

Martin Skamletz

Ein Wiener Stil der orchestralen Behandlung der Blechblasinstrumente. Seyfried aktualisiert Albrechtsbergers Instrumentenkunde und orchestriert eine Arie von Grétry neu

Eine eigenständige Instrumentationslehre von Ignaz von Seyfried, wie er sie in seiner Edition der Schriften von Johann Georg Albrechtsberger (1826) ankündigt, ist letztlich nie erschienen, aber zumindest in einigen Grundzügen in die Kommentare zu den einzelnen Orchesterinstrumenten eingegangen, die in der zweiten Auflage dieser Edition (1837) noch ausführlicher gehalten sind. Im vorliegenden Beitrag werden die Anmerkungen Seyfrieds zu den Blechblasinstrumenten, in denen ein klassischer Wiener Stil der Behandlung dieser Instrumentengruppe greifbar wird, mit seiner eigenen Orchestrierungspraxis in Beziehung gesetzt. Als Studienobjekt hierfür dient eine Arie aus seiner Bearbeitung von André-Ernest-Modeste Grétrys Oper Richard Cœur-de-lion für das Theater an der Wien (1810).

A Viennese Style for the Orchestral Treatment of Brass Instruments. Seyfried Updates Albrechtsberger's Organology of Musical Instruments and Re-Orchestrates an Aria by Grétry

Ignaz von Seyfried never published the independent theory of orchestration that he had announced in his 1826 edition of Johann Georg Albrechtsberger's writings. However, certain basic features of it were included in his commentaries on the individual orchestral instruments that are more detailed in his second edition of the same book in 1837. In this article, Seyfried's comments on the brass instruments, in which we can discern a classical Viennese style of how to treat this group of instruments, are placed in relation to his own orchestration practice. An aria from his re-orchestration of André-Ernest-Modeste Grétry's opera Richard Cœur-de-lion for the Theater an der Wien (1810) serves as the focus of our study.

Ab Mitte der 1790er-Jahre ist Ignaz von Seyfried (1776–1841) etwa drei Jahrzehnte lang zunächst an Emanuel Schikaneders Freihaustheater auf der Wieden und dann an dessen Nachfolgebau, dem Theater an der Wien tätig – die meiste Zeit in der Rolle eines Kapellmeisters. In dieser Funktion probt und leitet er nicht nur unzählige Aufführungen von Kompositionen anderer, etwa 1805 der ersten Fassung von Beethovens Oper *Leonore/Fidelio*, sondern produziert er auch eine große Zahl an eigenen musikdramatischen Werken. Zur Beethoven-Literatur hat er einige Dokumente und Anekdoten sowie die erste – allerdings bearbeitete und deswegen stark kritisierte – Edition von dessen kompositorischen Studien beigetragen.¹ Von einiger Bedeutung als Quelle für die Geschichte der erwähnten Theater ist seine Dokumentation deren täglichen Spielplans, die er zwischen 1795 und 1829 führt,² und besonders aufschlussreich für die damalige

1 Beethoven 1832.

2 Seyfried *Theaterjournal*.

Theaterpraxis erscheinen die Bearbeitungen, denen er etwa die französischen Opern unterzieht, die am Theater an der Wien auf die Bühne gebracht werden.³

Seyfrieds Beschäftigung mit der Edition musiktheoretischer Arbeitsmaterialien beginnt im Zuge seiner beruflichen Neuorientierung Mitte der 1820er-Jahre, als er sich selbst verstärkt dem Kompositionsunterricht zuwendet: Vor *Beethoven's Studien* (1832) hat er 1826 schon *Sämmtliche Schriften* seines eigenen Lehrers Johann Georg Albrechtsberger (1741–1809) herausgegeben⁴ und 1827 die *Wiener-Tonschule* veröffentlicht, die er Joseph Preindl (1756–1823), Albrechtsbergers Nachfolger als Kapellmeister am Stephansdom zuschreibt.⁵ Während die Umstände und Hintergründe der Entstehung dieser in einem modern textkritischen Sinn höchst problematischen, aber nichtsdestoweniger aufschlussreichen Publikationen an anderer Stelle thematisiert werden,⁶ soll in diesem Beitrag ein in ihnen nur kurz gestreiftes Randgebiet zur Sprache kommen, nämlich die Instrumentenkunde und Instrumentationslehre.

Von der Instrumentenkunde zur Instrumentationslehre

Im Anhang zum dritten und letzten Band seiner Edition von *J. G. Albrechtsberger's sämtlichen Schriften*, auf eine »Kurze Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente sammt ihren Tonleitern« folgend, vor Biografie, Schüler- und Werkverzeichnis Albrechtsbergers, hat Seyfried eine von ihm selbst verfasste »Kurze Anleitung zum Partitur-Spiele« eingefügt, an deren Ende auch noch »der vorteilhafteste Gebrauch der Gesammtmasse der Instrumente« angesprochen wird, also die Orchestrierungspraxis, deren systematische Behandlung Seyfried allerdings auf eine spätere Publikation verschiebt:

Der Herausgeber behält es sich vor, vielleicht bey einer andern Gelegenheit diese Materie ausführlicher zu besprechen, und das, was ihm in Beziehung auf die Kunst der Instrumentirung als Resultat praktischer Erfahrung im Allgemeinen und Einzelnen klar, durch die Beyspiele unserer größten Meister zur unumstößlichsten Evidenz erwiesen worden, seiner Zeit in einem eigenen Werkchen der Musikwelt zur Prüfung vorzulegen.⁷

Für eine solche Unternehmung fühlt sich Seyfried kompetent, da er in seiner langen Laufbahn als Theaterkapellmeister dieses Handwerk in der täglichen Praxis erlernt und seine Ergebnisse jeweils auch in ihrer Anwendung im Orchester überprüft hat. Eine zeitgenössische Rezension seiner Albrechtsberger-Edition greift diese Schlussbemerkung auf und begrüßt die durch Seyfried in Aussicht gestellte Publikation einer Instrumentationslehre:

Möchte der geistreiche Bearbeiter des classischen Albrechtsberger doch Wort halten, und uns das [...] recht bald in einem eigenen Werke schenken; wie viel Verdienst um Mit- und Nachwelt würde er sich auch damit noch erwerben! Ein Mann, welcher in so vielen, in echter Weihe geschaffenen Werken die Kraft und den sicheren Effekt seiner Instrumentation darlegte, würde dadurch unendlich nützlich seyn! Man kann ihn nicht dringend genug dazu auffordern. Wie groß er als Instrumentist sey, hat er zumahl in der genialen Instrumentation mancher Klavier-Werke des unsterblichen Mozart bewiesen. Er halte Wort und sey uns ein wohlthätiger leuchtender Stern auf diesem noch ziemlich dunklen Pfade.⁸

3 Siehe dazu Skamletz in Vorb.

4 Albrechtsberger 1826 bzw. 1837.

5 Preindl 1827.

6 Skamletz 2024.

7 Albrechtsberger 1826, Bd. 3, S. 209.

8 ATz 1826, S. 92. Mit den Mozart-Instrumentationen sind die (laut Seyfrieds Autograph A-Wn Mus.Hs.3291) in

Eine derartige eigenständige Instrumentationslehre hat Seyfried zwar letztlich nie geschrieben, doch aus seinen praktischen Arbeiten als Orchestrator im Vergleich mit seinen ergänzenden Kommentaren zur Instrumentenkunde Albrechtsbergers lassen sich einige Einsichten darüber gewinnen, nach welchen Prinzipien er seinen Orchestersatz gestaltet. Dies soll in diesem Beitrag fokussiert auf die Behandlung der Blechblasinstrumente geschehen, die in ihrer damaligen Verfasstheit als Naturinstrumente bekanntlich einen relativ eng definierten Spielraum ihrer Verwendung zulassen.

Als Studienobjekt für Seyfrieds Instrumentationspraxis wird hier ebenfalls nur ein sehr kleiner Ausschnitt aus seinem Arbeitsfeld als Kapellmeister ausgewählt: eine Arie aus André-Ernest-Modeste Grétrys Oper *Richard Cœur-de-lion*, die Seyfried 1810 für die Produktion dieses Werkes als *Richard Löwenherz* am Theater an der Wien bearbeitet und die als Stimmenhandschrift in der Musikbibliothek des Stifts Melk überliefert ist.⁹ In dieser Arie erweitert Seyfried die Instrumentation Grétrys gerade in Bezug auf die Blechblasinstrumente nur schon durch Hinzufügung von zwei Trompeten samt Pauken sowie drei Posaunen gegenüber der Vorlage, die lediglich zwei Hörner vorsieht. Er greift dabei jedoch weniger stark in die kompositorische Struktur ein als in anderen seiner Bearbeitungen. Dass Seyfrieds Stil des Einsatzes der Blechblasinstrumente ein spezifisch wienerischer ist, wird angesichts der charakteristischen Änderungen deutlich, die er gegenüber Grétrys französischem Gebrauch der Hörner vornimmt.¹⁰ Seyfrieds Selbsteinschätzungen sowie zeitgenössische Pressestimmen runden diese Betrachtung ab.

Albrechtsbergers Instrumentenkunde bearbeitet durch Seyfried

Seyfried aktualisiert die bereits im Anhang der ersten Ausgabe von Albrechtsbergers *Gründlicher Anweisung zur Composition* (1790) enthaltene »Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen und brauchbaren Instrumente, sammt ihren Tonleitern«¹¹ zweimal: In der ersten Auflage seiner Edition von *J. G. Albrechtsberger's sämtlichen Schriften* (1826) bringt er den originalen Text fast unverändert, ergänzt ihn um Aufzählungen von Lehrbüchern und bekannten Virtuosen und erwähnt in der Zwischenzeit in Gebrauch gekommene Instrumente – im Fall des Waldhorns das »neu erfunden[e] Klappen-Flügel-Hor[n]«, den »Bombardone« und das »Posthorn«,¹² bei den Trompeten ebenfalls »mit Klappen versehen[e] Inventions-Trompeten«.¹³ Dabei übernimmt Seyfried sogar die Bemerkungen zum vierstimmigen Trompetensatz, der in den 1820er-Jahren nicht mehr besonders aktuell ist, und verändert Albrechtsbergers Unterteilung des Tonumfanges der Trompete in »leichte Töne« ($g-c'''$) und »schwere und seltene« ($as''-g'''$)¹⁴ nur insofern, als er die gebräuchlichen Töne nicht höher als bis zum g'' gehen lässt, die höheren hingegen »Concert-Töne« nennt und ihren Umfang sogar noch in die Tiefe erweitert (um h , e und c). Beim ersten Horn lässt Seyfried Albrechtsbergers »seltene Töne« über dem c''' ($d'''-g'''$) weg und gibt für das zweite Horn das g'' als höchsten Ton an (gegenüber Albrechtsbergers as''). Auffällig ist außerdem, dass Seyfried für das erste Horn – im Gegensatz zu Albrechtsberger – das d' als spielbaren Ton aufführt. Die von Seyfried wiedergegebenen Spielübungen für den Grunddrei-

den Jahren 1812 und 1813 entstandenen Bearbeitungen der Fantasie und Sonate c-Moll KV 475/457 einerseits sowie des Klavierquartetts KV 478 und der Orgelfantasie KV 608 andererseits gemeint, die bei Breitkopf & Härtel in Stimmen gedruckt erscheinen (Mozart *FantasieC* bzw. Mozart *FantasieF*).

9 Seyfried *Aria*.

10 Vgl. die Bemerkungen zur wahrscheinlich ebenfalls von Seyfried verantworteten Einrichtung von Cherubinis Oper *Les deux journées* für das Theater an der Wien 1802 in Skamletz 2020, S. 257–261.

11 Albrechtsberger 1790, S. 416–440.

12 Ebd., S. 428; Albrechtsberger 1826, Bd. 3, S. 197–200.

13 Albrechtsberger 1790, S. 428 f.; Albrechtsberger 1826, Bd. 3, S. 201–203.

14 Albrechtsberger 1790, S. 440.

klang sind ganz offensichtlich aus Duvernoys *Méthode de cor* übernommen, die Seyfried zwar nicht direkt als Quelle nennt, aber immerhin in seine Liste der »besten Schulen« aufnimmt.¹⁵

Die größte Modernisierung von Albrechtsbergers Text durch Seyfried findet sich in der Aufzählung der gebräuchlichen Stimmungen: Die Hornstimmungen nach Albrechtsberger – B basso, C basso, D, »Eb oder Es, nicht aber Dis«, F, G, A, B alto und C alto – werden von Seyfried in dieser Reihenfolge übernommen und dann noch um E, H, Fis, As und Des ergänzt, wobei er den ausdrücklichen Ausschluss der ehemals weit verbreiteten Schreibweise »in Dis« nicht mehr für nötig hält; bei der Trompete, »welche nur aus B C D und Eb dur geblasen wird«, wie Albrechtsberger den Wiener Gebrauch um 1790 zusammenfasst, nennt Seyfried 1826 neu Stimmungen »aus A, B, C, D, Eb, E, F und G«.

Gegenüber dieser nur in technischen Details behutsam modernisierten und in den Grundzügen fast etwas nostalgisch wie in Albrechtsbergers Original formulierten Instrumentenkunde in der ersten Auflage der *Sämmtlichen Schriften* fügt Seyfried in der noch vom ihm selbst betreuten und wie alle seine Editionen ab der *Wiener-Tonschule* im Verlag von Tobias Haslinger erschienenen zweiten Auflage (1837) noch wesentlich mehr hinzu: Im Falle der Hörner nennt er auch die »in Frankreich erfundene *Orphicléide* [sic], welche bereits in allen übrerrheinischen Bühnen-, Kirchen- und Kammer-Compositionen eine wichtige Rolle spielt«,¹⁶ und führt aus, dass die verschiedenen Hornstimmungen aufgrund der »durch aufgesteckte Bögen« sehr unterschiedlich langen Luftsäule auch nicht alle in gleicher Weise behandelt werden können:

Daraus läßt als allgemeine Norm sich folgern: daß bey den tieferen Stimmungen die Töne zwischen und ober der fünften Linie leicht und gut zu benützen sind, welche hingegen bey höheren Mutationen, z. B. G, A und As vorsichtiger behandelt werden müssen, da selbe schwieriger anzu- blasen, zugleich der abgerundeten körperlichen Fülle ermangeln.¹⁷

Ausgehend von einer Betrachtung der mit Hilfe der Hand zu produzierenden Töne außerhalb der Naturtonreihe, die beim Komponieren »mit Umsicht anzuwenden« sind, folgt dann noch eine ausführliche und in Seyfrieds typisch blumiger Ausdrucksweise ausgesprochen persönlich formulierte Charakteristik des Hornes im Orchester:

Alle halbtönige Passagen, im raschbewegten Zeitmaße, beurkunden allerwegs einen hohen Grad technischer Virtuosität, können wohl Bewunderung erregen, aber wenig mehr. Das Horn soll singen; darin liegt seine schönste, einzige, wahrhaft magische Kraft. Die Töne müssen sich erst allmählig vollständig entwickeln, gleich der Menschenstimme, mit den zartesten Nuanzen, im ächten *Portamento di voce*; – dann sind aber auch oft wenige Töne bloß die Dollmetsche eines überströmenden Gemüthes, – artikulierte Herzenslaute, unwillkürlich Thränen entlockend. – Unter den ausfüllenden Orchester-Instrumenten behauptet es unbestritten den ersten Rang. Ein, oder zwey Hörner-Paare repräsentiren die vollständigst harmonische Bindekette, und gestalten sich oftmahls zu einer selbstständigen Fundamentalbasis; z. B. wenn ein und derselbe Ton mehrere Tacte hindurch, unverrückt, fest ruhend, liegen bleibt, und bezüglich des fortschreitenden Grundbasses stets in dem Verhältnisse eines anderen Intervalls, bald als Secunde, Terz, Quart, Quinte u. s. w. erscheint; in welcher, dem gewöhnlichen Hörnersatz entfremdeten Anwendung geistreichen Meistern überraschende Wirkungen zu Gebothe stehen.¹⁸

15 Albrechtsberger 1826, Bd. 3, S. 198 (»folgende aber heißen Naturtöne, und können frey angeblasen werden«). Vgl. Duvernoy 1802, S. 7 (»Leçons / Sur les notes qui doivent se faire sans la main dans le Pavillon«).

16 Albrechtsberger 1837, Bd. 3, S. 184.

17 Ebd., S. 181 f.

18 Ebd., S. 182 f.

Man gewinnt fast den Eindruck, Seyfried habe – vielleicht angeregt durch die zitierte Rezension der ersten Auflage von Albrechtsbergers *Sämmtlichen Schriften* – in der Neuauflage doch noch versucht, in dessen Instrumentenkunde zumindest einige Elemente einer Instrumentationslehre einzufügen. Zudem findet sich am Ende der »Kurze[n] Anleitung zum Partitur-Spiele« keine Ankündigung eines eigenständigen Buches zu diesem Thema mehr.¹⁹

Bei den Posaunen erscheint der Weg von Albrechtsbergers neben den Notenbeispielen buchstäblich nur zweizeiliger Vorlage (»Posaunen giebt es dreyerley«)²⁰ über eine im Grunde lediglich um die Erklärung der Züge erweiterte Darstellung in der ersten Auflage der *Sämmtlichen Schriften*²¹ hin zu deren zweiter Auflage besonders weit: Dort ist noch ein langer Absatz eingefügt, der zwar insgesamt wie eine Aneinanderreihung von einzelnen Aphorismen wirkt, aber Seyfrieds Ambition zum Ausdruck bringt, eigene Überlegungen zur Verwendung dieses Instruments im Orchester zu liefern. Dabei verbindet sich ein gewisser Kulturpessimismus in seinen ästhetischen Urteilen mit konkret aufführungspraktischen Hinweisen aus seiner umfangreichen Theatererfahrung. Außerdem scheint durch, dass Seyfried sich seit dem Ende seiner Laufbahn als Theaterkapellmeister auf die Komposition von Kirchenmusik verlegt hat:

Die industriösen Instrumenten-Macher unserer Kaiserstadt haben nunmehr auch die Posaunen mit Grifflöchern und Klappen versehen, und dadurch die theilweise stets lästige Unsicherheit der Züge beseitigt. Ein routinirter Bläser hat vorzüglich darauf Bedacht zu nehmen, daß er jeden Ton um ein Comma früher anschlägt, als es der eigentliche Tact-Rhythmus erheischt; weil die Luft erst sich entwickeln muß, und sonst immer etwas zu spät der Klang vernommen wird. Langsame, feyerlich getragene Accorde bringen stets die erhabenste Wirkung hervor; schnelle Wechselfiguren, Läufe u. dgl. müssen nothwendig einer klar verständlichen Deutlichkeit ermangeln, und die alte Verfahrungsweise, in Fugensätzen aus purer Bequemlichkeit die Posaunen mit den Singstimmen im Einklange fortschlendern zu lassen, dürfte weder zu billigen, noch zu rechtfertigen, oder nachzuahmen seyn. Die eigenthümliche Würde dieser Instrumente weiset ihnen zunächst den Ehrenplatz in der Kirche an; *Gluck* und *Mozart* haben sie auch mit wunderbar herrlichem Erfolge in das musikalische Drama verpflanzt; die Nachkommen haben ihrer Natur sie entwürdigt; sie müssen gegenwärtig zu Allem herhalten, und fortwährend verstärken, gleich den übrigen Blechmassen, in ernsten und komischen Opern, bey Regiments-Banden und Tanzmusiken, woselbst ein obligates Posaunen-Solo in einem Walzer oder Galopp so recht wie sarkastische Ironie sich ausnimmt.²²

Ein Wiener Stil der Behandlung der Blechblasinstrumente

Bereits Albrechtsbergers ursprünglicher Passus über die Trompete enthält eine kurzgefasste Anweisung zur Satzweise der Trompeten, die auch für die Naturhörner gilt:

Die zwey *Clarini* führen einen leichten Gesang meistens in Terzen oben von dem zweygestrichenen bis in das dreygestrichene C[;] die Quint g/d und hernach e/c zwischen den fünf Linien, machen gern die Cadenz aus. Wenn der Satz ins F dur von C dur übergeht, giebt man ihnen gern die verdoppelte Quint c'/c'' wenn er aber in das A moll übergeht, die verdoppelte Quint e'/e''.²³

19 Ebd., S. 189–194.

20 Albrechtsberger 1790, S. 428.

21 Albrechtsberger 1826, Bd. 3, S. 200 f.

22 Albrechtsberger 1837, Bd. 3, S. 185 f.

23 Albrechtsberger 1790, S. 428. Die Tonnamen (hier wiedergegeben z. B. als g/d) sind in der Vorlage übereinander gedruckt und die Oktavbezeichnungen (hier z. B. c'/c'') durch Oberstriche angegeben.

Seyfried übernimmt diesen Abschnitt, in dem vom Clarinspiel bis ins c''' hinauf die Rede ist, in beiden Auflagen seiner Edition wörtlich, lässt jedoch wie bereits erwähnt in seinem Notenbeispiel den normalen Tonumfang beim g'' enden. Auch der im Zusammenhang der Hörner eingefügte und ebenfalls schon zitierte Zusatz Seyfrieds über »die Töne zwischen [den fünf Linien] und ober der fünften Linie« bezeichnet die Teiltöne 5 bis 12 als gebräuchlichen Tonumfang; das von Gerhard Stradner entdeckte und auf »Wien um 1800« datierte Manuskript von Friedrich Ponsing, das Hörner und Trompeten in Bezug auf ihren orchestralen Gebrauch im selben Atemzug nennt und fast gleich behandelt, geht in vergleichbarer Weise von den Teiltönen 3 bis 12 aus: »Im Tutti setzt man diese Instrumenten [*Corni et Clarini*] selten höher als bis G [g''] in die Tiefe aber bis G [g]. Im Solo setzt man dem Horn vom G [g] besonders im Durchlauf, alle Töne bis ins C, D, E, F, auch G hinauf, im Tutti hingegen, hat das Instrument, nemlich die Clarine nur die Accord-Töne von unten hinauf, bis das E im 4^{ten} Felde.«²⁴



Bsp. 1.1–1.8 Notation der Naturtöne auf Hörnern und Trompeten und ihre standardmäßige Verwendung im Wiener Orchestersatz um 1800 (mit hinzugefügter Bassstimme, in der Viertelnoten für gleichwertige Varianten unter den halben Noten im oberen System stehen).

Die gebräuchliche Notation der Teiltöne auf beiden Instrumenten in allen Stimmungen ist in Beispiel 1.1 kurz rekapituliert. Der 1. Teilton (der Pedalton) ist kaum spielbar und wird nie verlangt, der 2. höchstens gelegentlich im zweiten Horn. Sehr selten verwendet wird im Wiener Gebrauch der 7. Teilton (die gegenüber den üblichen Temperierungen um einiges tiefer intonierte »Naturseptime«), der 11. Teilton (das zwischen f'' und fs'' liegende »Alphorn-Fa«) hingegen auf dem Horn durchaus häufig und dabei meist als notiertes f'' mit geringfügiger Intonationskorrektur durch die Hand im Schallstück (auf der Trompete – ohne diese manuelle Korrekturmöglichkeit – selten, aber doch etwa in Beethovens Sinfonie in C-Dur op. 21 im 4. Satz ab T. 260), äußerst selten als notiertes fs'' (so auf dem Horn in Mozarts Sinfonie in D-Dur KV 504, 1. Satz, T. 121); höhere Teiltöne als der 12. werden nicht sehr häufig vorgeschrieben (der 16. Teilton etwa in Beethovens Sinfonie op. 21 im 1. Satz ab T. 280).

Nicht nur sind die Tonumfänge des ersten und des zweiten Bläasers voneinander unterschieden (Albrechtsberger macht zusätzlich auch noch Angaben zur Rolle von in »Aufzügen« verwendeten dritten und vierten Trompeten, die einen Einblick in die traditionelle Praxis einer letztlich improvisierbaren Mehrstimmigkeit mit klar verteilten Teiltonbereichen geben);²⁵ im ausnotierten Orchestersatz mit je zwei Hörnern und Trompeten sind auch die Zusammenklänge zwischen der jeweils ersten und zweiten Stimme reglementiert und standardisiert (Bsp. 1.2–1.8), wobei die zentrale harmonische Situation durch den 4. und 5. Klang von Beispiel 1.2 repräsentiert wird: »[D]ie Quint g/d und hernach e/c zwischen den fünf Linien, machen gern die Cadenz aus.«²⁶ Ergänzt um den Klang aus den Teiltönen 8 und 10 ergibt sich die als »Hornquinten« bekannte charakteristische Satzweise, die – aufwärts und abwärts anwendbar – die Basis für

²⁴ Ponsing 1800, S. 16 und Faksimile S. 17. Im Zitat in eckige Klammern gesetzte Notennamen sind in der Vorlage in Noten geschrieben.

²⁵ Albrechtsberger 1790, S. 428.

²⁶ Ebd.

den Einsatz der Hörner und Trompeten im Bereich einer regulären Tutti-Passage in der Grundtonart eines Stückes bildet (Bsp. 1.2, Klänge 3–5 bzw. 5–7). Die davor stehenden Klänge aus dem 9./11. Teilton – bei solistischer melodischer Aktivität auch noch aus dem 10./12. Teilton – werden tendenziell nur auf den Hörnern und normalerweise eher abwärts verwendet (zum Beispiel in Mozarts Sinfonie in C-Dur KV 73/75a im 3. Satz, T. 7 f.).

Ein demgegenüber eher passiver Einsatz der Hörner, oft im *piano* mit länger gehaltenen Tönen, wird durch die Oktave des 3. und 6. Teiltönen realisiert, die Teil der Tonika ebenso wie der Dominante der Grundtonart sein kann (Bsp. 1.3). Aufgrund der dabei – je nach Stimmung – eher tiefen Lage des zweiten Horns ist diese Praxis oft an eine ebenfalls liegende Bassstimme gekoppelt, was in der Harmonie an der entsprechenden Stelle meist einen Wechsel zwischen der Dominante und dem Quartsextakkord der Tonika ergibt.

Wenn – abgesehen von der Kombination des 9./11. Teiltönen für den Sextakkord auf der 4. Bassstufe (Bsp. 1.2, Klang 2) – prädominante Klänge mit Blechblasinstrumenten instrumentiert werden sollen, kommt auch die Kombination des 8. und 9. Teiltönen vor, die sowohl eine ›subdominante‹ als auch eine ›doppeldominante‹ Interpretation zulässt (Bsp. 1.4 mit zwei verschiedenen möglichen Basstönen).

Sollte die Grundtonart zwischenzeitlich ›vermollt‹ auftreten, ist im ersten Horn der mit der Hand zu bewerkstellende Einsatz des notierten *es* zwischen dem 9. und 10. Teilton denkbar (Bsp. 1.5); allerdings wird in solchen Fällen für die Moll-Tonika häufiger einfach die Oktave des 4. und 8. Teiltönen eingesetzt.

Diese Oktave ist auch ganz allgemein zur Darstellung einer ›subdominanten‹ Harmonie oder Tonart geeignet – nur als einzelner Akkord innerhalb der Grundtonart oder nach Modulation kombiniert mit ihrer eigenen Dominante (Bsp. 1.6). Entsprechendes gilt für die Paralleltonart, die mit der Oktave des 5. und 10. Teiltönen sowohl ihre Tonika als auch ihre Dominante bespielen kann (Bsp. 1.7). Nochmals in den Worten Albrechtsbergers: »Wenn der Satz ins F dur von C dur übergeht, giebt man ihnen gern die verdoppelte Quint *c'/c*“ wenn er aber in das A moll übergeht, die verdoppelte Quint *e'/e*“.²⁷

Die innerhalb jedes sonatenartigen Satzes reguläre und ausnahmslos zum Einsatz kommende Modulation in die Tonart der Dominante bietet sowohl den Hörnern als auch den Trompeten die Möglichkeit, mittels der *unisono* gespielten 9. und 6. Teiltöne teilzunehmen (Bsp. 1.8), wobei der 6. Teilton allenfalls auch in Oktavverdopplung mit dem 3. oder 12. Teilton auftreten kann.

So weit eine kurze Darstellung der üblichen Verwendung von Hörnern und Trompeten in Wien um 1800 als sinngemäße Ausarbeitung der von Albrechtsberger skizzierten und von Seyfried weiterentwickelten Darstellung; die fast immer in Kombination mit den Trompeten auftretenden Pauken werden ebenfalls auf den Grundton und die 5. Stufe der Grundtonart jedes gespielten Satzes eingestimmt, haben nur diese beiden Töne zur Verfügung und sind in ihrem Einsatz normalerweise an den der Trompeten gebunden.

»Dem gewöhnlichen Hörnersatz entfremdete« Ausnahmen

Ein Beispiel einer von Seyfried im Zusammenhang der Hörner erwähnten »dem gewöhnlichen Hörnersatz entfremdeten Anwendung« mit »überraschende[n] Wirkungen« ist im 1. Satz von Mozarts Sinfonie in D-Dur KV 504 zu finden: Das Ende des in die Dominanttonart modulierenden Teils der Exposition zeigt genau das von Seyfried beschriebene Phänomen des liegenbleibenden Tones, unter dem eine chromatisch fortschreitende Bassstimme eine Folge von

27 Ebd.

zum Teil unerwarteten Harmonien erzeugt (Bsp. 2).²⁸ Das liegende *c* der Hörner, Trompeten und Pauken ist hier in den Takten 88–93 über dem Bass zunächst kleine Septime, dann nacheinander große und kleine Sexte, reine und verminderte Quinte, Quarte, große und kleine Terz.

Die Transposition dieser Passage um eine Quinte nach unten im Rahmen der Rekapitulation des Sinfoniesatzes (Bsp. 2, T. 235–240) bringt es mit sich, dass die Blechblasinstrumente nicht in der gleichen Weise am harmonischen Prozess mitwirken können wie in der Exposition, da sie den dafür nötigen Ton *f* gar nicht oder nur sehr eingeschränkt zur Verfügung haben. An der Realisierung dieser Stelle als volles Tutti mit nur minimalen harmonischen Anpassungen wird jedoch trotzdem festgehalten, und der »geistreiche Meister« Mozart entwickelt zur Lösung dieses Problems ein Konzept, das die Rollen der Hörner einerseits und der Trompeten und Pauken andererseits stärker differenziert – eine schöne Illustration von Ponsings Beobachtung, »daß man dem *Corno* mehr ziehende, und dem *Clarin* mehr stoßende Noten giebt«.²⁹ Vor allem aber verwenden die Hörner mit *b'* den sonst vermiedenen 7. Teilton (die Naturseptime) und mit *es'*, *des'* und *h'* Töne aus der solistischen Spielpraxis dieser Instrumente, die den Einsatz der Hand im Schallstück verlangen, eine stark veränderte Klangfarbe zur Folge haben und im klassischen Orchester normalerweise nicht verwendet werden. Für den Wiener Gebrauch ebenso ungewöhnlich ist der Einsatz der Hörner zur Verdopplung der Basslinie (T. 239 f.).

Bsp. 2 Mozart: Sinfonie KV 504, 1. Satz, T. 88–96 (Exposition, oben) und T. 235–243 (Rekapitulation, unten), transponiert nach G-Dur bzw. C-Dur (original in A-Dur bzw. D-Dur), Blechblasinstrumente in C (original in D).

Noch 1840 geht Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* bei der Besprechung des Hornes, auch wenn schon »die neuesten Ventilhörner« erwähnt werden, nach wie vor vom Naturhorn aus. Dort heißt es, dass derartige nicht in den natürlichen harmonischen Teiltönen enthaltene, also

Horn-leiterfremde Töne [...] nur durch Stopfen und künstliche Embouchure sehr schwer angegeben werden können, daher einen dumpfen, gegen die hellen, natürlichen Töne sehr absteichenden, fast heiseren Klang haben, und deshalb auch nur im höchsten Nothfall (im Tutti sind sie fast

28 Die in D-Dur stehende »Prager« Sinfonie KV 504 ist zum Zweck dieser Demonstration nach C-Dur transponiert, um die Lesbarkeit dieses komplexen Prozesses ohne Transposition der Stimmen der Blechblasinstrumente zu erleichtern.

29 Ponsing 1800, S. 16 und Faksimile S. 15.

ohne alle Wirkung) anzuwenden sind, und daß, selbst im gelungensten Falle, fast alle abgeleiteten (nicht natürlichen) Töne auch in Beziehung auf die jetzt herrschende Temperatur, niemals ganz rein angeblasen werden können.³⁰

Eine durch Seyfried neu instrumentierte Arie von Grétry in einer außergewöhnlichen Quelle

Im Musikarchiv des Stifts Melk, zu dem Ignaz von Seyfried nicht zuletzt durch den Eintritt seines Sohnes in den Benediktinerorden im Jahre 1826 ein enges Verhältnis pflegt,³¹ ist ein Stimmensatz zu einer einzelnen Nummer aus seiner Bearbeitung von Grétrys Oper *Richard Löwenherz* erhalten,³² die von ihm 1810 am Theater an der Wien auf die Bühne gebracht worden ist.³³ Blondels Arie »Wen[n] dich jederman verläßt, o Richard!« ist nach seinem Duett mit dem gefangenen König auf den Burgzinnen eine der bekanntesten Nummern aus dieser Oper; ihre Melodie wird in Frankreich während der Revolution sogar zu einer inoffiziellen Hymne der Royalisten.³⁴ Gegenüber der Oper, in der die Rolle des diese Arie singenden Blondel von einem Tenor übernommen wird, enthalten die Melker Stimmen eine im Sopranschlüssel notierte Solostimme und sind auch auf dem Titelblatt ausdrücklich als »Arie aus dem Richard Löwenherz [...] für eine Sopran-Stim[m]e« bezeichnet. Während Grétrys Original sich hinsichtlich der Blasinstrumente auf zwei Flöten, zwei Fagotte und zwei Hörner in C beschränkt, fügt Seyfried in seiner Neufassung noch zwei Oboen, zwei Trompeten samt Pauken sowie drei Posaunen hinzu; zur vollen Orchesterbesetzung der ganzen Oper fehlen also nur die Klarinetten.

An dieser Arie soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie Seyfried die Instrumentierung Grétrys in Bezug auf die Blechblasinstrumente nicht nur durch Hinzufügung von weiteren Instrumenten erweitert, sondern gegenüber Grétrys andersartiger Konzeption seiner Hornstimmen die oben dargestellten Wiener Prinzipien des Blechbläsersatzes anwendet. Beide Versionen sind im Anhang dieses Beitrages möglichst taktgleich übereinander gedruckt, um einen direkten Vergleich der beiden Orchestrierungen zu ermöglichen.³⁵

Tonsatz-Korrekturen

In seiner Autobiografie bespricht Seyfried seine Bearbeitung des *Richard Löwenherz* folgendermaßen:

Meine zweyte, nicht minder von dem glücklichsten Erfolg begünstigte Arbeit [im Jahr 1810] war eine gänzliche Umstaltung des *Richard Löwenherz*. Die Sopran-Parthie der Gräfinn Margarethe von Flandern mußte für die *Bravour*-Kehle der Mad^{me} *Campi* appetirt werden; ich setzte ihr

30 Schilling 1840, S. 630.

31 Seyfried schreibt in seiner Autobiografie über das Stift Melk: »Was mir dagegen wieder eine Sorge vom Herzen nahm, war die Einkleidung meines Sohnes Friz, der, folgend seinem Berufe zum Priesterstande, am 11^{ten} November [1826], unter dem Ordens-Namen Leopold, in der Benedictiner-Abtei Melk, woselbst er die *Humani-ora* absolvirt hatte, sein Noviziat antrat. Indem ich dieses schreibe [am 31.12.1827], ist er bereits schon Clericker, u. eben so zufrieden in dem selbst gewählten Stande, als seine Vorgesetzten, u. künftigen *Confratres* mit ihm; die größte, lohnenste Beruhigung für ein Vaterherz.« (Seyfried *Scizze*, S. 43).

32 Seyfried *Aria*. Für eine Spartierung der Stimmen s. Anhang. Da es sich dabei nicht um eine kritische Ausgabe, sondern um eine Lesefassung handelt, wird auf einen Editionsbericht verzichtet.

33 Für eine umfassendere Besprechung dieser Bearbeitung auf Basis weiterer Quellen s. Skamletz in Vorb.

34 Siehe hierzu Mason 1996, S. 46–48, 54–60 & 215 f.

35 Zur Datierung der gedruckten Pariser Partitur (Grétry 1786), die nach den ersten Aufführungen des Werkes (1784) erst 1786 erschienen ist, siehe Charlton 1986, S. 248 & 355 (Anm. 31).

daher drey wahrhaft große Szenen, die ich zu dem Beßten zähle, was ich in meiner Künstlerlaufbahn geleistet, u. die unbedingt zu den dankbarsten gehören, welche sich eine Sängerin nur jemals wünschen kann. Auch mit Chören, Tänzen, Märschen, Gefechten p. p. wurde der schöne romantische Stoff bereichert, doch – wie es sich von selbst versteht – blieben Grétry's reizende Melodien unverändert; nur den Baß erlaubte ich mir mitunter zu rectificiren, denn, nach diesen zu urtheilen, muß man ungläubig den Kopf schütteln, wenn der Reformator der französischen komischen Oper in seinen Memoiren behauptet, zu Rom, als Zögling des Lütticher *Conservatoriums*, das Studium des *Contrapuncts* getrieben zu haben.³⁶

Es muss einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben, der um 1800 im deutschen Sprachraum weit verbreiteten Kritik an der Qualität von Grétrys Tonsatz in umfassender Weise nachzugehen; in der hier im Zentrum der Betrachtung stehenden Arie erscheinen die Eingriffe Seyfrieds in die von Grétry angelegte kompositorische Struktur jedenfalls tatsächlich geringfügig und es lässt sich beobachten, dass die melodische Kontur der Singstimme und auch der formale Ablauf wirklich über weite Strecken beibehalten sind.

Seyfried verkürzt das eröffnende Ritornell von 22 auf 16 Takte und verlängert das abschließende von 9 auf 13 Takte. Diese Umverteilung von Material im Orchestertutti kann im Sinne einer dramaturgischen Straffung zu Beginn und einer Entfaltung der wie angedeutet viel größeren Instrumentierung am Ende verstanden werden; es finden sich aber auch Eingriffe in den Tonsatz: Abgesehen davon, dass Seyfried mit seiner Kürzung die zweimalige Andeutung einer Wendung in die Tonart der II. Stufe d-Moll, die ja schon in den Eröffnungstakten angetönt worden ist (T. 4–6, s. Anhang), in diesem Abschnitt zu einer einzigen harmonischen Bewegung zusammenzieht, entfernt er auch die ausgedehnte Kette von einfachen Sextakkorden (>Fauxbourdon«, Gr., T. 14–16, Bsp. 3), die noch dazu in eine in Seyfrieds Verständnis wahrscheinlich fragwürdige harmonische Bildung in Takt 17 mündet, die normalerweise als nach d-Moll führender dominantischer Sekundakkord zu deuten wäre, hier aber im ganzen Orchester tatsächlich nur aus den gehaltenen Tönen *g* und *cis* besteht (und auch der in der Oberstimme der Violinen weiterhin vorhandene Eckton *f* trägt nicht zur harmonischen Klarheit dieser Stelle bei).

Im abschließenden Ritornell, nach einer durch ihn selbst eingefügten und ausnotierten kurzen Solokadenz des Solisten (S., T. 89–93, Bsp. 4), führt Seyfried vor, wie er die hier nochmals auftretende Fauxbourdon-Stelle Grétrys (Gr., T. 97 ff.) durch einen stufenweise fallenden Bass ersetzt, der auf dem Grundton der Tonart beginnt und unter den gehaltenen Liegetönen *c/e* leitereigene Stufen von C-Dur in verschiedenen Bassstellungen aneinanderreicht (S., T. 93 ff.). Dieses der Vorlage gegenüber völlig andersartige Satzmodell erlaubt Seyfried nicht zuletzt den durchgehenden Einsatz der Blechblasinstrumente auf den Naturtönen *c* und *e*.

Dass Seyfried einfache Ketten von Sextakkorden aber auch in blechbläserfreien Abschnitten außerhalb der Grundtonart nicht mehr als zeitgemäß oder möglicherweise sogar als satztechnisch mangelhaft empfindet, zeigt sich etwa am Ende des Mittelteils der Arie, der in G-Dur schließt (Gr., T. 45 f./S., T. 39 f., Bsp. 5): Seyfried beginnt seinen ebenfalls stufenweise absteigenden Bass wiederum eine Terz tiefer als die Vorlage und führt mittels mehrfacher Umkehrung des passenden Dominantseptakkordes eine Auskomposition der Tonart e-Moll ein, lässt dafür aber die von Grétry vorgenommene nochmalige Andeutung von a-Moll weg (Gr., T. 46 f.), um allerdings dann selbst wiederum die Kadenz zu chromatisieren (S., T. 40).

36 Seyfried *Scizze*, S. 22 f. Es handelt sich hier um eine Bezugnahme auf Grétrys Bericht über seine Studien bei Giovanni Battista Casali (1715–1792) in Rom, die Seyfried wohl aus der deutschen Teilübersetzung von Grétrys Memoiren durch Karl Spazier kennt (Grétry/Spazier 1800, S. 54–57; dies entspricht Grétry 1789, S. 100–103 und Grétry 1797, Bd. 1, S. 85–88).

Grétry

Seyfried

Gr.

S.

Bsp. 3 Grétry/Seyfried: *Richard Löwenherz*, Nr. 3, T. 9–22 (Vorlage Grétry [1786], oberes System)/9–16 (Bearbeitung Seyfried 1810, unteres System). In den Beispielen 3–5 werden nur der Bass und die Singstimme wiedergegeben (in Ritornellen die orchestrale Oberstimme, bei harmonisch oder stimmführungstechnisch komplexeren Stellen alle relevanten Stimmen). Generalbassbezeichnung: M. Sk.

Auch die Einfügung des *cis* im Bass durch Seyfried (S., T. 38) hat einen harmonischen Sinn: Dadurch wird dem in mehreren Stimmen chromatisch gleitenden Übergang von der Dominante von a-Moll in jene von G-Dur (Gr., T. 44) eine etwas konkretere Grundlage in Form eines doppeldominantischen verminderten Septakkordes gegeben – wahrscheinlich ein Musterbeispiel dafür, was Seyfried meint, wenn er schreibt, er habe sich erlaubt, »den Baß [...] mitunter zu rectificiren«. Dass er »Grétry's reizende Melodien unverändert« gelassen habe, stimmt auch nicht durchgehend und ausnahmslos, wie diese Beispiele vor Augen führen.

In diesem Sinne verändert Seyfried auch den Bass einer vorausgegangenen Kadenz in G-Dur (Gr., T. 30–32/S., T. 24–26, Bsp. 5), bei dem ihn wohl stört, dass das Dominantpedal im Bass vom Quartsextakkord aus verlassen wird (Gr., T. 32), weswegen er der ganzen Stelle eine andere Bassstimme unterlegt, ohne ihren harmonischen Sinn grundsätzlich zu ändern. Noch-

95
Gr. son - - -
6/4

89
S. ret - - ten kann, nicht ret - - - ten
6/4 6/4 6/4 5/4 5/3
[pp]

97
Gr. ne.
6 6 6 6 6 4

93
S. kann.
[f]
[5] 6/4 [5] 6/4 7/5 6

Bsp. 4 Grétry/Seyfried: *Richard Löwenherz*, Nr. 3, T. 95–100/89–96.

mals ein Fauxbourdon steht am Beginn des abschließenden *Allegro*, und diesmal mündet er in aufsteigende Terzparallelen über liegendem Bass (Gr., T. 50–54, Bsp. 5) – beide in Seyfrieds Auffassung wohl zu einfachen Satzmodelle werden in seiner Fassung durch dichte Ketten von Zwischendominanten ersetzt (S., T. 43–47).

Behandlung der Blechblasinstrumente

Seyfried ›normalisiert‹ in seiner Instrumentierung auch den aus Wiener Sicht stellenweise ungewöhnlichen Hornsatz der französischen Vorlage und passt ihn dem beschriebenen Wiener Gebrauch an. So fügt er etwa die typischen Kadenzwendungen ein: In T. 35 f. (Gr., T. 41 f., Bsp. 6) geschieht dies zeitlich gedrängt und in rhythmisch vergleichsweise komplizierter Weise, entspricht aber genau der Standardfloskel der ›Hornquinten‹ (vgl. Bsp. 1.2). Eine weitere Kadenz mit von Seyfried hinzugefügten Hornquinten findet sich in T. 23 f. (Gr., T. 29 f., s. Anhang). Auch in der Kadenz in der Dominanttonart (T. 62 f., Bsp. 6) – von Grétry (T. 68 f.) ebensowenig mit Hornklängen versehen wie die zuvor besprochene in der Grundtonart – bringt Seyfried die in diesem tonartlichen Kontext passende Standardfigur (vgl. Bsp. 1.8).

Die Oktave des 4./8. Teiltons in T. 34 (dies entspricht bei Grétry T. 40, Bsp. 6) lässt Seyfried unverändert, da sie mit der Wiener Darstellungsweise für eine VI. Stufe übereinstimmt. Gleiches geschieht in T. 74 ff. (Gr., T. 80 ff., Bsp. 7), wo ein charakteristischer Orgelpunkt auf der Tonika steht, der einen Hang zur Tonart der Subdominante aufweist (vgl. Bsp. 1.6). Im Übrigen verwendet Grétry im Bereich der Grundtonart C-Dur diese Oktave vielfach auch zur Darstellung

30 **[Allegro]**

Gr. 

24 **[Allegro maestoso]**

S. 

44 **[Plus lent]**

Gr. 

38 **[Più moderato]**

S. 

50 **Allegro**

Gr. 

43 **Allegro pomposo**

S. 

Bsp. 5 Grétry/Seyfried: *Richard Löwenherz*, Nr. 3, T. 30–33/24–27, 44–47/38–40 und 50–54/43–47.

der einfachen Tonika, was Seyfried nicht übernimmt (bei ihm wird die Dur-Tonika regulär durch die Teiltöne 5 und 8 ausgedrückt).

Grétrys Einsatz der Hörner auf dem Orgelpunkt der Dominante ab T. 60 (Seyfried ab T. 53, Bsp. 7) entspricht eigentlich genau dem Wiener Gebrauch und hätte von Seyfried so übernommen werden können (vgl. Bsp. 1.3); er nutzt jedoch stattdessen die Gelegenheit, die beiden

40 67

Hr. (Gr.)

Hr. (S.)

Red. (S.)

Arm, der ret ten möch- te, und... nicht ret- ten kann, und sei- ne ed- le rein, wie sein- ne Lie- der; Wen[n] dich

Bsp. 6 Grétry/Seyfried: *Richard Löwenherz*, Nr. 3, T. 40–42/34–36 und 67–69/61–63. In den Beispielen 6–8 stammen jeweils nur die im obersten System wiedergegebenen Hornparts aus der Vorlage von Grétry, der auf Blechbläser, Singstimme, Bass und wenige Mittelstimmen reduzierte Kontext hingegen aus der Fassung von Seyfried.

80 60

Hr. (Gr.)

Hr. (S.)

Tr. (S.)

Pk. (S.)

Red. (S.)

je- der man, ver- läßt o- Ri chard mein der Sein Herz ist bie- der,

Bsp. 7 Grétry/Seyfried: *Richard Löwenherz*, Nr. 3, T. 80–82/74–76 und 60–63/53–56.

Hörner in das responsorische Spiel mit dem Terzenmotiv über dem Orgelpunkt einzubeziehen und ihnen dabei eine quasi-solistische Rolle zuzuweisen. Das liegende g, das bei Grétry an dieser Stelle in den Hörnern steht, überlässt Seyfried hingegen den Trompeten und Pauken.

Der Beginn des die Arie abschließenden *Allegro*-Abschnittes (Grétry T. 51, Seyfried T. 43, Bsp. 8) scheint mit seiner Dreiklangsmelodik wie für die Verwendung der Blechbläser geschaffen und aus Wiener Sicht ist es wohl unverständlich, warum Grétry diese Gelegenheit zu ihrem Einsatz nicht nutzt. Seyfried lässt demgegenüber in seiner Version die Hörner die eröffnende *unisono*-Bewegung in Oktaven mitspielen und bringt seine Vorstellung von diesem *Allegro*-Abschnitt mit dem Zusatz »*pomposo*« unmissverständlich zum Ausdruck. Umgekehrt hätte Seyfried wohl niemals ein unbetontes halbschlüssiges Ende auf einer Fermate im *piano* mit dem 1. Horn exponiert auf dem 12. Teilton ausklingen lassen, wie das Grétry gerade davor in T. 49 tut (Seyfried hingegen T. 42 eine Oktave tiefer, Bsp. 8).

Seyfried setzt jedoch nicht überall grundsätzlich mehr Blechblasinstrumente ein als Grétry: So verzichtet er im Abschnitt *Più moderato* zum Gesangstext »verlässt« zweimal auf den *forte*-Akzent und die von Grétry ziemlich hoch gesetzten Hörner, lässt diese Stellen nur durch Streicher begleiten und fügt auch noch jeweils eine Fermate ein, ohne insgesamt das *piano* zu verlassen (Seyfried T. 18 und 30, was Grétrys T. 24 und 36 entspricht, s. Anhang). Auch in der Schlusskadenz vor dem abschließenden Tutti-Einsatz (S., T. 89 ff./Gr., T. 95 ff., Bsp. 4) ist Seyfrieds Dramaturgie derjenigen von Grétry geradezu entgegengesetzt: Er begleitet die Kadenz nur mit den Streichern und den beiden Oboen im *pianissimo*, wohl um einen größtmöglichen Kontrast zum folgenden Einsatz des ganzen Orchesters zu erzielen, während Grétry

49 *Allegro* 75

Hr. (Gr.) *p* *f*

Hr. (S.) *p* *f*

Tr. (S.) *f* *f*

Pk. (S.) *f* *f*

Pos. (S.) *f*

Red. (S.) *Allegro pomposo*
Mo - nar - chen! wollt ihr ei - nen die - ser Arm, der ret - ten möch te, und nicht ret - ten kann Wen[n] dich

Bsp. 8 Grétry/Seyfried: *Richard Löwenherz*, Nr. 3, T. 49–51/42–44 und 75–79/69–73.

ausgerechnet hier in der Kadenz den Hörnern eine Art von Hornquinten vorschreibt (allerdings statt in die reguläre Sexte e'/c'' in die Oktave c'/c'' mündend), um sie im danach einsetzenden Tutti wieder pausieren zu lassen.

Das Verhältnis von Hörnern, Trompeten und Posaunen

In der großen Tutti-Kadenz ab T. 70 wiederum fallen Seyfrieds Hornparts sehr ähnlich aus wie jene von Grétry (dort ab T. 76, Bsp. 8): Hier ist zu beobachten, wie die von Seyfried hinzugefügten Trompeten hinsichtlich ihrer Lage die Rolle von Grétrys Hörnern übernehmen, während Seyfrieds Hörner den in T. 70 gespielten zwischendominantischen Sekundakkord eine Akkordlage höher als die Trompeten verstärken und sich darüber hinaus schon vor dieser Kadenzwendung im Einsatz befinden.

Damit ist auch ein weiteres wesentliches Charakteristikum von Seyfrieds Verstärkung der Instrumentierung durch umfangreicheren Einsatz der Blechblasinstrumente angesprochen: Die Hörner spielen bei ihm in den Tuttipassagen zwar streng nach den eingangs beschriebenen Standardbewegungen (Bsp. 1), tun dies jedoch kontinuierlicher als in der französischen Vorlage, wodurch sich durchgehend ein massiverer Orchesterklang ergibt. Stellenweise emanzipieren sie sich von der reinen Tuttifunktion, übernehmen Soloaufgaben (paarweise oder alleine) und nähern sich damit in ihrer Funktion den Holzblasinstrumenten an, die ihrerseits viel zahlreicher auftreten und einen größeren Tonumfang bespielen als in der französischen Vorlage.

Die Trompeten, die grundsätzlich eine Oktave höher klingen als die Hörner, rücken gewissermaßen in die hergebrachte Funktion der Hörner nach und verleihen dem Orchestersatz an geeigneter Stelle die nötigen vereinzelt zusätzlichen Glanzlichter, die durch das kontinuierliche Spiel der Hörner verloren gegangen sind. Diese Tendenz ist nicht nur an Beispiel 8, sondern auch schon an den zuvor nur anhand der Hörner besprochenen Stellen ablesbar, wo die Trompeten und Pauken zusätzliche Akzente setzen. In Beispiel 7 übernehmen sie die Rolle des dominantischen Orgelpunktes, weil die Hörner solistisch beschäftigt sind, tun dies aber mittels der von Ponsing beschriebenen »mehr stoßenden« Noten (anstelle der »mehr ziehenden« der Hörner).

Darüber hinaus zeigt Beispiel 8 auch den normalen Einsatz der drei Posaunen zur weiteren Verstärkung von Tuttistellen in mittlerer bis tiefer Lage. Seyfrieds bereits ausführlich zitierte eigene Einschätzung dieser Instrumente in seinen Albrechtsberger-Ergänzungen von 1837 wirkt zwiespältig, aber bereits 1810, zur Entstehungszeit seiner hier besprochenen Grétry-Bearbeitung, sind die Posaunen zum normalen Bestandteil eines großen Wiener Opernorchesters geworden. Diese Institutionalisierung vollzieht sich nicht nur als Fortführung und Verstetigung ihrer von Seyfried angesprochenen Verwendung in Werken etwa von Gluck und Mozart, sondern zumindest teilweise auch unter dem Einfluss der französischen Praxis, die in den Jahren um 1800 in Form einer großen Anzahl an musiktheatralischen Werken französischer Herkunft auf den Wiener Bühnen präsent ist und ihrerseits sogar zwei verschiedene Arten des Einsatzes von Posaunen vorsieht: als Ensemble von drei Posaunen (Alt, Tenor und Bass), wie es später zur Regel wird und wie es auch Seyfried hier verwendet, oder auch nur als einzelne Bassposaune. Nach David M. Guion sind diese beiden Typen des Posauneneinsatzes auf die Orchesterpraxis der verschiedenen Pariser Opernhäuser zurückzuführen, für die die entsprechenden Werke komponiert und an denen sie zuerst aufgeführt worden sind: »In the years after the Revolution, the Opéra continued to employ three trombonists, while smaller theaters, for the most part, had only one. (In about 1797, the Théâtre de la rue Feydeau added a second trombonist to its staff.)«³⁷ Dies betrifft in erster Linie die Gattung der postrevolutionären Opéra comique, wohingegen Grétrys *Richard Cœur-de-lion* von 1784, der im hier besprochenen Beispiel als Vorlage für Seyfrieds Bearbeitung dient, ursprünglich noch gar keine Posaunen verwendet.

Selbsteinschätzungen und Pressestimmen

In seiner zitierten Ergänzung der rudimentären Angaben Albrechtsbergers zu den Posaunen nimmt Seyfried eine kritische Haltung zum Trend seiner Zeit ein, die Blechblasinstrumente im Orchester in viel größerer Zahl und nahezu pausenlos zu verwenden (»sie [die Posaunen] müssen gegenwärtig zu Allem herhalten, und fortwährend verstärken, gleich den übrigen Blechmassen«).³⁸ In seinen Zusätzen zur Trompete bläst er ins selbe Horn und drückt sich dabei noch viel pointierter aus:

Vormahls beobachtete man in der Anwendung dieser kriegerischen Instrumente eine weise Mäßigung, eine wohlberechnete Ökonomie; man versparte ihre wirklich imposante Wirkung bloß für großartige Momente; zum Ausdruck des Siegesjubels, hoher Festlichkeit, laut aufjauchender Freude, majestätischen Triumphes-Feyer u. s. w. – heut zu Tage ist es anders geworden, das Trompeten-Geschmetter darf nirgends fehlen; es ist die eigentliche Würze, – eine ätzende, aus Cayenne-Pfeffer präparirte Lauge. Nahmentlich treiben die modernen Opern-Componisten mit dem unschuldigen ›Blech‹ gar heillosen Unfug. Ohne 4 Hörnern, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, großen Trommel etc., kann kein naives Landmädchen mehr tändeln, kein zärtliches Pärchen ewige Lieb' und Treue sich schwören, keine Königin das Schaffot besteigen, kein Quacksalber seine Arcana anpreisen, kein Bühnenheros die letzten Seufzer aushauchen, oder das harmlose Schnittervölkchen munter fröhlich die Ärnte-Feyer begehen. – Die so nothwendige charakteristische Scheidelinie ist überschritten, und wird nimmer respectirt; alles muß dienen als Mittel zum Zwecke, und dieser einzige Zweck heißt: ›Lärm;‹ – damit wird ausschließlich das Mystificationsgeschäft betrieben.³⁹

37 Guion 1988, S. 230.

38 Albrechtsberger 1837, Bd. 3, S. 186.

39 Ebd., S. 187.

Diese Bemerkungen sind 1837 als Zusatz zur zweiten Ausgabe von *J. G. Albrechtsbergers sämtliche Schriften* geschrieben, und es mag sein, dass sich Seyfried im geläuterten Alter im Einsatz der Blechblasinstrumente tatsächlich in größerer Zurückhaltung geübt hätte, wenn er nochmals als Opernkomponist tätig geworden wäre. Fünfzehn Jahre früher jedoch scheint er laut einer Konzertkritik diesbezüglich noch nicht über alle Zweifel erhaben gewesen zu sein:

Das biblische Drama: *Salmonäa und ihre Söhne*, aus dem Französischen, von Castelli, mit Musik vom Ritter von Seyfried: eine sonderbare Zwischengattung von Oper und Melodram, welche uns jedoch keine der glücklichen Kunstformen zu seyn scheint, da die verschiedenen Elemente der Musikbegleitung und der Rede gleichsam im Kampfe mit einander begriffen sind, und nicht selten sich wechselweise stören. [...] Da Hr. von Seyfried unter diejenigen Componisten gehört, die den musikalischen Effekt hervorzubringen verstehen, ohne zu dem Lärm und Getöse der Blechinstrumente ihre Zuflucht zu nehmen, so wundern wir uns, dass er sich auch zuweilen von dem falschen Genius unserer heutigen Tonkunst verleiten lässt.⁴⁰

Im selben Jahr 1822 und ebenfalls in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wird Seyfrieds Neuinstrumentierung anlässlich einer Wiederaufnahme des *Richard Löwenherz* in Wien grundsätzlich positiv rezensiert und fällt zumindest die in diesem Beitrag besprochene Arie nicht besonders auf: »No. 3. Blondel's Arie – C dur – jenes allbekannte Meisterstück, voll Ausdruck, innigen Gefühles und richtiger Deklamation.«⁴¹ Angesichts einer Produktion in Prag zu Beginn des selben Jahres – wohl auch in Seyfrieds Fassung, die aber nicht ausdrücklich genannt wird – hätte sich der Rezensent hingegen gewünscht, es wäre eine unbearbeitete Fassung gespielt worden, »denn die Zuthaten der Nachfolger und die theils allzureiche Instrumentation überschwemmten die Gretry'sche Tondichtung«.⁴² Bei ähnlicher Gelegenheit in Wien 1816 heißt es nach einer Bezugnahme auf den durch Seyfried angeblich verbesserten Tonsatz Grétrys: »Aber an die Stelle der ausgemerzten Fehler sind unserm Bedünken nach neue getreten. Die edle Simplizität des Stoffes ging verloren; das Geräuschvolle, das Prachtvolle hat das Gemüthliche, das Herzliche verdrängt.«⁴³ Dabei ist mit »geräuschvoll« und »prächtlich« gewiss nicht zuletzt der verstärkte Einsatz der Blechblasinstrumente gemeint. In den direkten Reaktionen auf die Erstaufführung von Seyfrieds Bearbeitung auf dem Theater an der Wien Ende 1810 wird sein Umgang mit diesem Werk, der auch die Einfügung von ganz neu komponierten Teilen mit sich bringt, noch kritischer gesehen: »nicht die Hälfte der vorkommenden Musikstücke war von Gretry; und die gebliebenen – ursprünglich vom Componisten zart und einfach gehalten – wurden mit manchen derben musikalischen Lappen behangen.«⁴⁴

Als Zeugnis eines lebendigen und nicht bloß konservatorischen Umgangs mit älteren Repertoirewerken scheinen Seyfrieds Bearbeitungen trotzdem interessant – gerade dadurch, dass in ihnen eine spezifisch wienerische Orchesterkultur der Zeit greifbar wird, die in diesem Beitrag punktuell anhand der Behandlung der Blechblasinstrumente demonstriert werden sollte. Auf jeden Fall müsste dabei nachvollziehbar geworden sein, dass die Betrachtung von Instrumentation nicht von satztechnischen Fragen zu trennen ist.

40 AmZ 1822a, Sp. 47.

41 AmZ 1822b, Sp. 839.

42 AmZ 1822a, Sp. 46.

43 Sammler 1816, S. 24.

44 AmZ 1811, Sp. 83.

Literatur

- Albrechtsberger 1790 | Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Breitkopf 1790.
- Albrechtsberger 1826 | J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen, und einer kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel, nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente, vermehrt und herausgegeben von seinem Schüler Ignaz Ritter von Seyfried, Wien: Strauss [1826].
- Albrechtsberger 1837 | J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte. Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen, und einer kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel, nebst Beschreibung aller bis jetzt gebräuchlichen Instrumente, vermehrt und herausgegeben von seinem Schüler Ignaz Ritter von Seyfried. Zweite sorgfältig revidirte Auflage, Wien: Haslinger 1837.
- AmZ 1811 | *Allgemeine musikalische Zeitung* 13/5 (30.1.1811).
- AmZ 1822a | *Allgemeine musikalische Zeitung* 24/3 (16.1.1822).
- AmZ 1822b | *Allgemeine musikalische Zeitung* 24/52 (25.12.1822).
- ATz 1826 | *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* 19/23 (23.2.1826).
- Beethoven 1832 | 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: Haslinger [1832].
- Charlton 1986 | David Charlton: *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Duvernoy 1802 | Frédéric Duvernoy: *Méthode de cor*, Paris: Conservatoire [ca. 1802].
- Grétry 1786 | André-Ernest-Modeste Grétry: *Richard Cœur-de-lion* [Partitur], Paris: Houbaut [1786].
- Grétry 1789 | André-Ernest-Modeste Grétry: *Mémoires ou essai sur la musique*, Paris: L'auteur 1789 (1 Bd.).
- Grétry 1797 | André-Ernest-Modeste Grétry: *Mémoires, ou Essais sur la Musique*, Paris: Imprimerie de la République An V [1797] (3 Bde.).
- Grétry/Spazier 1800 | *Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusätzen herausgegeben von D. Karl Spazier*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800.
- Guion 1988 | David M. Guion: *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, New York: Gordon & Breach 1988 (Musicology, Bd. 6).
- Mason 1996 | Laura Mason: *Singing the French Revolution. Popular Culture and Politics, 1787–1799*, Ithaca/London: Cornell University Press 1996.
- Mozart FantasieC | *Grande Fantaisie en Ut min. (C mol) de W. A. Mozart, arrangée à Grand Orchestre par J. R. de Seyfried*, Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J. (PN 1689).
- Mozart FantasieF | *Grande Fantaisie en Fa mineur (F mol) tirée des Oeuvres de W. A. Mozart, et arrangée à Grand Orchestre par J. R. de Seyfried, Nr. 2*, Leipzig: Breitkopf & Härtel o. J. (PN 2006).
- Ponsing 1800 | Friedrich Ponsing: *Uebersicht des Instrumentalsatzes* [Manuskript], wiedergegeben in Gerhard Stradner: *Horns and Trumpets in a Treatise by Friedrich Ponsing* (Vienna?, ca. 1800), in: *Historic Brass Society Journal* 10 (1998), S. 14–20, hier S. 15–17.
- Preindl 1827 | *Wiener-Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert von Joseph Preindl, weil. Capellmeister an der Haupt- und Metropolitankirche zu St. Stephan, und der Patronats-Pfarrkirche zu St. Peter in Wien. Geordnet und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried*, Wien: Haslinger 1827.

Sammler 1816 | *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* 8/6 (13.1.1816).

Schilling 1840 | Art. »Horn«, in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Bd. 3, Stuttgart 1840, S. 628–637.

Seyfried Aria | *Aria für Sopran, mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken, [3 Posaunen] und Violone; Aus der Oper: Richard Loewenherz von Ignaz Ritter von Seyfried* [20 handschriftliche Stimmen], A-M VI 1158.

Seyfried Scizze | Ignaz von Seyfried: *Scizze meines Lebens* [Manuskript], A-Wmk I-36561.

Seyfried Theaterjournal | Ignaz von Seyfried: *Theaterjournal des Freihaustheaters (Wiedner Schauspielhaus) und des Theaters an der Wien* [Manuskript], A-Wst Ib 84958.

Skamletz 2020 | 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 3 und Schluss: Anton Weidinger und sein Instrument, in: *Das Saxhorn. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext seiner Zeit. Romantic Brass Symposium 3*, hg. von Adrian v. Steiger, Daniel Allenbach und Martin Skamletz, Schliengen: Argus 2020 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 13), S. 245–261. <https://doi.org/10.26045/kp64-6177-014>.

Skamletz 2024 | Martin Skamletz: »Dieß mein adoptirtes Kindlein, bey welchem mir mehr noch denn Pathen-Rechte zustehen«. Die autobiografischen Äußerungen Ignaz v. Seyfrieds zur Autorschaft der *Wiener-Tonschule von Joseph Preindl*, in: *Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz/L'Autre dans la théorie musicale. Altérité et ouverture (GMTH Jahreskongress/Congrès annuel 2014, Conservatoire de Genève)*, hg. von Antoine Schneider, Online-Publikation 2024 (GMTH Proceedings 2014), S. 75–93, <https://doi.org/10.31751/p.283>.

Skamletz in Vorb. | Martin Skamletz: »Grétry et Compagnie.« *Bearbeitungen von Werken André-Ernest-Modeste Grétrys für die Wiener Bühnen 1778–1843*, Diss. Universität Mainz, in Vorb.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel und Komposition in Feldkirch. Nach Stationen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband, an der Musikhochschule Trossingen und am Vorarlberger Landeskonservatorium trat er 2007 eine Stelle an der Hochschule der Künste Bern an, wo er für das Institut Interpretation verantwortlich ist und musiktheoretische Fächer unterrichtet.

Anhang

André-Ernest-Modeste Grétry: *Richard Cœur-de-lion*, Air »O Richard, o mon Roi!«

Auf jeder Seite oben: Originalausgabe Paris [1786]; unten: Neuinstrumentierung von Ignaz v. Seyfried für das Theater an der Wien (*Richard Löwenherz*, 1810).

O Richard, o mon Roi
Richard Cœur-de-lion, Paris: Houbaut [1786], S. 18-24
Grétry

Allegro
a2



Nr. 3 Aria
aus dem *Richard Löwenherz* (A-MVI 1158)
Grétry/Seyfried

Allegro maestoso



Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

3

Fl. ¹¹ a_2

Fg.

Hr. a_2

Bl.

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The Flute (Fl.) part begins with a whole note chord in measure 11, followed by a half note chord in measure 12, and then a melodic line starting in measure 13. The Flute is marked a_2 in measures 13 and 14. The Bassoon (Fg.) part has a whole note chord in measure 11, followed by a half note chord in measure 12, and then a melodic line starting in measure 13. The Horn (Hr.) part has a whole note chord in measure 11, followed by a half note chord in measure 12, and then a melodic line starting in measure 13. The Horn is marked a_2 in measures 13 and 14. The Clarinet (Bl.) part is silent throughout. The Violin I (VI. 1) part has a melodic line starting in measure 11. The Violin II (VI. 2) part has a melodic line starting in measure 11. The Viola (Vla.) part has a whole note chord in measure 11, followed by a half note chord in measure 12, and then a melodic line starting in measure 13. The Bass (B.) part has a whole note chord in measure 11, followed by a half note chord in measure 12, and then a melodic line starting in measure 13.

3

Fl. ¹²

Ob.

Fg.

Hr. a_2

Tr. a_2

Pk.

Pos.

Bl.

VI. 1

VI. 2

Vla. a_2

B.

Detailed description: This system contains measures 16 through 18. The Flute (Fl.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Oboe (Ob.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Bassoon (Fg.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Horn (Hr.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Horn is marked a_2 in measures 16 and 17. The Trumpet (Tr.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Trumpet is marked a_2 in measures 16 and 17. The Percussion (Pk.) part is silent throughout. The Poson (Pos.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Clarinet (Bl.) part is silent throughout. The Violin I (VI. 1) part has a melodic line starting in measure 16. The Violin II (VI. 2) part has a melodic line starting in measure 16. The Viola (Vla.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18. The Viola is marked a_2 in measures 16 and 17. The Bass (B.) part has a whole note chord in measure 16, followed by a half note chord in measure 17, and then a melodic line starting in measure 18.

4

21 **plus Lent**

Fl. *a2*

Fg.

Hr.

Bl.

O Ri - chard, o mon Roi, l'u - ni - vers t'a - ban - don - ne, sur la

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

B.

p *f* *p*

4

15 *a2* **Più moderato**

Fl.

Ob.

Fg. *a2* 1. Solo *p*

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

Wen[n] dich je - der-man ver - läßt, O Ri - chard, o mein Kö - nig! bleibt dir al-

Vi. 1

Vi. 2

Vla. *a2*

B.

p *p* *p* *p*

27 5

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

ter - re il n'est_ donc que moi qui s'in - te - res - se à_ ta per - son - ne, moi seul dans l'u - ni - vers vou-drais bri-ser tes

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

21 5

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

lein nur die - ser_ Arm, der ret - ten möch - te, und nicht ret - ten kann, in Fes - seln schmach-tet er, der nur für an-d're

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

32

Fl. *a2*

Fg. *f a2*

Hr. *a2*

Bl. *f*

fers et tout le re-ste t'a-ban-don - ne. O Ri - chard, o mon Roi, l'u-ni- vers t'a - ban -

VI. 1 *f*

VI. 2 *f*

Vla. *p f*

B. *p f*

[illegible]

38 7

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

don - ne, sur la ter - re il n'est donc que moi qui s'in-te - se à ta per - son - ne. Et sa no-ble a mi - e, hé-las, son

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

32 7

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

Kö - nig! bleibt dir al - lein nur die - ser Arm, der ret-ten möch-te, und nicht ret - ten kann, und sei-ne ed-le Freun-din, weh ihr!

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

8

44

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

coeur doit être na - vré de dou-leur, — oui, son coeur est na - vré, na - vré. de dou-leur. Mo

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

cresc. f p

a2

p

8

38

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

ein zärt-lich Herz, könnt es den Scham er - tra-gen? er - lag es nicht dem Schmerz. Mo

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

p

a2

p

50 **Allegro** 9

Fl. - - - - -

Fg. - - - - -

Hr. - - - - -

Bl. nar - ches, cher - chés, cher - chez des a - mis non sous les lau-riers de la gloi-re mais sous les Mir - thes fa - vo-

Vi. 1 *f* *p*

Vi. 2 *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. *f* *p*

43 **Allegro pomposo** 9

Fl. *f* a2

Ob. *f*

Fg. *f* *fp*

Hr. *f* *fp*

Tr. *f* a2

Pk. *f*

Pos. - - - - -

Bl. nar - chen! wollt ihr ei - nen Freund? sucht ihn nicht un - ter Lor - ber - zwei - gen, er ruht im stil - len My - then

Vi. 1 *f* *p* *cresc.* *fp*

Vi. 2 *f* a2 *p* *cresc.* *fp* a2

Vla. *f* *p* *cresc.* *fp*

B. *f* *p* *cresc.* *fp*

10

56

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

ris qu'off - rent les fil - les de mé - moi - - re.

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

B.

10

49

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

hain, und sinnt auf sü ße Min - ne - lie - - der

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

B.

dolce

p

pp

Solo

a2

pp

[pp]

pp

61 11



Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

Un Trou - ba - dour est tout a - mour, fi - dé - li - té, con -

55 11



Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

Sein Herz ist_ bie - der, treu und_ rein treu und rein, und

12

65

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

stan - ce et sans es - poir de re - com - pen - se. O Ri - chard, o__ mon.

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

12

59

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

bie - der treu, bie-der, rein, wie sein - ne__ Lie - der; Wen[n] dich je - der-man__ ver -

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

71 13

Fl. *f* *p* *f* a2

Fg. *f* *p*

Hr. *f* *f*

Bl. *f* *p*

Vl. 1 *f* *p* *f*

Vl. 2 *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

B. *f* *p* *f*

Roi, l'u-ni-vers t'a-ban-don-ne, sur la ter-re il n'est que moi, il n'est que moi qui s'in-tes-se à ta per-son-

65 13

Fl. *f* *f* *f*

Ob. *f* *p* *f*

Fg. *f* *p* *f* a2

Hr. *f* *p* *f*

Tr. *f* *f*

Pk. *f* *f*

Pos. *f* *f*

Bl. *f* *p* *f*

Vl. 1 *f* *p* *f* a2

Vl. 2 *f* *p* *f* a2

Vla. *f* *p* *f*

B. *f* *p* *f*

läßt, O Ri-chard, o mein Kö-nig bleibt dir al-lein, nur die-ser Arm, der ret-ten möch-te, und nicht ret-ten-

14

79

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

ne. O Ri-chard, o__ grand Roi, l'u-ni-vers t'a-ban-don-ne, sur la ter-re il n'est que

1.

f *sf* *sf* *p*

14

73

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

kann Wen[n] dich je-der-man ver-läßt o__ Ri-chard mein Kö-nig, bleibt dir al-lein nur

rf *rf* *rf* *rf* *p* *rf* *rf* *rf* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

85 15

Fl. *cresc.* *f* *a2*

Fg. *cresc.* *f*

Hr. *cresc.* *f* *f*

Bl. *cresc.* *f*

moi, oui, c'est Blon - del, il n'est que moi, il n'est que moi qui s'in - te - res-se à ta per - son - ne, n'est-il que moi, n'est-il que

Vi. 1 *cresc.* *f*

Vi. 2 *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

B. *cresc.* *f*

79 15

Fl. *f* *a2*

Ob. *f*

Fg. *f* *a2*

Hr. *f* *a2*

Tr. *f* *a2*

Pk. *f*

Pos. *f* *a2*

Bl. *f* *a2*

die-ser Arm bleibt dir nur die-ser Arm, nur die-ser Arm, der ret-ten möch-te, und nicht ret - ten kann, bleibt dir al - lein nur die-ser

Vi. 1 *f* *a2*

Vi. 2 *f* *a2*

Vla. *f* *a2*

B. *f* *a2*

16

93

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

moi qui s'in - te - res-se à ta per - son - ne.

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

16

87

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

Arm, der ret-ten möch-te, und nicht ret - tenkann, nicht ret - ten kann.

VI. 1

VI. 2

Vla.

B.

100

17

Fl.

Fg.

Hr.

Bl.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

96

17

Fl.

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

18

Fl. ¹⁰¹

Ob.

Fg.

Hr.

Tr.

Pk.

Pos.

Bl.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

B.

¹⁰²

