Werk

Titel: Ueber Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend

Autor: Sonnleithner, Leopold

Ort: Mainz

Jahr: 1846

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0025|log22

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Ueber

Mozart's Opern aus ſeiner früheren Jugend.

Von

Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner.

(Schluss.) *)

La finta giardiniera.

Opera buffa in tré atti.

Zwischen der Aufführung des *Lucio Silla* (Dezember 1772) und jener der *finta giardiniera* (13. Jänner 1775), verfloss ein mehr als zweijähriger Zeitraum, welcher durch keine dramatische Composition Mozart's bezeichnet ist. Wenige Monate nach der Zurückkunft von Mailand, reiste Mozart mit seinem Vater im Juli 1773 nach Wien, wo er bis Ende September blieb. Der Zweck dieser Reise, so weit er aus den vorliegenden Briefen zu entnehmen ist, bestand wohl vorzüglich darin, eine Anstellung in Wien zu erhalten, was jedoch nicht gelang. Mozart gab dort kein öffentliches Concert, machte sich aber durch die Aufführung einer seiner Messen bemerklich, und liess sich in mehreren Privatzirkeln hören. – Er blieb dann bis Anfangs Dezember 1774 zu Hause, bis er nämlich mit seinem Vater nach München reiste, um dem erhaltenen Rufe zufolge eine italienische komische Oper zu schreiben. Es lässt sich denken, dass er die ruhige Zwischenzeit zu seiner Ausbildung fleissig benützte, wie sich denn auch ein bedeutender Fortschritt in der Freiheit der Erfindung und

*) Vergl. Bd. 23, Heft 92 und Bd. 24, Heft 94 dieser Zeitschrift.

Behandlung, im Geschmacke und in der Instrumentirung nicht verkennen lässt. Auch fallen mehrere Compositionen für die Kirche in jene Zeit, und in München selbst wurden nebst der Oper, noch zwei grosse Messen, ein Offertorium, und eine Vesper *de Dominica* für die churfürstliche Capelle componirt. Die vollständige italiänische Partitur der *finta giardiniera* scheint nicht mehr vorhanden zu sein; denn selbst die André'schen Erben besitzen nur zwei Acte derselben. Im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien findet sich zwar die Partitur aller drei Akte, aber ohne die Recitative, und nur mit deutschem Texte in der schlechten Uebersetzung, in welcher die Oper im Jahre 1789 zu Frankfurt am Main unter dem Titel: Die verstellte Gärtnerin gegeben wurde. Mit eben diesem Texte, aber unter dem Titel: Die Gärtnerin aus Liebe, erschien auch vor einigen Jahren ein Clavierauszug zu Mannheim bei Karl Ferdinand Heckel. Da dieser allgemein verbreitet ist, so habe ich keinen Anlass, wie bei den früheren Opern, die Motive der einzelnen Musik in Noten gesetzt beizulegen. Leider kann ich aber auch in Ermangelung des Textbuches keinen zusammenhängenden Auszug der Handlung geben, indem aus den eigentlichen Gesangstücken nicht der vollständige Inhalt, sondern nur so viel entnommen werden kann, dass der Dichter ein so abgeschmacktes Buch geliefert hat, als die Geschichte der *Opera buffa* nur irgend aufzuweisen vermag. Die Auffindung desselben ist nur desshalb zu wünschen, damit Mozart's Musik besser im Zusammenhange gewürdigt, einem begabteren Dichter die Ueberarbeitung des Textes möglich gemacht, und so die Wiederaufführung dieses Werkes veranlasst werden möge, welches gewiss nicht minder gehaltvoll ist, als manche beliebte *Opera buffa* der neueren Zeit.

Die singenden Personen sind:

SOPRANE.

Sandrina, (eigentlich *Violante.*)
Serpetta.

Armida (Nichte des *Podestà,* und Verlobte des Grafen).
Ramiro (liebt *Armida*).

TENORE.

Il Contino Belfiore.
Podesta (in *Sandrinen* verliebt).

BASS.

Nardo (Liebhaber der *Serpetta.*)

So viel sich aus dem Texte der Musikstücke entnehmen lässt, ist die Handlung im Wesentlichen folgende. Graf *Belfiore* hatte ein ernstliches Liebesverhältniss mit *Violante;* dieses wurde aber gestört, indem er *Armida,* die Nichte des *Podestà,* kennen lernte, für diese in Liebe entbrannte, und sich sogar mit ihr verlobte. *Violante,* hiedurch in hohem Grade gekränkt, liess die Nachricht verbreiten, sie sei aus Gram gestorben; nahm aber, als Gärtnermädchen verkleidet, Dienste im Schlosse des Grafen, um unerkannt in der Nähe ihres Geliebten zu sein, und ihn zu beobachten. Bald erkennt *Belfiore* seine todtgeglaubte *Violante* in dem schönen Gärtnermädchen, und die erste Neigung gewinnt wieder die Oberhand. Indessen ist auch der *Podestà* für sie in Liebe entbrannt, welche aber natürlicher Weise nicht erwiedert wird. *Ramiro,* ein adeliger Jüngling, ist der heimliche, aber feurige Liebhaber der *Armida,* welche dem Grafen nur wegen seines Standes und Reichthumes den Vorzug gibt; auch diese beiden scheinen sich unerwartet wieder zu treffen. Ein drittes und zwar humoristisches Liebespaar sind *Nardo* (vielleicht Haushofmeister oder ehemaliger Erzieher des Grafen) und *Serpetta,* die Vertraute *Armidens.* Diese theilweise sich durchkreuzenden Liebesverhältnisse sind vom Dichter nur ungeschickt benützt. Erst am Schlusse des ersten Aktes erkennt der Graf *Violanten,* und ihr wechselseitiges Benehmen gibt *Armiden* und dem *Podestà* Anlass zur Eifersucht, den Uebrigen aber zum Staunen und zur Belustigung. Diese

Scene bildet das erste Finale. Im zweiten Akte klagen alle Betheiligten ihre Leiden und Zweifel, und fangen an, die Erfüllung ihrer Wünsche zu hoffen. Endlich führt der Zufall im Dunkel der Nacht Alle in eine Felsenhöhle des Waldes zusammen, und zwar so, dass der Graf sich zu *Serpétta* gesellt, da er sie für *Sandrinen* hält; während der *Podestà* sich im gleichen Irrthume *Armiden* nähert, und *Nardo Sandrinen* anstatt *Serpetta* anspricht. Auch die Mädchen verkennen im Dunkeln die Männer, und hierdurch geschieht es, dass alle Theile ihre wahren Gesinnungen freier aussprechen, welche offenbar werden, als *Ramiro* mit Fackeln kömmt. Nun erkennen Alle ihren Irthum, und Verlegenheit, Vorwürfe und Verwirrung sind allgemein. Der Graf und *Violante* gerathen dabei in einen förmlichen Wahnsinn, der auf eine höchst abgeschmackte Art sich ausspricht. — Im dritten Acte lösen sich alle Missverständnisse. Nachdem der Graf und *Violante* eine Zeitlang geraset, entschlummern sie; und erwachen dann später mit gesunden Sinnen. Der Graf bereuet seine Untreue und trägt *Violanten* auf's Neue Herz und Hand an. Sie besteht Anfangs zum Scheine auf der Trennung, da sie des *Podestà* Frau werden wolle; endlich gibt sie aber nach; und da hierdurch auch die Vereinigung *Ramiro's* mit *Armiden* herbeigeführt wird, und jener *Nardo's* mit *Serpetta's* ohnehin nichts im Wege steht, so sind alle zufrieden, und selbst der *Podestà*, der allein leer ausgeht, stimmt in ihren Jubel ein.

Die einzelnen Musikstücke sind folgende:

I. Act. (In der weitläufig geschriebenen Partitur 457 Seiten stark.)

Die Ouvertüre ist in drei Sätzen angelegt; der dritte Satz bildet aber zugleich die erste Gesangsnummer. (Wie im *Ascanio.*) Der erste Satz, *Allegro molto*, in *D-dur*, C, ist heiter, gefällig und kurz, und das Bogenquartett nur durch *Oboi e Corni* verstärkt. Hierauf folgt ein *An-*

dante grazioso in *A*, $^2/_1$, in ähnlichem Charakter, ohne alle Blasinstrumente.

Daran schliesst sich:

Nro 1. *Introduzione, Allegro molto* in *D*, $^3/_4$ (Welches Vergnügen), ebenso instrumentirt wie der Anfang der Ouvertüre. Ein Quintett zwischen *Sandrina*, *Serpetta*, *Ramiro*, dem *Podestà* und *Nardo*, welche sich eines heiteren Tages in dem schönen Garten des Grafen erfreuen. Dabei sprechen sich schon die Empfindungen und Wünsche der Einzelnen aus. Das Ganze ist hübsch geführt, und der Wechsel der Tonarten lässt schon bedeutende Gewandtheit erkennen. Auch die Mittelstimmen haben stets einen guten Gesang. In den kleinen Solo's des Mittelsatzes bezeichnet der Tonsetzer die Charaktere schon ganz deutlich. *Sandrina* ist leidenschaftlich, aber doch schalkhaft; *Serpetta* eine muthwillige Soubrette, *Ramiro* ein schwärmerischer Jüngling, der *Podestà* ein etwas pedantischer und *Nardo* ein humoristischer Liebhaber.

Nro 2. *Aria* des *Ramiro*, *Allegro* in *F*, C (Scheu ist das freie Vögelein); ohne Blasinstrumente. Eine Klage über die Qualen der Liebe. Die Musik ist breit gehalten, in der gewöhnlichen älteren Arienform in Einem Tempo, mit Passagen und Schlusstriller. Die Art der Verzierungen, und die stellenweise tiefere Lage lassen nicht bezweifeln, dass die Partie für einen männlichen Sopransänger geschrieben ist.

Nro 3. *Aria* des *Podestà; Allegro maestoso* in *D*, C (Zu meinem Ohr erschallet), *con Flauti, Oboi e Corni;* bei dem Schluss-*Presto* treten noch *Fagotti, Clarini e Timpani* hinzu. Eine Buffo-Arie in älterer Form, wobei der Sänger den Eindruck der einzelnen Instrumente schildert, die sich in kleinen Solo's hören lassen, sobald er sie bezeichnet. Dieser Scherz mag dazumal noch nicht so abgenützt gewesen sein, wie heut zu Tage; wie er aber an diese Stelle passt, lässt sich durchaus nicht errathen.

Nro 4. *Cavatina* der *Sandrina; Grazioso* in *B*, $^2/_4$, ohne Blasinstrumente; (Wir Mädchen sind sehr übe

dran), zum Schlusse ein kurzes *Allegro*, $^6/_8$. Das erste Tempo hat die Form eines *Rondo*, ist grösstentheils parlant und nur stellenweise in getragenem Gesange gehalten. Diese gewöhnliche Klage über die Treulosigkeit ist in der damaligen Soubrettenmanier recht hübsch durchgeführt; der Charakter ist für die Lage und Verhältnisse *Violantens* (welche doch dem Grafen ebenbürtig zu sein scheint) zu heiter und tändelnd.

Nro 5. *Aria* des *Nardo, Allegro, G,* $^6/_8$, dann *Allegretto, C*, nur durch *Corni* verstärkt (Der Hammer zwingt das Eisen). Eine heitere, lebhafte Arie, im italiänischen Buffo-Charakter jener Zeit; eine Klage über den Eigensinn und die List der Weiber. Das zweite Tempo ist kurz und mehr parlant gehalten.

Nro 6. *Aria* des *Contino Belfiore, Andante maestoso, Es,* $^3/_4$ (Welch' ein Reiz in diesem Bilde), *con Oboi e Corni.* Eine sehr schöne Arie, mit einfachem edlem Gesange, voll Ausdruck, mit Ausnahme einer kurzen Triolenpassage noch gar nicht veraltet, und im Texte so wie im Charakter der Musik, etwas mit der Arie: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" — verwandt. Die Blasinstrumente klingen ganz mozartisch. Dieses Stück würde, gehörig vorgetragen, noch heut zu Tage von Wirkung sein.

Nro 7. *Aria* der *Armida, Allegro, A,* $^3/_4$ (Wenn die Männer sich verlieben, schwören sie sehr leicht die Treu'). Nur mit Bogeninstrumenten begleitet. Aelterer Arienstyl; im Charakter etwas edler als die Partie der *Serpetta,* aber noch zu soubrettenartig. Aus dieser Arie, welche wieder die alte Klage über die Leichtgläubigkeit der Mädchen, und die Drohung der Selbstrache für den Fall, wenn der Graf sie täuschen sollte, ausspricht — fühlt man, dass sie die Hand des Grafen nicht erhalten wird. Hier finden sich Anklänge späterer Mozart'scher Ideen und Wendungen.

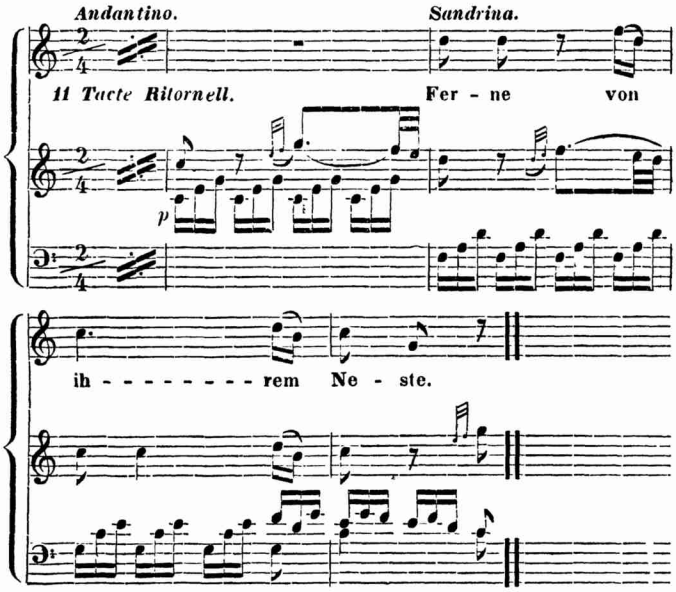
Nro 8. *Aria* des *Contino, Andante maestoso, C,* C (Hier von Osten bis zu Westen), später in's *Allegro* übergehend, *con Oboi, Corni e Trombe.* Eine

Parodie des Adelstolzes, indem der Graf auf sehr komische Art seine Titel und Ahnen aufzählt und rühmt. Das Ganze ist sehr gut, meistens parlando gehalten, und besonders die Zwischenworte „tief bücket euch, — verneiget euch“ u. s. w. sind mit vieler Laune aufgefasst. — Aus dem Texte lässt sich übrigens nicht bestimmt abnehmen, ob der Graf sich selbst über seinen Stand lustig macht, oder ob es ihm mit der Prahlerei Ernst ist.

Nro 9. Strophengesang der *Serpetta* und des *Nardo*, *Grazioso*, *F*, $^6/_8$ (Das Vergnügen in dem Ehstand), nur mit Quartett. *Serpetta* wünscht bald zu heirathen, aber keinen bejahrten Mann; *Nardo* antwortet ihr, dass ein junger für sie nicht tauge. Kurz, einfach, liederartig; die Begleitung ist schön geführt, und lässt schon die Meisterhand erkennen.

Nro 10. *Aria* der *Serpetta*, *Allegro*, C, $^6/_8$, zum Schlusse ein *Andante*, $^6/_8$ (Sobald sie mich sehen, so sind sie gefangen), ohne Blasinstrumente. Ungefähr in der Art wie Nro 4; am Schlusse eine dankbare kurze Passage. Im Parte der *Serpetta* liegt schon ein schwächeres Vorbild zur *Despina* in *Cosi fan tutte*.

Nro 11. *Aria* der *Sandrina*, *Andantino*, C, $^2/_4$, ohne Blasinstrumente. Der kurze Text lautet; „Ferne von ihrem Neste, irrend auf fremden Haiden, sehnt sich nach Ruh' und Freuden die sanfte Turteltaube; girrt und klagt ihr Leid.“ Diese wenigen Worte sind äusserst zart, in edlem melancholischem Gesange wiedergegeben, der auch durch die am Schlusse angebrachten Triolenpassagen bis in's hohe $\bar{c}$ nicht merklich gestört wird. Originell ist der Eintritt der Singstimme, auf dem zweiten Takte des Thema's, und auf dem Sextenaccorde der vierten Stufe:

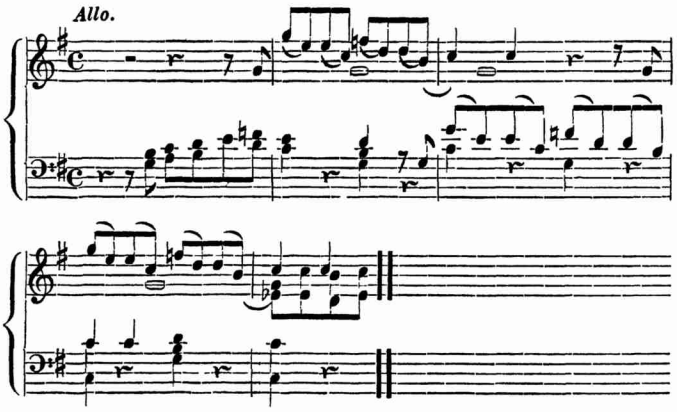


Das Gefühl des Nichtheimischseins lässt sich nicht treffender und einfacher bezeichnen, als durch diesen Eintritt. Solche natürliche Züge, die keine Spur der Absichtlichkeit an sich tragen, verrathen den grossen Meister. Wie hätten sich unsere deutschen Operncomponisten angestrengt, um das Herumirren der Taube in der Fremde auszudrücken! Wohl uns, dass Mozart's Fantasie unter dem wolkenlosen Himmel Italiens sich nährte und entwickelte!

Nro 12. *Finale.* Dies ist das erste grosse, ausgearbeitete *Finale,* welches wir in Mozart's Werken antreffen. Bekanntlich wurde diese Form in der *Opera buffa* weit früher als in der *Seria* (zuerst wahrscheinlich von *Piccini*) eingeführt. Mozart fand sie bereits vor, hat sie aber ohne Zweifel erweitert und befestiget, wozu die hier zu besprechende Nummer einen ausgezeichneten Beleg gibt. Dieselbe zerfällt in fünf Hauptabtheilungen oder Sätze. Der Graf erblickt *Sandrina* im Garten und erkennt sie als die todtgeglaubte *Violante;* sie klagt über ihr

Liebesleid, und erschrickt selbst, als sie den Grafen erblickt. — Ebenso treffen sich *Armida* und *Ramiro* unerwartet, und alle vier sind bestürzt und verwirrt. Diese Scene bildet den ersten Satz, der mit einem Recitative in C (Himmel, welch' seltener Zufall) beginnt, und nach einer kurzen Zwischenstelle in *G*, $^3/_4$, *Andantino*, in ein längeres *Allegro*, *G*, C übergeht, durch *Oboi e Corni* sparsam verstärkt. Der Ausdruck des Schmerzes und der Freude, der Ueberraschung und Verlegenheit ist hier sehr treffend gegeben; die *Soletti* sind ganz den Charakteren angemessen; — insbesondere ist in einer Stelle der *Sandrina*, wo sie von ihren Schmerzen spricht: „die mich weinen, seufzen machen" — das Weinen und Seufzen mit Wahrheit, aber ungesucht und ohne Nachtheil der Melodie, ausgedrückt. Die Stelle der *Armida*: „Nehmet hier Balsam *sulfuris*" — erinnert in den Worten und in der Musik an *Così fan tutte*. Nachdem alle vier Stimmen sich vereinigt haben, schliesst dieses *Tempo* in *E-moll*. Der zweite Satz, *Adagio mà non molto*, *C*, beginnt mit einem etwas schnellen, aber doch nicht beleidigenden Uebergange von *E-moll* nach *Es-dur*. Der *Podestà* tritt auf mit den Worten: Welche Stille, welche Mienen? — Er verwundert sich über die Verlegenheit und Verwirrung der beiden Paare, welche ihrerseits mit dem altherkömmlichen: *Son confuso, son stordito* antworten, und sich entfernen. Dieser kurze Satz ist gleich dem ersten mit sicherer Hand geführt; am Schlusse wendet er sich nach *G-moll*, und von da zum dritten Satze, *Allegro*, *D-dur*, $^6/_8$ (Wo ist die Ehrfurcht, die mir gebühret?). Der *Podestà* ist erzürnt, dass ihn die Uebrigen allein stehen lassen; da kömmt *Serpetta* und meldet ihm, dass der Graf mit dem Gärtnermädchen kose; *Nardo*, der mit ihr auftritt, will den *Podestà* besänftigen. Dieser parodirt sich selbst in einem kurzen *Maestoso*, C (Sehet verspottet und hintergangen, jenen berühmten Mann, den *Podestà*). Endlich treten diese Drei bei Seite, um die zurückkehrenden Liebespaare zu belauschen.

Dieser Satz ist leicht und fliessend gehalten, aber ohne künstlerische Bedeutenheit, etwas an Ditterdorf's Art und Weise erinnernd. Sehr interessant ist dagegen der vierte Satz, *Allegro, G,* C (Was ist denn Ihr Verlangen?). *Sandrina* macht dem Grafen Vorwürfe, und erklärt ihm, dass *Violante* für ihn todt sei; der Graf fühlt sich wieder zu ihr hingezogen und bereut seine Untreue; die Uebrigen sehen diese Scene theils mit Vorwürfen und Zorn, theils mit Spott oder Besorgniss mit an. Diese verschiedenartigen Empfindungen sind durch wenige melodische Phrasen wiedergegeben, welche aber durch eine treffliche Durchführung sich jedem Charakter anschmiegen, und sich auf das interessanteste verschlingen. Dieses *Allegro* deutet schon unverkennbar den künftigen Meister der *Opera buffa* an. Das Hauptmotiv beginnt wie folgt:



Diese Idee ist sehr schön durchgeführt, und es fällt auf den ersten Blick auf, dass Mozart das nämliche Motiv im ersten Finale der *Nozze di Figaro* wieder benützte, wo er es aber natürlich noch glänzender ausgeführt hat. Die Nachahmungen, theils im Orchester, theils in den Singstimmen, zu welchen dasselbe Anlass gibt und dessen Verwebung in die Begleitung, der schnelle Wechsel von

Dur und *Moll* (wie in der Arie: „Konstanze“ in der Entführung) bilden die schönsten Effecte. Sehr lieblich klingt ein kleines Solo der Oboe nach den Worten: „Alle schweigen! Was geschieht?“ — zuerst in *E-moll,* dann in *G-dur.* Ich muss jeden Musikfreund vorzüglich auf dieses *Allegro* aufmerksam machen, welches selbst im Klavierauszuge für ein genaues Studium reiches Interesse darbietet. Der letzte Satz ist ein *Allegro* in *D* $^3/_4$ (Unmensch, Verräther!), welches später sich nach *A* wendet, und in dieser Tonleiter schliesst. Die Situation ändert sich nicht; nach einigen kleinen Soli's, worin Klagen und Vorwürfe ausgesprochen werden, vereinigen sich alle sieben Stimmen zu einem rauschenden Tutti, auf die Worte: „Welche Verwirrung! Ohn' alle Rettung! Der Zorn zernaget mir das Herz im Busen! nichts dämpfet diese Glut, nichts hemmt die Wuth!“ — welches sich aber durch keine höhere Charakteristik auszeichnet.

II. Act. (410 Seiten stark.)

Nro. 13, Aria der Armida, *Allegro agitato, G moll,* C (Um deine Straf' zu fühlen) *con Oboi, Fagotti e 4 Corni.* Der Kampf zwischen Liebe und Rache ist leidenschaftlich ausgedrückt; ungeachtet der beobachteten älteren Form, ist die Arie doch durch schöne Färbung des lebhaften Gesanges, und durch angemessene Modulationen interessant. Die Blasinstrumente sind stark benützt, und besonders fällt die in jener Zeit gewiss höchst seltene Anwendung von 4 Hörnern auf, wovon 2 in *B* und 2 in *G* gestimmt sind. — Die wohlweisen Kritiker tadeln oft (manchmal allerdings mit Recht) die zu starke Instrumentirung der neueren Tonsetzer, und weisen auf Mozarts Partituren als Muster in dieser Beziehung hin. Sie vergessen aber häufig, dass Jeder nach den Verhältnissen seiner Zeit beurtheilt werden muss; und dass Mozart mit Rücksicht auf die damals vorhandenen und üblichen Mittel, ebensostark instrumentirt hat, wie heutzutage Meyerbeer

für unser an die Ophycleïde und grosse Trommel längst gewöhntes Gehör.

Nro 14. *Aria buffa des Nardo, Andante grazioso A,* $^2/_4$ (Nach der wälschen Art und Weise), ohne Blasinstrumente. Ein heiteres Rondo, in welchem Nardo seiner Schönen in italiänischer, französischer und sogar in englischer Sprache Liebeserklärungen macht, und dabei die Art und Weise der verschiedenen Nationen parodirt. Ein Scherz, der seither schon sehr abgenützt worden ist.

Nro 15. *Aria des Contino, Andante F,* $^2/_4$ (Lass mich die Reize sehen), *con Flauti e Corni.* Dieses Andante drückt recht schön und gesangvoll die Sehnsucht nach der Geliebten aus; nur dürfte es etwas zu lang sein. Höchst sonderbarer Weise geht es aber am Schlusse in ein kurzes Allegro über, das mit den Worten beginnt: Mein Herr, mich freut Sie hier zu sehn! befinden Sie sich wohl? – Man weiss nicht, ob der Graf Belfiore oder der Dichter hier einen Anfall von Wahnsinn hat. — Es scheint, dass vor dem Allegro etwa der Podestà eintritt, um dem Grafen Vorwürfe zu machen, dass dieser ihn mit Höflichkeitsformeln nicht zu Worte kommen lässt, uud sich dann schnell entfernt. Jedenfalls zerstört dieser Schluss den Eindruck der Arie.

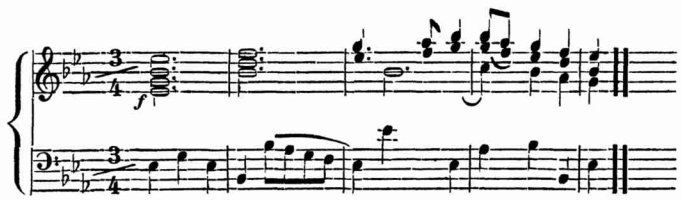
Nro 16. *Aria der Sandrina, Andante grazioso, A* $^3/_4$ (Es ertönt, und spricht ganz leise), ohne Blasinstrumente. Sandrina drückt die Hoffnung aus, dass der Graf, ungeachtet er sie noch zu fliehen scheint, doch von Liebe und Grossmuth zu ihr zurückgeführt werden wird. Dieses ausdrucksvolle Andante wird durch ein kurzes *Allegro* C unterbrochen, in welchem Angst und Zweifel die Oberhand gewinnen; bald aber kehrt die Beruhigung mit dem Tempo 1mo zurück. Zum Schlusse ist noch eine *Andantino* $^3/_8$ angehängt (Holde Mädchen, habt Erbarmen), welches überflüssig und, besonders in den Schlusspassagen, etwas veraltet ist.

Nro 17. *Aria des Podestà, Allegro, G,* $^6/_8$ (Wie, was? ein Fräulein und meine Nichte?), *con Oboi*

e Corni. Eine parlante Buffo-Arie, Gutmüthigkeit und etwas affectirte Grossthuerei ausdrückend. Der Podestà findet sich nämlich durch das Betragen des Grafen gekränkt und beschliesst, dessen Heirathsvertrag mit seiner Nichte Armida aufzulösen.

Nro 18. *Aria des Ramiro, Larghetto, B,* $^3/_4$ (Ach schmeichelhafte Hoffnung), das Quartett nur durch *Fagotti* verstärkt. Die Hoffnung, das heisse Sehnen der Liebe erfüllt zu sehen, ist hier sehr gut ausgedrückt. Diese Arie gehört zu den schönsten Nummern der Oper, und ist durch und durch mozartisch. Der Fagott ist concertant angewendet, und gut vorgetragen müsste dieses Stück, besonders mit dem zufällig vorgefundenen italiänischen Texte (*Dolce d'amor compagna*) in einem Conzerte noch immer gefallen. Die Schlusspassagen mit Triolen und Triller stören den Eindruck nicht merklich.

Nro 19. *Scena ed Aria* des Grafen, — *Andante Es,* C, *con Oboi e Corni.* — Der Graf scheint wirklich wahnsinnig zu werden; nach einigen Ausrufungen, wünscht er die Blitze des Himmels auf sich herab, um im Tode Ruhe zu finden; im *Adagio, Es,* C (Schon erstarren meine Glieder), glaubt er bereits zu sterben; bald aber wundert er sich, dass er noch gehen, sehen und hören kann, und er wendet sich plötzlich zu ausgelassener Heiterkeit; *Tempo di Menuetto,* $^3/_4$ (Welche Freude, welches Entzücken). Die Zwischensätze des Recitativs sind recht schön; auch das Adagio ist gut gehalten und die Begleitung sehr fleissig gearbeitet. Die Violen schliessen sich (wie überhaupt in der ganzen Oper) häufig den Blasinstrumenten an, oder gehen auch mit den Violinen in der Octave. Das letzte Tempo ist das schwächste, und fällt durch den Text in das Triviale; übrigens gleicht das nachstehende Thema desselben ganz dem Anfange des Trio's (in *A*) eines bekannten Mozart'schen Symphonie-Menuetts, und einer Stelle im ersten *Allegro* seiner *Es*-Symphonie.



Nro 20. *Aria der Serpetta, Andante grazioso, G,* $^2/_4$ (Wer will die Welt geniessen, der schweig' zu Allem still). Dann *Allegro,* $^6/_8$ (Jetzt muss man sein verschlagen). Ohne Blasinstrumente. Gewöhnlicher Soubrettencharacter. Im Schlussritornell treten Oboen dazu, weil dieses schon den Uebergang zur nächsten Nummer bildet.

Nro 21. *Aria der Sandrina, Allegro agitato, C moll,* C (Ach haltet, Barbaren!), *con Oboi, Corni e Fagotti.* Die Handlung spielt hier in einem in der Nähe des Gartens gelegenen dichten Walde mit einer Felsenhöhle. Sandrina stürzt verzweifelnd herein, von ihrem Geliebten verlassen und verhöhnt, glaubt sie ihrem Schicksale erliegen zu müssen. Sehr leidenschaftlich und edel gehalten; die bewegte Begleitung mit gut angebrachten Nachahmungen drückt die innere Aufregung passend aus. An diese Arie knüpft sich ein sehr ausdrucksvolles Recitativ, welches in *A moll* schliesst und wahrscheinlich unmittelbar in das nächste Musikstück übergeht.

Nro 22. *Aria der Sandrina, Allegro agitato, A moll,* $^6/_8$. Die Bogeninstrumente *con sordini, Oboe solo, Fagotto solo.* Die Worte: Ach vor Thränen, Schluchzen, Seufzen, kann ich kaum mehr Athem fassen; Sprach' und Stimme mich verlassen, und es schwindet alle Kraft! — bilden den Text dieser vortrefflichen Arie, welche eine Zierde dieser Oper ist, und Mozarts Meisterschaft in jedem Tone erkennen lässt. Der Affect, die Athemlosigkeit u. s. w. sind durch abgebrochene Töne naturgetreu, doch ohne Uebertreibung wiedergegeben, und die Sängerin hat Gelegenheit, nicht nur den

Umfang ihrer Stimme (bis ins hohe *c*), sondern auch wahrhaft dramatischen Vortrag zu zeigen. Die Begleitung ist durchaus interessant gehalten, und die zwei Blasinstrumente sind äusserst schön benützt. In dem Recitative, welches der Arie folgt, fleht Sandrina die Vorsehung um Erbarmen an; es nahet sich Jemand; da erblickt sie die Höhle und flüchtet sich in dieselbe.

Nro 23. *Finale.* Abermals ein grosses ausgearbeitetes Finale; obschon etwas kürzer als das erste, wäre es diesem in mancher Hinsicht vielleicht noch vorzuziehen, wenn nicht die abgeschmackte Wahnsinnsscene den Eindruck störte. Es besteht aus drei Hauptsätzen. Alle Personen der Oper, mit Ausnahme des Ramiro, gerathen in der Felsenhöhle zusammen, von Verzweiflung, Sehnsucht, Eifersucht und Neugierde getrieben. In der Dunkelheit hält der Podestà Armiden für Sandrina, und sie hält ihn für den Grafen, Belfiore hält Serpetten für Sandrina, und sie ihn für Nardo; dieser endlich hält Sandrina für Armida, sie erkennt ihn aber. Alle äussern ihre Freude über das vermeintliche Zusammentreffen. Diese Scene ist in einem *Andante sostenuto, Es,* C, *con Flauti e Corni,* gegeben, das mit den Worten beginnt: Hier in diesen Finsternissen. — Die Aehnlichkeit der Situation mit dem letzten Finale der *nozze di Figaro* ist auffallend; auch die Führung dieses Satzes ist ziemlich ähnlich, nur sind die Motive verschieden. Jedenfalls ist die Composition interessant, und zeigt überall die sichere Hand des Meisters. Der zweite Satz ist ein *Allegretto, G,* $^3/_8$, in welchem gegen den Schluss statt der Flöten die Oboen eintreten. *Ramiro* erscheint; er hat bemerkt, dass die Gesellschaft sich in die Höhle geschlichen hat, und will sie überraschen. Nachdem er schon im Dunkeln die Paare durch sein Kommen in Verwirrung gebracht hat, ruft er Leute mit Fackeln herbei. Alle Verwechslungen klären sich auf; die Getäuschten sind verlegen und beschämt, vorzüglich die Männer. — Dieser Satz ist wohl auch gut geführt, aber doch nicht mit dem ersten zu vergleichen; insbesondere ist die Melodie zum Theile

schon veraltet. Hierauf folgt der dritte und letzte Satz, *Maestoso* in *C*, C (Falscher Verräther!). Armida macht dem Grafen, der Podestà Sandrinen heftige Vorwürfe; der Podestà und Ramiro fordern einander (vielleicht den Grafen, was nicht klar ist) zum Zweikampfe. So von allen Seiten bestürmt, brechen Sandrina und der Graf in wirklichen Wahnsinn aus, der vom Dichter und Uebersetzer auf höchst läppische Weise dargestellt ist. In einem kurzen *Andantino*, *G*, $^3/_4$ (Hörst du nicht, mein Thirsis), fangen beide an irre zu reden, indem sie sich wie arcadische Schäfer ausdrücken; bald kehrt aber das *Maestoso* in *C*, C, zurück, und der Wahnsinn steigert sich zur Raserei. Verse wie folgende: Ich bin Medusa, kennt ihr mich? — Ich bin Alcides, packe dich! — Herzige Nymphen, kommet doch! — geben eine kleine Probe von dem Geschmacke der Dichtung. Zuletzt gewinnen heitere Fantasien die Oberhand, und sie bekommen sogar Lust zum Tanze, was sie in Triolenpassagen (der Sopran bis ins hohe *c*) ausdrücken. — Mozart hat in dieser albernen Scene das Möglichste geleistet. Wenige, aber gut gewählte Motive sind auf jede Weise effectvoll benützt. Eine laufende Bassfigur, welche anfangs den Zornausbruch Armidens characterisirt und mit Ligaturen begleitet ist, wird auf verschiedene Art angewendet, und bildet immer den Gegensatz zu den sanfteren Stellen. Das *Andantino* in *G*, $^3/_4$, ist absichtlich in einem veralteten schäferartigen Style gehalten. Das *Tempo primo* ist noch weiter ausgeführt als das erstemal, und die schöne, stellenweise sogar canonartige Verschlingung der Stimmen, wie die Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit der Modulation muss jeden erfreuen, der auch nur den Klavierauszug genau durchgeht.

III. Act. (180 Seiten stark.)

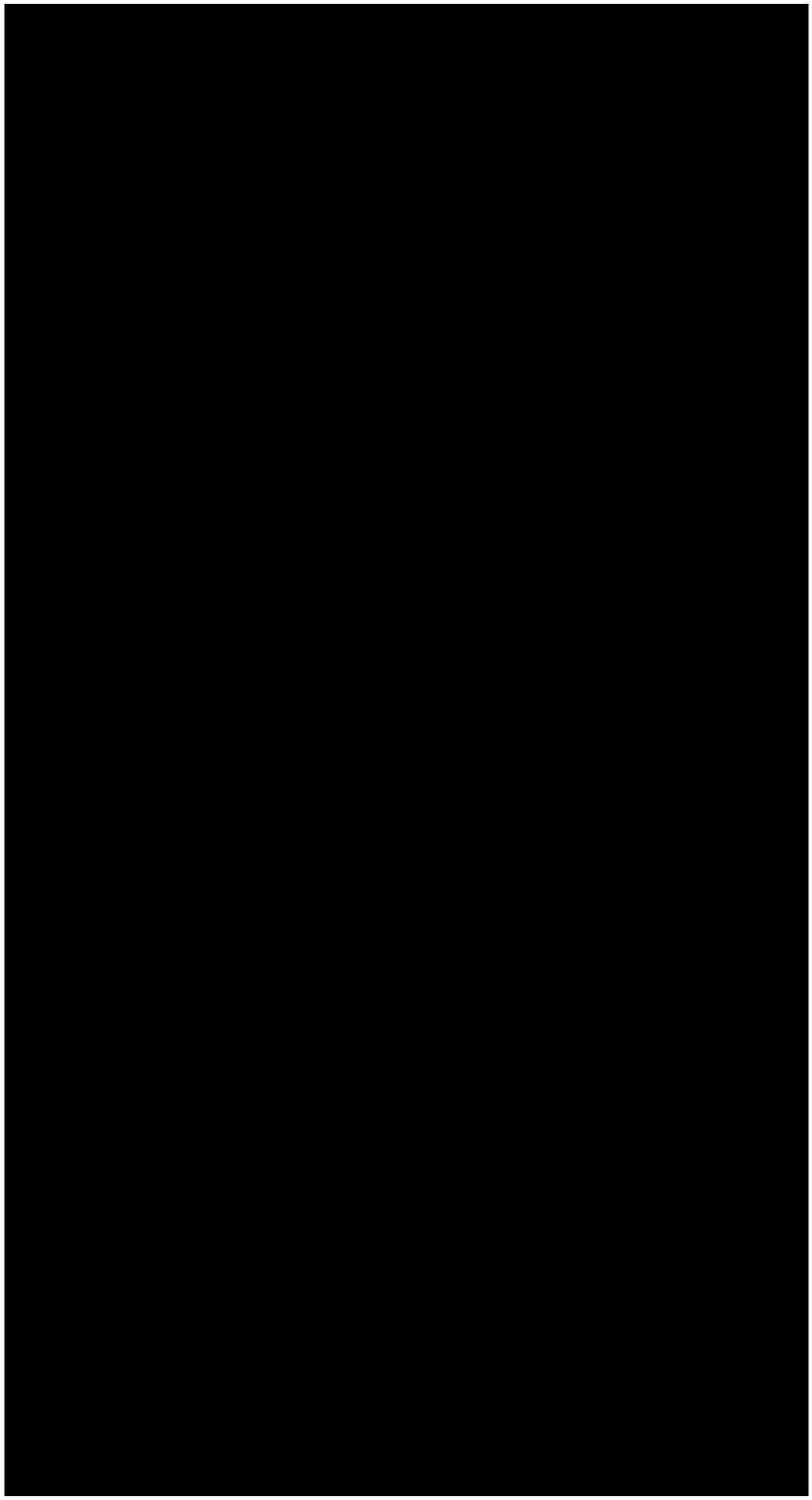
Nro 24. *Terzetto*, *Allegro*, *Es*, C (Seht dort wie Mond und Sonne), *con Oboi e Corni*. Der Graf und Sandrina reden noch immer auf die abgeschmackteste Weise irre; Nardo geht in ihre Ideen ein und faselt auch mit,

um sie richtig zu erhalten. Dieses Stück ist kein eigentliches Terzett, weil die drei Stimmen sich nie vereinigen. Das Ganze ist eine Carrikatur des Wahnsinns, und für den elenden Text effectvoll genug componirt. Besonders das zum Schlusse eintretende *Più presto* (Ein Sturmwind sich erhebet) ist sehr feurig und effectvoll. Die Instrumentirung ist nicht stark, aber zweckmässig.

Nro 25. *Aria* des *Podestà, Allegro, C,* C. (Nun mein Herr? — ich wollte sagen...) *con Oboi, Corni e Trombe;* zuletzt in ein *Presto* übergehend. Eine recht gute Buffo-Arie. Der Podestà hat den wahren Stand der Liebesverhältnisse erfahren, und williget ein, dass seine Nichte Crmida sich mit Ramiro verbinde, und den Grafen der Sandrina überlasse. Im ersten Tempo kömmt er vor Eile und Ungeduld nicht dazu, einen Satz ganz auszusprechen; er unterbricht sich immer selbst, und findet erst im Presto zusammenhängende Worte, seine Zustimmung zu erklären. Die Bewegung der Begleitung macht das Ganze recht lebhaft.

Nro 26. *Aria* des Ramiro, *Allegro agitato, C-moll,* $^3/_4$. (Wenn auch von dir verlassen) *con Oboi, 2 Corni* in *Es, 2 Corni* in *C, e Fagotti.* Ramiro glaubt von Armiden noch verschmäht zu sein, will fliehen, um ferne von ihr zu sterben. Schön geführt und reich an Modulationen, die theilweise greller sind als man es von Mozart gewohnt ist. So schliesst der erste Theil in *Es dur;* nach wenigen Tacten wird nach *A-moll,* und von da durch eine enharmonische Verwechslung nach *G-moll* modulirt. Der Gesang ist leidenschaftlich und edel; nur der Schlusstriller stört ein wenig. Die vier Hörner sind gut benützt, wenn auch nicht in der heute üblichen Weise. Es ist interessant, diese Behandlung zu untersuchen, zumal da Mozart in keinem seiner spätern Werke, mehr als 2 Hörner angewendet hat.

Nro 27. *Duetto* der Sandrina und des Grafen; *Adagio, C-dur,* C, Recitativ (Wo bin ich doch wohl?) *con Oboi e Corni.* Beide scheinen von ihrem Wahnsinne ge-



der Auffassung und Behandlung aneignete, welche er dann in der Folge zur vollendeten Meisterschaft ausbildete, und der er auch in allen seinen italiänischen Opern treu blieb. Das entschiedene Vorherrschen der Melodie (welche freilich ihm wie keinem Andern zu Gebote stand), die der echten wälschen Gesangschule entsprechende Behandlung der menschlichen Stimme, die strengste Beobachtung des Ebenmaasses in der Form, endlich die Schönheit und Anmuth als höchster nie zu verletzender Grundsatz, charakterisiren Mozart als Anhänger und grösste Zierde der neapolitanischen Schule. In der *finta giardiniera* sehen wir nicht nur in einzelnen Motiven, sondern auch in der Auffassungsweise überhaupt schon Anklänge und gleichsam Vorübungen zu *le nozze di figaro* und *cosi fan tutte*. Die Instrumentirung unterscheidet sich auch merklich von jener in den älteren *Opere serie*; die Blasinstrumente sind mehr concertant, nicht bloss als Verstärkung gebraucht; der Fagott verdoppelt oder secundirt schon öfter eine andere Stimme; endlich wurde bereits auf die Anwendung von 4 Waldhörnern aufmerksam gemacht, mit deren Wirkung aber Mozart nicht zufrieden gewesen zu sein scheint, weil er sich später wieder stets auf zwei Hörner beschränkte.

Die Oper fand in München grossen Beifall, und wurde den Carneval hindurch öfter gegeben. Späterhin wurde sie in einigen Städten Deutschlands aufgeführt, namentlich auch (wie bereits bemerkt wurde) im Jahre 1789 zu Frankfurt am Main, wo sie jedoch durchaus missfiel. Die damaligen Kunstrichter fanden nicht nur das Buch abgeschmackt und langweilig (Einverstanden!), sondern auch den Satz zu schwer, zu künstlich, über die Fassungskraft gewöhnlicher Dilletanten sich erhebend und daher mehr für den Kenner geeignet. (!!!)

Il Rè Pastore.

Opera in due Atti.

Poesia dell' Abbate Pietro Metastasio.

Dieses Werk (nach André dramatische Cantate, *Serenata* nach Nissen) wurde 1775 zu Salzburg von Mozart componirt und aufgeführt, als der Erzherzog Maximilian sich dort aufhielt. Diese Crbeit hatte ausserordentlichen Beifall. Mozart war damals seit Kurzem von München nach Salzburg zurückgekommen, als sich der erwähnte Anlass zu dieser Composition darbot. Die vollständige Partitur befindet sich in den Händen der André'schen Erben; die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt nur die geschriebene Partitur der Arie: *L'amerò, sarò costante,* welche Arie auch zu Braunschweig gestochen sein soll. Das Thema der Ouverture nach André's Verzeichniss und jenes der erwähnten Arie, folgen weiter unten.

Um eine Idee von dem Anfange und Inhalte dieses Werkes zu geben, theile ich nachstehend die Personen, den Inhalt, die Anfangsworte der Musikstücke, und die Decorationen nach dem *libretto* mit; wobei ich bemerken muss, dass das Werk bei *Metastasio* eine förmliche Oper in drei Ccten bildet, während es zu Salzburg in zwei Acte zusammengezogen, und wahrscheinlich nur als Cantate aufgeführt wurde. Dieser Text wurde auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia zu Wien verfasst und da zuerst mit Musik von *Bonno* im Frühlinge des Jahres 1751 von jungen Damen und Cavalieren, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes im Schlosstheater zu Schönbrunn aufgeführt.

INTERLOCUTORI.

Alessandro, Rè di Macedonia.

Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che ignoto anche a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.

Elisa, nobile Ninfa di Fenicia dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.

Tamiri, Prinzipessa fuggitiva, figliola del tiranno Stratone, in abito di pastorella, amante di Agenore.

Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

INHALT.

Zu Sidon herrschte der Tyrann Strato, ein von Darius eingesetzter König. Alexander der Grosse besetzte auf seinen Feldzügen auch Sidon, verjagte den Tyrannen, der sich aus Verzweiflung selbst entleibte, und beschloss, den letzten Sprössling der früheren Herrscherfamilie Abdolonimus, als König einzusetzen, der unter dem Namen Amintas, seiner Ansprüche unbewusst, als armer Hirt in der Gegend lebte. Agenor, ein Edler aus Sidon, hatte, als Strato den rechtmässigen Herrscher vertrieb, von diesem dessen letzten Sprössling übernommen, und ihn dem Hirten Alcäus zur Erziehung übergeben. Die Ankunft Alexanders veranlasste ihn, diesem zu eröffnen, dass der rechtmässige Erbe der Krone noch lebe, und nachdem sie ihn aufgesucht, und im Gespräche sich von seinen edlen Gesinnungen überzeugt haben, entdecken sie ihm seine Ansprüche, und Alexander übergiebt ihm den Purpur und das Reich. Zugleich will er gegen die Tochter Strato's, Namens Tamiris, grossmüthig handeln, und sie dem Abdolonimus (Amintas) zur Gattin bestimmen. Allein Amintas liebt bereits Elisa, die Tochter eines Hirten der aus Cadmus Geschlecht entsprossen ist, und Tamiris hat ihre Neigung

dem Agenor geweiht, der nur aus Grossmuth, um ihrem Glücke nicht in den Weg zu treten, seine Gefühle verläugnet, und ihre Heirath mit dem neuen Könige selbst befördert. Als nun Alexander auf die von ihm vorgeschlagene Vermählung dringt, erklärt Amintas, auf die Krone zu verzichten, da er die der Elisa geschworene Treue nicht brechen wolle. Nun klären sich alle Verhältnisse auf. Alexander ehrt die edle Gesinnung des Amintas, willigt ein, dass er Elisa zur Königin erhebe, und dass Tamiris sich mit Agenor verbinde, welchem er eine andere Krone zu erobern verspricht. Mit der Bemerkung, dass ein guter König auch ein guter Hirt seines Volkes sein werde, schliesst die Oper.

Die Handlung beginnt erst in dem Augenblicke, da Sidon bereits von Alexander erobert ist und dieser den Abdolonimus (Amintas) aufsucht. Das Ganze ist mehr idyllisch als heroisch gehalten, und die beiden Liebenden, Amintas und Elisa, sind die Hauptpersonen. Die im *Libretto* vorkommenden Musikstücke sind folgende:

I. Act. Arie der *Elisa: Alla selva, al prato, al fonte.*
Arie des *Aminta: Sò, che pastor son io.*
Arie des *Alessandro: Si spande al sole in faccia.*
Arie des *Agenore: Per me rispondete.*
Arie der *Tamiri: Di tante sue procelle.*
Duett der *Elisa* und des *Aminta: Vanne a regnar ben mio.*

II. Act. Arie der *Tamiri: Al mio fedel dirai.*
Arie der *Elisa: Barbaro, oh Dio, mi vedi.*
Arie des *Agenore: Ogn' altro affetto ormai.*
Arie des *Aminta: Ah per voi la pianta umile.*
Arie des *Alessandro: Se vincendo virendo felici.*
Quartetto der *Elisa* und *Tamiri*, des
Aminta und *Agenore: Ah, tu non sei più mio!*

III. Act. Arie des *Aminta: L'amerò, farò costante.*
Arie der *Elisa: Jo rimaner divisa.*
Arie der *Tamiri: Se tu di me fai dono.*
Arie des *Agenore: Sol può dir, come si trova.*

Marsch und Arie des *Alessandro: Voi, che fausti ognor donate.*
Coro: Dalla selva e dall' ovile.

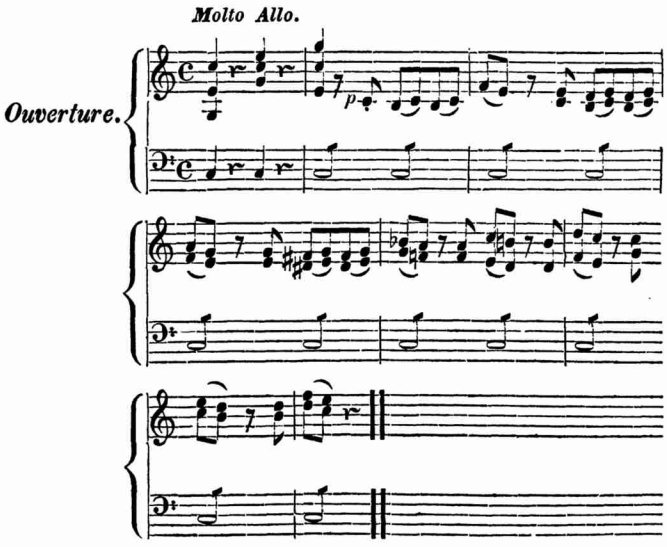
Die vorgezeichneten Decorationen sind:

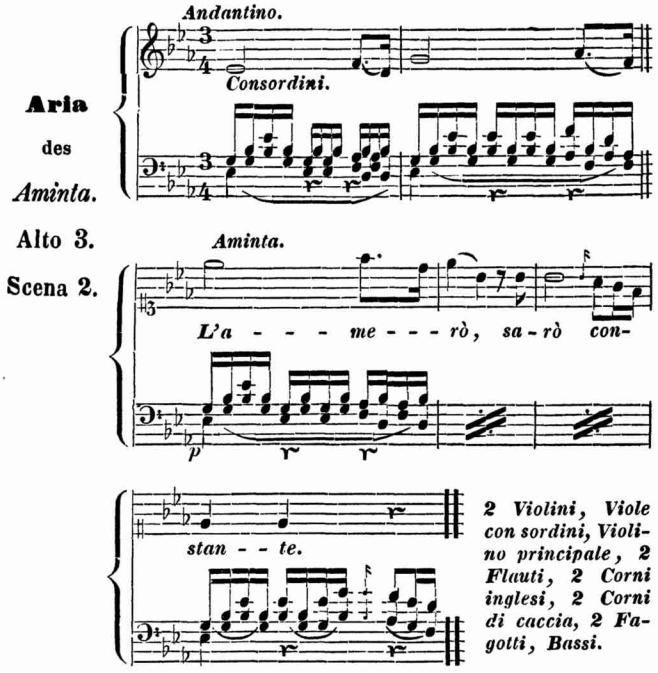
I. Act. I. Scene. Ländliche Gegend vom Flusse Bostrenus durchströmt, über welchen eine einfache Brücke führt. Im Vordergrunde Schäferhütten; in der Ferne die Stadt Sidon.

II. Act. I. Scene. Im Vordergrunde seitwärts das reiche Zelt Alexanders; auf der andern Seite Ruinen alter Gebäude; rückwärts das griechische Lager.

III. Act. I. Scene. Das Innere einer schönen Grotte, mit einem Wasserfalle und natürlichen Laubgehängen. Die weiten Oeffnungen bieten die Aussicht auf eine hügelige Gegend; etwas näher die ersten Zelte des griechischen Lagers.

VII. Scene. Ein von dem Säulengange des berühmten Tempels des Tirischen Herkules umschlossener Raum.





Durchaus sanft gehalten; schöner edler Gesang. Die Solovioline wechselt in einfachen Figuren mit der Stimme und begleitet sie dann. Diese Arie wäre noch heute gut zu hören.

So wenig umfangreich die zugänglichen Bruchstücke dieses Werkes sind, so widersprechen sie doch nicht der Ansicht einiger Zeitgenossen, welche (wie Nissen mittheilt) im *Ré pastore* den Schlussstein der Jugendwerke und den Uebergang zur Periode der Kunstvollendung finden wollten, die sich im *Idomeneo Rè di Creta* darstellt.

Dieser Uebergang erfolgte aber auch nicht plötzlich; denn zwischen der Composition des *Rè Pastore* und des *Idomeneo* (zuerst am 29. Jänner 1781 aufgeführt) vergingen beinahe sechs Jahre, während welcher kein dramatisches Werk von Mozart erschien. Und welche Jahre

waren dies, wie wurden sie für die Ausbildung benützt! — Vom 19. bis zum 25. Lebensjahre, der Uebergang vom Jünglinge zum Manne, die Vollendung der körperlichen und geistigen Entwickelung!

In diese Periode fällt die letzte grosse Reise Mozart's nach Paris, welche wesentlich zu seiner Ausbildung beitrug; daher das Allgemeinste darüber hier eine passende Stelle finden mag. Im Gefühle seines Werthes legte er seine Anstellung als Concertmeister am Hofe zu Salzburg, mit welcher ein Monats-Gehalt von 12 fl. 30 kr. Reichswährung verbunden war, nieder, und trat am 23. September 1777 blos in Begleitung seiner Mutter eine Reise an, von welcher er erst am 11. Jänner 1779 nach Salzburg zurückkam. In München hielt er sich bis 11. Oktober, in Mannheim vom 30. October 1777 bis 14. März 1778 auf, überall um eine bleibende Anstellung sich bewerbend, geschätzt und bewundert, ohne jedoch sein Ziel zu erreichen. Am 23. März 1778 kam er in Paris an, wo er bis 26. September desselben Jahres blieb. Hier fand er bald Gelegenheit sich auszuzeichnen, indem er die bekannte Sinfonie in *D,* für das *Concert spirituel,* dann eine *Sinfonie concertante* (mit Flöte, Oboe, Waldhorn und Fagott Solo) componirte. Die ihm angebotene Organistenstelle zu Versailles mit jährlich 2000 Livres Gehalt nahm er nicht an. Am 3. Juli 1778 starb seine Mutter nach kurzer Krankheit, und er war nun ganz sich selbst überlassen, was zur Entwickelung seiner Selbstständigkeit wesentlich beitrug. Zu dieser Zeit componirte er zu einem Ballette von *Noverre* die Ouverture und eilf Tanzstücke. Er erhielt den Antrag, eine Oper in 2 Acten: *Alexander et Roxane*, und eine andere in 3 Acten: *Demofont,* nach Metastasio französisch bearbeitet, zu componiren. Da aber die Dichter nicht fertig wurden, kam es nicht dazu, und da er endlich sah, dass er seine Rechnung in Paris nicht fand, auch die französische Opern-Musik, gegen den ihm so theuren italiänischen Styl gehalten, ihm höchst widerwärtig vorkam, so verliess er Paris, und ging über Strassburg, wo er

zwei schwachbesuchte Concerte gab, nach Mannheim. Hier hielt er sich wieder vom 6. November bis 9. Dezember 1778 auf, und während dieser Zeit begründete sich das Verhältniss mit seiner nachherigen Gattin Constanze Weber. Hier begann er auch ein Melodram: „Semiramis" zu schreiben, welches jedoch unvollendet geblieben zu sein scheint. Endlich kam er über Kaisersheim und München, um die Mitte Jänner 1779 nach Salzburg zurück, wo ihn die Anstellung als Hof- und Domorganist mit 400 fl. R. W. erwartete, und wo er auch bis 8. November 1780 blieb, zu welcher Zeit er sich nach München begab, um den für den Carneval $17^{80}/_{81}$ bestellten *Idomeneo* zu vollenden. Von dort wurde er von seinem Fürst-Erzbischofe nach Wien berufen, wo er im Mai 1781 seiner Organistenstelle entsagte, und sich ansässig machte.

Ehe ich diesen Bericbt über Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend (vor *Idomeneo*) schliesse, muss ich noch ein Werk anführen, dessen Entstehungsperiode sich nicht genau nachweisen lässt, nämlich:

Zaide,

Oper in zwei Acten.

Personen:

Sultan Soliman	Tiefer Tenor.
Zaide	Sopran.
Gomas	Tenor.
Alazim	Hoher Bass.
Osmin	Bass-Buffo.

Sclaven.

Gefolge Solimans. Wachen.

Ich finde mich nicht bestimmt, dieses Werk so ausführlich wie die früheren zu besprechen, weil es nicht sicher ausgemittelt ist, ob es in die von mir gewählte Zeitperiode gehört; weil die Partitur im Jahre 1838 in Stich erschienen, nnd in mehreren Zeitschriften, insbesondere auch in der „Cäcilia" umständlich beschrieben und

beurtheilt worden ist; und weil endlich Mozart selbst das Werk unvollendet liess (die Ouverture und den Schlusschor hat André dazugesetzt), folglich dasselbe nicht zur Aufführung bestimmte, und darauf so wenig Gewicht legte, dass in keinem seiner vorhandenen Briefe irgend eine Erwähnung davon zu finden ist. Ich zweifle übrigens nicht, dass diese Aomposition in die Zeit zwischen Februar 1779 und November 1780 fällt. Dieser Zeitraum, den er als Hoforganist in Salzburg zubrachte, ist durch keine andere grössere Arbeit bezeichnet. Er hatte sich kurz vorher in Mannheim aufgehalten und dort Lust bekommen, ein Melodram zu schreiben. In einem Briefe vom 12. November 1778 aus Mannheim, lobte er die Wirkung von Benda's Melodramen, welche er dort kennen lernte, und sagt dann: „Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man sollte die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." Nun enthält gerade die Zaide mehrere melodramatische Scenen, welche daher höchst wahrscheinlich noch unter dem Einflusse der zu Mannheim gefassten Ansicht componirt wurden. *Idomeneo* steht merklich höher, so dass füglich nicht angenommen werden hann, dass Zaide später entstand; wohl aber hat Mozart bald darauf Manches aus dieser Oper zur Entführung aus dem Serail benützt, zu welcher Zaide als eine Art Vorstudium betrachtet werden mag.

Die vorliegende Partitur zeigt ein unaufhaltsames Fortschreiten der künstlerischen Entwickelung. Der Gesang und die Charakteristik sind so ziemlich in italiänischer Weise gehalten, obschon hie und da das Bestreben sichtbar wird, sich in freierer Form zu bewegen. Die Motive sind theilweise veraltet, doch finden sich höchst interessante, geistreiche und wahrhaft schöne Stellen vor. In der Begleitung und Instrumentirung ist gegen die *finta giardiniera* gleichfalls ein Fortschritt zu bemerken und mehrere Nummern, namentlich des Terzetts in E, $^6/_8$, und das Quartett in *B* C, so wie die Lach-Arie des Osmin, und noch einige

Arien, verdienen der Vergessenheit entzogen, und wenigstens (wie es hie und da geschehen ist) in Conzerten aufgeführt zu werden. Von einer Aufführung im Ganzen liesse sich ein sehr günstiger Erfolg kaum erwarten, da die Entführung ungefähr den nämlichen Inhalt hat, die Musik dazu aber in jeder Beziehung weit gelungener ist.

So hätte ich denn die mir gesteckte Gränze erreicht, und unseren Mozart durch die Vorhallen des Tempels bis zur Schwelle des Allerheiligsten begleitet, das er mit seinem *Idomeneo Rè di Creta* als vollendeter Meister betrat. Ihm war es gegönnt, Schönheit und Geist zu vermählen, die innere Durchdringung der bis dahin getrennten Prinzipe, des freien melodischen Sich-Ergehens der italischen Weise, mit der Charakteristik des Besonderen zu vollbringen, und so eine neue Epoche der Tonkunst zu begründen. (Siehe Brendels Einleitung der neuen Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1845, Nr. 1 und 2.) Ich enthalte mich hier jeder weiteren Betrachtung; denn wo die Werke sprechen, verstummt das Wort. Möge es mir gelungen sein, durch meine anspruchslose Darstellung zur Beleuchtung der früheren Entwickelungsperiode eines unserer grössten Genien ein Geringes beizutragen, und so Materialien zu einer künftigen Biographie und auffassenden ästhetischen Beurtheilung Mozarts sammeln zu helfen. Indem ich von dieser Arbeit Abschied nehme, die mir selbst gewiss die grösste Freude gemacht hat, glaube ich Mozarts Verehrern zum Schlusse noch eine Uebersicht seiner sämmtlichen dramatischen Werke mit Angabe der Zeit ihrer Vollendung oder ersten Aufführung (soweit ich diese erheben konnte) vorlegen zu sollen, wobei ich noch ein paar verwandte Compositionen mit aufgenommen habe, deren Entstehungszeit im Allgemeinen weniger bekannt ist.

Apollo et Hiacinthus, aufgeführt 13. Mai 1767. Salzburg.
Bastien und Bastienne „ im Jahre 1768. Wien.
La finta semplice, sollte gegeben werden zu Ostern 1770. Wien.
Mitridate, Rè di Ponto, aufgeführt 26. Dezbr 1768. Mailand.
Ascanio in Alba, „ 17. Oktober 1771. „

Il Sogno di Scipione, aufgeführt 14. März 1772. Salzburg.
Lucio Silla, „ 26. Dezbr. 1772. Mailand.
La finta giardiniera, „ 13. Jänner 1775. München.
Il Rè pastore, „ im Jahre 1775. Salzburg.
Zaide, componirt im Jahre 1779 oder 1780. Salzburg.
Idomeneo, Rè di Creta, aufgef. 29. Jänner 1781. München.
Die Entführung aus dem Serail, gegeben 12. Juli 1782. Wien.
Bruchstücke der Oper: *L'Oca del Cairo* und *Lo sposo deluso,* componirt im Jahre 1783. Salzburg.
Il Davide penitente, zum Theil 1783 comp. — Vollendet im März 1785. Wien.
Quartetto e Terzetto zu *La villanella rapita* von *Sarti,* 15. und 21. November 1785. Wien.
Der Schauspieldirector, aufgef. 3. Februar 1786. Schönbrunn.
Le nozze di Figaro, *) vollendet 29. April 1786. Wien.
Il Don Giovanni, **) aufgef. 4. Novbr. 1787. Prag.
Sinfonie in *G-moll* im Juli, in *C* mit der Fuge im August 1788. Wien.
Così fan tutte, vollendet im Jänner 1790. Wien.
La clemenza di Tito, aufgef. 6. Septbr. 1791. Prag.
Die Zauberflöte, „ 30. Septbr. 1791. Wien. ***)

---

*) Gleichzeitig mit *La grotta di Trofonio* von *Salieri* und *Una cosa rara* von Martin.

**) Gleichzeitig mit *Dalbero di Diana* von Martin, und *Axur Rè d'Ormus* von *Salieri,* italiänische Bearbeitung.

***) Da ich vielleicht nicht sobald wieder Gelegenheit finde, Mozartiana mitzutheilen, so führe ich hier noch folgende Umstände an, zu deren Kenntniss ich seit Kurzem gelangt bin. Die Originalhandschrift von Mozarts Instrumentirung zu Acis und Galatea, und zur Ode an die heil. Cäcilia von Händel, befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin; Abschriften davon besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Bereits in einem früheren Aufsatze (Cäcilia XVIII. Band, Seite 242) habe ich nachgewiesen, dass Mozart niemals den Judas Maccabäus von Händel instrumentirt hat. Nun ist es mir zufällig gelungen, den Ursprung des in dieser Hinsicht bestandenen Irrthums zu entdecken, da ich den Auctionskatalog über die nach dem Tode des Freiherrn von

Swieten versteigerten Musikalien desselben, in dem Archive der Gesellschaft der Musikfreunde vorfand. Es sind darin alle Werke in alphabetischer Ordnung aufgeführt; bei Händel werden zuerst 31 Nummern in englischer Partitur aufgezählt, dann heisst es: Oratorien, welche mit deutschem Texte unterlegt und neu instrumentirt sind. Von Mozart: Nr. 227 Acis und Galatea, die Partitur mit den ausgeschriebenen Stimmen fürs ganze Orchester, Nr. 228. Alexanders Fest, ditto ditto; Nr. 229. Der Messias, ditto ditto; Nr. 230. Judas Maccabäus ditto ditto; Nr. 231. Die Wahl des Herkules, ditto; Nr. 232. Ode auf die heil. Cäcilia ditto ditto; — Von Baron von Swieten, Nr. 233. Athalia, Partitur sammt den ausgeschriebenen Stimmen.

Da es nun durch die glaubwürdigsten Zeitgenossen erwiesen ist, dass Jos. Starzer den Judas Maccabäus für van Swieten instrumentirte, und da erst nach Starzers Tode (1787) Mozart die Leitung der van Swieten'schen Concerte und die Bearbeitung der dort aufgeführten Werke übernahm; da ferner die Partitur und Stimmen von Starzers mit grossem Beifall gegebener Bearbeitung des Maccabäus im Auctionskataloge nicht erscheinen; — da endlich dieser Catalog überhaupt von irrigen und mangelhaften Angaben wimmelt; so ist es klar, dass der ganze Irrthum von dem Verfasser dieses Verzeichnisses herrührt, welcher es am bequemsten und empfehlendsten fand, die mit keinem Namen bezeichneten Partituren unter Mozarts Bearbeitung einzureihen. So gelangte auch „Die Wahl des Herkules“ (welche wahrscheinlich van Swieten selbst instrumentirt hat) zu dieser unverdienten Ehre. — Partitur und Stimmen des Judas Maccabäus wurden von der Tonkünstler-Wittwengesellschaft in Wien als vermeintliche Mozart'sche Bearbeitung erstanden, und dieses Werk im Jahre 1806 mit dem Beisatze „nach Mozarts Bearbeitung“ aufgeführt, wornach denn dieser Irrthum sich weiter verbreitete, und so lange unangefochten blieb, bis der Sache genau nachgeforscht und auf den Grund gesehen wurde.

Anmerkung des Verfassers.