

Martin Skamletz

»... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bearkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin

Der erste Teil dieser Betrachtung hatte sich der Analyse des in E-Dur stehenden und *pianissimo* gespielten Marsches aus der Oper *Les deux journées/Die Tage der Gefahr* von Luigi Cherubini gewidmet, der in das Finale von Johann Nepomuk Hummels Konzert für den Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger eingearbeitet ist.¹ Dabei noch offen geblieben war die Frage nach der Motivation dieses langen Zitates. Während in der Literatur die Ansicht vorzuherrschen scheint, dass seine Aufnahme auf Hummels eigene Entscheidung zurückgeht (wenn nicht gar auf seine kompositorische Unerfahrenheit in diesem frühen Stadium seiner Karriere), soll hier die These vertreten werden, dass der Verweis auf Cherubini auf höchstem Wunsch in das für den höfischen Neujahrs-»Tafeldienst« vorgesehene Konzert eingefügt wurde – also auf Geheiß des Kaisers, oder eher (wie zu zeigen sein wird): auf Veranlassung der Kaiserin.

Kaiserin Marie Therese Marie Therese von Neapel-Sizilien, die zweite Gemahlin von Franz II., 1772 geboren, war ab 1790 mit ihm verheiratet und ab 1792 bis zu ihrem frühen Tod 1807 Kaiserin. Die durch die Krönung Napoleons zum »Kaiser der Franzosen« 1804 verursachten Turbulenzen, die Franz II. (zu diesem Zeitpunkt noch Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) unter dem Namen Franz I. zur Annahme des Titels »Kaiser von Österreich« und 1806 zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches bewegen sollten, machten Marie Therese ebenfalls zur letzten römischen und ersten österreichischen Kaiserin, 1804–1806 in Personalunion.

Als nicht sehr standesbewusste Ausländerin mit einem etwas bizarren Kunstgeschmack wurde Marie Therese von ihren Zeitgenossen mit Argwohn betrachtet und auch von der Geschichtsschreibung lange Zeit vernachlässigt. Auf ihre Bedeutung für künstlerische Aktivitäten am Wiener Hof hat erstmals 1996 die Kunsthistorikerin Annedore Brock in einer Monographie über das nach Marie Thereses Vorstellungen erbaute »Haus

¹ Martin Skamletz: »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten bearkundete« – Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 1: Reminiszenzen und ein Zitat, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, hg. von Claudio Bacciagaluppi und Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 4), S. 40–59.

der Laune« beim Schloss Laxenburg hingewiesen,² das heute nur noch als Ruine erhalten ist, aber in einem zeitgenössischen Reiseführer in Versen überschwänglich beschrieben wird:

»Wessen ist dieses Haus, dieß bunte seltne Gewirre?
Dieses Gemisch von Bildern, Entwürfen, Ideen, und Skizzen? [...]
Einer Göttinn gehört's, die mächtig das Weltall regieret, [...]
Welche Gerades verkehrt, und wieder Verkehrtes gerade macht,
Keinen Vorschlag verschmäh't, er scheine so selten er wolle,
Keine Regel erkennt, als das Spiel des närrischen Zufalls,
Immer was anderes ist, als was man erwartet – die Laune.
Haus der Laune! Du Bild des sublunarisches Lebens,
Aller Umwälzungen Quell, und aller Herrlichkeit Schauplatz,
Du geheimes Archiv, du größtes Geheimnis der Staaten,
Sei mir begrüßt im Namen von Sieben deiner Geweihten!
Sei mir durch Vetter Jacob begrüßt, begrüßt im Nahmen
Lucians, Rabelais, Stern's, Jean Pauls, Ariosto's und Wielands.
Sei mir insonders begrüßt, im Nahmen der Mädchen und Frauen!
Laxenburg hab' ich geseh'n. Was bleibt zu wünschen mir übrig?«³

Brock ordnet das »Haus der Laune« in ein architektur- und kunstgeschichtliches Bezugssystem ein und konstatiert nach ausführlicher Darstellung der literarischen Tradition einer »verkehrten Welt« seine anachronistisch romantische Position in einem vorwiegend spätaufklärerisch geprägten Umfeld:

»Das Haus der Laune, erbaut um 1800 von J. F. Hetzendorf von Hohenberg, ist in seiner Konzeption von den Aspekten Laune/Capriccio, Humor und dem Topos der verkehrten Welt geprägt. Bautypologisch steht es in der Reihe von Lusthäusern des 17. und 18. Jahrhunderts, die hier nach Capriccio-Prinzipien befragt werden. Die bislang kaum beachtete Kaiserin Marie Theres II. hat in Laxenburg, abseits von der vorherrschenden rationalen Strömung, ein Refugium geschaffen, in dem sich der Geist der Romantik entfalten konnte. Die Phänomene dieser Laxenburger Märchenwelt kulminieren in dem kuriosen Lusthaus, dem Beispiel einer architektonisch realisierten, verkehrten Welt.«⁴

- 2 Annedore Brock: *Das Haus der Laune im Laxenburger Park bei Wien. Studien zu Phänomenen der Frühromantik*, Frankfurt a. M. u. a. 1996 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 262).
- 3 Joseph von Hammer: *Wiens Gärten und Umgebungen. Besungen im Jahre 1799*, in: Franz Sartori: *Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunst-Merkwürdigkeiten der Österreichischen Monarchie*, Wien 1812, S. 5–80, hier S. 42 f. Vgl. Brock: *Das Haus der Laune*, S. 28, 390 f. Mit »Vetter Jacob« ist wohl Jacob Böhme gemeint, dessen Werke im späten 18. Jahrhundert im romantischen Kontext stark rezipiert wurden, siehe die entsprechenden Beiträge zur Münchner Böhme-Tagung 2010 in *Offenbarung und Episteme: zur europäischen Wirkung Jakob Böhmes im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. von Wilhelm Kühlmann und Friedrich Vollhardt, Berlin 2012 (Frühe Neuzeit, Bd. 173). Dank für den Hinweis darauf an Roman Brotbeck.
- 4 Brock: *Das Haus der Laune*, Umschlagtext.

Die ihre ständig wachsende Kinderschar teilweise einbeziehenden »kindliche[n] Unterhaltungen des Kaiserpaares«, die zusammen mit anderen »Absonderlichkeiten«, »ihrem angeblichen Bildungsmangel und der Unschicklichkeit ihres Benehmens« zum negativen Image der Kaiserin in der Öffentlichkeit beitrugen, werden ebenso beschrieben wie ihr dabei offenbar nicht zu vernachlässigendes politisches Gewicht: dass sie »mit großer Wirkung aus dem Hintergrund auf die Staatsgeschäfte Einfluß hatte« und etwa »der Kriegspartei im Weg stand«. ⁵ Marie Thereses älteste Tochter Marie Louise wurde 1810 aus Staatsraison mit Napoleon verheiratet, ihr ältester Sohn war als Ferdinand I. 1835–1848 Kaiser von Österreich; nach ihrem Tod in der Folge der Geburt ihres zwölften Kindes wurde in ihrem Nachlass gar eine Jakobinermütze gefunden – im mitten in den napoleonischen Kriegen steckenden und sich zwischen zwei französischen Besetzungen befindlichen Österreich des Jahres 1807 gleichsam ein Requisit des unaussprechlich Bösen, zugleich wohl ein Indiz für Marie Thereses eigene Ambivalenz, sicher aber für ihren intellektuellen Horizont. ⁶

Die »Kaisersammlung« In Marie Thereses Leben nahm insbesondere die Musik einen prominenten Platz ein. Angeregt durch die Arbeit von Brock legte der uns schon aus dem Zusammenhang der »musikalischen Biene« Hummel vertraute John A. Rice 2003 die Ergebnisse seiner archivalischen Spurensuche mit dem Ziel der Dokumentation und teilweisen Rekonstruktion von Marie Thereses Musikleben vor. ⁷ Besonders eindrucksvoll ist die durch ihn erarbeitete Konkordanz des zumindest für die Jahre 1801–1803 erhaltenen musikalischen Tagebuchs der Kaiserin samt Aufführungschronologie mit den dafür verwendeten Notenmaterialien, die als Teil der »Kaisersammlung« heute größtenteils wieder in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vereinigt sind, nachdem sie im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf verschiedene Aufbewahrungsorte verstreut worden waren.

Durch Rices Forschung wird klar, dass man bei diesem Material entgegen seiner hergebrachten Benennung – und trotz des durchaus vorhandenen musikalischen Interesses von Franz II./I. als passionierten Streichquartettspielers und Fugenliebhabers – eigentlich eher von einer »Sammlung der Kaiserin« sprechen muss. So findet sich unter den von Marie Therese systematisch zusammengetragenen Musikalien das vollständige Aufführungsmaterial gleichsam aller in dieser Zeit an den Hoftheatern gespielten Opern – von italienischen Klassikern ebenso wie von modernen französischen Opéras co-

5 Alle Zitate (zum Teil sekundär) aus Brock: *Das Haus der Laune*, Kapitel IV.2: Zur Person der Kaiserin Marie Therese, S. 250–282.

6 Ebd., S. 259, Anm. 205.

7 John A. Rice: *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, Cambridge 2003.

miques. Zusätzlich zu den für die Kaiserin kopierten Partituren sind in den meisten Fällen auch vollständige Stimmensätze erhalten: Die Werke wurden also nicht einfach archiviert, sondern konnten im höfischen Rahmen jederzeit nach Belieben aufgeführt werden (und wurden zumindest auszugsweise auch aufgeführt, wie ihre eigenen Tagebucheinträge ebenso wie zahlreiche Gebrauchsspuren an den Partituren und Stimmen zeigen).

Marie Thereses laufende musikalische Betätigung, die sie als solistisch auftretende Sopranistin mit anderen höfischen Amateurinnen und Amateuren, aber auch Sängerinnen und Sängern der Hoftheater sowie führenden Wiener Instrumentalistinnen und Instrumentalisten zusammenbrachte, muss als mindestens semiprofessioneller Konzertbetrieb bezeichnet werden, der regelmäßige Aufführungen von ganzen Messen und Opern oder Ausschnitten daraus umfasste. Zeitweise stand sie in diesen Unternehmungen in einem freundschaftlichen Konkurrenzverhältnis zu ihrem Schwager Ferdinand (1769–1824), Großherzog von Toskana, der sogar während seiner kriegsbedingten Exiljahre in Wien, Salzburg und Würzburg ähnlich ambitionierte musikalische Aktivitäten wie sie entfaltete und dessen Sammlung in Florenz erhalten geblieben ist.

Marie Thereses entscheidende Rolle nicht nur als Organisatorin und Interpretin, sondern auch bei der dramaturgischen Konzeption von musikalischen Anlässen und Werken ist dokumentiert. Es kann davon ausgegangen werden, dass es in der Regel sie selbst war, die die Musik zu höfischen festlichen Anlässen plante, und oft war sie auch an ihrer Ausführung beteiligt. Für den »Tafeldienst« vom 1. Januar 1804, in dessen Verlauf Anton Weidinger Hummels Trompetenkonzert uraufführte, ist Marie Thereses anzunehmender Einfluss auf die Programmkonzeption zwar nicht durch sie selbst festgehalten worden, da ihr musikalisches Tagebuch nur von November 1801 bis April 1803 vollständig erhalten ist – es kann aber angesichts der vielen vergleichbaren Beispiele mit ziemlicher Sicherheit davon ausgegangen werden.

Schon am 5. März 1802 war Weidinger bei Hofe aufgetreten, wie die Kaiserin notiert: »Ein Concert auf der organisirten Trompetten von Weidinger geblasen« – womit aller Wahrscheinlichkeit nach das Trompetenkonzert von Haydn in Es-Dur gemeint ist.⁸ Es ist anzunehmen, dass die von Weidinger propagierte, für das zeitgenössische Verständnis kuriose Klappentrompete in den Augen von Marie Therese in besonderer Weise die Idee einer »verkehrten Welt« zum Ausdruck brachte und damit für die Mitwirkung in den von ihr gestalteten Aufführungen sehr attraktiv war – erschloss sie doch einem traditionell primär für militärische Signale und höfische Repräsentation verwendeten Instrument einen dazu völlig gegensätzlichen und neuartigen musikalischen Ausdrucks-

8 Musikalisches Tagebuch der Kaiserin Marie Therese, zit. nach Rice: *Empress Marie Therese*, Appendix 2: Marie Therese's musical diary, 1801–03, S. 279–309, hier S. 293.

bereich. Die Besprechung von Weidingers Leipziger Auftritt Ende 1802 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* formuliert dieses Spannungsverhältnis sehr treffend:

»Dass Hr. W[eidinger] alle halben Töne, die im Umfang des Instruments liegen, beherrscht, und zwar so, dass er Läufer durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet [...]. Das Instrument hat noch seinen vollen durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, dass man ihn auf einer Klarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Man wird sich davon schon dadurch überzeugen, dass Hr. W. [...] seine Solostellen eben so zart, als jene beyden Instrumente [das heißt Piano-forte und Violine in einem bei dieser Gelegenheit gespielten Trio von Hummel], ausführte. Das Crescendo und Decrescendo, die klar, bis in das Mark eindringende Höhe, besonders wo Hr. W. sich mehr innerhalb der dem Instrumente natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und, im wörtlichen Sinn, unerhört.«⁹

Schon die Initiative zur Aufführung von Leopold Kozeluchs *Sinfonia concertante* für ein seinesgleichen suchendes Solistenensemble bestehend aus Klavier, Mandoline, Klappentrompete und Kontrabass bei Benefizkonzerten der Tonkünstler-Sozietät am 22. und 23. Dezember 1798 geht auf Marie Therese zurück¹⁰ – ebenso wie wohl auch die Komposition des Werkes. Das Zusammenspiel von ungewöhnlichen Instrumenten in einzigartiger Kombination zu siebt scheint eine besondere Vorliebe der Kaiserin gewesen zu sein: Neben der ebenfalls aus der Geschichte von Weidingers Klappentrompete bekannten *Sonata a 7* von Hoftheater-Kapellmeister Joseph Weigl (für Cembalo, Viola d’amore/ Euphon, Flauto d’amore, Violoncello, Klappentrompete, Englischhorn und Glockenspiel) sind in ihrer Sammlung auch drei Septette des Geigers Ignaz Schwegl für Violine, Xylophon, Harfe, Piccolo, Schalmey, Tamburin und Violoncello überliefert (und es deutet alles darauf hin, dass bei den Aufführungen solcher Stücke der Kaiser höchstselbst die Violine spielte und die Kaiserin das »Holzspill principale«). Nicht zuletzt das »à Sa Majesté / MARIE THERESE / L’Impératrice romaine, / Reine d’Hongrie et de Bohème etc. etc.« gewidmete Septett Es-Dur op. 20 von Beethoven (wie das Septett von Weigl 1799 komponiert und einer der größten Erfolge des jungen Komponisten), das mit »Violon, Alto, Clarinette, Corno, Basson, Violoncelle et Contre-Basse« zwar keine ungewöhnlichen Instrumente, aber auch nur eines jeder Art vorsieht, muss als zu dieser kuriosen Gattung gehörig verstanden werden.¹¹

Höfische Feste Unter den festlichen Anlässen am Hof gehörten die Namens- und Geburtstage der Mitglieder der kaiserlichen Familie zu den wichtigsten. Ebenso wie der Namenstag des Kaisers am 4. Oktober 1802 mit einer »Meß von [Vize-Hofkapellmeister

9 *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1802/03), Nr. 15, Sp. 245.

10 Dokumentation des ganzen Anlasses und seiner Konzeption bei Rice: *Empress Marie Therese*, S. 173 f.

11 Alle Details zur Septett-Besetzung (mit Reproduktion des Titelblattes des Beethoven-Erstdrucks) ebd., S. 244 ff.; zu Schwegl ebd., S. 140 ff.

Anton] Eibler«¹² gefeiert wurde und 1804 mit der Uraufführung von Joseph Weigls eigens dafür komponierter Oper *Il principe invisibile*, so ist für dieses Datum im Jahre 1805 die Produktion von Ignaz von Seyfrieds *Serenata con una cantatina* im kaiserlichen Lustschloss Hetzendorf durch den Komponisten selbst ausführlich dokumentiert:

»Im letzten Viertel dieses Jahres [1805] ward mir eine eben so unverhoffte als beglückende Auszeichnung. Die höchstselige Kaiserin Theresia pflegte nemlich jederzeit ihren erlauchten Gemahl, unsern allgeliebten Landesvater, zu Seiner Namensfeyer mit einem ländlichen Feste zu überraschen. Bey einer so großen Kunstkeñnerinn u. Musikfreundinn erhielt vorzugsweise die edle Tonkunst im̄er eine Hauptrolle. Dießmal wurden drey Hochzeitspaare ausgestattet, in der Burgcapelle des kais: Lustschloßes Hetzendorf getrauet, u. in dem dortigen Hofgarten an einer Tafel mit beyden Majestäten fürstlich bewirtheet. Nach dem Dessert wurden die durch die herablassende Huld ihrer humanen Beherrscher hoch entzückten Unterthanen den Gefühlen ihrer Fröhlichkeit überlassen; die kaiserliche Familie aber erhob, und verfügte sich in den Mittelpunkt des Parkes, wo auf einer Rasen-Terrasse, umgeben von einem aromatisch duftenden Blumen-Teppich der Caffeh servirt ward; dieser Moment sollte nun durch Musik gewürzt werden, u. der gütigen Monarchinn Wahl eines Tonsetzers war unverdientermassen auf mich gefallen.«¹³

Ignaz von Seyfried (1776–1841) wirkte als Kapellmeister schon an Emanuel Schikaneders Freihaustheater auf der Wieden (dem Uraufführungsort von Mozarts *Zauberflöte*) und dann an dessen 1801 eröffnetem Nachfolgebau am anderen Ufer des Wienflusses, dem heute noch bestehenden Theater an der Wien. Er ist weniger durch seine zahlreichen kompositorischen und musikjournalistischen Arbeiten in Erinnerung geblieben als durch die Überlieferung einiger Anekdoten über den jungen Beethoven und vor allem durch die äußerst umstrittene posthume Herausgabe der vorwiegend die Disziplin des Kontrapunktes betreffenden Unterrichtsmaterialien aus Beethovens Nachlass.¹⁴

In seiner Jahrzehnte später verfassten Autobiographie hat Seyfried noch wesentliche Merkmale des Anlasses im Herbst 1805 im Gedächtnis:

»Ein der Localität angemessenes, bloß au[s] 18 blasenden Instrumenten bestehendes Orchester spielte zur Introduction eine konzertante Echo-Parthie, welche durch den aus einem fernen Boskett herüber-tönenden Nachhall ein ächt romantisches Colorit gewann. Als 2tes Stück war ein Potpourri bestim̄t, dessen Bestandteile mir angegeben wurden, und, wiewohl zur Verständlichkeit der Ideen-Folge die Worte ermangelten, so war die Zusammenstellung heterogener, meist contradicktorisch opponirter

- 12 Musikalisches Tagebuch der Kaiserin Marie Theresese, zit. nach Rice: *Empress Marie Therese*, S. 304.
- 13 Ignaz v. Seyfried: *Scizze meines Lebens*, Manuskript A-Wmk I-36561, S. 17. Teile aus dieser Passage auch transkribiert bei Rice: *Empress Marie Therese*, S. 123, Anm. 30.
- 14 Erstmals erschienen als *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1832]. Zur Geschichte ihrer Rezeption siehe Julia Ronge: *Beethovens Lehrzeit. Compositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn 2011 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV: Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 20), bes. die Einleitung S. 3–28.

Motive gar zu barok komisch, um dem erlauchten Auditorium nicht öfters ein unwillkürliches Lächeln zu entlocken. Den Beschluß machte eine *Cantate*, als Glückswunsch zu dem in allen Herzen des weiten Kaiserreiches segnend gefeyerten hohen Namensfeste. Die drey Hauptstimmen sangen: den Sopran, Ihre Majestät, die Kaiserinn; Tenor, u. Baß, die Hofkammer-Sänger Simoni und Vogel; den Chor, die Convicts-Knaben, und sämtliche Hof-Capellisten.«¹⁵

Dass sich die Kaiserin im Rahmen dieses von ihr selbst geplanten Anlasses zusammen mit zwei führenden Wiener Opernsängern der Zeit, Giuseppe Simoni (Joseph Schimon, 1764–1832)¹⁶ und Johann Michael Vogl (1768–1840),¹⁷ vor den versammelten höfischen Festgästen und Berufsmusikern als Solosopranistin produzierte, zeigt ihr sängerisches und musikalisches Niveau. Ihr großes persönliches Charisma, das auf die von ihr mit Aufträgen bedachten Musiker geradezu erotisierend gewirkt haben muss, ist auch von anderen (zum Beispiel von Michael Haydn) beschrieben worden – hier nochmals in den Worten von Seyfried:

»Nie werde ich die Probe davon vergessen. Wir waren schon alle versammelt, und harrten, in den Gebüsch verborgen, nur des Augenblicks, daß der Herr (so wurde der Monarch von allen kurzweg titulirt) sich entfernt haben würde, als endlich die Kaiserinn, ihren Singpart in den Händen haltend, über die Schloßstreppe zu uns herabkam, meine ehrfurchtsvolle Verneigung durch freundliches Kopfnicken erwidern, sich mir näh[er]te, und mit folgenden Worten mich anredete: ›Sie müssen schon etwas Nachsicht mit mir haben; ich bin sehr von Furcht befangen, u. auch heute gerade nicht gut bey Stimmē.‹ – Unmöglich konnte Reuter Stauff stolzer darauf gewesen seyn, daß ihn sein Kaiser anlachte, als ich es bis zu meinem letzten Athemzuge auf diese, den Künstler so sinnig ahnende Entschuldigung seyn werde, wiewohl sie mich damals in eine die Sprache beynahe raubende Verlegenheit setzte, auch in so ferne in der That ganz überflüssig war, als die gütige, allzu besorgte Fürstinn zwar etwas schwach, aber nichtsdesto weniger vollkōmen richtig, mit innigem Gefühl, u. wahren Ausdruck sang. – Die ganze Production gieng wie am Schnürchen zusāmen, erwarb der erlauchten Anordnerinn den herzlichen Dank des humanen Familien-Oberhauptes, u. ich erhielt aus kaiserlicher Munifizienz eine köstbare goldene Tabatiere zum Andenken.«¹⁸

Seyfrieds Quodlibet Die Partitur des für den Namenstag des Kaisers 1805 geschriebenen Werkes ist in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten.¹⁹

- 15 Seyfried: *Scizze*, S. 17.
- 16 Rudolph Angermüller: *Wenzel Müller und »sein« Leopoldstädter Theater*, Wien/Köln/Weimar 2009 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 5), S. 195, Anm. 576.
- 17 Siehe Andreas Liess: *Johann Michael Vogl. Hofoperist und Schubertsänger*, Graz/Köln 1954.
- 18 Seyfried: *Scizze*, S. 17 f.
- 19 [Ignaz v. Seyfried:] *Serenata con una / Cantatina / Del Sig.re Sayfried [sic] / Per li [sic]* 4. Ottobre 1805 / in Hetzendorf, A-Wn Mus.Hs.11105, Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00162228> (alle Internetadressen in diesem Text zuletzt überprüft am 31. Juli 2015). Siehe Bettina von Seyfried: *Ignaz Ritter von Seyfried. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis, Aspekte der Biographie und des Werkes*, Frankfurt a. M. u. a. 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 32), S. 378 ff.

Das von Seyfried später als Abfolge Introduction – Potpourri – Cantate beschriebene Stück ist eigentlich fünfsätzig. Es besteht aus

- einem »Marsch aus der Oper: Raul der Blaubard [...] Musica Del Sig.re Gretry« (fol. 2–6), die am Theater an der Wien in einer Bearbeitung von Anton Fischer gespielt wurde und ähnlich erfolgreich wie Cherubinis *Les deux journées* war,²⁰
- einem Divertimento »per L'armonia a due Orchestre con l'Eco« (fol. 7–36),
- einer Cantatina für vier Solostimmen, Chor und doppelchörige Harmonie (fol. 37–66) nach einem Libretto von Seyfrieds Bruder Joseph (1780–1849),²¹
- einem ebenfalls doppelchörigen Quodlibet (fol. 67–107)
- und dem bekannten »Marsch aus der Oper: Die Tage der Gefahr [...] Musica del Sig.re Cherubini« (fol. 108–118), der wie in Hummels Trompetenkonzert den Abschluss bildet.

Möglicherweise sind die einzelnen Teile vor der Zusammenfassung in einer einzigen Partitur und der Ablage in der kaiserlichen Bibliothek in anderer Reihenfolge angeordnet worden, aber auf jeden Fall lassen sich die von Seyfried selbst beschriebenen Teile identifizieren:

- Divertimento = Introduction,
- Cantatina = Cantate,
- Quodlibet = Potpourri.

Das Werk ist mit zwei Harmoniemusiken von je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern sowie einem Kontrafagott besetzt (also den von Seyfried korrekt erinnerten 18 Bläsern, wobei das »2. Orchester« stellenweise alternativ ein Paar Bassethörner sowie ein Englischhorn verwendet), und nur die beiden den Rahmen bildenden Märsche sehen keine doppelchörige Teilung dieses Bläserensembles vor.

Diese beiden Märsche, die Seyfried im Rückblick gar nicht der Erwähnung wert befindet, sind im Zusammenhang der vorliegenden Betrachtung von besonderem Interesse, da sie einen Vergleich mit Hummels besprochener Zitierpraxis ermöglichen – am Beispiel eines anderen Komponisten respektive Bearbeiters und nur knapp zwei Jahre

²⁰ Anton Bauer: *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich/Leipzig/Wien 1952, S. 276, verzeichnet 81 Aufführungen am Theater an der Wien zwischen 1804 und 1817. Nach Anke Sonnek: *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel u. a. 1999, Anhang 3: Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried, S. 291–349, hier S. 335 ff., sind davon allein 27 zwischen der Premiere Mitte August und Jahresende 1804 sowie weitere 16 bis Januar 1806 anzusetzen.

²¹ Die Autorschaft des Textes geht aus dem musikalischen Tagebuch der Kaiserin hervor, siehe Rice: *Empress Marie Therese*, S. 123, Anm. 32.

später, während die Auftraggeberin und das kulturelle Umfeld von Auftrag und Aufführung identisch sind (im Falle von Cherubinis Marsch sogar das Ausgangsstück).

Für den Marsch aus Grétrys *Blaubart* greift Seyfried nicht auf die in Paris gedruckte originale Version,²² sondern auf die Fassung zurück, die seit dem 14. August 1804 mit großem Erfolg am Theater an der Wien gespielt wurde.²³ Anton Fischer (1778–1808), ursprünglich als Tenor an dieses Theater gekommen und später dort auch als Komponist eigener Bühnenwerke erfolgreich,²⁴ hatte Grétrys zu diesem Zeitpunkt schon 15 Jahre altes Werk tiefgreifend überarbeitet und dabei nicht nur die Instrumentierung den Wiener Gepflogenheiten angepasst sowie eine neue Ouvertüre komponiert, sondern einen guten Teil der musikalischen Nummern entweder ganz ersetzt oder zumindest bearbeitet. So stellt der Marsch das erste Stück im Verlauf der Oper dar, dessen musikalische Substanz überhaupt noch von Grétry stammt, und mit gutem Recht bezeugt das Titelblatt der erhaltenen Soufflierpartitur eine fast gleichberechtigte Co-Autorschaft: »Musik von Gretry und Fischer«.²⁵

Die genauen Umstände dieser Bearbeitung oder instrumentatorische Details können hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein;²⁶ es soll nur kurz anhand des Außenstimmengerüsts des Marsches gezeigt werden, wie Fischer, ohne den tonartlichen Zusammenhang zu verändern, ein prägnanteres punktiertes Motiv an die Stelle von Grétrys zweitaktiger Triolenfigur setzt, die in Exposition und Rekapitulation über die Tonart des

- 22 Acte Ier, Scène VII, S. 31–33 in: [RAOUL] BARBE BLEUE / Comédie en Prose et en Trois Actes / Paroles de M. SEDAINE / de l'Académie Française / Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi / le Lundi 2 Mars 1789. / DÉDIÉE / A Monsieur / Godefroid de Villeteuse / Mise en Musique / PAR M.^R GRÉTRY / de plusieurs Académies / ŒUVRE XXVIII. [...] A PARIS Chez l'Auteur [...], s. d. [circa 1789]; Digitalisat: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8d/IMSLP269145-PMLP436055-barbebleuecomdieoopfull.pdf>.
- 23 In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ist davon nur eine sogenannte Soufflierpartitur erhalten, das heißt eine auf Singstimmen und Bass reduzierte Fassung, die aber ungewöhnlicherweise auch die von Fischer neu komponierte Ouvertüre enthält: A-Wn Mus.Hs.25088 (TW.474A), <http://data.onb.ac.at/rec/ALoo493994>, Marsch: fol. 20v–23r. Eine Orchesterpartitur ist in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden erhalten: D-Dl Mus. 3486-F-502, http://slubdd.de/katalog?TN_libero_mab215866322, Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89790/>, Marsch: Bd. 1, S. 104–107.
- 24 [Anon.] Fischer, Anton, in: *Großes Sängerlexikon*, hg. von Karl-Josef Kutsch und Leo Riemens, München 42003, Bd. 2, S. 1471.
- 25 A-Wn Mus.Hs.25088 (TW.474A), Titel.
- 26 Siehe genau zu diesem Stück Klaus Pietschmann: *Laboratorium des Wandels. Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800* [Habilitationsschrift Zürich 2006], Stuttgart in Vorb. (Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 4), IV. Transformationen der Gattung: Anverwandlung durch Bearbeitung; außerdem den grundlegenden Aufsatz von Thomas Betzwieser: Grétrys *Richard Cœur de Lion* in Deutschland: die Opéra-comique auf dem Weg zur »Großen Oper«, in: *Grétry et l'Europe de l'Opéra-comique*, hg. von Philippe Vendrix, Liège 1992, S. 331–351.

NOTENBEISPIEL 1 Marsch aus dem I. Akt von Grétrys [Raoul] *Barbe bleue*, Vergleich der Originalfassung mit Fischers Bearbeitung für das Theater an der Wien, die vor allem in den Takten 5ff. und 18f. in Grétrys Melodie-Bass-Gerüst eingreift. Fischers Melodie ist hier durchgehend in einem eigenen System über der von Grétry notiert. Die Abweichungen in der Bassstimme sind in kleinen Noten beziehungsweise einer Ossia-Zeile darunter festgehalten, von Fischer weggelassene Töne gestrichen.

Abschlusses des jeweiligen Teils entscheidet: im ersten Teil Takt 5f. die Dominanttonart befestigend, in der Rekapitulation Takt 18f. zurück in die Grundtonart führend (Notenbeispiel 1).

Seyfried übernimmt in seiner *Serenata* also Fischers Version, transponiert sie lediglich von G-Dur in das bläsergerechtere F-Dur und ändert nur vereinzelt die Oktavlage der Melodie. Dadurch nivelliert er den in der Orchesterfassung größeren Ambitus der Oberstimme auf die Möglichkeiten eines Bläserensembles hin, in dem die Melodie fast durchgehend der ersten Oboe anvertraut ist.

Der Seyfrieds *Serenata* abschließende Marsch von Cherubini ist aus dem originalen E-Dur nach Es-Dur transponiert (auch die im ersten Teil dieses Beitrages erwähnte Fuge

von Joseph Lipavsky über das selbe Marschthema steht in dieser Tonart).²⁷ Gegenüber Cherubinis originalem Viervierteltakt weist Seyfrieds Version eine Alla-breve-Vorzeichnung auf – möglicherweise ein Hinweis auf eine in Wien flottere Aufführungspraxis, der auch die Verwendung des Marsches als Konzertfinale entsprechen würde. Während Hummel jedoch wie beschrieben die zitierten Ausschnitte sehr bewusst wählt und mit eigenen Einschüben mischt, übernimmt Seyfried für seine Bläserversion die Cherubinis-Finale abschließende Passage in ihrem Ablauf unverändert: Takt 153–244.²⁸

Auf das von Seyfried selbst am ausführlichsten beschriebene Divertimento (die »Introduction«) und die in der Mitte des Werkes liegende Cantatina, die den Huldigungstext zum Geburtstag des Monarchen vertont,²⁹ kann hier nicht detailliert eingegangen werden – es sei nur darauf hingewiesen, dass ihr zentraler und als einziger solistisch gesungener Teil³⁰ die Form eines »Canone« aufweist, also einer repetitiven Ensemblekomposition für mehrere Singstimmen über ostinatem Bass, deren heute bekanntestes Beispiel das G-Dur-Quartett »Mir ist so wunderbar« aus Beethovens *Leonore/Fidelio* darstellt, das am 21. November 1805, also nur eineinhalb Monate später, anlässlich der Uraufführung der ersten Fassung dieser Oper im Theater an der Wien zum ersten Mal erklingen sollte. Diese Art der Gestaltung von Vokalensembles war im Wien der damaligen Zeit sehr beliebt: Im November 1804 wurde von Joseph Weigl in die Hoftheater-Fassung von

- 27 *Fugue / sur la Marche, terminant / Le Finale du second Acte / DE L'OPÉRA: / les deux journées / de Cherubini. / composée par / Joseph Lipavsky / Op. 24. / À Vienne, au Bureau d'Arts de d'Industrie. / [Plattennummer] 348, Exemplar in A-Wn MS 3245/13.*
- 28 In der Originalausgabe der Partitur Cherubinis entspricht dies dem Abschnitt ab S. 230, Takt 3 bis zum Ende des II. Finales (S. 238): *Les / DEUX JOURNÉES / OPERA EN TROIS ACTES / Par le C[itoy]en Bouilly / Représente pour la premiere fois sur le Théâtre / de la rue Faydeau, le 26 Nivose an 8. [= 16. Januar 1800] / MIS EN MUSIQUE / Par le C.en Chérubini / DÉDIÉ – AU C.EN GOSSEC / [...] A PARIS / [...] Gaveaux [1800], Facsimile editions of the printed orchestral score, and the printed libretto, with an introduction by Charles Rosen, New York/London 1980 (Early Romantic Opera, Bd. 35), Digitalisat: http://japanese.ims.jp/info/files/imglinks/usimg/3/3c/IMSLP21652-PMLP49827-LES_DEUX_JOURNEES.pdf. Siehe auch die tabellarische Übersicht des Ablaufes von Cherubinis-Finale und Hummels-Adaptierungen des Marsches in Skamletz: »... und gar nichts«, S. 50f.*
- 29 Text der Seyfried-Cantatina: »[fol. 37v–51v Allegro moderato C-Dur] An des Tages Feyerglanze, / wo sich alle Guten freun, / binden wir dem Blumenkranze / dieses kleine Veilchen ein. / [52r–61r Canone. Larghetto F-Dur] Bringet Ihm den Kranz entgegen, / welchen Ihm die Liebe gab, / Himmel! Sende [ab 55v: ströme] deinen Seegen / auf Sein theures Haupt herab. / Laße jeden Tag aufs neue / herzen ihn und Blumen weihen; / und sein Leben eine Reihe / glücklicher Erfolge sein. / [61v–66r Allegro C-Dur]; Lasse auf den Kreis der Seinen / stets des Glückes Sonne scheinen. / Dieses Tages Wiederkehr / soll sie noch lang vereinen.«
- 30 In der Partitur (beginnend fol. 52r) ist neben Sopran, (erstem) Tenor und Bass – nach der Erinnerung von Seyfried durch die Kaiserin, Simoni und Vogl besetzt – auch noch eine zweite Tenorstimme vorgesehen.

François Deviennes *Les visitandines*/Die Herrnhuterinnen eine derartige Nummer eingelegt,³¹ im März 1805 integrierte Antonio Cartellieri (1772–1807) in seine Vertonung von *Il segreto* einen *Canone*, der auch als separates Stück gedruckt und ein halbes Jahrhundert später – zu dessen 100. Geburtstag – Mozart unterschoben wurde.³²

Seyfrieds *Quodlibet*/»Potpourri« schließlich besteht aus einer Abfolge von 24 sehr kurzen (zwischen 8 und 28 Takte langen) Ausschnitten vorwiegend aus Opern aus den zeitgenössischen Spielplänen der Wiener Opernhäuser, die fast durchwegs von den beiden Bläserchören abwechselnd gespielt werden. Rice hat ihre Vorlagen so weit wie möglich identifiziert und auch einen Versuch der Rekonstruktion des in ihrer Abfolge durch die Kaiserin intendierten Programmes gemacht – von Seyfried »Ideen-Folge« genannt. Die für die hier verfolgte Argumentation wichtigste Aussage in seinem Bericht ist nämlich, dass die »Bestandteile [des *Quodlibets* ihm durch die Kaiserin] angegeben wurden.«³³

»Seyfried's reference to »the sequence of ideas« in his quodlibet suggests that Marie Therese, in choosing quotations (and presumably the order in which they appeared), intended not only to amuse her husband but to convey a message to him: an elaborate and entertaining nameday greeting.«³⁴

Vergleichbare Pasticci Dass die verwendeten Ausschnitte zu einem fixen Repertoire von Sätzen gehören, die in diesem Umfeld immer wieder verwendet und zu *Pasticci* zusammengefügt worden sind, zeigt der Vergleich von Seyfrieds *Serenata* mit dem *Quodlibet* aus einer 1802 ebenfalls im Auftrag Marie Thereses geschriebenen *Sinfonia* des

- 31 Terzett »Ich möchte gern sie sehen«, Textbuch (*Die Herrnhuterinnen. / Eine / Oper in zwey Aufzügen. / Nach dem Französischen des Picard. Die Musik ist von / Devienne. / Für das k. k. Hof=Theater. / Wien. / Bey J. B. Degen. / Buchdrucker und Buchhändler. / 1804*, Digitalisat: books.google.com/books?id=JDZJAAAAcAAJ), S. 14; handschriftliche Partiturskopie A-Wgm IV 15390 (Q 2172). Aufführungen an den Hoftheatern November 1804 bis Februar 1805, siehe Franz Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan, Teil 1: 1776–1810*, Wien 1966, S. 62 (Nr. 558), sowie Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnertheater*, Wien 2011, S. 267.
- 32 Finales Quintett »Oh come lieto in seno«, Textbuch (*Il Secreto / farsa per musica / [...] / da Luigi Prividali / [...] con musica / del / Maestro Antonio Cartellieri / [...] Vienna / coi tipi di G. V. Degen / 1805.*), S. 33 f.; Einzeldruck des Klavierauszuges bei Artaria e Comp. (PN 1735), angezeigt in der Wiener Zeitung vom 11. Mai 1805, siehe Alexander Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien 1978 [1952]* (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2), S. 85. Zur Zuschreibung an Mozart zu dessen 100. Geburtstag 1856 siehe S[chriftl][eitung] (Theophil Antonicek): Cartellieri, (Casimir) Anton, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2. neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 4, Sp. 289 f., hier Sp. 290.
- 33 Seyfried: *Scizze*, S. 17.
- 34 Rice: *Empress Marie Therese*, S. 132–140, hier S. 137.

TABELLE 1 Die Bausteine von Paul Wranitzkys Quodlibet-Sinfonie im Vergleich mit ihren Vorlagen und anderen zeitgenössischen Wiener Pasticci

Wranitzky: Sinfonia (1802), Quodlibet	Vorlage (mit Wiener Aufführungsdaten: HT = Hoftheater, TW = Theater an der Wien bzw. vor 1801 Freihaustheater auf der Wieden)	Seyfried: Serenata con una Cantatina (1805), Quodlibet	[Seyfried/Haibel:] Rochus Pumpernickel (1809)
Nr. 1. A Schüsserl und a Reindl	Volkslied »A Schüsserl und a Reindl«: verwendet u. a. von Johann Baptist Henneberg (1768–1822): <i>Die Kaufmannsbude</i> (TW ab 1796); Franz Xaver Süßmayr (1766–1809): <i>Der Marktschreyer</i> (HT 1799–1803)		Nr. 26 Schluss-Chor
Nr. 2. Mama mia non mi gridate	Joseph Weigl (1766–1846): <i>La donna di testa debole</i> (HT 1794–1795), »Mamma mia, non mi sgridate«	Nr. 8 (fol. 81r/v, 8 T.)	Nr. 12 Ariette
Nr. 3. Nel cor più non mi sento aus der Molinara	Giovanni Paisiello (1740–1816): <i>La molinara</i> (<i>L'amor contrastato</i> , Neapel 1788, HT 1790–1809), »Nel cor più non mi sento«	Nr. 7 (fol. 79r–80v, 14 T.)	Nr. 1 Aria
Nr. 4. Le Nozze di Figaro. Non più andrai	Mozart: <i>Le Nozze di Figaro</i> (HT 1786/1798–1791 & dt. 1798–1801, TW ab 1792), Nr. 10 »Non più andrai«	Nr. 21 (fol. 100r/v, 10 T.)	Nr. 10 Aria
Nr. 5. Marcia Richard Löwenherz	Weigl: <i>Richard Löwenherz</i> (Ballett, HT 1795), Marsch		Nr. 6 Marcia
Nr. 6. Ouverture von der Zauberflöte	Mozart: <i>Die Zauberflöte</i> (TW ab 1791, HT 1801–1804), Ouverture		
Nr. 7. Quartetto aus der Palmira. Silenzio facciasi	Antonio Salieri (1750–1825): <i>Palmira, regina di Persia</i> (HT 1795–1798), »Silenzio facciasi«	Nr. 19 (fol. 96r/v, 13 T.)	Nr. 14 Quartetto
Nr. 8. L'Amor Marinaro. Pria ch'io l'impegno	Weigl: <i>L'amor marinaro</i> (HT 1797–1805): »Pria ch'io l'impegno«	Nr. 6 (fol. 77r–78v, 14 T.)	Nr. 20 Terzetto
Nr. 9. aus Lodoiska. Oh quanto l'anima	Giovanni Simone Mayr (1762–1845): <i>Lauso e Lidia</i> (Venedig 1798), »Oh quanto l'anima«, verwendet als Einlagearie in Mayr: <i>La Lodoiska</i> (Venedig 1796, HT 1798)		
Nr. 10. aus Lodoiska. Contento il cor nel seno	Mayr: <i>La Lodoiska</i> (Venedig 1796, HT 1798), »Contento il cor nel seno«		
Nr. 11. Menuett von der Venturini. Le Nozze Disturbate	Jakob Haibel (1762–1826): <i>Le nozze disturbate</i> (Ballett, TW ab 1795), Menuett		

Hoftheater-Konzertmeisters Paul Wranitzky (1756–1808),³⁵ der diese Funktion regelmäßig auch in Marie Thereses Konzerten wahrnahm, sowie mit der ab 1809 (also nach Marie Thereses Tod) am Theater an der Wien jahrelang und mit Fortsetzungen äußerst erfolgreich aufgeführten Pasticcio-Oper *Rochus Pumpnickel*, deren Arrangements auf das Konto von Seyfried und Jakob Haibel (1762–1826) gehen (Tabelle 1).³⁶

Das Repertoire der Kaiserin umfasst also Produktionen der Vorstadttheater ebenso wie solche der Hoftheater. Durch den hier der konzentrierten Kürze wegen gewählten Bezugspunkt Wranitzky von 1802 kommen noch keine französischen Werke vor, deren große Zeit auf den Wiener Bühnen erst in diesem Jahr beginnt – die *Serenata* von 1805 und der *Rochus Pumpnickel* von 1809 enthalten dann hingegen auch Zitate aus Werken von Méhul (sowie im Fall der *Serenata* als Rahmen die beiden schon analysierten Märsche von Grétry und Cherubini).

Dass auch eine bloße »Zusammenstellung heterogener, meist contradictorisch opponierter Motive«, von der sich Seyfried im Nachhinein in gewisser Weise distanzieren muss, weil sie »zu barok komisch [...] dem erlauchten Auditorium nicht öfters ein unwillkürliches Lächeln« entlockte,³⁷ gerade durch die Kürze ihrer Abschnitte sorgfältiger Planung in Tonartwahl und Instrumentierung bedarf, zeigt eine Übersicht über die Verwendung der Hörner in seinem *Quodlibet*, die als Inventionsinstrumente zum Wechsel der Tonart jeweils eine gewisse Zeit benötigen, um den für die neue Tonart passenden Bogen anzubringen (Tabelle 2). Das Abwechseln der Chöre erfolgt fast regelmäßig nach jeder Nummer, die Hörner bleiben jedoch oft über diese Wechsel hinweg im Einsatz, um den Kollegen im anderen Chor Zeit zum Bogenwechsel zu geben. Aus diesem Umstand geht auch hervor, dass die beiden Chöre zumindest in diesem Teil der *Serenata* nicht allzu weit voneinander entfernt platziert gewesen sein können. Auch in Bezug auf die in der Regel gerade in Durtonarten normalerweise ziemlich strikt gehandhabte Stimmung der Hörner auf die Grundtonart des Stückes werden Kompromisse gemacht (es kommen auch Stimmungen auf die Tonart der IV. und V. Stufe vor).

Um einen Einblick in Seyfrieds Detailarbeit an seinen Vorlagen zu geben, seien hier zwei sehr bekannte Ausschnitte aus Mozarts *Zauberflöte* besprochen: Bei seiner Bearbei-

35 A-Wn Mus.Hs.11086, <http://data.onb.ac.at/rec/AL00553234> (Partitur) beziehungsweise Mus.Hs.11087, <http://data.onb.ac.at/rec/AL00545975> (Stimmen). Detaillierte Beschreibung und Kommentar bei Rice: *Empress Marie Therese*, S. 103–106.

36 Bettina von Seyfried: *Ignaz Ritter von Seyfried*, S. 253 ff. Edition des Klavierauszuges und Kommentar in Lisa Feurzeig und John Sienicki: *Quodlibets of the Viennese Theater*, Middleton, WI 2008 (*Recent researches in the music of the nineteenth and early twentieth centuries*, Bd. 47), hier (S. XI1) auch eine auf den *Rochus Pumpnickel* bezogene umfangreichere Konkordanztafel.

37 Seyfried: *Scizze*, S. 17.

TABELLE 2 Behandlung der Hörner in Seyfrieds Quodlibet

Nr.	Vorlage*	Tonart	Takte	Chor	Hörner (Chor A)	Hörner (Chor B)
1	Mozart	B-Dur	28	A	B	
2	Méhul	F-Dur	12	B	(Hörner Chor A	F
3	Gluck	F-Dur	12	A	stimmen um	F
4	Müller	C-Dur	16	B	von B auf Es)	F
5	Mozart	Es-Dur	7	A	Es	(Hörner Chor B
6	Weigl	B-Dur	14	B	Es	von F auf G)
7	Paisiello	G-Dur	14	A	(usw.)	G
8	Weigl	D-Dur	8	A		G
9	Umlauf	B-Dur	12	B	–	–
10	Crescentini	D-Dur	8	A	D	
11	Volkslied	C-Dur	16	B		C
12	[nicht identifiziert]	F-Dur	23	A	F	
13	[nicht identifiziert]	B-Dur	20	B	F	
14	Mozart	Es-Dur	8	B		Es (Solo)
15	Süßmayr	G-Dur	16	A	–	–
16	Martín y Soler	C-Dur	8	A	C	
17	Müller	B-Dur	8	B		B
18	Dittersdorf	D-Dur	12	A	D	
19	Salieri	C-Dur	13	A & B	–	–
20	Volkslied	C-Dur	28	B		C
21	Mozart	Es-Dur	10	A	Es	
22	Nägeli	As-Dur	8	B	Es	
23	Mozart	F-Dur	18	A & B	F (nach nur 3 T. Pause)	B
24	Haydn	B-Dur	22	A & B	B (nach nur 4 T. Pause)	B

* Detaillierte Angaben bei Rice: *Empress Marie Therese*, S. 138.

tung des Anfangs der Bildnis-Arie (Notenbeispiel 2) wird der Part des Tamino der ersten Oboe übertragen, und ob die Verzierungen, die ihr dabei von Seyfried vorgeschrieben werden, eine damals in Wien gebräuchliche vokale Verzierungspraxis abbilden oder aber gerade der Übersetzung ins Instrumentale zu verdanken sind, kann hier nicht ausführlich diskutiert werden – wenn ersteres, könnten sie sogar eine Reverenz an den anwesenden Tenor Simoni darstellen, der diesen Part zwar an den Hoftheatern nie gesungen hat (wo *Die Zauberflöte* 1801–1804 mit geteiltem Erfolg gespielt wurde); er durfte ihn aber bei der Neuproduktion des Werkes am Theater an der Wien Anfang 1802 als Gast übernehmen (auf dem Theaterzettel als »Sänger der k. k. Hofkapelle« angekündigt).³⁸ Bezug auf

38 Theaterzettel Theater an der Wien (4. und 5. Januar 1802), A-Wst C 64,523.

Larghetto

Oboe (Seyfried) *dol* >

Tamino (Mozart)

Dies Bild-nis ist be-zau-bernd schön, wie noch kein Au-ge je ge-

Larghetto

Basso [*Seyfried:*] *dol* >

4

Ob. *p* *fz*

T. *fz*

sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie das Göt-ter-bild [...]

6 6 7 6 7

B. *fz* [NMA: *sfp*]

NOTENBEISPIEL 2 Mozarts Bildnis-Arie aus der Zauberflöte im Vergleich der Version von Seyfried für Oboe (Serenata/Quodlibet Nr. 5) mit der originalen Tenorstimme über dem gemeinsamen Bass

den Hoftheater-Tenor Neumann hingegen nehmen die Verzierungen wohl eher nicht, da er in zeitgenössischen Rezensionen als »seiner Rolle nicht gewachsen« betrachtet wurde: »Das melismatische in Neumann's Gesang ist besonders unbedeutend.«³⁹

Die Sarastro-Arie dann ist durch Seyfried vom Zweiviertel- in den Alla-breve-Takt übersetzt, von E-Dur nach Es-Dur transponiert und einem von je zwei Klarinetten und Fagotten begleiteten Solo-Horn übertragen (Notenbeispiel 3). Hier gibt es keine großen Abweichungen von der ursprünglichen melodischen Linie (höchstens die vorübergehende Übernahme der Bassfunktion durch das Horn in Takt 5 ist auffallend), aber eine

39 »Briefe über Wien. Zweiter Brief. Wien, den 17ten April 1801«, in: *Journal des Luxus und der Moden* 16 (1801) Nr. 6, S. 301. Dass es durchaus üblich war, im Rahmen von privaten Festen berühmte Sänger zu parodieren, zeigt der Bericht über das »Lätizel« der Rosenbaums vom 8. Dezember 1803 (deren Tagebuch unten noch ausführlicher zu Wort kommt): »Sturioni sang einige Arien, und accompagnirte sich auf der Guitarre. Später parodirte er in Stimme und Manier den Simoni, und Holleschek.« Auch das Verfertigen von Quodlibets ist im Liebhaberkreis verbreitet, wie Rosenbaum in der Vorbereitung des selben »Lätizels« bezeugt: »Ich traf Moreau und Schmidt, die ich einlud, und die mir vorschlugen, ein Quodlibet aus verschiedenen Stücken zu machen, welches ich gerne accordirte.« Joseph Karl Rosenbaum: *Tagebuch*, Bd. 5 (1. 12. 1803–31. 5. 1806), ÖNB Cod. Ser. n. 198, fol. 2 r (8. 12. 1803) und fol. 1 r (5. 12. 1803), Digitalisat: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00113418>.

Larghetto

Co[r]no Solo
in Es

2 Cl.
2 Fg.

Larghetto

Sarastro

In die-sen heil- gen_ Hal - len kenntman der_ Ra- che_ nicht, — und

Streicher

p

5

Cr.
(Es)

2 Cl.
2 Fg.

a 2

Sar.

ist ein Mensch ge - fal - len, führt Lie - be_ ihn_ zur_ Pflicht.

Str.

NOTENBEISPIEL 3 Mozart: Die Zauberflöte, Arie des Sarastro
in Seyfrieds Version für Solo-Horn (Serenata/Quodlibet Nr. 14)
im Vergleich mit dem Original

äußerst differenzierte Handhabung der Begleitung: Sie lässt dem Solisten je nach Bedarf seiner nicht nur aus Naturtönen bestehenden und deshalb spieltechnisch und klanglich anspruchsvolleren Stimme entweder in rhythmisch-agogischer und lagentechnischer Hinsicht mehr Raum zur Entfaltung (so in Takt 1, 3 und 5) oder bietet ihm umgekehrt ein Sicherheitsnetz für eventuell versagende Töne (in Takt 2 und 6 wird der Leitton d am Phrasenende behutsam verdoppelt, so dass er vom Horn notfalls auch weggelassen werden kann, in der B-Dur-Schlusskadenz ist die für das Es-Horn immer noch sechste und damit heikle Leiterstufe c großzügig überterzt). Der Satz der Klarinetten erscheint somit nur auf den ersten Blick als ungeschickt und nicht Mozarts Vorlage entsprechend (nicht einmal die Vorhalts-Quartsextakkorde werden darin »richtig« aufgelöst): Bei näherer Betrachtung erfüllt er genau diesen Zweck einer alle Eventualitäten auffangenden Begleitung. Überhaupt stellt der dynamisch und klangfarblich flexible Klarinettenklang für diese *colla-parte*-Funktion im Bläserensemble die ideale Wahl dar.

Vom »Neujahrskonzert« zurück zum »Rettungskonzert« Noch nicht alle Zitate in Seyfrieds *Serenata* sind im Abstand von 200 Jahren identifizierbar, und so wird die von Marie Therese als Huldigung zum Namenstag für ihren kaiserlichen Gemahl entworfene »Klangrede« nur in groben Zügen nachvollziehbar.⁴⁰ Unverständlich bleibt allerdings vor allem Seyfrieds Auffassung, dass »zur Verständlichkeit der Ideen-Folge die Worte ermangelten«. Die Zuhörerschaft des Anlasses vom 4. Oktober 1805 gehörte wie das Kaiserpaar selbst zur adeligen Schar der Amateurmusiker und regelmäßigen Theaterbesucherinnen und -besucher »in« wie »vor der Stadt«, die das mittels instrumentaler Zitate evozierte Opernrepertoire durch wiederholtes Hören und auch Nachspielen aus Klavierauszügen in- und auswendig kennen mussten und zu den gehörten musikalischen Fragmenten auf jeden Fall auch die das Programm transportierenden Gesangstexte assoziieren konnten. Das von Seyfried beschriebene zeitweilige Lächeln der Zuhörerinnen und Zuhörer könnte also nicht nur ihre Belustigung über abrupte musikalische Kontraste zum Ausdruck gebracht haben, sondern eventuell auch ihre Freude über das Verstehen der in der Aufeinanderfolge der Zitate versteckten Nachricht.

Angesichts dieses gut dokumentierten Beispiels einer von Marie Therese konzipierten musikalischen Dramaturgie zu einem höfischen Festanlass ist es nur naheliegend, auch für das Neujahrskonzert 1804, das die Uraufführung von Hummels Trompetenkonzert einschloss, eine solche anzunehmen. Dem in seinem Tagebuch die Rahmenbedingungen überliefernden Joseph Karl Rosenbaum (1770–1829)⁴¹ ist sie dabei nicht

40 Siehe hierzu Rice: *Empress Marie Therese*, S. 137 ff.

41 H. Reitterer: Rosenbaum Josef Karl, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 9 (Lfg. 43, 1986), S. 248f., www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Rosenbaum_Josef-Karl_1770_1829.xml.

aufgefallen: Er gehörte auch zu den angesprochenen passionierten und buchstäblich täglichen Theaterbesuchern, interessierte sich in diesem Falle aber vor allem für den prestigeträchtigen Auftritt seiner Frau Therese bei Hofe. Therese Rosenbaum (1774–1837, Tochter des Komponisten Florian Leopold Gaßmann)⁴² war Ensemblemitglied der Hoftheater, unter anderem Darstellerin der Königin der Nacht in der dortigen Produktion der *Zauberflöte* von 1801 und einer der unzweifelhaft positiven Aspekte dieser ansonsten umstrittenen Einstudierung, die mit den Aufführungen in Schikaneders Theater an der Wien konkurrieren wollte und dabei nicht in jeder Hinsicht erfolgreich war: »Mlle Gaßmann, dermalen verehligte Mde Fosenbaum [sic], sang die Königin der Nacht mit ihrer gewöhnlichen Kunst und Stärke.«⁴³ Zum musikalischen Programm des Neujahrstafeldienstes 1804 notiert ihr Gatte:

»Nach der Kirche begann der Cerle, um ½ 1 Uhr die Tafel. Die Musik begann mit einer Sinfonie, dann folgte Simonis und Th[erese] arie vom Cimarosa und Mayer, Weidingers Trompeten Concert vom Hummel, ein Duett vom Mayer, und zum Schluß eine Sinfonie. [...] – Th[erese] sang vortreflich.«⁴⁴

Es muss also auch hier offen bleiben, wie genau der Inhalt der Neujahrsbotschaft Marie Thereses für 1804 lautete – ein Tagebucheintrag von ihr selbst dazu ist nicht erhalten, ebenso fehlen Zeugnisse der Protagonisten Hummel und Weidinger, die über die Zuewendung der Kaiserin sicher ebenso euphorisiert waren wie später Seyfried. Da Marie Therese über eine riesige Sammlung von Opern von Domenico Cimarosa und Giovanni Simone Mayr verfügte, lässt sich kaum rekonstruieren, welche von deren Arien und Duos bei diesem Anlass gesungen wurden.⁴⁵ Die Identifikation der von Rosenbaum als »Sinfonien« bezeichneten Stücke, bei denen es sich modern gesprochen wohl um Opernouvertüren handelte, ist vollends unmöglich – hier käme buchstäblich das gesamte Repertoire der Wiener Hof- und Vorstadttheater bis 1803 in Betracht.

Aus dem Tagebuch des Ehemannes von Therese Rosenbaum lässt sich allerdings die Anbahnung, Vor- und Nachbereitung ihres Auftrittes bei Hof zu Neujahr 1804 rekonstruieren: anlässlich welcher Gelegenheiten und über welche Personen er eingefädelt

⁴² Siehe C. Höslinger: Rosenbaum Therese, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 9 (Lfg. 43, 1986), S. 250 f., www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Rosenbaum_Therese_1774_1837.xml.

⁴³ *Journal des Luxus und der Moden* 16 (1801), Nr. 6, S. 301. Für eine Zusammenstellung von zeitgenössischen Rezensionen dieser Produktion siehe Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810*, S. 390 ff.

⁴⁴ Rosenbaum: *Tagebuch*, Bd. 5, fol. 6 r (i. I. 1804). Faksimile dieses Eintrages auch in John A. Rice: *The Musical Bee: References to Mozart and Cherubini in Hummel's »New Year« Concerto*, in: *Music & Letters* 77 (1996), S. 401–424, hier S. 404.

⁴⁵ Der Katalog der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verzeichnet für Cimarosa über 70 und für Mayr über 90 Signaturen, die aus der »Kaisersammlung« stammen (wobei es sich dabei vor allem um einzelne Nummern aus Opern handelt und Partituren und Stimmen in der Regel einzeln erfasst sind).

wurde und dass es dafür offenbar nur eine Leseprobe mit einem Luxus-Repetitor, nämlich dem Kapellmeister der Hofmusikkapelle (und Freund der Familie Gaßmann-Rosenbaum) Antonio Salieri, sowie schließlich eine Orchesterprobe zwei Tage vor der Aufführung gab. Während des in Frage stehenden Zeitraums sang Therese Rosenbaum nicht nur die Rolle der Königin der Nacht in der Zauberflöte, sondern hatte auch noch Proben und Premiere von Mozarts *Don Juan* (in der Rolle der Donna Elvira), bewältigte mehrere Repertoirevorstellungen von Paërs *Achille* (*Ippodamia*), Winters *Marie* von *Montalban* (*Louise*) und Lesueurs *Räuberhöhle* (*Leonarde*), hätte beinahe noch für die vorweihnachtlichen Aufführungen von Voglers *Kastor und Pollux* unter Leitung des Komponisten einspringen müssen und überstand selbst zwei kurze Perioden von Kränklichkeit, offenbar ohne eine ihrer vielen Verpflichtungen absagen zu müssen.

Montag, 5. Dezember 1803: »Th[erese] arbeitete, und machte später Toilette zur Zauberflöte, welche heute im K[ärntner]tor-Th[eater] seit dem 3^{ten} May wieder gegeben, und Hunnius den Papageno, Stegmayer den Mohr spielen wird. – Th[erese] machte Furore, und sang mit seltener Kunst und Reinheit, 3mahl wurde sie aplaudirt. Mit Karner und Stessel war ich im 1^{ten} Act im *parterre noble*, der ganze Hof war darin, selbst die Kaiserin äusserte Wohlgefallen und nickte Beifall zu. [...] Nach Th[erese]s zweyter arie gieng ich aufs Theater, hörte von Th[erese] und Nina, daß die Kaiserin selbst verlangte, daß Th[erese] am Neujahrs Tage bey öffentlicher Tafel singe. Dies hörten Weinmüller [Darsteller des Sarastro], und Korner [Darsteller des Dritten Sklaven]. Th[erese] sprach darüber mit Haas, Leiblaquay, welcher sich antrug der Käm̄er Frau Schosulein zu sagen, daß Therese der Kaiserin aufwarten dürfe.« – 7. Dezember: »Der Leiblaquay Haas war bey Th[erese] um ihr zu sagen, daß sie morgen 10 Uhr bei der Kaiserin Audienz habe. Wie ungelegen [da die Rosenbaums an diesem Tag ein »grosses Lätzel« geben – ein Fest samt musikalischen Darbietungen mit 100 Gästen in ihrer Wohnung]! [...] Th[erese] gieng zur [Gräfin] Traun, welche sie sehr freudig empfieng, und ihr antrug sich morgen bei ihr umzuziehen. [...] Th[erese] schenkte dem Haas ihr Bild.« – 8. Dezember: »Früh nach 8 Uhr gieng Th[erese] zur Traun anziehen. [...] Th[erese] frühstückte bei der Traun, gieng um 10 Uhr zur Kaiserin. Haas erwartete sie, und führte sie zur Käm̄er Frau Schosulein, diese aber gleich zu Ihrer Majestät, welche sie sehr gütig aufnahm. Th[erese] dankte ihr für die Gnade, daß sie ihre Bitte, am Neujahrs Tage bey Hofe singen zu dürfen, mündlich vortragen darf. Th[erese] versicherte die Kaiserin, sie habe schon vorher mit dem Kaiser gesprochen, es sei fest bestimmt, daß sie singe, sie sagte zum Kaiser, der arme Narr habe schon lang nicht gesungen, man muß sie wieder einmal singen lassen. Die K[aiserin] sagte ihr viel Schönes über die montägigen Arien in der Zauberflöte, ihre Schwere, am Ende entließ sie Th[erese] mit dem Versprechen, ihr eine Arie zu wählen. – Therese küßte ihr die Hand, dankte für die allerhöchste Gnade, und gieng.« – 18. Dezember: »Th[erese] war Vormittag bey der Traun, die ihren Schneider Th[erese] schickte.« – 28. Dezember: »Nach Tische kam Salieri, Th[erese] probirte mit ihm die Arie, welche sie bey Hofe singen wird.« – 30. Dezember: »Th[erese] hatte nach Mittag 4 Uhr Probe von der Hofmusick. Salieri, Simoni und das ganze Orchester. – Die Kaiserin mit der Käm̄er Frau Schosulein, die Käm̄erdienerin Hainisch mit Käm̄ermensch waren bey der Probe. Th[erese] sprach mit der Kaiserin, und unterhielt sich mit ihrer Begleitung, welche alle mit ihr sehr charmant waren. – Sie war heute bei der Gräfin Traun zur Tafel geladen, da sie aber erst um 3 Uhr speiste, musste sie zu Hauß mit einer Collation sich begnügen.« – [Zum eigentlichen Anlass am Neujahrstag siehe oben.] – 3. Januar: »Th[erese] machte verschiedene Besuche bey Hof, war aber vorher um ihre Gage in der Kassa. Sie besuchte die Schosulein, Rösler und Turnau

Lisette.« – 4. Januar: »Th[erese] war am Vormittag bei der Kaiserin, die sie sehr gnädig aufnahm, ihr sehr viel Lob über ihre Kunst und Gesang sagte und sich sehr gnädig betrug. Sie besuchte die Käm̄erfrau Schosulein, Fräul[ein] Hainisch und Rösler. Alle empfingen sie sehr freundschaftlich und luden sie zu sich.«⁴⁶

Auch aus diesen Aufzeichnungen geht lediglich hervor, dass die Kaiserin, spätestens Anfang Dezember mit der Planung des Neujahrsanlasses befasst, nicht nur Therese Rosenbaum als Sängerin ausgewählt hat, sondern auch die Arie, die sie singen sollte – aber nicht, um welche Arie es sich handelte. Interessant dabei ist, dass beide beteiligten Frauen in ihrer dem höfischen Verhaltenskodex unterworfenen Kommunikation miteinander die Initiative bei der Aushandlung des Engagements nicht völlig realitätsgetreu darstellen: Die Kaiserin tut so, als hätte die allerletzte Entscheidung über Therese Rosenbaums Engagement nicht bei ihr selbst, sondern beim Kaiser gelegen, und schmückt diese Behauptung mit der Wiedergabe ihrer diesbezüglichen Unterredung mit dem Kaiser aus, die Joseph Rosenbaum dann sogar in indirekter Rede wiedergibt. Therese Rosenbaum umgekehrt, eindeutig die durch die Kaiserin Erwählte und zu einer Audienz Geladene, trägt während dieser Audienz »ihre Bitte« vor, damit wiederum die Kaiserin ihr gegenüber die Rolle einer »Gewährerin« einnehmen kann.⁴⁷

In ähnlicher Weise – hoffentlich mit etwas längerer Vorlaufzeit – werden der Trompeter Weidinger und der Komponist Hummel zu ihren Engagements gekommen sein (die Partitur des Trompetenkonzertes jedenfalls wird genau an diesem 8. Dezember 1803 abgeschlossen).⁴⁸ Dass das Cherubini-Zitat im Finale ebenfalls im Auftrag der Kaiserin eingefügt wurde, ist nicht direkt nachweisbar, steht nach den Zeugnissen von Seyfried und Rosenbaum aber außer Zweifel. Zwar stellt Rice die Sache eher so dar, als ob Hummel

- 46 Rosenbaum: Tagebuch, Bd. 5, fol. 1v–6v (5. 12. 1803–4. 1. 1804). Herzlichen Dank an Peter Prokop für die Zurverfügungstellung seiner in Arbeit befindlichen Gesamttranskription des Rosenbaum-Tagebuchs, die das schnelle Überblicken des umfangreichen Materials sehr erleichtert hat.
- 47 Dieses bewusste Zurücktreten der Kaiserin in den Hintergrund macht es so schwierig, ihren Einfluss auf öffentliche musikalische Ereignisse dingfest zu machen – in der Regel scheint sie sich bei solchen Unternehmungen diskreter Mittelsmänner bedient zu haben. Das bekannteste Beispiel dafür ist *Leonore/Fidelio*: Erst als das Libretto dieses Werkes Probleme mit der Zensur bekommt, wird offengelegt, dass Marie Therese an der Wahl des Stoffes für Beethovens (nach seiner damaligen Planung: erste) Oper entscheidend beteiligt gewesen sein muss: »Da ich [...] diese Oper nach dem französischen Original des Bouilly [...] vorzüglich darum bearbeitet habe, weil Ihre Majestät die Kayserinn Königin das Original sehr schön finden, und mich versichert haben, daß kein Operntext Höchstdenselben jemahls so viel Vergnügen gemacht habe, [...] da diese Oper am Namensfest Ihrer Majestät der Kaiserinn [15. Oktober] gegeben werden sollte [...]«, 237. Joseph Sonnleithner an die k. k. Polizei-Hofstelle [Wien, 2. Oktober 1805], in: Ludwig van Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe, hg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996, S. 266 f.
- 48 Johann Nepomuk Hummel: *Concerto a Tromba principale* 1803. Manuscript Facsimile Reprint, Vuarmarens 2011 (HKB Historic Brass Series, Bd. 4), S. 88.

damit aus eigener Initiative mit einer weltmännischen Geste auf eine allseits bekannte Vorliebe der kaiserlichen Familie reagiert und sich damit für die Einladung an den Hof bedankt hätte:

»Hummel quoted the march from *Les Deux Journées* earlier, in the trumpet concerto he wrote for the New Year's Tafeldienst at court (1 January 1804); evidently it was a favorite of the imperial family.«⁴⁹

Inwieweit aber ein gerade erst 25 Jahre alt gewordener, auf der Suche nach einer höfischen Anstellung befindlicher Komponist schon zu solchem Selbstbewusstsein gegenüber einer kaiserlichen Dienstgeberin fähig gewesen wäre, möge dahingestellt bleiben. Hummel wird 1804 als Nachfolger Haydns beim Fürsten Esterházy die erste seiner Hofkapellmeisterstellen antreten, und bis zur Entwicklung seines möglichen Selbstverständnisses als romantisch-autonomer Komponist dürfte es zu diesem Zeitpunkt noch ein weiter Weg gewesen sein.

Vor allem aber ist der zitierte E-Dur-Marsch nicht einfach nur ein schönes Stück, das die kaiserliche Familie gerne immer wieder gehört hat. Er untermalt – wie im ersten Teil dieses Beitrags dargestellt – die dramatisch entscheidende Stelle von Cherubinis Oper: das freudige Abmarschieren der Soldaten, die der listige Wasserträger Mikéli in die falsche Richtung weggeschickt hat, damit der von ihnen verfolgte Graf Armand unbemerkt durch das Stadttor entkommen kann.

Im Zusammenhang der zeitgeschichtlichen Ereignisse – seit dem Frieden von Lunéville Anfang 1801 herrscht zwar offiziell kein Krieg zwischen Österreich und Frankreich, aber eine von hoher diplomatischer Aktivität hinter den Kulissen geprägte angespannte Lage zwischen wechselnden Koalitionspartnern – fällt es nicht schwer, aus kaiserlich-österreichischer Perspektive die bedrohlichen Häscher aus *Les deux journées* mit Napoleons ganz Europa durcheinander bringenden Truppen zu identifizieren, und es dürfte auch nicht allzu weit hergeholt sein, im Zitat von Grétrys Marsch, der in seiner Oper den ersten Einzug des auf Brautschau befindlichen ungeliebten Blaubart begleitet, ebenfalls eine Bezugnahme auf Napoleon zu vermuten.

Cherubinis Marsch könnte in diesem Verständnis die Hoffnung darauf ausdrücken, es möge gelingen, diese reale kriegerische Bedrohung wie in der Oper durch eine geschickte Täuschung in eine andere Richtung umzuleiten und dadurch aufzulösen. In diesem Sinne wäre der von Kaiserin Marie Theresé immer wieder prominent – nämlich als deren Abschluss – in die von ihr konzipierten musikalisch-rhetorischen Anlässe eingefügte Marsch als eine Art »Ceterum censeo« zu verstehen; im Falle von Seyfrieds *Serenata con una cantatina* schließt sein Zitat direkt an die von Haydn vertonte Kaiserhymne an, die abschließende Nr. 24 des davor stehenden Quodlibets.

49 Rice: *Empress Marie Theresé*, S. 124.

Man könnte nun bezüglich Hummels Trompetenkonzert noch weiter gehen als Rice, der es in Hinblick auf seine erste Aufführung »New Year Concerto« nennt,⁵⁰ und wieder die Bezeichnung »Rescue Concerto« einführen, die Pearson dafür verwendet hat (allerdings nur, um allgemein darauf hinzuweisen, dass es sich bei Cherubinis *Les deux journées* um einen gewissen Typus von Rettungsoper handelt).⁵¹ Jetzt wäre damit allerdings ganz konkret die mit dem Marschzitat verbundene erhoffte Rettung vor Napoleon gemeint. Ebenfalls denkbar wäre es, Hummels Werk fortan als ein gleichzeitig mit Beethovens »Eroica-Sinfonie« entstandenes »Napoleon-Konzert« zu betrachten.

Das durch die Uraufführung dieses Konzerts eröffnete Jahr 1804 wird jedenfalls einige einschneidende Ereignisse mit sich bringen: unter anderem die Krönung Napoleons zum »Kaiser der Franzosen« und die darauf antwortende Annahme des Titels »Kaiser von Österreich« durch den damit zu Franz I. werdenden Franz II. Anfang Oktober 1805 dann, als Seyfried im Rahmen eines idyllischen Namenstagsfestes im Auftrag der Kaiserin nochmals Cherubinis Marsch beschwört, steht die erste Besetzung Wiens durch die französischen Truppen unmittelbar bevor. Zu diesem Zeitpunkt hält sich auch Cherubini selbst schon in Wien auf, wo er einen Auftrag der Hoftheater zur Komposition der Oper *Faniska* wahrnimmt (an dem Marie Therese sicher auch nicht unbeteiligt ist – aber das ist eine andere Geschichte). In Wien wird Cherubini seinem Intimfeind Napoleon wieder begegnen,⁵² während die kaiserliche Familie aus der Stadt geflüchtet ist. Nochmals ein halbes Jahr später, Mitte 1806, ist das Heilige Römische Reich endgültig aufgelöst, im Frühjahr 1807 stirbt Marie Therese, und die von ihr immer wieder mit Hilfe von Cherubinis Marsch evozierten »Tage der Gefahr« werden erst Jahre später, nämlich mit dem Wiener Kongress 1814/15 ein Ende nehmen.

- 50 John A. Rice: *The Musical Bee*. Ian D. Pearson und John A. Rice: Hummel's »New Year« Concerto, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 310–313. Ian D. Pearson: Hummel's »New Year« Concerto, in: *Music & Letters* 78 (1997), S. 479.
- 51 Ian D. Pearson: Hummel's »Rescue« Concerto: Cherubini's Influence on Hummel's Trumpet Concerto, in: *International Trumpet Guild Journal* 16 (1992), Nr. 4, S. 14–20.
- 52 Einige immer weiter gesponnene Anekdoten dazu siehe zum Beispiel in [Edward Bellasis (1874):] *Luigi Cherubini. Leben und Werk in Zeugnissen seiner Zeitgenossen*. Aus dem Englischen des Edward Ballasis [sic] übersetzt von Josef Rheinberger, hg. von Hans-Josef Irmen, Regensburg 1972, S. 57 f.; Arthur Pougin: *Cherubini. Sa vie, ses œuvres, son rôle artistique*, in: *Le Ménestrel* 48 (1881), Nr. 2, S. 10; Richard Hohenemser: *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1913, S. 204 ff.; Ludwig Schemann: *Cherubini*, Berlin/Leipzig 1925, S. 51–57.

Inhalt

Vorwort 7

Cyrille Grenot La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France 11

Claude Maury Les cors omnitoniques 103

Daniel Allenbach Französische Ventilhornsschulen im 19. Jahrhundert 154

Daniel Lienhard Werke für mehrere Hörner aus Frankreich 1800–1950 172

Anneke Scott Jacques-François Gallay. Playing on the Edge 198

Martin Mürner Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich 223

Jean-Louis Couturier Aperçu historique de la pratique du cor naturel en France et de son emploi dans les ensembles à vent 234

Vincent Andrieux L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898–1938) 258

Michel Garcin-Marrou L'École française du cor. Fondements historiques, cornistes, facteurs, orchestres et questions de style 303

Edward H. Tarr The Genesis of the French Trumpet School 316

Jeroen Billiet Belgium, France and the Horn in the Romantic Era. Tradition, Influences, Similarities and Particularities 328

Martin Skamletz »... und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin 340

Ulrich Hübner Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht 363

Adrian von Steiger Historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Ein Projekt zur Erforschung der Handwerkstechniken im Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert 377

Jean-Marie Welter The French Brass Industry during the 19th Century 384

Marianne Senn / Hans J. Leber / Martin Tuchschnid / Naila Rizvic Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert. Analysen von Legierung und Struktur des Messings zugunsten eines historisch informierten Instrumentenbaus 398

Hans-Achim Kuhn / Wolfram Schillinger Herstellung bleihaltiger Messingbleche mit modernen industriellen Verfahren 420

- Adrian von Steiger** Zur Vermessung von Wandstärken historischer Blechblasinstrumente 431
- David Mannes / Eberhard Lehmann / Adrian von Steiger** Untersuchung von historischen Blechblasinstrumenten mittels Neutronen-Imaging 439
- Martin Mürner** Blechblasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Frankreich. Historische Quellen zur Handwerkstechnik 446
- Gerd Friedel** Von der Information zum Instrument 463
- Rainer Egger** Zur Frage der Wandvibrationen von Blechblasinstrumenten. Wie wirkt sich das Vibrationsmuster der Rohrkonstruktion auf die Spielcharakteristik eines Blechblasinstruments aus? 469
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 480
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 496

ROMANTIC BRASS. FRANZÖSISCHE HORNPRAXIS
UND HISTORISCH INFORMIERTER BLECH-
BLASINSTRUMENTENBAU • Symposium 2
Herausgegeben von Daniel Allenbach, Adrian
von Steiger und Martin Skamletz

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 6



Dieses Buch ist im Juli 2016 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Hergestellt wurde der Band von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Gedruckt wurde er auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast, Technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse, aus Sonthofen im Allgäu. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2016
Printed in Germany ISBN 978-3-931264-86-4