

Die *Serenata con una Cantatina* von Ignaz von Seyfried (1805)

David GASCHE* 

Kunstuniversität Graz, Institut 12 Oberschützen, International Center for Wind Music Research,
Hauptplatz 8, 7432, Oberschützen, Austria

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Received: March 17, 2021 • Accepted: June 10, 2021

© 2021 Akadémiai Kiadó, Budapest



ABSTRACT

The *Serenata con una Cantatina* by Ignaz von Seyfried is a particular work for choir, soloists and Harmoniemusik, which was performed in 1805 for a courtly occasion. The music is above all entertaining, but certain objectives, probably imposed by Empress Maria Theresia, are in the background. The objective is to understand how Seyfried combines a festive but cultivated music with social and political purposes. The origins of the score and the creation process are first considered. The issues at stake are exemplified by an analysis of the different movements, particularly the *Quolibet*. This study aims to reveal the composer's engagement, the performance practice as well as the reception of this work a time when the Harmoniemusik was very successful in Vienna.

KEYWORDS

Ignaz von Seyfried, Harmoniemusik, *Serenata con una Cantatina*, instrumentation, entertainment

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 herüberertönenden Nachhall ein ächt romantisches Colorit gewann. Als 2tes Stück war ein *Potpourri* bestimmt, dessen Bestandteile mir angegeben wurden, und, wiewohl zur Verständlichkeit der Ideen-Folge die Worte ermangelten, so war die Zusammenstellung heterogener, meist contradicktorisch

* Corresponding author. E-mail: david.gasche@kug.ac.at

opponierter 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.¹

Der Komponist Ignaz von Seyfried verfasst in seiner Autobiographie die wesentlichen Merkmale der Partitur, die zu einem höfischen festlichen Anlass, nämlich dem Namenstag des Kaisers Franz II./I., aufgeführt wurde. Das Werk ist fünfsätzig und mit zwei Harmoniemusiken, Chor und Solisten besetzt. Es ist unterhaltsam, aber bestimmte Ziele, die von der Kaiserin Maria Theresia wahrscheinlich aufgetragen wurden, stehen im Hintergrund der Musik. Und was meint Seyfried mit „ein ächt romantisches Colorit“, „Verständlichkeit der Ideen-Folge“ oder „ein unwillkürliches Lächeln zu entlocken“? Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte, der Analyse und der Interpretation der *Serenata con una Cantatina*. Der Zusammenhang wird zunächst verdeutlicht, da entscheidende politische Ereignisse diese Komposition beeinflussen. Die genauen Umstände, die Gestaltung und instrumentatorische, spieltechnische und klangliche Aspekte werden anschließend berücksichtigt, um die ästhetischen und musikalischen Wirkungen aufzugreifen. Ziel ist es zu beweisen, dass die Seyfrieds *Serenata* zwar einen einfachen und gefälligen Charakter entwickelt, aber sie stellt auch eine festliche Hochkunstform dar.

1. ÜBER DIE ENTSTEHUNG DER PARTITUR

Mehrere Musiktheoretiker beschreiben die enge Verbindung zwischen Serenade und Kantate im 18. Jahrhundert. Johann Christoph Gottsched liefert 1760 die folgende Definition:

Serenata ist eine Cantate, die des Abends, öffentlich, oder in freyer Luft aufgeführt wird. Sie hat diesen Namen von dem wälschen Worte Serena, welches einen schönen Abend bedeutet. Sie fällt alsdann insgemein etwas länger, und hat verschiedene Stimmen, die sie absingen.²

Die Serenade, *Serenata* oder noch das Ständchen war eine sehr verbreitete und erfolgreiche musikalische Form im Rahmen der gesellschaftsgebundenen Unterhaltungsmusik. Sie beteiligt sich an der Entwicklung der dramatischen Kantate, die zur Aufführung bei Geburtstagen, Hochzeiten, gewissen wichtigen Anlässen oder zahllosen höfischen Festen bestimmt wurde.³ Thomas Schipperges fügt in seinem Artikel *Serenade – Serenata (MGG2)* hinzu, dass diese Gattung nicht an eine bestimmte Form und Musikart gebunden war, vielmehr an eine Funktion und damit an örtlich und zeitlich bestimmte Aufführungsmodalitäten.⁴

¹Ignaz von SEYFRIED, *Scizze meines Lebens. Theilnehmenden Freunden zum Andenken gewieht*. Manuskript A-Wmk I. N. 36561, 17–18.

²Johann Christoph GOTTSCHED, *Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freien Künste* (Leipzig: Fritsch, 1760), 1481.

³Vgl. Johann Adolph SCHEIBE, *Critischer Musikus* (Leipzig: Breitkopf, 1745), 486.

⁴Vgl. Thomas SCHIPPERGES, Art. *Serenade – Serenata*, in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN (Kassel–Stuttgart–New York, 2016), veröffentlicht November 2016 <<https://www-1mgg-2online-1com-10000463s028f.han.kug.ac.at/mgg/stable/28897>> (abgerufen am 1. Oktober 2020).



Alle Merkmale befinden sich in Seyfrieds *Serenata*. Der Titel auf dem Manuskript⁵ verrät eindeutig das Datum, den Ort und den Anlass. Die dargebotene Festkantate wurde am 4. Oktober 1805 in Hetzendorf zum Namenstag des Kaisers Franz II./I. aufgeführt. Ignaz von Seyfried (1776–1841) war kein Hofmusiker, sondern ein bekannter und geschätzter Kapellmeister und Dirigent am Theater an der Wien. Er war mit seinen Opern, Singspielen, Schauspielmusiken und Bearbeitungen der meistgespielte Komponist am Freihaustheater (1797–1801) und ebenfalls erfolgreich am neuen nachfolgenden Theater an der Wien. Er leitet beispielsweise einige Wochen nach der Aufführung der *Serenata* Beethovens Oper *Fidelio* (erste Fassung am 20. November 1805).

Dieses Stück wurde von der Kaiserin Maria Theresia beauftragt. Sie veranstaltete höfische festliche Anlässe und spielte eine entscheidende Rolle als Organisatorin und Interpretin. Für die Namenstage ihres Mannes wurden Messen, Kantaten, Opern, Ballette, Divertissements und Tänze von u. a. Michael Haydn, Paul Wranitzky, Ferdinando Paer, Joseph Weigl und Joseph Eybler geschrieben.⁶ Was die *Serenata* betrifft, schrieb Maria Theresia in ihrem Tagebuch, dass Seyfried „für eine kleine Musik am 4.8. eine Dose von 180 fl.[orins]“ bekam.⁷ Seyfrieds Autobiographie liefert weitere Informationen über die Veranstaltung.

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 Kunstkenerinn u. Musikfreundinn erhielt vorzugsweise die edle Tonkunst imer 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 bewirthe. 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.⁸

Der Komponist unterstreicht zunächst die Rolle der Kaiserin bei der Veranstaltung von Feierlichkeiten – oder hier „ländlichen Festen“ genannt. Nach seiner Erinnerung wurde die *Serenata* am späten Nachmittag als Freiluftmusik gespielt. Die kaiserliche Familie und die Gäste genossen eine leichte und elegante Musik im Park des Schlosses, während der Kaffee serviert wurde.

⁵[Ignaz von 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>> (abgerufen am 3. Februar 2020).

⁶Vgl. 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“, in *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau* (= *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, Bd. 6), hrsg. von Daniel ALLENBACH, Adrian von STEIGER und Martin SKAMLETZ (Schliengen: Edition Argus, 2016), 342–344.

⁷John A. RICE, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 123, Anm. 31.

⁸SEYFRIED, *Scizze meines Lebens*, Manuskript, A-Wmk I-36561, 17; zitiert nach RICE, *Empress Marie Therese*, 123, Anm. 30.



Die *Serenata* mit zwei Harmoniemusiken, Chor und Solisten entspricht der Tradition der Unterhaltungsmusik. Seyfried verwendet 18 blasende Instrumente, die in zwei Harmonien aufgeteilt wurden. Jede Besetzung besteht aus zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern, Fagotten und einem Kontrafagott. Das zweite Band wurde für diese festliche Gelegenheit mit zwei Bassethörnern und einem Englischhorn verstärkt. Der Komponist wird die zahlreichen Möglichkeiten dieser Instrumentation wie im *Divertimento* „per l’armonia a due Orchestre con l’Eco“ oder im *Quolibet* nutzen. Er wandte sich an Hofmusiker und vielleicht an Militärmusiker, um das Ensemble zu erweitern. Ihre Namen sind unbekannt, aber die *k. k. Harmonie* mit Georg Triebensee und Joseph Czerwenka (Oboe), Joseph Purebel und Thomas Klein (Klarinette), Martin Rupp und Johann Hörmann (Horn), Matthieu Sedlaczek, Ignaz Trobney oder Wenzel Matuschek (Fagott)⁹ war um 1805 sehr aktiv und hat sicherlich für den Namenstag gespielt. Andere berühmte Virtuosen wie die Bläser des Theaters an der Wien – z. B. der Klarinettist Joseph Friedlowsky – könnten mitgewirkt haben. Seyfried beschreibt anschließend die Kantate: „Den Beschluß machte eine Cantate, als Glückswunsch zu dem in allen Herzen des weiten Kaiserreiches segnend gefeyerten hohen Namensfeste. Die drey Hauptstimen sangen: den Sopran, Ihro Majestät, die Kaiserin; Tenor, u. Baß, die Hofkamer-Sänger Simoni und Vogel; den Chor, die Convickts-Knaben, und sämtliche Hof-Capellisten.“¹⁰ Die Tatsache, dass die Kaiserin für höfische Veranstaltungen sang oder sich mit anderen Berufsmusikern wie in der Kantate zusammen mit den Wiener Opernsängern Giuseppe Simoni und Johann Michael Vogl produzierte, ist nichts Neues und zeigt ihr hochmusikalisches Niveau. Maria Theresias Musikleben wurde von John A. Rice (2003) teilweise rekonstruiert und dokumentiert.¹¹ Zum Chor gehörten wahrscheinlich Hofmusiker und die Sängerknaben, die regelmäßig mit der Hofkapelle bei den Festen eingesetzt wurden. Seyfried erzählt eine Anekdote über die Probe weiter.

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 Kaiserin, ihren Singpart in den Händen haltend, über die Schloßtreppe zu uns herabkam, meine ehrfurchtsvolle Verneigung durch freundliches Kopfnicken erwidern, sich mir näh[e]rte, 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 Stime‘. – 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 vollkamen richtig, mit innigem Gefühl, u. wahren Ausdruck sang. – Die ganze Production gieng wie am Schnürchen zusammen, erwarb der erlauchten Anordnerinn den herzlichen Dank des humanen Familien-Oberhauptes, u. ich erhielt aus kaiserlicher Munifizenz eine köstbare goldene Tabatiere zum Andenken.¹²

⁹Roger HELLYER, *Harmoniemusik: Music for Small Wind Band in the Late 18th and Early 19th Centuries* (Dissertation, University of Oxford, 1973), 126.

¹⁰SEYFRIED, *Scizze meines Lebens*, 17.

¹¹RICE, *Empress Marie Therese, 1792–1807*.

¹²SEYFRIED, *Scizze meines Lebens*, 18.



2. ANALYTISCHE, INSTRUMENTATORISCHE UND KLANGLICHE ASPEKTE

Seyfried gliedert die *Serenata* in drei Sätze (Introduction, Cantate, Potpourri), welche als Divertimento „per l’armonia a due Orchestre con l’Eco“ (*Serenata*, no. 2), *Cantatina* und *Quolibet* identifiziert werden können. Dies bedeutet, dass er die beiden Märsche nicht berücksichtigt. Das Stück umfasst eigentlich fünf symmetrische Sätze: der Eröffnungsmarsch aus der Oper *Raul der Blaubard* (fol. 2–6), das Divertimento „per l’armonia a due Orchestre con l’Eco“ (fol. 7–36), die *Cantatina* (fol. 37–66), das *Quodlibet* (fol. 67–107) und der Schlussmarsch aus der Oper *Die Tage der Gefahr* (fol. 108–118).

Die *Serenata* Nr. 1 ist ein Marsch, der auf die Oper Grétrys *Blaubart* (*Raoul Barbe bleue*, 1789) zurückgriff. Martin Skamletz hat in seinem Artikel über das Repertoire der Kaiserin diesbezüglich bewiesen, dass Seyfried nicht die originale Version übernahm, sondern eine überarbeitete Fassung vom Tenor und Komponisten Anton Fischer (1778–1808). Für die Wiener Szene wurde die Instrumentation angepasst, eine neue Ouvertüre komponiert sowie Nummern entweder ganz ersetzt oder zumindest bearbeitet. Fischers Werk wurde am 14. August 1804 mit großem Erfolg am Theater an der Wien gespielt.¹³ Seyfried ändert dadurch in seiner *Serenata* nur einige Elemente. Er transponiert die originale Tonart von G-Dur nach F-Dur und passt die Orchesterfassung auf die Möglichkeiten der Harmonie an. Er ändert die Oktavlage der Melodie und vertraut sie der ersten Oboe an. Seyfried behält die charakteristischen Triolenfiguren und punktierten Noten von Fischers Ouvertüre, die in der Exposition und Reprise vorkommen (Beispiel 1).

Dieser kurze Marsch, der kaum eine Minute dauert, diente als musikalische Einleitung für die Gäste, die mit Kaffee und Gesprächen beschäftigt waren.

Der zweite Originalsatz steht in der Tradition der instrumentalen Unterhaltungsmusik. Der allgemeine Charakter dieser *Serenata* Nr. 2 wurde von zeitgenössischen Theoretikern wie Johann Abraham Schulz 1774 formuliert.

Man gibt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch bloß Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren oder als einen Glückwunsch, bei angehender Nacht, vor ihren Häusern aufführt und die man allgemein im deutschen Ständchen nennen. Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruck natürlicher Weise vermehrt. Der Tonsetzer, der eine gute Serenade machen will, sie sei über einen Text oder bloß für Instrumente, hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesangs zu befleißigen; mehr konsonierend als dissonierend zu setzen und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freier Luft die beste Wirkung tun.¹⁴



Beispiel 1. Seyfried, *Serenata*, Nr. 1, Marsch aus der Oper Grétrys *Blaubart*, Ob. I, T. 5–6

¹³Vgl. SKAMLETZ, „... und gar nichts“, Teil 2, 348–349.

¹⁴Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2 (Leipzig: Weidmann und Reich, 1774). Repro. Nachdruck der Ausgabe (Olms: Hildesheim, 1967), 1071.



Das „bloß Instrumental“ Es-Dur-Divertimento im $\frac{6}{8}$ Takt für eine doppelchörige Harmonie stellt mehr ein „konsonantes als dissonantes“ Stück dar, dessen Ziel es ist, eine angenehme Musik „in freier Luft“ aufzuführen. Es enthält ein *Adagio* (T. 1–51), ein *Allegretto* (T. 52–206) und ein Final *Più moto* (T. 207–252). Der Satz beginnt mit einfachen, aber eindrucksvollen Akkorden *forte*, die nach dem grundlegenden Echo-Prinzip sich wiederholen. Die Harmoniefolge wird nicht mehr ab Takt 7 in halbe Noten, sondern in Viertelnoten gespielt. Eine Pause (T. 16) führt die erste Thematik ein, die zwischen der ersten Klarinette der Banda A solo (T. 17–20) und der ersten Klarinette der Banda B solo (T. 21–22) eingeteilt wird. Diese Gestaltung zieht sich durch das gesamte Divertimento und erinnert an Seyfrieds Worte: „eine Echo-Parthie, welche durch den aus einem fernen Boskett herüberhörenden Nachhall ein ächt romantisches Colorit gewann“.¹⁵ Die beiden Harmonien waren weit voneinander entfernt und die gute eingerichtete Instrumentierung der Partitur fügt einen besonderen Charakter hinzu, der auf der Führung und dem Austausch der instrumentalen Stimmen gründet.

Das *Allegretto* im $\frac{2}{4}$ Takt entwickelt ein leichtes Thema (T. 52–59), das von der ersten Oboe der Banda A dargestellt wird. Hier wird die Definition von Daniel Gottlob Türk über die Serenade (1789) zitiert, die genau auf diesen Teil zutrifft.

Die Serenade (Serenada) als Instrumentalstück betrachtet, hat einen sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter; der Vortrag dieser Stücke muß daher angenehm und schmeichelnd seyn.¹⁶

Akkorde, melodische und rhythmische Motive werden während des ganzen Satzes zwischen den beiden Harmonien ausgetauscht, aber sie spielen nie zusammen. Das anschließende *Più moto* behält diese Eigenschaften bei. Die melodische Thematik verschwindet und die Stelle ist eine Akkordenfolge *fortissimo*, wo der Komponist diesen Echoeffekt verstärkt. Das Divertimento endet mit sieben orchestralen Takten *tutti* und *fortissimo*. Das musikalisch Bedeutsame dieses Satzes waren der Ort, die Uhrzeit, die Gelegenheit und andere Faktoren, die mehr die Entscheidungen des Komponisten bestimmten. Seyfried hatte u. a. auch den Melodien, der Begleitung, der Harmonie und den Klangkombinationen besondere Aufmerksamkeit gewidmet, da das Stück im Freien gespielt wurde.

Der dreiteilige Zentralsatz *Cantatina* für vier Solostimmen, Chor und doppelchörige Harmonie basiert auf einem Libretto von Seyfrieds Bruder Joseph (1780–1849). Das C-Dur *Allegro moderato* im $\frac{3}{4}$ Takt (fol. 37–51) wird von einem instrumentalen Ensemble (T. 1–22) eingeleitet und die Aufmerksamkeit richtet sich weiter auf den SATB Chor, der den Text „An des Tages Feyerglanze,/wo sich alle Guten freun,/binden wir dem Blumenkranze/dieses kleine Veilchen ein“ singt. Alle thematischen und instrumentalen Elemente sorgen für eine fröhliche Stimmung. Die Erfahrung des Komponisten im Opernbereich insbesondere bei den Vokalpartien ist auch in dieser Passage zu erkennen. Es folgt eine F-Dur *Canone* im $\frac{2}{2}$ Takt *Larghetto* für STTB solo, Chor und Harmonien (fol. 52–61). Diese musikalische Form wurde von der Kaiserin geschätzt und ist in mehreren zeitgenössischen Kompositionen zu finden. Bekannte Werke sind eine derartige Nummer in Joseph Weigls Oper *Die Herrnhuterinnen* (November 1804, eine Hoftheater-Fassung nach *Les visitandines* von Devienne), *Il segreto einen Canone* von Antonio Cartellieri (31.

¹⁵SEYFRIED, *Scizze meines Lebens*, 17.

¹⁶Daniel Gottlob TÜRK, *Klavierschule* (Leipzig und Halle: Auf Kosten des Verfassers, in Kommission bei Schwickert in Leipzig, 1789), 394.



März 1805) und das Quartett „Mir ist so wunderbar“ aus Beethovens *Fidelio* (op. 72, 3, 1805).¹⁷ Es sei darauf hingewiesen, dass die Sopranstimme von Maria Theresia besetzt wurde. Die Musik, das Vokalensemble oder der Text sollen den Kaiser und seine Herrschaft ehren.¹⁸ Die *Cantatina* setzt mit ein C-Dur *Allegro* im $\frac{4}{4}$ Takt für Chor und Harmonien (fol. 62–66) fort. Die Sänger mit überwiegend homorhythmischer Faktur von Viertelnoten betonen die Wörter „Lasse auf den Kreis der Seinen / stets des Glückes Sonne scheinen. / Dieses Tages Wiederkehr / soll sie noch lang vereinen“. In den letzten Takten spielen die beiden Harmonien zusammen, was den besonderen festlichen Charakter hervorhebt. Die *Cantatina* bleibt relativ einfach in Bezug auf Melodie, Harmonie, Rhythmus und Begleitung, da der Schwerpunkt auf dem Text liegt. Sie sollte der Höhepunkt des ganzen Werkes sein. Zweck der Musik ist, einen unterhaltsamen Namenstag zu schaffen, ohne die politische Dimension zu vergessen.

Das doppelchörige *Quolibet* (*Serenata*, no. 4, fol. 67–107) „in Armonia con due Orchestre“ stellt einen eigenartigen vierten Satz dar. Das *Quolibet* als Repertoire war in der Kaiserstadt um 1800 sehr beliebt, weil es ironisch das Wiener Leben widerspiegelte und sich aus bekannten Melodien setzte, die in den meisten Fällen aus Opern oder Balletten kamen. Die Potpourris entwickelten einen Sinn für Humor und waren zugleich Darbietungs- und Kunstmusik. Zeitgenössische Werke wie *Die travestierte Ariadne auf Naxos* (ca. 1799) oder *Rochus Pumpernickel* (1809) hatten einen gewissen Erfolg. Es kann auch festgestellt werden, dass die Komponisten die gleichen Melodien in ihren *Quolibets* bearbeiteten.¹⁹ Es handelt sich am häufigsten um die Volkslieder „Ach du lieber Augustin“, „Wenn ich in der früh aufstehe“ und „A Schlüsserl und a Reindl“ oder Opernarien von Dittersdorf, Martin y Soler, Mozart, Paisiello, Salieri, Wranitzky, Jakob Haibel (*Der Tyroler Wastl*), Méhul (*Une folie, Le trésor supposé*), Müller (*Die Schwestern von Prag*) und Weigl (*Löwenherz, Alcina*).²⁰ Das Werk *Rochus Pumpernickel* von Seyfried ist dazu von großem Interesse für die Analyse der *Serenata*. Es wurde vier Jahre später komponiert und am Theater an der Wien am 28. Januar 1809 uraufgeführt. Die Form in drei Aufzügen und die Besetzung sind zwar größer, aber der Komponist wählte ähnliche Themen aus. Dies ermöglicht musikalische Merkmale zu erklären und einige Quellen der *Serenata* zu identifizieren.

Das *Quolibet* von 1805 besteht aus 24 kurzen Ausschnitten (zwischen 8 und 28 Takte lang) aus den zeitgenössischen Spielplänen der Wiener Opernhäuser oder aus Volksliedern. Nach Seyfrieds Biographie „war die Zusammenstellung heterogener, meist contradictorisch opponirter Motive gar zu barok komisch“ (*Tabelle 1*).²¹

Seyfried bearbeitete bekannte Themen u. a. von Mozart, Dittersdorf, Paisiello und Müller. Er hat geschickt Ausschnitte aus Werken zusammengestellt, die in Tempi, Tonarten, Thematiken und Ästhetik gegensätzlich waren. Diese kurzen Zitate sollten ohne Pause abgespielt werden und

¹⁷Vgl. SKAMLETZ, „... und gar nichts“, Teil 2, 350–351.

¹⁸Text: „Bringet Ihm den Kranz entgegen, / welchen Ihm die Liebe gab, / Himmel! Sende [ab 55 v: 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.“

¹⁹Anton Stadler verwendet beispielsweise in den *Trois Caprices* Singspiel-Zitate von Mozart, Süßmayr, Haibel, Weigl, Tost und Méhul.

²⁰Lisa FEURZEIG und John SIENICKI (hrsg.), *Quodlibets of the Viennese Theater* (Middleton: A-R Editions, 2008), xii, xvii.

²¹SEYFRIED, *Scizze meines Lebens*, 17.



Tabelle 1. Vgl. SKLAMETZ, „... und gar nichts“, Teil 2, 354

Nr.	Vorlage	Tonart	Takte	Chor	Chor	Hauptstimme
1	Mozart, <i>La Clemenza di Tito</i> , Ouvertüre	B-Dur	28	A		Tutti
2	Méhul, <i>Une Folie</i> , „In des Tyrannen Eisenmacht“	F-Dur	12		B	Cl.
3	Gluck, <i>La Rencontre imprévue</i> , „Unser dummer Pöbel meint“	F-Dur	12	A		Cl./Ob.
4	Müller, <i>Neusonntagskind</i> , „Wer niemals einen Rauch hat g'habt“	C-Dur	16		B	Ob.
5	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> , „Dies Bild ist bezaubernd schön“	E $\flat$ -Dur	7	A		Ob.
6	Weigl, <i>L'amor marinaro</i> , „Pria ch'io l'impegno“	B-Dur	14		B	Cl.
7	Paisiello, <i>L'amor contrastato</i> , „Nel cor più non mi sento“	G-Dur	14	A		Ob.
8	Weigl, <i>La donna di testa debole</i> , „Mamma mia, non mi sgridate“	D-Dur	8	A		Ob.
9	Umlauf, <i>Das Irrlicht</i> , „Zu Steffen sprach im Träume“	B-Dur	12		B	Cl.
10	Crescentini (Zingarelli <i>Giuletta e Romeo</i>), „Ombra adorata“	D-Dur	8	A		Ob.
11	[Tiroler?] Volkslied	C-Dur	16		B	Cl.
12	[nicht identifiziert]	F-Dur	23	A		Cor. (F)
13	[nicht identifiziert]	B-Dur	20		B	Ob.
14	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> , „In diesen heil'gen Hallen“	E $\flat$ -Dur	8		B	Cor. (E $\flat$)
15	Süssmayr, <i>Der Spiegel von Arkadien</i> , „Seit ich so viele Weiber sah“	G-Dur	16	A		Cl. (A)/Fg.
16	Martín y Soler, <i>Una cosa rara</i> , „Pace, care mio sposo“	C-Dur	8	A		Cor. (C)/Ob.
17	Müller, <i>Das Neusonntagskind</i> , „Wenn d'Liserl nur wolt“	B-Dur	8		B	Cl.
18	Dittersdorf, <i>Der Apotheker und der Doktor</i> , „Wenn man will zu Mädchen gehen“	D-Dur	12	A		Ob.
19	Salieri, <i>Palmira regina di Persia</i> , „Silenzio facciasi“	C-Dur	13	A	B	Fg.
20	Volkslied <i>Ach du lieber Augustin</i>	C-Dur	28		B	Ob./Fg.

(continued)



Tabelle 1. Continued

Nr.	Vorlage	Tonart	Takte	Chor	Chor	Hauptstimme
21	Mozart, <i>Le nozze di Figaro</i> , „Non più andrai“	E $\flat$ -Dur	10	A		Cl./Tutti
22	Nägeli, „Freut euch des Lebens“	A $\flat$ -Dur	8		B	Cl./Tutti
23	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> , „Zum Ziele führt sich diese Bahn“	F-Dur	18	A	B	Ob./Cl.
24	Haydn, „Gott erhalte Franz den Kaiser“	B-Dur	22	A	B	Tutti

das Manuskript gibt fast nach jeder Nummer die Angabe *segue subito* an. Jeder Teil endet auf einem Dominantakkord oder einer kurzen Überleitung, die die nächste Stelle verknüpft. Um weitere Schwierigkeiten zu überwinden, entschied Seyfried, die beiden Harmonien in zwei Bandas A und B aufzuteilen. Dieses Detail war nicht nur ein schöner Echoeffekt, sondern wahrscheinlich eine raffinierte Weise für die Inventionshörner, ihre Stimmbögen während der kurzen Pause zu wechseln und sich auf die nächste Tonalität vorzubereiten. Seyfried gibt auch in jeder Nummer die Tonart des Horns (C, D, E $\flat$, F, B, G) an. Außerdem spielt grundsätzlich ein Instrument solo im Vordergrund mit einer einfachen Begleitung, damit die Hauptmelodie hervorgehoben wird. Die Abfolge wurde fast durchwegs von den beiden Bläserchören abwechselnd gespielt.

Die Analyse von einigen Nummern zeigt weitere melodische und klangliche Merkmale. Das *Quolibet* beginnt mit der Ouvertüre von Mozarts Oper *La Clemenza di Tito* (T. 1–28) und wird von der Harmonie A aufgeführt. Bemerkenswert ist ab Takt 18 die Basslinie des Kontrafagotts, die die rhythmische Figur des Kontrabasses übernimmt. Die zweite bearbeitete Melodie „In des Tyrannen Eisenmacht“ wird von der ersten Klarinette (Harmonie B) ohne bedeutende Änderung gespielt. Seyfried arrangiert dann das Thema „Unser dummer Pöbel meint“ und teilt es zwischen der ersten Klarinette (T. 1–2) und Oboe (T. 3–4) der Harmonie A auf. Diese Variation lässt vermuten, dass er nicht auf das originale Werk von Gluck (1763) zurückgreift, sondern eher auf Mozarts zehn Variationen für Klavier über „Unser dummer Pöbel meint“ aus Glucks „Pilger von Mekka“ (KV 455, 1784). Das *Quolibet*, Nr. 5 stützt sich auf die Melodie „Dies Bild ist bezaubernd schön“ aus *Die Zauberflöte* (Beispiel 2).

Der Artikel von Martin Skamletz hat teilweise diese Stelle behandelt.²² Tonart und Takt bleiben unverändert und Taminos Arie wird von der ersten Oboe vorgetragen. Der Vergleich



Beispiel 2. Seyfried, *Quolibet*, Nr. 5, „Dies Bild ist bezaubernd schön“, Ob. I, T. 1–7

²²SKAMLETZ, „... und gar nichts“, Teil 2, 355.



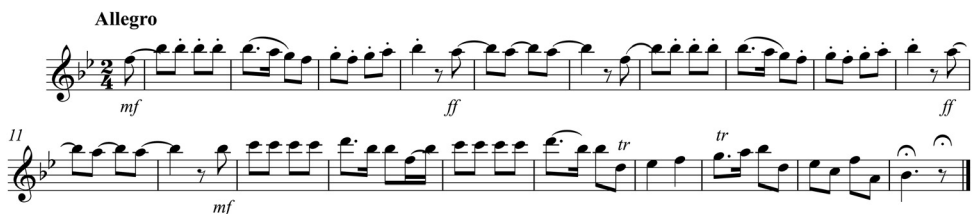
Sextett ohne Oboen und das Hauptthema wird von den beiden Hörnern in F aufgeführt (Beispiel 5).

Dem Naturhorn eine thematische Idee anzuvertrauen, bleibt immer noch kühn, sogar am Anfang des 19. Jahrhunderts wegen der Tonalität, der Modulationen und der spieltechnischen Grenzen des Instruments. Die Tonalität F-Dur, die Einfachheit der Melodie und der geschickte Tonumfang vermeiden diese Probleme und verstärken die Schönheit und die Klangfarben der Hörner. Das nächste Stück (Nr. 13) basiert vermutlich auf einer anderen Volksmelodie (Beispiel 6).

Diese wurde noch identifiziert, aber sie erinnert an das Lied „Komm wir wollen wandern“. Ein anderes, oft bearbeitetes Thema war „A Schüsserl und a Reindl“, das zum Beispiel von Beethoven in seinen Variationen über 6 Volksweisen für Flöte und Klavier, Op. 105 (1819) aufgegriffen wurde. Seyfried wurde von einem ähnlichen Thema inspiriert und er hat davon eine freie Variation geschrieben. Dem Oktett wird hier das Kontrafagott hinzugefügt und das Tempo ist *Allegro*. Die Oboe I spielt dieses einfache und wiederholende Thema, das tanzend und festlich ist. Um seinen Unterhaltungszweck zu erreichen, verwandte der Komponist in seinem *Quolibet* nur Melodien, die damals der kaiserlichen Familie und dem Publikum ausreichend bekannt waren. Der nächste Ausschnitt ist die Bearbeitung „In diesen heil’gen Hallen“ aus Mozarts *Zauberflöte*. Der Part des Sarastro wird dem Solo Horn in Es übertragen, von E-Dur nach Es-Dur transponiert und vom Zweiviertel- in den *Alla-breve*-Takt übersetzt. Die ursprüngliche Melodie wurde nicht verändert, aber die Verzierungen, die von Seyfried hinzugefügt wurden, bilden die gebräuchliche vokale Praxis in Wien ab. Dies ist auch in weiteren Nummern wie die Nr. 17 „Wenn d’Lieserl nur wolt“ (Müller, *Das Neusonntagskind*) oder die Nr. 18 „Wenn man will zu Mädchen gehen“ (Dittersdorf, *Der Apotheker und der Doktor*) zu finden.



Beispiel 5. Seyfried, *Quolibet*, Nr. 12, Cor. I, T. 1-23



Beispiel 6. Seyfried, *Quolibet*, Nr. 13, Ob. I, T. 1-20



Ein anderer Punkt betrifft die Instrumentation: Die anspruchsvollere Hauptstimme wird von einem Naturinstrument vorgeführt, das spieltechnische und klangliche Grenzen hatte. Die Begleitung von zwei Klarinetten und zwei Fagotten stellt dazu eine weitere instrumentale und klangfarbliche Alternative dar. Martin Skamletz beschreibt in seinem Artikel treffend die äußerst differenzierte Handhabung der Begleitung und die Rolle der Klarinette. Diese lässt den Solisten seine Naturtöne ertönen, bietet ein Sicherheitsnetz für eventuell versagende Töne und ist wegen ihrer flexiblen Klänge eine ideale Wahl für das Ensemble ([Beispiel 7](#)).²³

Im nächsten Auszug Nr. 15 „Seit ich so viele Weiber sah“ aus *Der Spiegel von Arkadien* reduziert Seyfried die Harmonie auf ein Quartett, das aus zwei Klarinetten Solo in A und zwei begleitenden Fagotten besteht. Die Hauptmelodie wird in Terzen gespielt. Bemerkenswert ist auch die abschließende viertaktige Kadenz der Fagotte, die keine thematische Funktion hat, sondern eine lustige und lyrische „Ergänzung“ des Komponisten ist, um die Virtuosität dieser Instrumente hervorzuheben. Derselbe Effekt findet sich in der folgenden Nummer, die die Arie „Pace, care mio sposo“ von *Una cosa rara* bearbeitet. In diesem Ausschnitt, der von einem Sextett ohne Klarinette gespielt wird, wird das ursprüngliche Duett des zweiten Aktes zwischen Lilla und Lubino von den beiden Hörnern und den beiden Oboen aufgeführt. Aber die letzten acht Takte sind ein Solo des Kontrafagotts II ohne Begleitung. Nur ein qualifizierter und erfahrener Musiker konnte die Virtuosität und die Klangfarbe dieses noch wenig bekannten Instrumentes Anfang des 19. Jahrhunderts zur Geltung bringen. Diese Überleitung aus Seyfrieds Hand erregte sicherlich Neugierde und Bewunderung beim Publikum und schuf, wie der Autor in seiner Biographie beschreibt, „ein unwillkürliches Lächeln zu entlocken“ ([Beispiel 8](#)).

Die Analyse hat bereits gezeigt, dass die Instrumentation ein Merkmal des *Quolibets* darstellt. Der Komponist verwendet alle Kombinationen und die Wahl der Instrumente wird sicherlich durch den Charakter des Originalstücks bestimmt. Das musikalische Konzept wird dazu von den technischen Möglichkeiten der Instrumente beeinflusst. Seyfried nutzt alle Möglichkeiten



Beispiel 7. Seyfried, *Quolibet*, Nr. 14, Cor. I, T. 1–8



Beispiel 8. Seyfried, *Quolibet*, Nr. 16, Cfg. II, T. 9–16

²³SKAMLETZ, „... und gar nichts“, Teil 2, 356–357.



aus, die ihm sowohl das vollständige Bläserensemble als auch die Virtuosität der einzelnen Instrumente bieten. Diese Vielfalt befindet sich ebenfalls in der Nummer 19 „Silenzio facciasi“ aus der Oper *Palmira regina di Persia*. Das Thema wird von den vier Fagotten aus der Banda A und B interpretiert. Das Tempo ist *Lento* und die Hauptdynamik *pianissimo*. Diese Passage ist eher ein Duett, wo die Stimmen verdoppelt sind. Sie bietet einen Kontrast und gibt den sanften Charakter von Salieris Arie wieder. Das *Quolibet*, Nr. 20 bearbeitet ohne wesentliche Veränderungen das bekannte Volkslied „Ach du lieber Augustin“. Es ist in zwei Teile gegliedert: Das Thema beginnt in C-Dur (T. 1–15) und moduliert ab Takt 16 in Es-Dur (T. 16–28). Es sei darauf hingewiesen, dass die Oboe I und das Fagott I diese ganze Stelle in Quintparallelen spielen, was den populären und humorvollen Charakter unterstreicht.

Mozart steht wieder im Mittelpunkt in den *Quolibets*, Nr. 21 und 23. Seyfried verwendet in „Non più andrai“ aus *Le Nozze di Figaro* ein häufiges Gestaltungsprinzip im Repertoire für Harmoniemusik. Die ursprüngliche Melodie wird in verschiedenen Klangfarben aufgeteilt, ohne die Ausführung zu gefährden. Der Part des Figaros wird hier der ersten Klarinette übertragen und die orchestrale und kontrastierende Antwort den Hörnern und Fagotten anvertraut. Der konzertante Echo-Effekt befindet sich auch im *Quolibet*, Nr. 23 „Zum Ziele führt sich diese Bahn“ aus *Die Zauberflöte*. Zum ersten Mal werden im *Quolibet* die beiden Harmonien A und B zusammengeführt. Das Hauptthema der drei Knaben wird von den beiden Oboen (T. 1–4) und Klarinetten (T. 4–8) gespielt und die Banda B mit einigen Akkorden *forte* übernimmt die Rolle des Orchesters. Eine kurze Kadenz der Oboe leitet die letzte Stelle (Nr. 24) ein.

Mit der Kaiserhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ von Haydn wird der Höhepunkt des *Quolibets* erreicht. Diese Melodie kommt fast natürlich zum Schluss und wünscht Kaiser Franz II./I. ein langes Leben und Wohlstand, obwohl der politische Kontext angespannt ist. Bei der Bearbeitung gibt es keine großen Abweichungen von der ursprünglichen melodischen Linie, aber sie wird zwischen der gesamten instrumentalen Klangrede aufgeteilt. Ebenso ist die Gestaltung des Aufführungsrahmens weitreichend. Die Harmonie B beginnt. Die ersten vier Takte werden den Klarinetten (T. 1–2) und den Oboen (T. 2–4) übertragen. Die Harmonie A wiederholt das Thema nach dem gleichen Prinzip (T. 4–8). Der zweite Teil der Hymne wird zuerst von der Harmonie B mit der Soloklarinette (T. 8–12) und dann von der Harmonie A mit der Solo-Oboe (T. 12–16) aufgeführt. Die beiden Harmonien spielen das letzte Motiv (T. 16–22) wieder und schaffen mit u. a. den Dynamiken (von *pianissimo* bis *fortissimo*), den Rhythmen und dem *Tutti* eine orchestrierte und glanzvolle Coda. Bemerkenswert an dieser Passage ist auch die virtuose Linie der Oboe, die möglicherweise eine vokale Aufführungspraxis in Wien übersetzt (Beispiel 9).

Ein weiterer Aspekt des *Quolibets* ist, dass es den Zeitgeschmack mit den musikalischen Vorlieben der Kaiserin Maria Theresia verbindet. Seyfrieds Biographie erklärt, dass ihm die Bestandteile gegeben wurden. John Rice vertritt die These, dass die Kaiserin die Auszüge und ihre Reihenfolge bestimmt hatte, denn die Musik sollte außermusikalische Botschaften wie zum Beispiel Vaterlandsliebe, Geduld, wahre Liebe und eheliche Bindungen übermitteln.²⁴ Martin Skamletz fügt hinzu: „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

²⁴Vgl. RICE, *Empress Marie Therese*, 137.





Beispiel 9. Seyfried, *Quolibet*, Nr. 24, Ob. I, T. 12–20

Aufeinanderfolge der Zitate versteckten Nachricht.²⁵ Dieses Konzept ist nicht neu, denn Maria Theresia ist bekannt für ihre Rolle bei der Organisation von musikalischen Veranstaltungen zu höfischen Festanlässen. Ein Beispiel in diesem Bereich ist eine *Sinfonia* von Paul Wranitzky (1802), die ebenfalls von der Kaiserin beauftragt wurde. Dieses Stück enthält ein elfteiliges *Quolibet* und hat gewisse Ähnlichkeiten mit Seyfrieds *Quolibet* in der Auswahl der Auszüge und ihrer Abfolge. Das *Quolibet* der *Serenata* kombiniert verschiedene Melodien in einem polyphonischen Charakter, um ein scherzhaftes Musikstück zu schaffen. Es ist nicht nur ein erfolgreicher Satz, sondern es hat zweifellos der geselligen Unterhaltung gedient.

Die *Serenata*, Nr. 5 ist ein Schlussmarsch aus der Oper *Die Tage der Gefahr* von Cherubini. Seyfried erwähnt diesen Marsch nicht in seiner Biographie, obwohl es scheint, dass dieses Stück vom kaiserlichen Hof geschätzt wurde. Ein berühmtes Beispiel davon ist das Konzert für Trompete und Orchestre von Johann Nepomuk Hummel (1803). Der dritte Satz zitiert am Ende die Musik Cherubinis.²⁶ Seyfried übernimmt für seine Bläserbearbeitung das II. Finale in einem unveränderten Ablauf. Diese Passage entspricht in der Oper dem Abschnitt Takt 153 bis zum Ende des II. Finales. Einige Elemente wurden trotzdem an das Oktett angepasst wie die Transposition von E-Dur nach Es-Dur und eine *Alla-breve*-Vorzeichnung statt eines Viervierteltaktes. Dieser Satz ist grundsätzlich in zwei Teile mit einer Coda gegliedert und lässt Soloinstrumente wie Oboe, Horn und Klarinette ein letztes Mal hören. Charakteristisch ist die leichte Marschmusik, die die *Serenata* feierlich abschließt.

3. ZWISCHEN UNTERHALTUNG UND AUSSERMUSIKALISCHEN ZIELSETZUNGEN

Die *Serenata* macht einen leichtherzigen Eindruck, aber sie lässt die Aufwertung der unterhaltsamen Gattung zu einem Stück anspruchsvoller Musik erkennen. Sie befindet sich in der Mitte zwischen der Strahlkraft der Kantate, der Virtuosität eines Konzerts, der reichen Instrumentierung der Kammermusik und dem leichten Charakter der Unterhaltung. Der Artikel „Serenade–Serenata“ im *MGG2* zeigt, dass die bewusste Zurücknahme des kompositorischen Anspruchs bei Simplität der Formen und einfacher Melodik mit zuweilen volkstümlichem

²⁵Vgl. SKAMLETZ, „... und gar nichts“, Teil 2, 357.

²⁶Ebda., 360.



Einfall eine traditionelle Eigenschaft dieser Gattung darstellt.²⁷ Aber die Qualität dieser Musik beruht nicht nur auf Form, Melodie oder Harmonie, sondern auch auf dem Ausarbeiten der Motive und der instrumentalen Klangfarben. Mehrere Beispiele haben gezeigt, dass das Gestaltungsprinzip der Vereinfachung, Aufteilung und Wiederholung des Themas zwischen der instrumentalen Klangrede eine vielfältige Unterhaltung ermöglicht. Ein Werk wie diese *Serenata* erfordert auch eine ausgezeichnete Kenntnis der Bläser. Der Komponist muss die spieltechnischen und klanglichen Möglichkeiten der Instrumente genau beachten. Das Hauptziel war, einen kunstvollen und unterhaltsamen Namenstag zu schaffen, ohne jedoch gleich in die Einfachheit abzugleiten. Seyfrieds *Serenata* fügt sich in das Umfeld der Gesellschaftsmusik ein und steht als festliche Kunstform.

Die politische Dimension muss dazu berücksichtigt werden. Das österreichische Kaiserreich stand ziemlich allein gegen den Ansturm der Franzosen und befand sich 1796 in einer bedrängten militärischen Lage. Weitere entscheidende Ereignisse, u. a. die Krönung Napoleons zum „Kaiser der Franzosen“ und die antwortende Annahme des Titels „Kaiser von Österreich“ von Franz II./I. (1804), beeinflussten diese Komposition. Die Bedrohung Anfang Oktober 1805 von Napoleon war bereits spürbar. Frankreich erklärte Österreich am 23. September 1805 den Krieg, wenige Tage vor dem Namenstag des Kaisers Franz II./I. Am 12. November werden schließlich die französischen Truppen Wien erreichen. Die Festkantate sollte unterhaltsam und zu Ehren des Kaisers sein, allerdings in einer Periode von politischen Wirren. Hintergrund der Tiroler Lieder im *Quolibet*, Nr. 11 und Nr. 13 war vermutlich die Lage in Tirol um 1800. Die historischen und politischen Umstände waren ausschlaggebend für die Entstehung einer Volksliedbewegung und einer musikalischen Tiroler Mode, als deren erster Höhepunkt das Wiener Singspiel *Der Tyroler Wastel* von Johann Jakob Haibel gilt.²⁸ Der Zentralsatz *Cantatina* oder das *Quolibet*, Nr. 24 „Gott erhalte Franz den Kaiser“ verstärkten nationalistische Gefühle. Schließlich ist es sicher kein Zufall, dass die Eröffnungs- und Schlussmärsche aus dem französischen Repertoire stammten. Die von Grétry und Cherubini zitierte Musik vermutet eine Bezugnahme auf Napoleon.

Die *Serenata con una Cantatina* von Ignaz von Seyfried (1805) stellt zusammenfassend ein eigenartiges Werk für die Harmoniemusik dar. Charakteristisch sind zunächst ihre Länge und Instrumentation. Die Musik ist außerdem abwechslungsreich, mannigfaltig und entwickelt dramatische Neigungen. Diese instrumentale Festmusik mit Gesang war eine höfische Repräsentationskunst, die außermusikalische Zielsetzungen verfolgte. Dies steht im Zusammenhang mit dem Auftrag der Kaiserin in einem bestimmten politischen Kontext.

²⁷Vgl. SCHIPPERGES, Art. *Serenade – Serenata*, in *MGG Online*, <<https://www-1mgg-2online-1com-10000463s028f.han.kug.ac.at/mgg/stable/28897>> (abgerufen am 1. Oktober 2020).

²⁸Vgl. Sandra HUPFAUF, Silvia Maria ERBER, *Liedgeschichten – Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848* (= *Schriften zur musikalischen Ethnologie*, Bd. 2), (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2013), 212–215.

