf die Vormachtstellung Rezias in der schlussendlich unerfüllt bleibenden Paarbeziehung zwischen dem (scheinbaren) Despoten und seiner so schönen wie selbstbewussten Favoritin abzielt. Letztere Interpretation würde jedenfalls für die Lesart der anfänglich verwendeten Abkürzung „Tambu“ als Tamburin sprechen.

Nicht gerade eine Kehrtwende, dafür aber einen zusätzlichen Aspekt, gewinnt die Frage nach der tatsächlich vom Komponisten vorgesehenen (multiplen) Besetzung der Perkussionsstimme, wenn seine Notationsweise etwas näher unter die Lupe genommen wird, die – in analoger Form zur Paukenstimme – so geschrieben steht, als wäre sie für ein stimmbares auf zwei konkreten Tonhöhen erklingendes Schlaginstrument gedacht gewesen: in der Ouvertüre auf d – A, im Intermezzo auf G – d, sowie im Schlusschor auf c – G.

Könnte dies als Anspielung auf zwei verschieden hoch bzw. tief tönende Rahmentrommeln oder gar eine – wenngleich in diesem Fall allerdings ausgesprochen ungewöhnlich notierte „türkische Trommel“ zu verstehen sein? In Anbetracht, dass die Perkussionsstimme, wie sie sich hier präsentiert, derjenigen gewöhnlicher Kesselpauken in jeder Hinsicht gleicht, und türkische Schlaginstrumente sich u. a. dadurch auszeichnen, dass sie eben keine vorher (be)stimmbaren Tonhöhen, sondern ein vielmehr geräuschvolles Spiel produzieren, muss wohl ein anderes Geheimnis dahinter stehen. Um Letzteres zu lüften, war eine erneute Konsultation der „Esterházyschen Musik-Dokumente“, ein sich daran anschließender Gang nach Burg Forchtenstein, sowie ein klärendes Gespräch mit Forscherkollege Klaus Pollheimer vonnöten. Der Verlauf des daraus resultierenden Erkenntnisgewinns war jedenfalls der folgende:

Eine einfache Suche mit Stichwort „türkisch“ in der von Pratl und Scheck angelegten Online-Datenbank der „Musikdokumente in den esterházyschen Archiven und Sammlungen in Forchtenstein und Budapest“¹⁹ ergab

¹⁸ Vgl. <https://vivaldi.nlr.ru/br0000000069/view/?#page=288> (01.12.2019).

¹⁹ EHB 10-online.

an erster, auf 28. August 1773 datierender Position, den Hinweis auf eine Gruppe an Dokumenten aus der Esterházy'schen General Cassa und zwar zu „Paukenarbeiten“, die für ein „türkisches Spiel“ verwendet wurden. Bei näherer, vor Ort getätigter Recherche, kamen tatsächlich drei separate, wenngleich inhaltlich zusammenhängende Rechnungsschreiben zum Vorschein²⁰, deren Übertragung in ein heutiges Schriftbild – unter Beibehalt der vertikalen Zeilenanordnung – folgenden Wortlaut ergibt:

GC 1773 F 14 R 18 N 35/13

N^o. 13.

Sübmacher Conto

p[er]:

10 fl 47 xr

Conto

Über die in Sübmacher arbeit von mir

Für Ihro Durchlaucht Fürsten v[on] Ester-

házy verfertigten Arbeit gelieferten

Waren alß

A[nn]o 773 den 28^{ten} Aug[ust]

2: Tamb[u]rinen zum Türkischen Spill ge-

macht p[er] 4 fl: 15 xr - - - - 8: fl 30 xr.

1 Handbaucken überzogen = - - 2 17

Sua fl 10 fl 47 xr.

Am 11 September ist mir durch H[och][öblichen]

Kleinrath Inspector mit 10 fl

richtig Bezalt worden

Anton Gallowitz

Anton Gallowitz

bürgerlicher Süßermeister

GC 1773 F 14 R 18 N 35/14

Glaser : Conto

N^o. 14.

Nota

Vor Ihro Hochfirstliche Durchlaucht, Nach

Esterhäs, in das Neie Kometi Haus, ein

gleine baucken beschlagen, ist darzu kohmen

5 geschnitne schrauben, mit viregete köpf. 5 weis-

gefeilte muttern mit laben: 1: großen Ring

²⁰ Esterházy-Archiv Burg Forchtenstein, General Cassa, GC 1773 F 14 R 18 N 35/13–15.

mit 5 schrauben lechern, 1: dreieigten durch-
 gebrochenen Fuhß, und 1: weisgefeilter Schraufn
 schlisel ist vor alles 7: fl. 45 xr:
 den 11. September ist mihr
 durch : h[och][öblichen] Kleinrath Mathias Dämillner
 Inspector mit 7 fl Bürg[er][icher] Glaser Meister
 Richtig bezalt worten
 Mathias Dämillner Bürgerlicher Glaser Meister

GC 1773 F 14 R 18 N 35/15

N°. 15.

Vor ihro Hochfürstl[ichen] Durchlaucht Fürsten Von
 Ester Haß etc. etc. ein gleine baucken gemacht
 3 Mahl überhamert wegen Resonans ist das
 genauste etc - - - - - fl 8 15 xr
 Hat gehörth Naher Esterhaß in daß
 Neue Comötÿ Hausß
 Frantz Joseph Bauer
 den 11 sebtember ist mir durch bürgerl[icher] Kupferschmit
 Herrn Inspektor v[on] Kleinrath Meister
 mit 8 fl 15 x Richtig bezalt worden

[Glossar:

„Sübmacher / Sübermeister“ = Siebmacher(meister) – handwerklicher
 auf das Mittelalter zurückgehender Beruf, der sich der Herstellung unter-
 schiedlicher Siebe, aber auch von Rahmentrommeln aller Art, inklusive
 der Bespannung selbiger sowie verschiedener Paukenmodelle mit bearbei-
 teten Tierhäuten widmet (Abb. 1 und 2).

„(Hand)baucken“ = (Hand)pauke.

„Neie Kometi Haus / Neue Comötÿ Hausß“ = Neues Komödienhaus.

„Glaser Meister“ = Handwerksberuf im Bereich der Weiterverarbeitung
 von bereits erzeugtem Glas, etwa der Zuschneidung wie (metallenen) Ein-
 fassung, u. a. mittels diverser Schleifwerkzeuge.

„geschnitne schrauben, mit vieregte köpf“ = geschnittene Schrauben mit
 viereckigen Köpfen.

„weisgefeilte muttern mit laben“ = glänzend gefeilte, (nicht polierte)
 Schraubenmutter (mit Unterlagscheiben?).



Abbildung 1: „Der Siebmacher“, kolorierter Stich, bei Johann Peter Voigt, 1798.

„großer Ring mit 5 schrauben lechern“ = metallener (Stimm)rahmen mit 5 Schraubenlöchern, auf den das Paukenfell aufgespannt wird.

„dreieigten durchgebrochenen Fuhß“ = dreieckiger, metallener Fuß, zur Aufstellung der Pauke.

„Schraufnschlisel“ = Schlüssel, zum anspannen bzw. lockern der (Stimm) schrauben.

„überhamert“ = mit Treibhammer bearbeitet.

„fl“ = Florentiner (Gulden).

„x(r)“ = Kreuzer.]

Eine (zumindest vorläufige) Antwort, um welche Art von Instrument es sich bei der im Sommer 1773 für das Neue Komödienhaus – also das eben erst auf Schloss Eszterház eröffnete Marionettenspielhaus – neu gefertigten, zur Verbesserung der Resonanz dreimal getriebenen, danach überzogenen und schließlich beschlagenen, kupfernen Hand- bzw. kleinen Pauke gehandelt haben könnte, ergab sich durch einen Besuch der dem Archiv auf Burg Forchtenstein gegenüberliegenden Ausstellungsräume, genauer gesagt jenes Raumes, wo die esterházyischen Turcica, also die im Zuge des „Großen Türkenkriegs“ unter Paul I. Esterházy (1635–1713) gemachte Beute an türkischer Militärausrüstung ausgestellt werden. Unter diesen befindet sich auch ein Paar kleiner, unterschiedlich hoch tönender, handlicher Pauken mit kupfernem Resonanzkörper, mit einem Fell von nach Pergamentart gegerbter Tierhaut, sowie einer zusätzlichen Überzugbespannung aus einfachem Leder. Instrumente wie diese – auf türkisch „nakkare“ bzw. in ihrer kleineren Ausführung auch „kudüm“ genannt (Abb. 3) – finden seit jeher in der osmanischen bzw. türkischen Militär-, aber auch der (selbiger Kultur entstammenden) Fest- bzw. (kultischen) Tanzmusik Verwendung, in letzterem Fall vor allem in den Zeremonien der Derwische. Da als eine die Handlung vorantreibenden Figuren in „L'incontro improvviso“, der Calandro, als selbstverliebter und betrügerischer Bettelmönch seinen Auftritt hat, scheint die kompositorische Verankerung eines solchen Schlaginstruments durchaus naheliegend.

Noch aber finden wir uns in der Zeit der oben abgedruckten Handwerkerrechnungen, also zwei Jahre bevor Haydns „Türkenoper“ ihre Uraufführung erleben durfte. Was also war dann jenes „türkische Spiel“ für das diese in den Forchtensteiner Zeughaus-Inventaren als „klein kupferne türkische Bauckhen“ (1716) bzw. „Kleine Türckische Messingene Pänckl“ (1759) bezeichnete Instrumentenart (möglicherweise) eigens nachgebaut wurde? Einem dankenswerten Hinweis Klaus Pollheimers zufolge, könnte es

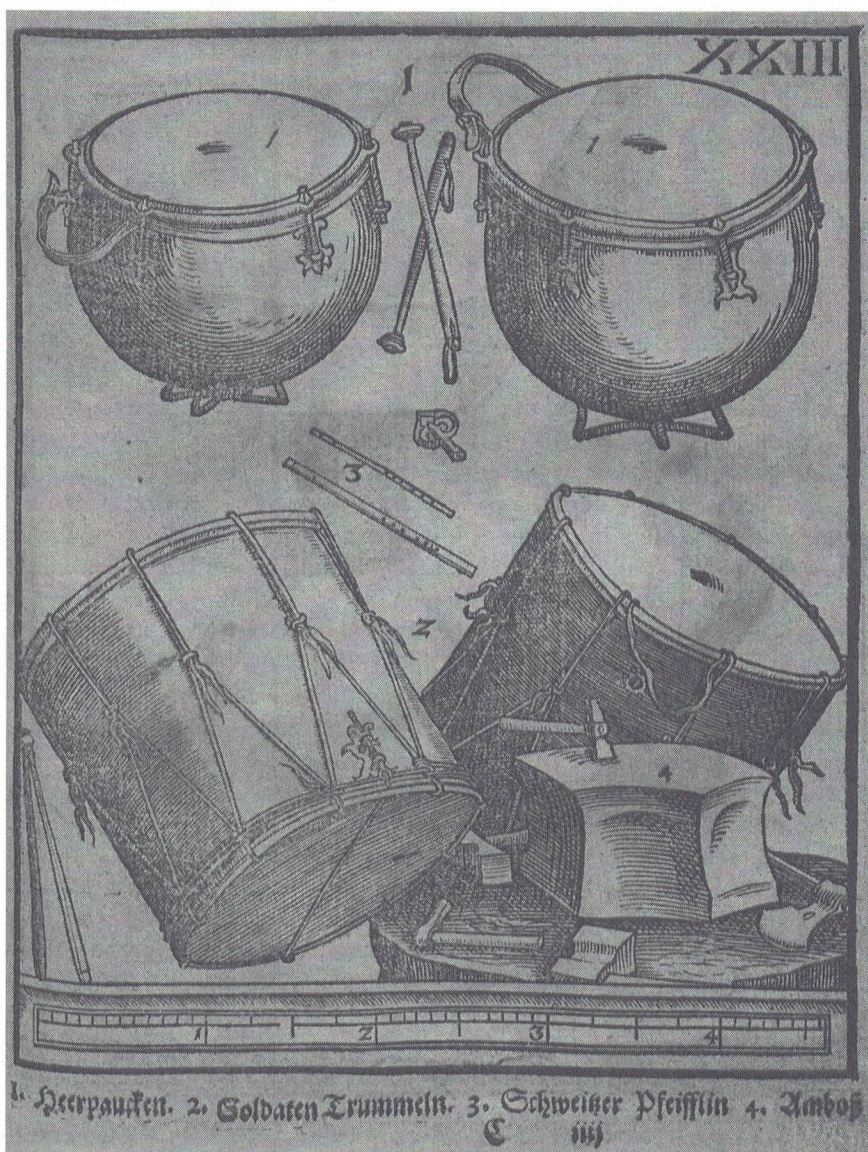


Abbildung 2: „Heerpaucken“, mit 4 (von 5) bzw. 4 (von 6) sichtbaren Stimmschrauben, aus: Michael Praetorius, De Organographia, s. l. 1620, Tafel XXIII.

sich dabei um eine Szene aus „Der Hexenschabbas“ gehandelt haben, ein Puppenstück also, welches beim Besuch von Maria Theresia vom 1. bis 3. September 1773 auf Schloss Esterházy – möglicherweise in Verbindung mit



Abbildung 3: Türkische Handpauken (kudüm), nebst einer einzelnen Kesselpauke (nevbe),
© Museum für Türkisch-Islamische Kunst Bursa.

Haydns seinerzeit uraufgeführter Marionettenoper „Philemon und Baucis“ (etwa als deren Nachspiel) auf die Bühne gebracht wurde. Dort nämlich setzt, im vierten Auftritt des einaktigen Stückes „auf einmal“, allerdings „deutlich markiert durch die Verwandlung der dunkel-schaurigen Gegend des ersten Abschnitts in einen ‚durchsichtigen Lustsaal‘“ ein Fest der Hexen und Zauberer ein, in deren weiterem Verlauf (= Fünfter Auftritt) sich die beiden Gruppen gegenseitig in Sultane [!] bzw. Dominomaskenträgerinnen verwandeln²¹.

Aufgrund einer wiederholten Konsultation der Handwerkerrechnungen aus dem Forchtensteiner Archiv, aber auch eines während der Opernproduktion im Rahmen der Donaifestwochen im Strudengau 2019 durchgeführten aufführungspraktischen Experiments, nämlich die Schlagwerkstimme mit zwei türkischen „nakkare“ unserer Zeit zum Erklingen zu bringen, sollte sich letztlich herausstellen: Nur unter Verwendung eines auf

²¹ Vgl. Klaus M. Pollheimer, Das Marionettentheater auf Schloss Eszterház zur Zeit Joseph Haydns und sein Begründer Karl Michael von Pauerspach. Ein Beitrag zur Theater- und Musikgeschichte, (EHB 9, hrsg. von Walter Reicher) Wien 2016, S. 535–568, hier bes. S. 547 (Zitat Pollheimer) und 562ff. („Der Hexenschabbas. Ein Marionettenfest in einem Aufzuge“, Wortlaut des 4. & 5. Auftritts).



Abbildung 4: „Sibylla prorokyně pravdivá“ (Prag, 1747), Tanz im Herrenhaus (Ausschnitt), CZ-Pnm IV e 52.

konkrete Tonhöhen stimmbaren Paukenpaares, kann eine (im Kontext des Haydn'schen Orchestersatzes) annehmbare Klangwirkung erzielt werden.

Und tatsächlich: in Anbetracht der abendländischen Rezeptionsgeschichte der orientalischen Handpauke, die vom Mittelalter bis in die Zeit der Renaissance als „nacara“ (lat.), „nacaire / nacre“ (franz.), „nacchera“ (ital.) bzw. „naker“ (engl.) eine nicht unerhebliche Verbreitung und zudem noch eine allmähliche Wandlung in ein der Kesselpauke ähnelndes, ebenso stimmbares, aber vergleichsweise kleiner dimensioniertes Instrument erfuhr²², scheint sich die Wahl eines solchen – mit hinzugenommenem Tamburin, mit Tschinellen und Triangel – als eine aus heutiger Sicht durchwegs sinnvolle, „historisch informierte“ Instrumentierung der „türkischen Musik“ in Haydn's Oper „L'incontro improvviso“ zu empfehlen.

Zum Schluss dieses Beitrags noch ein kleiner Ausblick, der auch als Vorschlag des Autors für weitergehende Forschungen im Rahmen der hiermit eröffneten Diskussion um die Instrumentierung von „türkischer Musik“ in Kompositionen Joseph Haydn's und anderer seiner Zeitgenossen verstanden werden darf:

Bekanntlich ist das in Budapest verwahrte Autograph der Symphonie in G-Dur Hob.I:100²³, geschrieben für Johann Peter Salomons Subskriptionskonzertreihe des Jahres 1794 in den Londoner Hanover Square Rooms, unvollständig erhalten: Es fehlt das Allegretto – also ausgerechnet jener Satz, in dem die „türkische Musik“ ihren großen Auftritt hat – sowie die zum Finalsatz gehörige gewöhnlich auf einem separaten Particell festgehaltene Gruppe der „türkischen“ Instrumente. Gleichfalls verloren gegangen ist das komplette Londoner Aufführungsmaterial.

Dies hatte zur Folge, dass Horst Walter, der im Jahr 2016 verstorbene Herausgeber des einschlägigen Bandes der Haydn Gesamtausgabe²⁴, für seine Edition der „Militärsymphonie“ auf zusätzliche Quellen zurückgreifen musste, wie etwa den um 1798/99 bei Johann Carl Gombart in Augsburg erschienen Erstdruck, bzw. eine noch spätere, nach 1800 zu datierende, gleichfalls im Fürstlichen Esterházy-Archiv zu Budapest erhalten geblie-

²² Vgl. James Blades, Percussion instruments of the Middle Ages and Renaissance. Their history in literature and painting, in: *Early Music*, Bd. 1, Heft 1, January 1973, S. 11–18, hier bes. S. 11f. Außerdem: Kapitel 11 Nakers and Kettledrums, in: Ders., *Percussion Instruments and their History*. New and Revised Edition, London 1975, S. 223–235.

²³ OSZK, Fürstliches Esterházy-Archiv, H-Bn Ms. Mus I. 41.

²⁴ Horst Walter (Hrsg.), *Joseph Haydn: Londoner Sinfonien*, 3. Folge, (JHW I/17) München und Duisburg 1966 (Kritischer Bericht 1972).

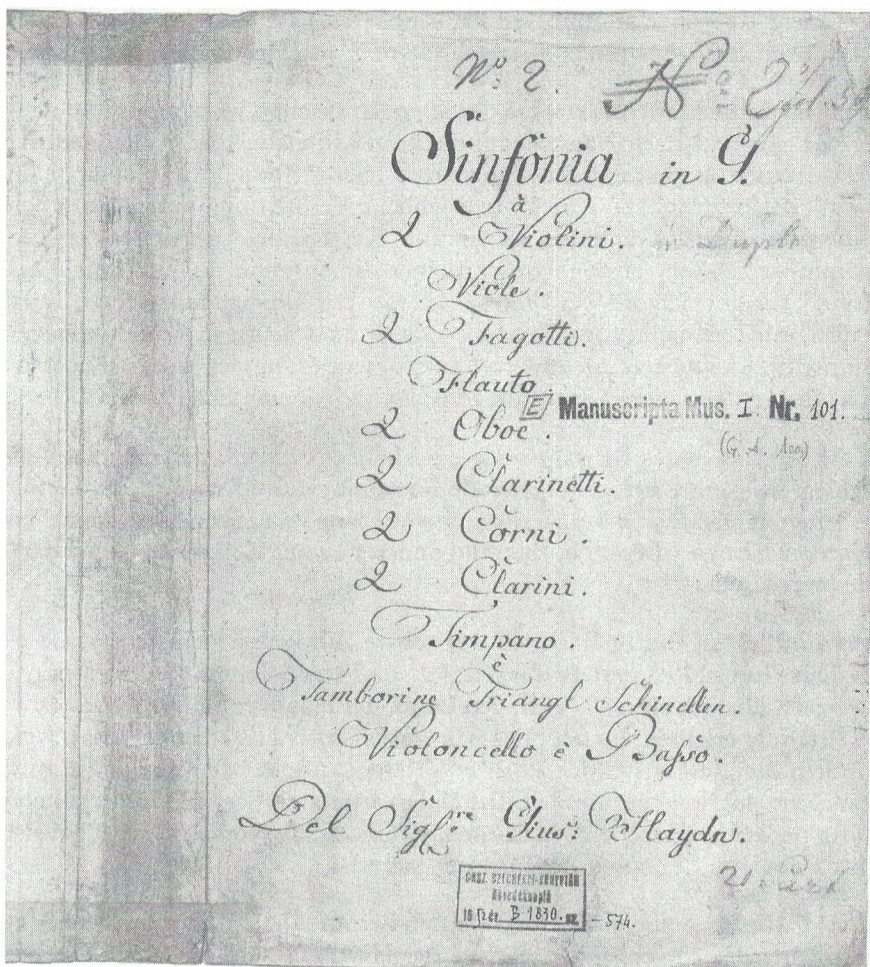


Abbildung 5: Joseph Haydn, Symphonie G-Dur Hob.I:100 „Militärsymphonie“, Stimmenabschrift von J. Elßler, OSZK, H-Bn Ms. Mus. I. 101, Umschlag, Vorderseite.

bene Stimmenabschrift von Johann Elßler²⁵. Letztere wurde von Walter, aufgrund einiger autographischer Eintragungen des Komponisten als „autorisierte Fassung“ sowie als primäre Quelle für die Notation des „türkischen“ Schlagwerks in Hob.I:100 behandelt. Allerdings hat die Elßlersche Stimmenabschrift noch eine Sonderbarkeit aufzuweisen: entgegen den mit dem Gombart-Druck konform gehenden handschriftlichen Bezeichnungen der einzelnen Schlaginstrumente (Elßler: Triangl, Schinellen, Die große

²⁵ OSZK, Fürstliches Esterházy-Archiv, Ms. Mus. I. 101.

Trommel; Gombart: Driangel, Teller, Die große Trommel), lautet der Text auf der Vorderseite des gleichfalls von Elßler beschrifteten Umschlags und zwar in der 13. von insgesamt 15 Zeilen einnehmenden Titelaufschrift: „Tamborine Triangel Schinellen“ (Abb. 5).

Dass dies kein Versehen von Haydns persönlichem Kopisten und Hausdiener war, eventuell sogar auf eine ursprüngliche Fassung der „Militärsymphonie“ hindeuten könnte, in der statt der türkischen Trommel ein (bis mehrere?) Tamburin(en) zum Einsatz kamen, sollte – im Kontext der hier erörterten Thesen, die Instrumentierung der „türkischen Musik“ in „L'incontro improvviso“ betreffend – zumindest als eine Möglichkeit unter Betracht gezogen werden.

Ob die vom Autor jüngst vorgenommenen Untersuchungen an der Buda-pester Stimmenabschrift hierbei hilfreich sein könnte? Im Gegensatz zu den Instrumentalstimmen selbst, die auf ein zwischen 1790 und 1830 gebräuchliches italienisches Papier des Vincenzo Botarelli aus Carsina (heute Villa Carcina), Provincia di Brescia, notiert wurden²⁶, lautet das Wasserzeichen des Umschlags auf „I. T. E. V. T.“ – ein Hinweis also, dass dessen Papier wiederum in der Mühle von Franzensthal bei Ebergassing in Niederösterreich entstand, die von dem weithin bekannten k. k. Hofbuchdrucker und Buchhändler Johann Thomas Edler von Trattner(n) gegründet und betrieben wurde.

Ein Vergleich mit weiteren Quellen, die auf ein Papier selbiger Sorte zurückgreifen, darunter eine Regensburger Stimmenabschrift von Haydns Symphonie C-Dur, Hob.I:60 „Il distratto“²⁷, ein teilautographes Aufführungsmaterial zu W. A. Mozarts „Vesperae solennes de Dominica“, KV 321, das ursprünglich dem oberösterreichischen Benediktinerstift Lambach gehörte und heute in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek aufbewahrt wird²⁸, sowie mehrere Stimmhefte aus den Beständen der esterházyischen Opernsammlung, etwa zu Vincenzo Righinis „L'incontro inaspettato“, Giuseppe Sartis „Idalide“, sowie zu den Cimarosa-Opern „I due baroni di Rocca Azzura“, „I due supposti conti“ und „Il pittore Parigino“²⁹ lassen auf eine hauptsächliche Verwendung dieser Trattner'schen

²⁶ Wasserzeichen laut Kritischem Bericht zu JHW I/17: „3 Halbmonde, VB“ bzw. „VB unter großem Baldachin, Mondsichel mit Profil“.

²⁷ <https://opac.rism.info/search?id=450009698&View=rism> (01.12.2019)

²⁸ <https://opac.rism.info/search?id=453012924&View=rism> (01.12.2019)

²⁹ Vgl. Dénes Bartha und Lázló Somfai, Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung, Budapest und Mainz 1960, S. 311f., 314ff., 338, 343 und 446.

Papiersorte innerhalb des Zeitraums 1786–89 schließen. Interessanterweise fällt dieser genau mit der Komposition jenes „Concerto mit zwei Orgelleiern in G-Dur“ zusammen, dessen Mittelsatz in seiner späteren, neu instrumentierten um eine ausschweifende Coda erweiterten Fassung, ein Londoner Konzertbesucher einst mit den Worten „grand, but very noisy“ umschreiben sollte.

Wie die Komposition des Menuettsatzes der „Militärsymphonie“, so dürfte auch die Umgestaltung des Allegretto aus der selbigen noch vor Aufbruch zur gemeinsam mit Johann Elßler unternommenen zweiten Englandreise entstanden sein – vielleicht sogar in jener Zeit, als Yusuf Agâh Efendi, der zukünftige osmanische Botschafter in London, gerade auf Zwischenstation in Wien weilte, um anschließend über Böhmen und Deutschland bis ins belgische Ostende weiterzureisen, von wo aus es per Schiff über den Ärmelkanal ging. Der für zeitgeschichtlich beeinflusste Kompositionsanlässe durchaus begeisterungsfähige Joseph Haydn sollte es ihm jedenfalls bald leichttun.

Tafel 1: Werke mit „türkischer Musik“ aus Haydns Betätigungs- und persönlichem Umfeld, ca. 1760–94/95

BALLETT- UND TANZMUSIK

Joseph Starzer

„Le Turc généreux“, Ballo (Wien, Burgtheater 1758), („*Türkische Tro[m]mel*“, FN 31 hierher „Cinelln“), CZ-K 56.

Christoph Willibald Gluck

„La Halte des Calmouckes“, Grand Ballet (UA: Wien, Burgtheater, 23. März 1761), („un Tamboure“ (Tamburo), „une Cÿthare“ (Cythara, ital.: Citara / Cetra)³⁰), CZ-K 95.

Anonymus

„Die fünf Sultaninen“, Ballo (Wien, Burgtheater 1772), (*Tamburo turco*³¹, „Tamburo de Pasque“ (Tambour de Basque)³², Cinellen, kleine Cinellen, „Triangel“), CZ-K 151.

Joseph Starzer (vormals W. A. Mozart zugeschrieben)

„La gelosie de Seraglio“, Ballo (Wien, Burgtheater 1772), („*Türkische Trummel*“, „Tambour Pasque“, Cinellen, Triangel), CZ-K 137.

³⁰ Für die Wiener Aufführungen von Glucks und Gasparo Angiolinis in Land der Kalmücken angesiedeltes Ballett *La Halte des Calmouckes* verwendete Zusatzinstrumente, die in der einzig erhalten gebliebenen Notenschrift des Werkes zwar nicht enthalten sind, dafür aber im sog. ‚Gumpenhuber-Repertoire‘, der handschriftlich überlieferten Theaterchronik des Wiener Hoftänzers, Choreographen und Ballettmeisters Philipp Gumpenhuber (1706–1770) Erwähnung finden. Vgl. Irene Brandenburg (Hg.), Christoph Willibald Gluck, Ballettmusiken: Les Aventures champêtres (Wien 1760) / Les Blanchisseuses (Wien 1760) / Les Matelots (Wien 1760 oder 1761) / La Halte des Calmouckes (Wien 1761) / Le Tuteur dupé ou L’Amant statue (Laxenburg bei Wien 1761) / Achille in Sciro (geplant für Innsbruck 1765), Kassel u. a. 2016 (= Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Reihe II Tanzdramen / Bd. 5), S. XX–XXII.

³¹ Sofern wie hier in kursivem Schriftschnitt gedruckt, ist die Stimme der türkischen oder großen Trommel in der charakteristischen Weise für zweifelliges, mit Schlägel und Gerte auszuführendes Spiel notiert.

³² Eigentlich auf das regionale, baskenländische Modell des Tamburins bezogene Bezeichnung. Hier wohl für eine gewöhnliche Schellentrommel stehend.

Franz Aspelmayr

„La sposa persiana“, Ballo (Wien, Burgtheater 1776), (Flautino I/II, „Cineln“, Piatti, „Triangl“, Tamborin), CZ-K 173.

Wolfgang Amadé Mozart

Kontretanz „La Bataille“ KV 535 (Wien, 23 Januar 1788) mit beschließendem „Marcia turca“, (Flauto piccolo, [Deutsche] Trommel).

aus: Sechs Deutsche Tänze KV 567 (Wien, 6. Dezember 1789), No. 5, (Trio: Flautino, *Tamburo*).

aus: Zwölf Deutsche Tänze KV 586 (Wien, Dezember 1789), No. 5, (Trio: Flauto piccolo, *Tamburino*³³).

aus: Fünf Deutsche Tänze KV 609, o. 3, ([Deutsche] Trommel), NMA IV/13/Abt. 1/2: Tänze Band 2 (Flothuis, 1988)³⁴.

SYMPHONIE / SCHAUSPIELMUSIK

Georg Druschetzky

„Sinfonia Turcia“, Powley C4 (ca. 1770–80), (Tamburino, Timpano³⁵, Cinnelli, Triangolo), CZ-Pnm XLII E 34 (Clam-Callas)³⁶.

„Sinfonia La Pataglia“ für 2 Orchester, Powley C7 (vor 1780?)³⁷, (Tamburo grande), A-Wgm.

³³ Die hiesige Bezeichnung der Perkussionsstimme als ‚Tamburino‘ ist vermutlich irrig, da die Notationsweise der einer türkischen Trommel entspricht. Der Grund hierfür scheint in der nicht-autographen Überlieferung in Form zweier Stimmenabschriften des Wiener Kopistenbüros von Lorenz Lausch zu liegen. Siehe Marius Flothuis (Hrsg.), W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 13: Tänze und Märsche, Abt. 1: Tänze, Bd. 2: Kritischer Bericht, S. 75f. und 81.

³⁴ Neue Mozart-Ausgabe, Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 13: Tänze und Märsche, Abteilung 1: Tänze, Band 2, vorgelegt von Marius Flothuis, Kassel u.a. 1988.

³⁵ Die Pauken-Stimme zeigt sich hier durchgehend auf einer Tonhöhe (C) notiert, könnte also auch auf einer großen Trommel ausgeführt werden.

³⁶ The Symphony 1720–1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes. Series B: Austria, Bohemia, Slovakia and Hungary, Vol. XIV, Barry S. Brook (Hrsg.), New York and London 1985.

³⁷ Verwendet als Musik zu einer Linzer Aufführung des Jahres 1780 des Schauspiels „Adelheid von Ponthieu“ von Christoph Ludwig Seipp (UA: Eszterház 1774, Wiederaufnahme:

Johann Michael Haydn

„Zaire Sinfonia, à più Stromenti“ Perger 13 / MH 255 (datiert: Salzburg, 29. Sept. 1777) = Musik zu „Zayre, Tragedie en cinq actes“ von Voltaire, (Piatelli, Tamburo tedesco e Triangolo, *Tamburo turchesco*), D-Mbs und H-Bn (Autograph) (Ausgabe: Diletto musicale DM 577³⁸).

Franz Anton Hoffmeister

„La festa della pace 1791“, Symphonie G-Dur (Wien: Hoffmeister, [1793]), (Tamburo, Piatti, Triangolo, Campagnelli).

INTERMEZZO / OPER

Christoph Willibald Gluck

„Le Cadi dupé“, Opéra-comique in einem Akt (UA: Wien, Burgtheater, 9. Dezember 1761), Gluck Sämtl. Werke Abt. IV, Bd. 6³⁹:

No. 7 Air (Le Cadi) „Ah, quel heureux jour pour moi!“, (Triangolo).

No. 8 Air (Omar) „Entre ma femme et la table“, (Flauto piccolo, Tamburo, Piatti).

No. 16 Air (Fatime) „C'est ainsi, toutes tant que nous sommes“, (Salterio).

No. 17 Quatuor (Zelmire, Fatime, Nouradin, Le Cadi) „Jouissons désormais sans partage“, (Triangolo, Tamburo). „La Rencontre imprévue“, Opéra-comique in drei Akten (UA: Wien, Burgtheater, 7. Januar 1764), Gluck Sämtl. Werke Abt. IV, Bd. 7⁴⁰:

Ouverture (Flauto piccolo, Piatti).

No. 23 Air (Le Chef de Caravane) „Mahomet, notre grand prophète“ (Flauto piccolo, Tamburo).

Preßburg, 17./18.12.1774 mit einer „ganz neue[n] Sinfonie vom Herrn Glanz, Kapellmeister des k. k. Karolischen Regiments [...]“. Diese Sinfonie besteht in lauter türkischen Instrumenten, deren meiste obligat gesetzt sind“ Preßburger Zeitung, 31.12.1774, S. 6)

³⁸ Michael Haydn, Sinfonia D-Dur (Schauspielmusik zu Voltaires „Zaire“) Perger 13, hrsg. von Werner Rainer, Wien und München 1981.

³⁹ Daniela Philippi (Hrsg.), Christoph Willibald Gluck, *Le Cadi dupé* – Der betrogene Cadi, Opéra-comique in einem Akt von Pierre-René Lemonnier, deutsche Version von Johann André, in: Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke, Abteilung IV: Französische komische Opern, Bd. 6, Kassel u.a. 1999.

⁴⁰ Harald Heckmann (Hrsg.), Christoph Willibald Gluck, *La Rencontre imprévue* – Die Pilger von Mekka, Opéra comique in drei Akten von L.H. Dancourt (gen. Hurtaut d'An-court), in: Gluck. Sämtliche Werke IV/7 (1964).

Johann Michael Haydn

„Der Traum, eine Pantomime“ (Perger 133 / MH 84 (datiert: Salzburg, 7. Februar 1767), Denkmäler der Musik in Salzburg, Bd. 8⁴¹:

No. 7 „Marcia Turchesca“ und Aria (Vitzle Putzle) „Gilay hauta!“ (*Tamburo turchesco*).

No. 8 „Feldzug“ des Hanswurst (Piffero, Tamburo tedesco).

Pasquale Anfossi

„La Forza delle donne“ (UA: Venedig, Teatro San Moisè, 1778, EA in Eszterház: 27. Februar 1780, EA in Regensburg: Juli 1785), D-Rtt:

No. 6a Marcia (Tamburo ordinario, *Tamburo grosso*, Piatti, Triangolo).

No. 12 Finale I (*Tamburo grosso*, Piatti, Triangolo).

Ballo (Atto II^{do}) No. 1, 3, 5 (*Tamburo grosso*, Piatti, Triangolo).

No. 4 (Tamburo ordinaria, Triangolo).

Wolfgang Amadé Mozart

„Die Entführung aus dem Serail“ KV 384 (UA: Wien, 16. Juli 1782), NMA II/5/12 (Croll, 1982)⁴²:

Ouverture (Flauto piccolo, Triangoli, Piatti, *Tamburo grande*).

No. 3 Aria „Solche hergelauf'ne Laffen ... Erst geköpft, dann gehangen“ (Osmin), (Flauto piccolo, Piatti, *Tamburo grande*).

No. 5a Marcia („Deutsche Trommel“, „*Türkische Trommel*“).

No. 5b Chor der Janitscharen (Flauto piccolo, Triangoli, Piatti, *Tamburo grande*).

No. 14 Duetto „Vivat! Bachus!“ (dto.).

No. 19 Aria „O, wie will ich triumphieren“ (Osmin) (Flauto piccolo).

No. 21b Chor der Janitscharen (Flauto piccolo, Triangoli, Piatti, *Tamburo grande*).

Johann Carl Ditters von Dittersdorf

„Hieronymus Knicker“ (UA: Wien, Theater in der Leopoldstadt, 7. Juli 1787), No. 19 Türkisches Lied „Salamo mi lecca maccala Rebecca“ (Tamburo turco, Tamburo militare, Piatti), A-Wn.

Antonio Salieri

„Axur, re d'Ormus“ (UA: Wien, Burgtheater, 8. Januar 1788), A-Wn: [Ouverture] (Tambour, Cimbale)*.

⁴¹ Johann Michael Haydn, Der Traum MH 84, Eine Pantomime in zwei Aufzügen von P. Florian Reichssiegel OSB (1735–1793), vorgelegt von Werner Rainer, Salzburg 1996.

⁴² Neue Mozart-Ausgabe, Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 12: Die Entführung aus dem Serail, vorgelegt von Gerhard Croll, Kassel u.a. 1982.

No. 6 Coro „Nei più vaghi soggiorni d'Asia“ (Tamburo, Piatti).
No. 19 und 25 Marchia (Tamburo grande).
No. 28 ½ Coro „Il cielo vintuoni di gridi di gioja“ Tamburo, Piatti).

Paul Wranitzky

„Oberon, König der Elfen“ (UA: Wien, Theater auf der Wieden, 7. November 1789), Die Oper, Bd. 4⁴³:

No. 16 Coro „Auf singet erhabene, schallende Lieder“ (Tamburo grande, Cinelli, Triangolo).

No. 19 Sinfonia (Dritter Aufzug) (Allegro assai: Tamburo grande, notiert wie Timpani;

Allegro non troppo: Tamburo grande, Cinelli, Triangolo).

No. 24 Marcia e Coro „Muselmänner feiert heut“ ([Timpani,] Tamburo grande, Cinelli, Triangolo).

Franz Xaver Gerl

„Der wohlthätige Derwisch, oder Die Zaubertrommel“ (UA: Wien, Theater auf der Wieden, 1791), Recent Researches in the Music of the Classical Era, 81⁴⁴: Sinfonia (Kleine Flöte, Triangel, *Große Trommel*, Cinelle).

No. 4 Arie (Mandolino) „Der Drache ist den armen Männern gut“ (dto.).

No. 6 Marsch (Tenortrommel, *Große Trommel*, Kleine Trommel: „Immer den Wirbel“).

No. 16 Musik zur Seeschlacht (Kleine Flöte I, II, *Große Trommel*).

No. 29 Chor „Ihr Undankbaren, lebet wohl“ (Kleine Flöte, Triangel, Große Trommel, Cinelle).

(zusätzliche Nummer aus D-Mbs St .Th. 382:

Finale I – Chor „Kling, kling, kling, ist das nicht ein herrlich' Ding!“ (Große Trommel, Triangel).

Joseph Weigl

„Das Petermännchen“ (UA: Wien, Theater in der Leopoldstadt, 8. April 1794), A-Wn:

No. 9 Arie (Ali) „Kaum schau ich diese Flasche an, so winket mir der Wein“ (Triangel, Cinellen, Große Trommel).

No. 10 Coro „Lasst die gold'nen Becken klingen“ (Flautino, Triangel, Cinelli, Große Trommel).

⁴³ Paul Wranitzky, Oberon, König der Elfen, Singspiel in drei Akten, Libretto von Karl Ludwig Giesecke, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Joachim Veit, in 2 Halbbänden, in: Die Oper, Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte, Bd. 4, München 1993.

⁴⁴ Der wohlthätige Derwisch (Vienna, 1791), edited by David J. Buch, Middleton, WI 2010.

Johann Michael Haydn

„Marcia Turchese à più stromenti“ (datiert: Salzburg, 6. August 1795), (Piattelli, *Tamburo turchese*)⁴⁵, Denkmäler der Tonkunst in Salzburg, Faksimile-Ausgaben Bd. 9⁴⁶.

Tafel 2: Werke mit „türkischer Musik“ aus Haydns eigenem kompositorischen Schaffen

„Lo speciale“, Hob.XXVIII:3 (UA: Eszterháza, Fürstliches Opernhaus, September 1768), *Dramma giocoso* in 3 Akten, Text von Carl Frieberth (?) nach Carlo Goldoni, No. 20 *Aria* (Volpino) „Salamelica, Semprugna cara“ (kein Schlagwerk, „türkischer“ Effekt wird v.a. auf motivisch-rhythmischer Ebene erzielt), JHW XXV/3, hrsg. von Helmut Wirth (1959).

„L'incontro improvviso“, Hob.XXVIII:6 (UA: Eszterháza, Fürstliches Opernhaus, 29. August 1775), *Dramma giocoso* in 3 Akten, Text von Carl Frieberth, nach L. H. Dancourt, JHW XXV/6, hrsg. von Helmut Wirth (1962 und 1963):

Ouverture (Tambu[rino?], [Handpauken,] Cinelli).

No. 45 [Intermezzo] (Triangolo, Tamburino, [Handpauken,] Cinelli).

No. 47 Coro [Finale] (Tamburi[no], [Handpauken,] Cinelli).

Symphonie Nr. 100 G-Dur, Hob.I:100 „Militärsymphonie“ (UA: London, Hanover Square Rooms, 31. März 1794), JHW I/17, hrsg. von Horst Walter (1966):

II. Allegretto (*Tamburo [grande]* / ‚Tamborine‘ [= Tamburin(e)?], Triangolo, Piatti).

IV. Finale. Presto (dto.).

⁴⁵ Komponiert für eine Salzburger Wiederaufnahme von Mozarts Entführung durch die Weber'sche Schauspielgesellschaft.

⁴⁶ Johann Michael Haydn, *Marcia Turchese à più stromenti* (1795). Faksimile der autographen Partitur aus dem Besitz der Erzabtei St. Peter Salzburg, Einführung von Gerhard Croll, Salzburg 2001.