

GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Immanuel Ott

Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference
Gesellschaft für Musiktheorie
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



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



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

Revolution, Edition, Produktion, Revision

Die Fassungen von Catels Oper *Sémiramis* im Spannungsfeld von kompositorischer Idee, instrumentaler Umsetzung, editorischen Ressourcen und Erfahrungen aus der Aufführung

ABSTRACT: Charles-Simon Catels Tragédie lyrique *Sémiramis* wird zum ersten Mal im Mai 1802 an der Pariser Oper aufgeführt – ein Jahr nach der Approbation seines *Traité d'harmonie* als offizielles Lehrmittel durch das Pariser Conservatoire. Durch diese zeitliche Nähe ist *Sémiramis* ein Studienobjekt für das Verhältnis von Musiktheorie und kompositorischer Praxis und kann in verschiedener Hinsicht als Aussage zur Ablösung einer alten Ordnung durch eine neue gelesen werden. In diesem Beitrag wird am Beispiel der Behandlung der Blechblasinstrumente auf die Verschränkung von kompositorischen und instrumentatorischen Ideen in diesem Werk hingewiesen. In der Revision von *Sémiramis* für eine zweite Produktion 1803 wird der Einfluss von Erfahrungen aus der ersten Aufführung fassbar. Diese Überarbeitung geht auch in die korrigierte Auflage der gedruckten Partitur ein, die jedoch nicht alle vorgenommenen Änderungen wiedergibt und somit nur bedingt als definitive Vorlage für weitere Produktionen dienen kann. Andere Aufführungsmaterialien – auch zu späteren Produktionen im fremdsprachigen Ausland – werfen grundsätzliche Fragen nach der endgültigen Gestalt von notierten Anweisungen und nach der Verbindlichkeit ihrer Umsetzung auf.

Charles-Simon Catel's Tragédie lyrique *Sémiramis* received its first performance at the Paris Opera in May 1802 – one year after Catel's *Traité d'harmonie* was approved as official course material by the Paris Conservatoire. This chronological proximity of the two makes *Sémiramis* an object of study regarding the relationship between music theory and compositional practice. In many respects, it can be read as a statement about the replacement of an old order by a new one. This paper will highlight Catel's treatment of brass instruments to illustrate interlinking issues of composition and instrumentation in his opera. In the revision of *Sémiramis* for a second production in 1803, the influence of experiences made in the first performance becomes observable. This revision is also incorporated in the corrected edition of the printed score, though it does not feature all his changes and thus can only partly be regarded as a definitive source for future productions. Further extant performance materials – some also intended for later productions in non-francophone countries – raise fundamental questions about the final form of notated instructions and our obligation to implement them.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arrangement; Bearbeitung; Blechblasinstrumente; Brass instruments; Charles-Simon Catel; Oper; Opera; Orchestration; Orchestrierung

Dass eine Oper in jeder Aufführung gleich, einer definitiv notierten Partitur getreu und in ihrer Originalsprache aufgeführt werden soll, ist Ausdruck eines relativ jungen und gar nicht selbstverständlichen Anspruchs – allzu komplex sind die Produktionsbedingungen für diese Gattung, auf die Aushandlungsprozesse multipler Autorschaft ebenso Einfluss nehmen wie lokale Gegebenheiten der theatralischen Umsetzung. In den ersten Jahrhunderten der Operngeschichte verändert dementsprechend jede neue Produktion eines erfolgreichen ›Werkes‹ – wenn sie überhaupt einer gänzlichen Neukreation vorgezogen wird – dieses in hohem Maße und in verschiedenster Hinsicht. Dieser Umstand ist als Ausdruck einer lebendigen Praxis positiv zu verstehen.

Französische Oper wird schon seit dem 17. Jahrhundert in Partitur gedruckt, und die daraus resultierenden, aufwendig hergestellten und in oft trügerischer Weise abschließend anmutenden Publikationen leisten einen wichtigen Beitrag zur Repertoire- und Kanonbildung und letzten Endes zur Musealisierung in einer sich eigentlich in permanentem Wandel befindlichen Kunstform. Dennoch sind auch gedruckte Opernpartituren weit davon entfernt, endgültige Fassungen der durch sie festgehaltenen Werke zu garantieren. Der folgende Beitrag will anhand eines Beispiels aus der Zeit kurz nach der Französischen Revolution einen detaillierten Einblick in die mitunter paradoxen Verwerfungen geben, die dieser Prozess des Festhaltens von flüchtiger Theaterpraxis mit sich bringen kann.

Traité und Tragédie

Charles-Simon Catel (1773–1830) ist im heutigen Bewusstsein eher als Musiktheoretiker denn als Komponist präsent: Als sein Hauptwerk gilt der *Traité d'harmonie*, der 1801 vom Pariser Conservatoire als verpflichtendes Lehrwerk approbiert wird und mindestens bis zum Ende des *Premier Empire* als solches gültig bleibt.¹ Dass Catel auch ein knappes Dutzend musikdramatische Werke verschiedenster Genres komponiert hat, die zwischen 1802 und 1819 mit wechselndem Erfolg an den großen Pariser Theatern uraufgeführt wurden, stand bislang weniger im Zentrum des Interesses.²

Durch die 1899 von Constant Pierre herausgegebene Sammlung *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française* noch am ehesten bekannt ist Catels

1 Groth 1983, 10.

2 Suskin 2001.

Musik zu revolutionären Feiern und Zeremonien – meist für Freiluftaufführungen mit groß besetzten Chören und Bläserensembles komponiert. Sein Stellenwert in diesem Zusammenhang ist so bedeutend, dass er neben »Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul« auf dem Titel von Pierres Sammlung genannt wird.³ Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich Catel nach der Französischen Revolution – er ist bei ihrem Ausbruch gerade 16 Jahre alt – als Schüler und Protégé François-Joseph Gossecs (1734–1829) und Bernard Sarrettes (1765–1858) mit dem Musikkorps der Nationalgarde assoziiert und im Zuge der schrittweisen Transformation dieses modellhaften Ensembles in eine Ausbildungsinstitution um die Mitte der 1790er Jahre von Anfang an Mitglied des Lehrkörpers dieser schon bald *Conservatoire* genannten Einrichtung ist. Was Sylvan Suskin »Catel's all-too-stubborn allegiance to revolutionary band music«⁴ nennt, scheint auch in der von den Zeitgenossen als bläserlastig empfundenen Orchesterbehandlung in seinen Opern durch: So wird die Ouvertüre zu seiner auch international erfolgreichsten Oper *Les Bajadères* anlässlich einer Aufführung in Wien in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* als »lärmend und kriegerisch« bezeichnet.⁵

Catels Status als ›Kind der Revolution‹ und verlässlicher Adept ist möglicherweise ein zusätzliches Argument dafür, ihn – der in musiktheoretischer Hinsicht bis dahin ein unbeschriebenes Blatt ist – als Autor der ersten offiziellen und für die theoretischen und pädagogischen Ansätze des Conservatoire modellbildenden ›Harmonielehre‹ in Stellung zu bringen und ihn dabei älteren, in einem hergebrachten Sinne gebildeteren, noch in italienischen Konservatorien erzogenen und traditioneller ausgerichteten Vertretern wie Honoré Langlé (1741–1807) oder Jean-Baptiste Rey (1734–1810) vorzuziehen. Auf jeden Fall überzeugt Catels Konzept einer Harmonielehre für das Conservatoire gegenüber den konkurrierenden Entwürfen der Verfechter von Rameaus *Basse fondamentale* und des hergebrachten Generalbasses als »système complet, simple dans ses principes et clair dans ses développemens«.⁶

3 Pierre 1899.

4 Suskin 1972, 118.

5 Anonym 1813, Sp. 770.

6 Catel 1801, ii.

Die Ablösung einer alten Ordnung

Die Tragédie lyrique *Sémiramis*, am 4. Mai 1802 am Théâtre de la République et des Arts in Paris uraufgeführt, basiert auf Voltaires gleichnamigem Theaterstück von 1746 und ist Catels erstes großes musikdramatisches Werk. Bei ihrer Aufführung, die gewissermaßen eine gemeinschaftliche Produktion der alten Opéra und des jungen Conservatoire darstellt, kommen im Conservatoire ausgebildete Sängerinnen und Sänger zum Einsatz, etwa die Darstellerin der Rolle der Prinzessin Azéma, Caroline Branchu (1780–1850), in Haiti geboren, 1797 ins Pariser Conservatoire eingetreten, zwei Jahre später mit zwei Abschlussdiplomen versehen und in ihrem Vorrücken in der Rangordnung der Sängerinnen an der Oper angeblich durch eine Affäre mit Napoleon befördert. Als Rivalin der Königin *Sémiramis*, ihrerseits dargestellt durch die eine halbe Generation ältere erste Sängerin der Opéra, Marie-Thérèse Maillard (1766–1818), steht Branchu auch für einen gegenüber der ›lauten‹ Tradition der Pariser Oper neuen, italienisch beeinflussten und vokal wie darstellerisch ›berührenden‹ Gesangsstil – ein Gegensatz, der sich in der Rivalität dieser beiden Sängerinnen bis zur Uraufführung von Spontinis *La Vestale* 1807 hinziehen wird.⁷ Was auf den ersten Blick wie ein bloßer sängerischer Generationenkonflikt aussieht, spiegelt sich in *Sémiramis* auch im Verhältnis zwischen den beiden zentralen Frauenfiguren der Handlung, bei dem die Jugend das bessere Ende für sich hat; dies auch noch als programmatisch für das institutionelle Aufeinandertreffen von Opéra und Conservatoire zu lesen, ist naheliegend.

Die erste Aufführung von Catels Oper fällt in eine Zeit interner Konflikte im Conservatoire: Der ebenfalls dort tätige Komponist Jean-François Le Sueur (1760–1837), dessen Oper *La mort d'Adam* nicht zur Aufführung an der Opéra angenommen worden ist, führt eine Auseinandersetzung mit dem Conservatoire-Gründungsdirektor und Catel-Förderer Sarrette, die sich in umfangreichen gedruckten Pamphleten niederschlägt; eine dadurch ausgelöste öffentliche Diskussion schadet dem Erfolg von *Sémiramis*, und Le Sueur wird im Zuge der Reduktion des Lehrkörpers im Jahre 1802 am Conservatoire entlassen.⁸ Catel nimmt diese Kontroverse zum Anlass, sein Werk zu überarbeiten und es nach anderthalb Jah-

7 Darstellung nach Dratwicky 2012.

8 Detailliert nachzulesen bei Jardin 2012.

ren, im November 1803,⁹ nochmals auf die Bühne zu bringen. Beide Fassungen erscheinen im Druck,¹⁰ und angesichts einiger Charakteristika dieser beiden Publikationen soll hier kurz über einige Probleme nachgedacht werden, die bei der Festlegung eines definitiven Notentextes für dieses Werk auftreten.

Der Auftritt der Sémiramis

Um die angekündigten Fragen zu Musiktheorie und Komposition, instrumentaler Umsetzung, Überarbeitung und Edition auf engem Raum behandeln zu können, konzentriert sich die folgende Betrachtung auf eine einzige Stelle aus Catels *Sémiramis*: den Auftritt »Ô voiles de la mort« der Titelheldin, einer als Vertreterin einer verbrecherischen und inzestuösen alten Ordnung ausgesprochen tragischen Figur. In der ersten Fassung von 1802 eröffnet dieses Musikstück die fünfte Szene, in der zweiten Fassung von 1803 die dritte.¹¹ Die Sémiramis' Auftritt begleitende Musik steht auch am Beginn der Ouvertüre des Werkes; diese Fassung stellt im Folgenden die Referenz der Betrachtung dar, da sie durch die Verwendung von Trompeten stärker instrumentiert ist als der spätere eigentliche Auftritt, den sie musikalisch vorwegnimmt (Notenbeispiel 1).¹²

Notenbeispiel 1: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Beginn Ouvertüre und Scène V (1. Fassung 1802) bzw. Scène III (2. Fassung 1803) des I. Aktes.

Die langsame Einleitung der Ouvertüre changiert stärker zwischen Dur und Moll als in vergleichbaren Werken üblich: Die von ihr im lauten Tutti exponierte einstimmige Abwärtsbewegung in Richtung der V. Stufe in Moll ist mit leisen Einwür-

9 Catel 1803 nennt auf dem Titel den 16 Brumaire An XII [8. November 1803], Catel 1810 den 23 Brumaire An XII [15. November 1803].

10 Catel 1802; Catel 1803.

11 Ebd., 63 ff. bzw. 45 ff., vgl. den Aufbau des Beginns der Oper in den ersten beiden Spalten von Tabelle 1.

12 Ebd., 0 ff.

fen der Streicher in Dur durchsetzt. Diese beiden kontrastierenden Ausdrucksbereiche sind durch ihnen gemeinsame alterierte Töne miteinander in Beziehung gesetzt: Das *es* des Tutti wird in der Dominante zur IV. Stufe direkt aufgenommen (T.4f.); das zu Beginn auffällige und einen übermäßigen Dreiklang bildende *cis* (T.2) korrespondiert mit dem *des* im Tutti (T.7f.). Aufgrund der folgenden Passage, die in f-Moll ansetzt (ab T.10), lässt sich sagen, dass es sich zu Beginn eher um Dur-Einschübe in Moll handelt als umgekehrt, auch wenn die Vorzeichnung jene von F-Dur ist, in welcher Tonart auch das folgende *Allegro maestoso* steht.

Als Vergleichsbeispiel für einen konventionelleren Standard für die erste Phrase einer Einleitung zu einer Ouvertüre in derselben Tonart möge hier Cherubinis 1805/06 entstandene *Faniska* dienen (Notenbeispiel 2), die als einzige für und in Wien komponierte französische Oper der Zeit einen ähnlichen Referenzcharakter hat wie Catels *Sémiramis* für den ersten Auftritt des Conservatoire in der Pariser Oper. Die eröffnende Phrase der *Faniska*-Ouvertüre weist wie die zu *Sémiramis* eine Abfolge von Tutti- und Solo-Abschnitten auf. Sie verbindet allerdings F-Dur nicht mit seiner Varianttonart f-Moll, sondern – durch die terzfällige harmonische Fortschreitung naheliegend – mit Andeutungen seiner Paralleltonart d-Moll (T.4). Als Moll-Einschläge können außerdem der verminderte Septakkord zur Vorbereitung der Kadenz (T.8) und das Berühren der Tonart der II. Stufe g-Moll (T.11) betrachtet werden; die Varianttonart f-Moll hingegen folgt in umfangreichem Maße erst ab der folgenden zweiten Phrase (T.14 ff.).

The image shows a musical score for the beginning of the Overture to *Faniska* by Luigi Cherubini. The score is in 3/4 time and F major. It features a piano introduction with dynamic markings such as *ff*, *pp dolce*, and *p*. The score includes a 'Sostenuto' marking and various ornaments like mordents and trills. Asterisks mark specific measures in both staves.

Notenbeispiel 2: Luigi Cherubini, *Faniska* (1806), Beginn Ouvertüre, nach dem Klavierauszug Wien: Chemische Druckerey.

Der mehrmalige Wechsel zwischen f-Moll und seiner Varianttonart F-Dur am Beginn von Catels *Sémiramis* überschreitet den Rahmen der harmonischen Phänomene, die Catels eigener *Traité d'harmonie* behandelt, wobei natürlich grundsätzlich zu sagen ist, dass seine Harmonielehre in erster Linie Wert auf die Darstellung einzelner Akkorde und ihrer Verbindungen legt, die Gestaltung von län-

geren formalen Abläufen oder ganzen Stücken hingegen kaum thematisiert. Es sind nur die elementaren Veränderungen des F-Dur-Dreiklangs in T.2/8 und 5 beschrieben – die Hochalteration der Quinte *c* zu *cis* auch anhand des Dominantseptakkordes.¹³ Wie aus der Diskussion der Hinzufügung des Tons *es* hervorgeht, durch den die ursprüngliche Tonika F dominantisch zu ihrer Subdominante B wird, kann wohl analog die bloße Hochalteration der Quinte der Tonika als Erzeugung einer Dominante und ›Modulation‹ verstanden werden.¹⁴ So weit die relevanten Stellen in den Artikeln XII und XIII des *Traité* (»Altération« und »Modulation«); ein direktes Nebeneinandersetzen der Dreiklänge C-Dur und c-Moll findet sich gegen Ende des langen Artikels IX, der harmonische Modelle vorführt, die auf »les différens mouvemens de la basse« beruhen: Hier scheint die Vermolung aber einfach in Zusammenhang mit der anschließenden tiefalterierten 7. Tonleiterstufe in der Sequenz zu stehen, welcher Eingriff den Tonarteindruck relativiert,¹⁵ nicht auf eine Verbindung der Varianttonarten C-Dur und c-Moll. Hinsichtlich der enharmonischen Verwechslung *cis/des* (T.2 und 7f.) gibt Catel ein klares Bekenntnis zu einer gleichstufigen Intonation ab (Art. X, »Genres«).¹⁶

Mit Pauken und Trompeten

Was schon allein in harmonischer Hinsicht ungewöhnlich ist, bringt auch für die Instrumentierung besondere Herausforderungen mit sich. Die zentrale kompositorische Idee Catels an dieser Stelle dürfte darin bestanden haben, die in Moll stufenweise abwärts schreitenden Tutti-Schläge mit dem vollen Orchester zu instrumentieren, dessen Besetzung neben Streichern und Holzbläsern, Hörnern, Trompeten und Pauken auch die an der Opéra üblichen drei Posaunen vorsieht.¹⁷

13 »L'accord parfait majeur peut être altéré dans sa quinte en montant [...]. L'altération se fait également dans les renversements.« (Catel 1801, 58). – »[L]’accord de septième [sic] dominante peut être altéré dans sa quinte« (ebd., 60).

14 »[O]n n’a qu’à ajouter la septième mineure à l’accord parfait majeur, il deviendra accord de septième dominante et fera cadence parfaite en descendant de quinte« (ebd., 63).

15 »Dans cet exemple le ton n’est pas déterminé.« (ebd., 51).

16 »[L]a même intonation suivant le tempérament; ainsi, après un REb faites un UT#, ou après un UT# faites un REb, ces deux notes ne changeront pas sensiblement d’intonation, quoiqu’elles aient changé de nom.« (ebd., 55).

17 »While all operas produced at the Opéra require three trombones, most of the rest require only one.« (Guion 1988, 194).

Während die Posaunen aufgrund ihrer Bauweise jegliche diatonische und chromatische Musik ausführen können, ist das Mitspielen der Tonfolge *f-es-des[-c]* für die ventil- und zuglosen Naturhörner und Naturtrompeten schwieriger, die traditionell auf den Grundton des Satzes gestimmt sind und in erster Linie dessen Teiltöne etwa zwischen dem 2. und dem 12. zur Verfügung haben. Von den Hörnern werden im Orchestersatz im Gegensatz zum Solospiel auch nur selten Töne verlangt, bei denen zur stärkeren Intonationskorrektur die Hand im Schallstück zu Hilfe genommen werden muss; bei den Trompeten ist dies völlig unmöglich, sofern es sich nicht um Stopftrompeten handelt, bei denen analog zu den Hörnern die Hand in den Schalltrichter eingeführt werden kann.¹⁸

Schon an den »[die Pausentakte] zählenden« Pauken,¹⁹ die in diesem Stück ganz normal auf *f* und *c* gestimmt sind, zeigt sich, dass die *unisono*-Tonfolge *f-es-des* auf F-Instrumenten nicht im Bereich des Möglichen oder zumindest nicht des Üblichen liegt. Normalerweise würden im Orchester die Blechbläser zusammen mit den Pauken von diesen drei Tönen nur den ersten spielen (und dann wieder das *c*, das hier aber gar nicht im Tutti auftritt), und auf die Pauken verzichtet der Komponist lieber ganz, statt nur den ersten von drei gleichartigen Tuttischlägen mit ihnen besetzen zu können. Schon auf dem *es* würde der Einsatz von Blechbläsern in F die eher ungewöhnliche Verwendung des 7. Teiltons implizieren – der Naturseptime, die in französischen Werken der Zeit immerhin gelegentlich anzutreffen ist.²⁰ Das klingende *des* hingegen, einen halben Ton über dem 6. Teilton liegend, wäre auf den F-Hörnern definitiv ein gestopfter Ton und auf den Trompeten gar nicht spielbar (nicht einmal auf Stopftrompeten, da auch auf ihnen eine Vertiefung um einen Ganzton – in diesem Falle des 7. Teiltons – kaum zu bewerkstelligen ist).²¹

18 Eine Stopftrompete deutscher Provenienz von ca. 1810 wird im Metropolitan Museum New York aufbewahrt: »The curved form of this natural trumpet enabled the player to insert fingers into the bell and, by closing it off to varying degrees, alter the notes of the harmonic series to produce a scale. This stopping technique is similar to that used by hand horn players, but the smaller size of the trumpet's bell made it less effective.« (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503962>, 2.10.2023). Eine französische Stopftrompete (Lyon, ca. 1830) befindet sich im Klingenden Museum Bern (<https://klingendes-museum-bern.ch/de/sammlung/datenbank/instrument-9/>, 2.10.2023).

19 »Les Tymballes comptent« (Catel 1802 und 1803, 0).

20 So wird der 7. Teilton auf den Hörnern etwa in der Ouvertüre zu Cherubinis *Les deux journées* (1800) eingesetzt.

21 Ein einziger zeitgenössischer Bericht über die Stopftrompete nennt diesen Ton als Möglichkeit (Bargans 1830, 23; vgl. Anzenberger 1989, 59–61). Vielen Dank an Adrian v. Steiger für diesen Hinweis und an Daniel Allenbach für den Austausch über die gestopften Töne auf Hörnern.

Nun sind jedoch in der gedruckten Partitur, die im *Magasin de Musique*, dem Verlag des Conservatoire erschienen ist,²² für alle drei Tutti-Einsätze tatsächlich sowohl Hörner als auch Trompeten besetzt. Dies wird durch Catels Kunstgriff möglich, nicht die der Grundtonart des Stückes entsprechenden Instrumente in F einzusetzen, sondern solche in Es. Er setzt den Blechbläserapparat also gewissermaßen um einen Ton nach unten, und dadurch sind die Töne *f-es-des* als 9., 8. und 7. Teilton von Naturinstrumenten in Es spielbar (Notenbeispiel 3, oberste beide Systeme).²³

Lent

a 2 Partitur Paris 1802 & 1803

The image shows a musical score for the beginning of the Overture of *Sémiramis* by Charles-Simon Catel. It is marked 'Lent' and is in 3/4 time. The score is divided into two systems of brass instruments and one system for the orchestra. The first system consists of Horns in E-flat (Hr. (Es)) and Trumpets in E-flat (Tr. (Es)). The second system consists of Horns in F (Hr. (F)) and Trumpets in F (Tr. (F)). The orchestra part (Orch.) includes strings (Str.), woodwinds (Fl.), and tutti. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The score is in E-flat major and features a chromatic descent in the brass parts.

Notenbeispiel 3: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Beginn Ouvertüre: Blechblasinstrumente in der 1. und in der 2. Fassung (in der im ganzen Orchester der Auftakt zum ersten Takt weggelassen ist).

Dies stellt eine durchaus revolutionäre Praxis der Instrumentenbehandlung dar. Moderne Hörer*innen sind an Ventilinstrumente gewöhnt, die den vollständigen chromatischen Tonvorrat zur Verfügung haben; für das zeitgenössische Publikum jedoch, das nur Naturinstrumente und ihre beschränkten Möglichkeiten kennt, ist es ein unerhörter Effekt, eine absteigende Mollskala von Blechbläsern gespielt zu hören, und insgesamt durchaus eine adäquate Einstimmung auf die folgende düstere Handlung, in der der Geist von *Sémiramis'* ermordetem Gatten erscheint und die unbewusst ihren eigenen Sohn begehrende sündhafte Königin in einer dunklen Gruft von ebendiesem Sohn versehentlich erdolcht wird. Der Schlusschor («Ô terrible destin») besingt ihr schreckliches Schicksal in schauerlich-fremdartigem es-Moll.

Nur schon der Beginn der Ouvertüre verlangt den Blechbläsern eine in mehrerer Hinsicht ungewohnte Behandlung ihrer Instrumente ab (und auch später,

22 Catel 1802 und Catel 1803.

23 Tabelle 2 gibt eine Übersicht über die verwendeten Teiltöne.

anlässlich der Geistererscheinung, sollen die beiden Hornisten beim Spielen die Schallstücke ihrer Instrumente gegeneinander halten).²⁴ Im weiteren Verlauf des ersten Teils der Ouvertüre wechseln sie auf die regulären F-Instrumente, wobei ab dem *Allegro maestoso* auch ein weiteres Hörnerpaar in B basso hinzutritt. Am Beginn des zweiten Teils, wo die Einleitung nach C-Dur transponiert wiederholt wird, nehmen die Hörner und Trompeten analog für kurze Zeit Instrumente in B zu Hilfe, um auf ihnen wieder den 9., 8. und 7. Teilton erklingen lassen zu können, bevor sie endgültig die eigentlich vorgesehenen Instrumente in F spielen. Insgesamt erfordert die Ouvertüre zu *Sémiramis* Hörner und Trompeten in drei verschiedenen Stimmungen: in Es, F und B.²⁵

Die Verwendung von zwei zusätzlichen Hörnern in der Exposition der Ouvertüre (Notenbeispiel 4) – ein beträchtlicher Aufwand für gerade einmal 35 Takte – ist durch das Bestreben nach größerer Klangfülle in einem harmonischen Umfeld zu erklären, das aufgrund seiner Komplexität eigentlich nicht für den Einsatz von Blechblasinstrumenten prädestiniert ist.

Notenbeispiel 4: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Beginn Ouvertüre, 1. Fassung (in den Partituren Catel 1802 und 1803 auf S. 1–7): Abschnitt mit vier Hörnern (klingend notiert). Taktgetreue Darstellung des harmonischen Verlaufs, alle anderen Parameter reduziert.

24 »[L]es Pavillons l'un contre l'autre« (Catel 1802, 278; Catel 1803, 212).

25 Für die in allen Fassungen verwendeten Blechblasinstrumente s. Tabelle 3.

Durch Hinzunahme von B-Hörnern können leitereigene Mollklänge (T.23f.) ebenso vollklingend gesetzt werden wie der verminderte Septakkord (zumindest drei von seinen vier Tönen, T.26) oder der simple Subdominantdreiklang B-Dur (T.34), für den auf F-Hörnern lediglich der Quintton *f* verfügbar wäre. An der Passage T.43–46 im Zuge der Modulation in die Dominanttonart C-Dur ist einerseits abzulesen, dass die harmonische Konzeption doch weiter reicht als die instrumentalen Umsetzungsmöglichkeiten (die Verwendung von B-Hörnern passt hier einfach nicht mehr so gut zur Veränderung der Tonart, wodurch der Blechsatz weniger dicht wird), dass andererseits die instrumentalen Grenzen auch Einfluss auf die Harmonik nehmen: Während die B-Hörner in T.43f. die Bassstimme *c–b* mitspielen, übernehmen die F-Hörner keine der beiden anderen Stimmen dieser Fortschreitung (*es–d* oder *g–a–b*), sondern gehen von ihrem *g* aus abwärts: Da eine direkte Fortführung ins *f* Quintparallelen verursachen würde, ziehen sie (als einzige Instrumente im ganzen Orchester) das *f* vor, reichern dadurch den Sextakkord *c–es–a* zum Terzquartakkord *c–es–f–a* an und fügen anschließend dem resultierenden B-Dur-Klang seine Quinte hinzu; die Entsprechung zu dieser Bewegung in der approximativen Sequenz T.45f. ergibt einen Sekundakkord, da die Akkordfolge dort über einer anderen Bassstellung steht.

Abweichende Orchesterstimmen

Diese Anforderungen an die Blechbläser gelten zumindest für die gedruckte Partitur von Catels *Sémiramis*, die für die Ouvertüre in ihren beiden Fassungen (1802 und revidiert 1803) den gleichen Notentext enthält – nicht einmal kleine Druckfehler sind korrigiert worden (s. etwa Notenbeispiel 4, T.40). Interessanterweise unterscheiden sich jedoch die im selben Verlag erschienenen Stimmen der Ouvertüre, die nicht datiert, aber ihrer leicht höheren Verlagsnummer entsprechend wohl kurz nach oder sogar gleichzeitig mit der revidierten Partitur erschienen sein müssen,²⁶ in dieser Frage signifikant von der Partitur, indem sie nämlich von Anfang an nur Blechblasinstrumente in F vorschreiben (und später bei der Parallelstelle T.81ff. nur solche in C, s. Tabelle 3). Die Blechbläser beginnen entsprechend auf dem ersten Ton *f* mit dem Grundton ihres Instruments, der als Oktave des 8. und 4. Teiltons gesetzt ist; das folgende *es* wird von allen *unisono* als 7. Teilton gespielt, und beim *des* müssen die Trompeten pausieren, während die

26 Catel o.J.

Hörner zum Stopfen die Hand zu Hilfe nehmen (Notenbeispiel 3, drittes und viertes System; vgl. Tabelle 2).

Wodurch ist diese Abweichung der Stimmen von der Partitur zu erklären? Die zweite Ausgabe der gedruckten Partitur von 1803, Ergebnis von Catels eigener Überarbeitung nach der Uraufführung 1802, ist um insgesamt 26 Seiten kürzer als die erste und weist gestrichene Passagen ebenso wie neu eingefügte und in der Reihenfolge umgestellte Nummern auf.²⁷ Die zweite Fassung ist also einer substanziellen Überarbeitung unterzogen worden, aber so weit wie möglich sind zur Herstellung ihrer Partitur offenbar die Druckplatten der ersten Fassung wiederverwendet und nur dort notdürftig angepasst worden, wo es der veränderte Ablauf erfordert; kleinere Änderungen innerhalb stehengebliebener Nummern sind dabei unberücksichtigt geblieben.

Dass auch der in den separat gedruckten Stimmen der Ouvertüre dokumentierte Wechsel von den ursprünglich verwendeten Blechblasinstrumenten in Es zu denen in F tatsächlich zu den Änderungen der zweiten Fassung der ganzen Oper gehört, zeigt sich erst bei Konsultation des handschriftlichen Aufführungsmaterials in der Bibliothèque-Musée de l'Opéra der Pariser Bibliothèque nationale, dessen Partitur auf dem Titelblatt zwar zusätzlich einen Hinweis auf die neuerliche Wiederaufnahme des Werkes 1810 enthält, aber grundsätzlich die überarbeitete Version von 1803 wiedergibt.²⁸

Catel hat also bei seiner Überarbeitung auch seine ursprüngliche und möglicherweise allzu ambitionierte Idee für den Blechbläserersatz revidiert. Er verwendet durchgehend nur noch ein Paar Hörner (in F und zwischenzeitlich kurz in C, s. Tabelle 3) – die oben besprochene Hinzunahme eines zweiten Hörnerpaars in B (s. Notenbeispiel 4) ist also gestrichen worden, der Blechsatz an dieser Stelle entsprechend dünner, und das klingende *as* der B-Hörner in T.50–55 wird als gestopfter Ton von den F-Hörnern übernommen. Bei der in die Grundtonart eingerichteten Parallelstelle T.103–108 handelt es sich bei diesem Ton um ein *des*, das zwar von den in diesem Moment im Einsatz befindlichen C-Hörnern nicht gespielt wird, aber gleichzeitig in den Posaunen erklingt (s. Notenbeispiel 5).

27 Tabelle 1 gibt eine Übersicht über die vorgenommenen Striche am Beispiel des Beginns des 1. Aktes.

28 Catel 1810. Dieses Material wird im Folgenden als »Catel 1810« bzw. »Paris 1810« geführt, obwohl die in ihm enthaltene Fassung des Notentextes der überarbeiteten von 1803 entspricht, die in der gedruckten Partitur Catel 1803 nicht in allen Details umgesetzt worden ist. Die Partituren Catel 1802 und Catel 1803 bringen zumindest in Bezug auf die hier in erster Linie besprochene Ouvertüre beide die Urfassung von 1802, die Partitur Catel 1810 und die Stimmen Catel o.J. die überarbeitete Fassung von 1803.

100 Partiturdruk Paris 1802 & 1803

Hr. (B) *fp* *f* *ff* a 2

Tr. (B) *fp* *f* *ff* a 2

Stimmendruck Paris o.J.

Hr. (C) *fp* *f* *ff* a 2

Tr. (C) *fp* *f* *ff* a 2 (hs. Partitur Paris 1810)

Str. Pos. *ff* *espressivo*

Changez en Fa

Notenbeispiel 5: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Ouvertüre: Blechblasinstrumente in B (1. Fassung) und in C (2. Fassung). Originale transponierende Notation, Orchester reduziert und in den Mittelstimmen rhythmisch vereinfacht (Catel 1802 und 1803, S. 12f.).

Eine wirklich ungewöhnliche Lösung beim Ersatz der B-Hörner durch solche in C in der revidierten Fassung (s. Tabelle 3) erfordert der übermäßige Quintsextakkord in T. 102: Von den Tönen *des-f-as-h* ist auf C-Hörnern höchstens das *f* einigermaßen unkompliziert spielbar. Dieser Ton wird hier durch Catel aber nicht wie sonst üblich vom geringfügig mit der Hand zu korrigierenden 11. Teilton abgeleitet, sondern eine Oktave tiefer als gestopfter Ton zwischen dem 5. und 6. Teilton vorgeschrieben. Für die Trompeten ist er völlig unspielbar, was in diesem T. 102 eine Unterbrechung ihrer Stimme verursacht. In der Partitur Paris 1810 ist bei den Hörnern in T. 102f. die B-Stimmung stehengeblieben, was aus einem Versehen beim transponierenden Abschreiben der Vorlage zu erklären sein mag (diese Stelle steht in allen Partituren nach einem Seitenwechsel).²⁹

Dies sind – neben dem schon besprochenen Wegfall des dritten Tutti-Tons ebenfalls in den Trompeten (T. 7 und Parallelstelle T. 87) – die einzigen Kompromisse, die Catel bei der Reduktion der Anforderungen an die Blechbläser eingehen muss; sie sind wohl durch die Erfahrung der Uraufführung zu erklären. Ebenfalls komplett gestrichen ist der Sechzehntel-Auftakt vor dem allerersten Tuttischlag ganz zu Beginn (s. Notenbeispiel 3), dessen allenfalls nicht ganz synchrone Ausführung die Wirkung des Werkes unnötig beeinträchtigt haben könnte. Die zweite Fassung enthält somit Detailretuschen, die sich aus der musikalischen Umsetzung erklären lassen und die eine größere Praktikabilität der Ausführung zum Ziel haben.

²⁹ Catel 1802 und 1803, 12f.; Catel 1810, 26f.

Allerdings haben sich diese Änderungen nur teilweise in der revidierten gedruckten Partitur niedergeschlagen: Diese gibt größere Eingriffe wie Striche, Umstellungen und neu eingefügte Stücke wieder, stellt also eine Vorlage für die Koordination des Gesamtablaufs dar, während die musikalische Detailarbeit bei der Einstudierung auf Basis der Stimmen unter Leitung des Musikdirektors/Konzertmeisters erfolgt, deren Revision im speziellen Fall von Catels *Sémiramis* wichtiger gewesen zu sein scheint als die der Partitur.

Catels *Sémiramis* in Wien 1806

Am abschließenden Beispiel einer Produktion der *Sémiramis* im deutschsprachigen Raum soll gezeigt werden, wie die Einrichtung von Catels Werk für eine Produktion in Unkenntnis seiner eigenen Revision aussehen kann. In Wien werden schon seit 1801 zahlreiche französische Opern in deutschen Übersetzungen und teilweise tiefgreifenden musikalischen Adaptierungen aufgeführt; *Sémiramis* kommt dort erstmals im Oktober 1806 auf die Bühne, und das Aufführungsmaterial hat sich erhalten oder ist zumindest rekonstruierbar.³⁰ Dass für fast alle Wiener Produktionen französischer Opern der jeweilige Pariser Partiturdruk die Vorlage darstellt, zeigt sich auch hier im Blick auf den Anfang der Ouvertüre: Die in Paris bereits seit 1803 geltende, aus der gedruckten Partitur gleich welcher Fassung jedoch nicht ersichtliche Entscheidung Catels, statt der ursprünglich vorgeschriebenen Blechblasinstrumente in Es doch solche in F zu verwenden, ist in Wien ebenso unbekannt wie die Streichung des Sechzehntel-Auftaktes in Catels überarbeiteter Fassung, und der die Partitur für die Wiener Produktion einrichtende Kopist sieht in vermeintlicher Treue zum Original Hörner und Trompeten in Es mit den Teiltönen 9–8–7 vor (s. Tabelle 2).

Dass er bei den Trompeten keine Angabe zur Stimmung macht und ein zweites Hörnerpaar in F hinzufügt (s. Tabelle 3), ist wohl einem Missverständnis in Bezug auf die Anmerkung auf S. 1 (der faktischen 2. Seite) der französischen Partitur geschuldet, wo von »Cors et Trompettes en Fa« die Rede ist.³¹ Diese Angabe betrifft aber im Sinne eines »muta in Fa« den Wechsel von Instrumenten oder In-

30 Catel 1806. Dieses Material stammt aus einer späteren Produktion von 1815 (Hadamowsky 1975, 412) oder wurde zumindest auch für diese verwendet, geht in seiner Textgestalt aber auf die Wiener Erstaufführung 1806 zurück (Sonnek 1999, 376).

31 Catel 1802, 1; Catel 1803, 1.

ventionsbögen vom anfänglichen Es zum F durch die selben Spieler, nicht ein zusätzliches Paar von Spielern mit anders gestimmten Instrumenten, die Catel erst ab dem *Allegro maestoso* mit den besprochenen zwei Hörnern in B fordert. Die drei Tuttischläge zu Beginn werden also nicht nur von den Es-Instrumenten wie in der Vorlage, sondern auch noch auf Hörnern in F gespielt, die im Wiener Verständnis in einem Stück in F-Dur eigentlich zu erwarten sind, aber im Gegensatz zu Catels zweiter Fassung den dritten – gestopften – Ton *des* auslassen (s. Tabelle 2). Während Catel sich in seiner eigenen Revision wieder auf zwei Hörner beschränkt, wird durch den Bearbeiter der Wiener Fassung die Verwendung von vier Hörnern auf die ganze Ouvertüre ausgedehnt (s. Details dazu in Tabelle 3). Auf die Posaunen hingegen wird in Wien in der Ouvertüre offenbar ganz verzichtet – zumindest sind sie nicht in der Partitur enthalten (auch nicht in der üblichen Form eines »Nachtrags«).

In Bezug auf die Ouvertüre ist nicht zu unterscheiden, ob der Wiener Bearbeiter von der ursprünglichen oder von der revidierten Pariser Partitur ausgegangen ist; mit Blick auf den weiteren Verlauf lässt sich sagen, dass die Vorlage in der Partitur von 1802 bestanden haben muss, wie hier nur noch mit einem kurzen Blick auf den Beginn des I. Aktes gezeigt werden soll (s. Tabelle 1): In der Wiener Partitur findet sich mit der Arie des Assur ein Stück, das Catels eigenen Kürzungen für die revidierte Partitur 1803 zum Opfer gefallen ist. Die Arie der Azéma – ebenfalls in der Partitur von 1802 noch vorhanden und von Catel selbst 1803 gestrichen – wird in Wien durch eine Einlage, das heißt durch ein von einem Wiener Komponisten, in der Regel vom zuständigen Kapellmeister angefertigtes Stück ersetzt. Während Catel die ganze Handlung im Stil der alten Tragédie lyrique in Accompagnato-Rezitativen komponiert (und davon auch in seiner Revision nicht abgeht), werden diese Rezitative in Wien durch gesprochenen Dialog ersetzt. Damit wird *Sémiramis* im Wiener Verständnis paradoxerweise sogar ›französischer‹ gemacht, nämlich in den Bereich der Opéra comique verschoben, der sich auf den Wiener Bühnen jahrelang als sehr erfolgreich erwiesen hat. Zu Beginn des I. Aktes bleibt nur der pathetische erste Auftritt der *Sémiramis* in Rezitativform stehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es für die Wiener Produktion auch insgesamt letztlich keinen großen Unterschied macht, ob ihr die Partitur von 1802 oder die in Wien höchstwahrscheinlich unbekanntere von 1803 zugrunde liegt; ohnehin wird Catels Werk tiefgreifend an die Wiener Gegebenheiten angepasst, und manche dort angebrachten Eingriffe wirken sich sogar ähnlich aus wie Catels eigene. Für eine moderne Suche nach einer ›definitiven Fassung‹ hingegen geht

aus den vorstehenden Betrachtungen hervor, dass das Vorhandensein einer ›revidierten 2. Auflage‹ eine trügerische Sicherheit suggerieren kann: Ihre definitive Anmutung als Druck kaschiert den Umstand, dass in sie nur die allergrößten Änderungen Eingang gefunden haben, weil wohl aus ökonomischen Gründen nur einzelne Partiturseiten ersetzt oder umgestellt werden konnten. Ob allerdings eine Oper überhaupt je einen definitiven musikalischen Text haben kann und soll, bleibe dahingestellt.

Tabellen

Catel, <i>Sémiramis</i> , gedruckte Partitur Paris		Handschriftliche Partitur Wien
1. Fassung 1802	2. Fassung 1803	A-Wn OA.24a 1806
S. 0–23 Ouverture	= S. 0–23 Ouverture	= Ouverture
S. 24–43 Scène I Air AZÉMA & CHEUR »Arzace par sa valeur«	= S. 24–43 Scène I	= Nr. 1 Introduction AZEMA/CHOR »Er kehrt zurück, der junge Held«
S. 43–44 Scène II Récitatif AZÉMA »Mais d’où vient que la paix«	S. 43–44 Scène II GEKÜRZT, MIT GEÄNDERTEM SCHLUSS	ERSETZT DURCH DIALOG 2. Scene AZEMA »Doch über mich allein«
S. 44–46 Scène III Récitatif ASSUR/AZÉMA »Pour qui prépare-t-on ces lauriers?«	GESTRICHEN	ERSETZT DURCH DIALOG 3. Scene ASSUR/AZEMA »Wozu dieß Fest?«
S. 46–57 Air AZÉMA »Quel éclat de votre naissance«	GESTRICHEN	ERSETZT DURCH EINLAGE Nr. 2 Récitatif und Arie AZEMA »Schändlicher!« – »Nur den fest verbund’nen Seelen«
S. 57 Scène IV Récitatif ASSUR »Arzace...«	GESTRICHEN	ERSETZT DURCH DIALOG ASSUR »Ha, Übermüth’ge«
S. 58–62 Air ASSUR »Contre un rival que je déteste«	GESTRICHEN	= Nr. 3 Arie ASSUR »Zitt’re vor mir, elender Knabe«
S. 63–67 Scène V SÉMIRAMIS »Ô voiles de la mort«	= S. 45–49 Scène III	= Nr. 4 Récitatif SÉMIRAMIS »O ew’ge Todesnacht«

Tabelle 1: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Beginn des I. Aktes, Vergleich der Fassungen: Fett gedruckt sind Änderungen gegenüber der ersten Pariser Druckversion (1802) im zweiten Partiturdruk (1803) sowie in der Wiener Fassung (1806).

Catel, <i>Sémiramis</i> , Ouverture		<i>f</i>	<i>es</i>	<i>des</i>
Gedruckte Partitur Paris 1802 = 1803	2 Hr. (Es)	9.	8.	7. Teilton
	2 Tr. (Es)	9.	8.	7.
	3 Pos.	<i>f</i> ¹ / <i>f</i>	<i>es</i> ¹ / <i>es</i>	<i>des</i> ¹ / <i>des</i>
Gedruckte Stimmen Paris o.J. [1803]	2 Hr. (F)	8./4.	7.	gestopft (»as«)
	2 Tr. (F)	8./4.	7.	– (Hr. als Stichnoten)
	3 Pos.	<i>f</i> ¹ / <i>f</i>	<i>es</i> ¹ / <i>es</i>	<i>des</i> ¹ / <i>des</i>
Handschriftliche Partitur und Stimmen Paris 1803/1810 (F-Po A-382, F-Po MAT-246)	2 Hr. (F)	8./4.	7.	gestopft (»as«)
	2 Tr. (F)	8./4.	7.	–
	3 Pos.	<i>f</i> ¹ / <i>f</i>	<i>es</i> ¹ / <i>es</i>	<i>des</i> ¹ / <i>des</i>
Handschriftliche Partitur Wien 1806 (A-Wn OA.24a)	2 Hr. (Es)	9.	8.	7.
	2 Hr. (F)	8./4.	7.	–
	2 Tr. ([Es])	9.	8.	7.
	keine Pos.	–	–	–

Tabelle 2: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Beginn der Ouverture: in den verschiedenen Drucken und Handschriften vorgesehene Blechblasinstrumente und die durch sie gespielten Teiltöne ihres jeweiligen Grundtons.

<i>Sémiramis</i> Ouverture	Lent	Allegro maestoso	1 ^{er} mvt.	Allegro maestoso			
				90–95	96–108	150–159	160–213
T.	1–7	21–55	81–87	90–95	96–108	150–159	160–213
Paris 1802 & 1803	Hr. Es Tr. Es	Hr. B Hr./Tr. F	Hr./Tr. B		Hr. B Tr. B	Hr. F	Hr. F Tr. F
Paris o.J. & 1810	Tr. F Hr. F		Tr. C Hr. C			[Tr. F pausieren] Hr. F	Tr. F Hr. F
Wien 1806	[1./2.] Hr. Es [3./4.] Hr. F Tr. [Es]	[1./2.] Hr. B [3./4.] Hr. [F] Tr. [F]	[1./2.] Hr. B [3./4. Hr. pausieren] Tr. B			[1./2.] Hr. F [3./4. Hr. »unis.«]	[4] Hr. F Tr. F

Tabelle 3: Charles-Simon Catel, *Sémiramis*, Ouverture: Stimmung der Hörner und Trompeten und ihre Verteilung auf die Systeme in den Partituren der verschiedenen Fassungen. Es sind nur die Abschnitte aufgeführt, in denen die Blechbläser eingesetzt werden, fett gedruckt sind auffällige Änderungen gegenüber der 1. Fassung.

Historische Materialien

- Catel, Charles-Simon (1801), *Traité d'harmonie*, Paris: Imprimerie du Conservatoire. <http://data.onb.ac.at/rep/1033C2C5>
- Catel, Charles-Simon (1802), [gedruckte Partitur] *Sémiramis [...] Représentée pour la première fois au Théâtre des Arts, le 14 Floréal An 10 [4.5.1802]*, Paris: Magasin de Musique (Verlagsnummer 12). <http://data.onb.ac.at/rep/1000F223>
- Catel, Charles-Simon (1803), [gedruckte Partitur] *Sémiramis [...] Remise au Théâtre avec des Changemens le 16 Brumaire An 12 [8.11.1803]*, Paris: Magasin de Musique (Verlagsnummer 12). <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11152275-7>
- Catel, Charles-Simon (o.J.), [gedruckte Stimmen] *Ouverture de Sémiramis*, Paris: Magasin de Musique o.J. (Verlagsnummer 14). [https://imslp.org/wiki/Sémiramis_\(Catel%2C_Charles-Simon\)](https://imslp.org/wiki/Sémiramis_(Catel%2C_Charles-Simon)) (2.10.2023)
- Catel, Charles-Simon (1806), [handschriftliche Partitur] *Semiramis*, Ms. = A-Wn OA.24/1/1-4. <http://data.onb.ac.at/rec/AC14262459>
- Catel, Charles-Simon (1810), [handschriftliche Partitur] *Sémiramis*, MS. = F-Po A-382 (A 1–3), [handschriftliche Stimmen] Ms. = F-Po MAT-246 (1–153).
- Cherubini, Luigi (1806), [gedruckter Klavierauszug] *Faniska*, Wien: Chemische Druckerey (Verlagsnummer 198). <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-25804>

Literatur

- Anonym (1813), »Nachrichten. Wien, den 5. Nov.«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 15 (1813), Nr. 47 (24.11.1813), Sp. 770–773.
- Anzenberger, Friedrich (1989), *Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880*, Phil. Diss., Universität Wien.
- Bargans, Karl (1830), »On the trumpet, as at present employed in the orchestra, with a retrospective view of the earlier methods of using it«, in: *The Harmonicon* 8 (1830), 23–25.
- Dratwicky, Benoît (2012), »Mlle Maillard et Mme Branchu: *Sémiramis* à la croisée des chants français«, in: *Catel Sémiramis* [livre CD], Heidelberg: Note 1 Music, 33–42.
- Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner.
- Guion, David M. (1988), *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, New York: Gordon and Breach.
- Hadamowsky, Franz (1975), *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten, Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974*, Wien: Hollinek.
- Jardin, Étienne (2012), »*Sémiramis* au cœur des conflits du Conservatoire«, in: *Catel Sémiramis* [livre CD], Heidelberg: Note 1 Music, 51–57.

- Pierre, Constant (Hg.) (1899), *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris: Imprimerie nationale.
- Sonnek, Anke (1999), *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel: Bärenreiter.
- Suskin, Sylvan (1972), *The Music of Charles-Simon Catel for the Paris Opera*, Ph.D., Yale University.
- Suskin, Sylvan (2001), Art. »Catel, Charles-Simon«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05167>.

© 2023 Martin Skamletz (martin.skamletz@hkb.bfh.ch, ORCID iD: 0000-0001-9634-4817)

Hochschule der Künste Bern [Bern Academy of the Arts]

Skamletz, Martin (2023), »Revolution, Edition, Produktion, Revision. Die Fassungen von Catels Oper *Sémiramis* im Spannungsfeld von kompositorischer Idee, instrumentaler Umsetzung, editorischen Ressourcen und Erfahrungen aus der Aufführung« [Revolution, Edition, Production, Revision. The Different Versions of Catel's Opera *Sémiramis* Situated in the Flux Between Compositional Idea, Instrumental Realisation, Editorial Resources and the Experience of Performance], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2019), hg. von Philippe Kocher, 271–289. <https://doi.org/10.31751/p.267>

eingereicht / submitted: 29/07/2020

angenommen / accepted: 05/12/2020

veröffentlicht / first published: 20/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023