

Gustav Jacobsthal

## Die Opern aus Mozarts Kindheit

Vorlesungsskizzen  
Straßburg 1888  
(mit Übersicht von *Mitridate* bis *Zaide*)

(Jacobsthal-Nachlass, Teil B 13)

Herausgegeben (transkribiert, redigiert und kommentiert) von Peter Sühling,  
abgeschlossen 2005, durchgesehen 2019.

Auszüge aus den Vorlesungen von *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* bis *La finta semplice*  
sind bereits veröffentlicht worden in dem Buch des Herausgebers: *Die frühesten Opern  
Mozarts. Untersuchungen im Anschluss an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*, Kassel  
2006.

# Inhalt

Inventar des Herausgebers der Mappe zu Mozarts Opern, S. 3

Editorische Vorbemerkung des Herausgebers, S. 6

Gustav Jacobsthal

Vorlesungsskizzen zu den Kindheits-Opern Mozarts 1888 (S. 7–172)

Einleitung	S. 7
<i>Die Schuldigkeit des Ersten Gebots</i>	S. 9
<i>Apollo et Hyacinthus</i>	S. 12
<i>Bastien und Bastienne</i>	S. 84
<i>La finta semplice</i>	S. 138
Zwischen <i>La finta semplice</i> und <i>Idomeneo</i>	S. 168

Anhang

1. Mitschrift Peter Wagners der Vorlesungs-Einleitung, S. 173
2. Analysen zu *Die Schuldigkeit des ersten Gebots*, S. 179

Nachbemerkung des Herausgebers, S. 191

## Inventar des Herausgebers der Mappe zu Mozarts Opern

„*Die Opern Mozarts*“ (Sommer 1888)  
Mus Nachl G. Jacobsthal B 13 (VIII Teile).

Teil I:

1.)

ein Deckblatt aus blauer Pappe: „Die Opern Mozarts. Vorlesung Sommer 1888. N 7“.

2.)

in einem Faltblatt mit dem Titel „Auszüge aus Meinardus, *Mozart* und aus Mozart-Briefen“:

Inhalt: Mozart (Nohl aus Zeitgenossen) (1 Seite)

Mozart aus (manchmal auch „in“ seinen Briefen (nach Nohl 1877, 2. Aufl.) (S. 1–13)

Mozart nach Meinardus (S. 1–21), (d.i.: Ludwig Meinardus: *Mozart. Ein Künstlerleben*, Bln-Lpzg, 1883)<sup>1</sup>.

3.)

diverse zusammengefaltete Materialien:

a)

unpaginierte Skizzen: – mit Vergleichen Mozart/Beethoven (3<sup>1/2</sup> Seiten)

– zu Idomeneo und opera seria (4<sup>1/2</sup> S., datiert: den 14. Febr.), die rückwendigen Seiten der Doppelseiten bleiben leer.

darin eingelegt 1<sup>1/4</sup>-seitige Skizze mit dem Titel

„Geschichte“: „Italiener von großer Frische der Melodie...“

und: 3-seitige Skizze ohne Titel „Nachdem wir uns von Mozart klanglich...“

noch darin eingelegt:

„Mozart“ (vermutlich Planskizzen einer früheren Vorlesung), datiert vom 14. Jan. bis Febr. 1873 (S. 1–33)

darin:

ab S. 15 über *opera seria*

ab S. 21 Randspalte mit wandernden Titeln

ab S. 28 über *La finta giardiniera*

ab S. 30 über Sonate.

ein nur zweiseitig beschriebenes Doppelblatt (4 Seiten) (rückwendig leer), datiert 20/1/73:

„Geschichte der Musik“, „Wenn wir uns fragen, meine Herren, welche...“

ein weiteres zweiseitig beschriebenes Doppelblatt:

„1.) Ästhetische Begründung des Motivs oder Themas für musikalischen Satz“,

ein Blatt „Operneintheilung“ (Kindheit/Jugend/Reifer/Gereift/höchste ästhet. Blüte)

„Kindheit: *Apollo – Bastien & B. – finta semplice*

Jugend: *Mitridate – Lucio silla*

Reifer: *La finta giardiniera – Il rè pastore*

---

<sup>1</sup> Der Chorleiter und Komponist Ludwig Meinardus (1827-96), der dieses populär gehaltene Buch nicht zu seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen zählte, hatte im Jahr 1885 die Abfassung des Mozart-Artikels für die Allgemeine Deutsche Biographie (ADB) der Bayerischen Akademie der Wissenschaften übernommen, nachdem Jacobsthal diesen ihm erteilten Auftrag zugunsten seiner europäischen Bibliotheksreise zu mittelalterlichen Quellen abgeben musste.

Gereift: *Idomeneo* – *Entführung*

höchste ästhet. Blüte: *Figaro* bis *Titus*

nähere Stichworte zu Kindheit [und Jugend]:

von 1) Oratorium *Schuldigkeit des ersten Gebots* bis 7) *Ascanio in Alba*.

b)

„Opern-Verzeichnis von 1780–90 in Deutschland“ (Spielpläne)

gefolgt von 1790–1800 (2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> S.)

1800–1810 (3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> S.)

1810–1820 (4 S.)

1820–1830 (3 S.)

1830–1849 (5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> S.)

Hamburger Stadttheater 1841–47 (5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> S.)

darin eingelegt: 5 Seiten Auflistung nach Komponisten und Werken (Schmierzettel).

c)

alphabetische Auflistung von Operausgaben (Partituren, Klavierauszüge, Libretti) mit Verlagsangaben und Preisen in Gulden, Mark und Francs (39 Seiten).

d)

6 gefaltete Doppelblätter mit Reflexionen über die Gattung der Oper zwischen Musik und Drama,

darin eingelegt 3 eng beschriebene Einzelblätter (a bis c) mit Analysen einzelner Szenen aus dem *Figaro*.

e)

Skizzenblätter zur Vorbereitung und Revision der Vorlesungen zu *Idomeneo* (teilweise mit Bezug auf die Seitenzahlen des Hauptmanuskripts der Vorlesungsskizzen):

– 1 Blatt mit Anmerkungen zum Vorlesungsmanuskript zur Frage der „Übergänge“ (einzelne Szenen und Arien aus *Idomeneo*)

– 1 Blatt mit Anmerkungen zum Vorlesungsmanuskript, Frage des „Formalismus“ und „formalistischer Arien“ (*Idomeneo*)

– 9 Seiten Notizen zu den Nummern der AMA-Partitur (Überschrift: *Idomeneo*) mit der Schlußbemerkung: „Ballettmusik ist später zu untersuchen“.

Drei weitere Revisionsnotizen zu einzelnen Stellen der Vorlesung zu *Idomeneo*.

Teil II:

f)

4 kleinere, z. T. zusammengefaltete Revisionszettel zu einzelnen Stellen der Vorlesung zu *Idomeneo*.

g) ein zweiseitig beschriebenes, zusammengefaltetes halbes Din A 4-Blatt mit der Überschrift: „Vorlesung: die Opern Mozarts. Sommer 1888. Skizze zu einem *Schlußwort* (mündet in eine Kritik Richard Wagners).

h)

19 teils Seiten, teils Blätter: Analysen zu „Schuldigkeit des ersten Gebots“.

i)

„Die Opern Mozarts“ (bleistiftlicher Zusatz: Vorlesung von Jacobsthal, Copie von J. Pet. Wagner), enthält die säuberliche Abschrift von Mitschriften aus dem Kollegheft Peter Wagners der Vorlesungen vom Montag, 7. Mai 1888, Mittwoch den 9. Mai (ab S. 11) und 14. 5. '88 (ab S. 17). (21 Seiten)

4.)

eigentliches Vorlesungsmanuskript („Skizzen“) Sommersemester 1888,  
Blätter 1–357

Blätter 1–50:

Das Vorlesungsmanuskript (Einleitung) beginnt mit der Nennung der beiden Daten 7.5.'88 und 9.5.'88 ohne folgenden Text (vorhanden in der Mitschrift Wagners: Einleitung), der Text setzt ein unter dem Datum des 14.5.'88 mit:

bibliographischen Bemerkungen

über die von Jacobsthal benutzten Quellen zu Mozart, mit denen Wagners Mitschrift unter demselben Datum abbricht (mit einer kleinen Überschneidung in unterschiedlichem Wortlaut), Bl. 1–3

[*Schuldigkeit des ersten Gebots*: Bl. 3–8 (& 19 Sonderseiten, aus 3. h),  
*Apollo et Hyacinthus* S. 8–108]

Teil III:

Blätter 51–100 (*Apollo et Hyacinthus*)

Teil IV:

Blätter 101–150 [*Apollo et Hyacinthus* bis Bl. 108,  
*Bastien und Bastienne* Bl. 108–186]

Teil V:

Blätter 151–200 [*Bastien und Bastienne* bis Bl. 186,  
*La finta semplice* Bl. 187–229]

Teil VI:

Blätter 201–250

[*La finta semplice* bis Bl. 229,

nur aufgelistet und mit Literaturhinweisen versehen: *Mitridate*, *Ascanio*, *Scipione*, *Lucio Silla*,  
*Il Rè pastore* (Bl. 229–230),

*La finta giardiniera* (Verweis auf die Vorlesung „Haydn, Mozart, Beethoven“, in B 15, Teil I,  
Bl. 40–54),

nur summarisch mit speziellen Hinweisen (z. B. auf die Gattungscharaktere von Melodram  
und Entreact-Musiken): *Zaide* Bl. 230–233,

*Thamos* Bl. 233–235;

*Idomeneo* Bl. 235–250 (& Verweis auf Vorlesung „Haydn, Mozart, Beethoven“, in B 15,  
Teil I, Bl. 54–78)]

Teil VII:

Blätter 251–300 (*Idomeneo*)

Teil VIII:

Blätter 301–357 (*Idomeneo*)

## Editorische Vorbemerkungen des Herausgebers

Diplomatische Wiedergabe nach den Vorlesungsskizzen (Signatur: B 13, Teile II–VI, Blätter 1-250), 1. bis 22. Vorlesung, vom 7.5. bis 9.7.1888. Jacobsthal las in der Regel zwei- bis dreimal pro Woche. Die Orthographie wurde nicht modernisiert. Der Blätterwechsel im Originalmanuskript ist durch Zählung in eckigen Klammern im Fließtext markiert.

Text in eckigen Klammern im Haupttext und kursiv gesetzter Text in den Fußnoten stammen vom Herausgeber. Einige von Jacobsthal selbst gesetzte eckige Klammern mussten zu diesem Zweck in runde Klammern verwandelt werden. [...] bedeutet auch: ausgelassene oder unleserliche Stelle, manchmal repräsentiert es auch hier nicht darstellbare Notenbeispiele.

Jacobsthal zitiert nach der so genannten Alten Mozart-Ausgabe (AMA), Leipzig 1876-86. Da diese noch keine durchgehende Taktzählung innerhalb der einzelnen Musiknummern der Opern aufwies, die Jacobsthal hätte angeben können, bedeuten die in seinen eingeklammerten Stellennachweisen verwendeten Kürzel (S. S. T.) in ihrer Reihenfolge: S = Seite, *S* = System, T = Takt, in der Handschrift sind die beiden S nicht wie hier durch gerade und kursive Stellung, sondern durch eine Schreibweise in Kurrent- resp. lateinischer Schrift voneinander unterschieden. In manchen Abschnitten sind Jacobsthals Nachweise aus der AMA nur mit [...] markiert. Da die dichte Beschreibung und Argumentation Jacobsthals äußerst eng am Notentext entlang läuft, konnte auf eine Ersetzung der alten Stellennachweise durch solche aus der Neuen Mozart Ausgabe (NMA) verzichtet werden, ohne den Nachvollzug anhand der neuen Partituren zu gefährden.

Aus dem gleichen Grund sind die von Jacobsthal in seinen Skizzen gezeichneten Notenbeispiele hier nicht reproduziert.

**Vorlesungsskizzen zu den Kindheits-Opern Mozarts**

*Einleitung* (Fortsetzung der 3<sup>ten</sup> Vorlesung – 14. Mai 1888)<sup>2</sup>

Was ich von der Entwicklung der Oper bis auf Mozart, von der Problemstellung für ihn, in voriger Vorlesung gesagt habe, gilt der italienischen opera seria. Ich habe hierüber zuerst und so ausführlich gesprochen, weil sie der Hauptstrom in der Entwicklung der Oper bedeutet, der von Anfang an fließt und zu dem sich erst im Laufe der Zeit viel später die andere Art der Oper, die opera buffa gesellt. Über diese zu sprechen fand ich zweckmäßiger, wenn wir uns mit Mozartschen Opern dieser Art selbst beschäftigen. Ebenso will ich es mit der deutschen Oper halten; diese, wenigstens diejenige, zu welcher Mozarts deutsche Opern in Beziehung zu sehen sind, ist eben kurz vor Mozarts Geburt erst entstanden. Und bevor ich nun den Gang der Darstellung wieder aufsuche, will ich erst eine kurze bibliographische Notiz geben, wobei ich auf Vollständigkeit verzichte.

1.) Otto Jahn, W.A. Mozart, Leipzig, Breitkopf & Härtel

1<sup>ste</sup> Auflage 4 Bde 1856–59

2<sup>te</sup> Auflage 2 Bde 1867<sup>3</sup>

2.) Köchel, Ludw. Ritter von : Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862<sup>4</sup> – [1/2] –

3.) Gesamtausgabe der Werke Mozarts in XXIV Serien, Serie V: Opern, Revisionsberichte (leider sind Varianten etc. noch nicht ausführlich genug wiedergegeben). Die Angabe der Autographen in diesen Revisionsberichten giebt gegenüber Köchel Neuerungen an.

Weitere bibliographische Angaben gebe ich gelegentlich (Siehe mein Octavheft: Literatur zu Haydn, Mozart, Beethoven<sup>5</sup>)

(Ich nehme den Gang der Darstellung wieder auf)

Frage: Wie ist es möglich gewesen, daß Mozart in seinem kurzen Leben das ihm vorliegende Problem der Oper gelöst hat? erst 1762 ist Orpheus des Gluck; und es dauert lange Zeit, ehe Mozart sich durcharbeitet. Er mußte wie jeder andere, und wie die Entwicklung jedes Menschen und der ganzen Menschheit vor sich geht, erst das Vorausgegangene in sich

---

<sup>2</sup> Den Beginn der Vorlesungen (von der 1. bis zum Anfang der 3. Vorlesung) siehe in der Mitschrift von P. Wagner weiter unten S. 173-78.

<sup>3</sup> NB! 2/7/89: Der erste Band der 3<sup>ten</sup> Auflage (von Deiters bearbeitet) ist erschienen, die 2<sup>te</sup> ist leichter zu lesen, die erste reicher an Material und für eigene Forschungen immer noch notwendig. Kritik der Bücher siehe in neuerem Hefte: Haydn, Mozart, Beethoven, S. 30 bis 31. *Jacobsthals Kritik an Jahn aus diesem Heft ist wiedergegeben in: P. Sühning, Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluss an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen, Kassel 2006, S. 264f.*

<sup>4</sup> NB! 2/7/89: Laut Vorrede zu dem 1. Bde der 3. Auflage von Jahn, Mozart, S. XVII, 2<sup>ter</sup> Abs. soll ein Nachtrag zu Köchels Verz. erfolgen. Die in 1873 noch im Besitz der Gebrüder André befindliche Originalhandschrift Mozarts soll von der Königlichen Bibliothek Berlin angekauft werden.

<sup>5</sup> Dieses Octavheft konnte im Nachlass nicht aufgefunden werden.

reproduziert haben, er mußte erst leisten können, was man bis auf ihn geleistet hat; ehe er eigene Ideen in die Oper einprägte.

Das ist bei einem kurzen Leben, und bei der Zeitconstellation seines Lebens nur möglich gewesen, indem er dieses Geschäft des sich Aneignens des Vorausgegangenen bereits in allerfrühester Frühe besorgt. Und das hat er, ein Wunder, als Kind bereits gethan. Er ist ein Wunderkind gewesen, wie so manche. Schon im 6<sup>ten</sup> Jahr geht sein Vater mit ihm auf Reisen. Aber er ist nicht nur Wunderkind gewesen, wie so viele dieses Genres, sondern ein Wundermann geworden und geblieben.

Diese Wirkung hervorgebracht durch 1) sein Genie 2) die kluge Erziehung des Vaters Leopold Mozart 3) des jungen Mozarts Pflichttreue gegen sich selbst, die ihn vor der Eitelkeit und den Folgen der frühen Erfolge schützte. Ich kenne die Studien nicht, die er unter Leitung des Vaters machte. Es ist wohl Fuxsche Methode (im Mozarteum in Salzburg sind diese Studien noch erhalten. Später sind dieselben zu untersuchen. Hat Nottebohm in Mozartiana dergleichen?)

Schon als Knabe hat er Opern geschrieben.

Die ersten vier sind folgende:

- 1) *Die Schuldigkeit des 1. Gebots*, März 1766 (Köchel 35) deutsch
- 2) *Apollo & Hyazinthus*, Schulooper, lat., Mai 1767 (Köchel 38)<sup>6</sup>
- 3) *Bastien und Bastienne*, 1768 (Köchel 50) deutsch
- 4) *La finta semplice*, 1768 (Köchel 51) ital.

Es schließen sich dem noch mehrere an aus der Knabenzeit.

Ich nehme die 4 ersten zusammen, weil sie zeigen, wie verschiedenartig seine Thätigkeit auf diesem Gebiet schon so früh war. Er mußte neben dem Deutschen also lateinisch und italienisch können. Seine lateinischen Studien in der Knabenzeit zeigt der Zusatz zu einem kleinen Billet an eine Freundin:

„Cuperem scire, de qua causa, a quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo aestimatur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci.“<sup>7</sup> – [2/3] –

Aber nicht nur das, sondern was künstlerisch von Bedeutung ist, auch in verschiedenen Stilgattungen sind die Opern geschrieben.

- die 1. & 2. im Stil der ital. opera seria
- die 3. im Stil der deutschen komischen Oper
- die 4. im Stil der italienischen opera buffa

Ich gehe nun zur Besprechung über. Ich darf für die Anfänge nicht zu breit sein, obwohl gerade die Detailuntersuchungen so viel Belehrendes bieten, weil sonst nicht Zeit genug bleibt für die großen vollendeten Werke wie *Figaro*, *Don Juan*, *Zauberflöte*.<sup>8</sup>

Indem ich daher abwäge, wie ich die Zeit am zweckmäßigsten verwende, es wird besonders wichtig sein, die allererste Oper genau zu untersuchen.

---

<sup>6</sup> Später ist hinter dieser Oper wohl auch noch die Grabmusik (1767), (Köchel 42) Ausg. Ser. IV Nr.1 zu besprechen. Jahn<sup>2</sup> I, S. 54 ff. / 1. Aufl. I, S. 71 ff.

<sup>7</sup> Siehe Jahn Mozart<sup>2</sup> I, S. 61; 1. Aufl.: S. 78, Anm. 17.

<sup>8</sup> *Jacobsthal gelangte, selbst unter Auslassung (summarischer Zusammenfassung) von Mitridate, Ascanio, Scipione, Silla, La finta giardiniera, Il re pastore und Zaide nur bis einschließlich Idomeneo (blieb Fragment, bricht im 2. Akt ab).*



(Jahn<sup>1</sup> I, S. 71, erwähnt sie [*Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*] nur in Anm. 3, Jahn<sup>2</sup> I, S. 50 ff.)

Nur ein Theil, der erste ist von Mozart componiert, der 2<sup>te</sup> von Michael Haydn, der 3<sup>te</sup> von Anton C. Adalgasser.

Schon, daß der kleine 10jährige Knabe als ebenbürtig den gereiften Männern mit ihnen sich zu einem Werk vereinigen kann, ist bezeichnend für die Stufe, auf der seine Arbeit steht.

Es wäre interessant, auch die andern Theile kennen zu lernen, ob dieselben erhalten sind, konnte ich weder aus Jahn, noch Köchel wie Revisionsbericht der Ausgabe in Ser. V, S. 2 ff. erfahren.

Das Original der Mozartschen Komposition ist in der Royal Library Windsor. Siehe darüber Allg. mus. Ztg 1865, Nr. 14, S. 225 ff., v. Pohl.

Der Inhalt des ersten von Mozart componirten Theils ist kurz folgender:

(Ich gebe ihn nach meiner Analyse auf den Blättern: Die Opern Mozarts, Analysen, Sommer 1888. Die Schuldigkeit des ersten Gebots.)<sup>9</sup>

4<sup>te</sup> Vorlesung 16/5/88:

Wir gehen nun an das Werk selbst. Für die Besprechung giebt es 2 Wege, 1) entweder systematisch, indem nacheinander die einzelnen Punkte, auf die es ankommt, besprochen werden. Oder 2) Wir folgen dem Gang des Werkes und beobachten die wichtigen Punkte, wie sie uns im Lauf des Werkes gerade begegnen und fassen nachher das Beobachtete zu einem Gesamturtheil zusammen. Ich wähle diese letztere Methode für diesmal. Da es das erstemal ist, dass wir ein Kunstwerk besprechen, zumal ein ganz unbekanntes, glaube ich wird es auf diese Art anschaulicher und lebendiger. Aber, damit diese Einzelheiten von vornherein unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkt zusammengehalten werden, – [3/4] – mache ich eine Vorbemerkung:

Die Oper zeigt, trotzdem sie ein geistliches Stück und in deutscher Sprache ist, dennoch den ganzen Stil der ital. opera seria.

Das dürfte nicht auffallend sein; denn in diesem Stil sind wohl auch andere deutsche geistliche Stücke (Oratorien) dieser Art von anderen Componisten. Untersuche dies an Beispielen – und der Vocalstil Mozarts ist doch an der italienischen Kunst gebildet worden.

Daraus ergibt sich von selbst, aus welchen Bestandteilen sie besteht:

- 1) Secco Recitativ
- 2) begleitetes Recitativ
- 3) Arie – resp. mehrstimmige Gesänge.

Ferner versteht sich von selbst: die Form der Arie.

Ich erkläre dieselbe: nach dem Schema:

#### I Theil

- 1) Thema a Schluss in Tonart □ + #
- 2) Thema a.....□

#### II Theil

- 3) Thema b. Andere Tonart als □, womöglich Taktwechsel

#### III Theil

Wiederholung von I Theil

Da zu reichliches instrumentales Vorspiel, Zwischenspiele zwischen den einzelnen Bestandtheilen, und Nachspiel.

Ich beginne nun die Besprechung.

Über die Ouvertüre, Sinfonia genannt, ist nichts zu sagen, was von Wichtigkeit wäre, sie ist ein 2theiliges Stück, deren erster Theil in Tonart C + # (G), und deren 2<sup>ter</sup> Theil in C endet.

---

<sup>9</sup> Blätter 1–19, Signatur: B 13, II. Teil, 3. h), siehe den Anhang in dieser Publikation (S. 179-90), wie auch bei den folgenden Verweisen auf dieses Konvolut.

(Einiges mehr habe ich in den Blättern: Die Opern Mozarts. Analysen. Sommer 1888. Schuldigkeit des ersten Gebots gesagt.)

Im weiteren Verfolg halte ich mich nun an diese eben in Klammern erwähnten Blätter (welche 19 Seiten bilden). Ich komme in dieser Vorlesung 4 bis zur Besprechung der Arie Nr. 3 (S. 22 der Partitur) inclusive (meine Blätter ... bis S. 3 am Ende).

#### 5. Vorlesung 17/5

Fortsetzung der Besprechung der Schuldigkeit des ersten Gebots.

Ich beginne mit dem Recitativ S. 27, S. 4 (Es reget sich) (meine Blätter Analysen, S. 4). Ich komme bis zur Besprechung der Arie Nr. 8 (S. 57 der Partitur inclusive) – [4/5] – (bis Seite 15 meiner Blätter Analysen. Die Schuldigkeit des ersten Gebots.) Am Schluss spiele ich diese Arie am Klavier, wobei das Gesagte deutlicher hervortritt.

Pfingstferien

#### 6. Vorlesung

(nach Pfingstferien)

28.5.1888

Ich fahre fort in der Besprechung der Oper: Schuldigkeit des ersten Gebots mit dem Recitativ S. 68 (Seite 15, Z. 5 meiner obengenannten Blätter Analysen etc.).

Dann fahre ich fort:

Nachdem ich nun das Bemerkenswerthe in der ganzen Oper besprochen habe, gebe ich im system. Überblick die einzelnen Punkte an.

1) Das Werk ist wie schon gesagt im Stil der ital. Opera seria.

Zweckmässiger Bildungsgang: sich nach ital. Muster zu bilden. Denn

a) keine ebenbürtige deutsche Oper zu der Zeit, wie wir nachher sehen werden

b) zweckmässige Ausbildung in vocaler Beziehung, und in Beziehung auf Verhältnis von Stimme zu Orchester.

c) durch die ital. Oper ist das formale Element zu erlernen: die deutsche Oper hat kein Recitativ, weder secco noch begleitet; die Arienform ist klein (liedmässig). Dies ist der Bildungsweg aller deutscher Opern-Componisten von Bedeutung gewesen zu Mozarts Zeit und vorher. Sie sind eben Italiener geworden. (Beispiele Händel, Hasse, Graun, Gluck) Dass Mozart auch deutsche Opern schrieb, war durch das zeitliche Zusammentreffen seiner Lebenszeit mit dem Entstehen der Deutschen Oper möglich. Eine andere Frage ist es, ob es zweckmässig war, dass dieser religiöse Stoff in dieser opernhaften Art behandelt wurde. In dieser Beziehung sind einzelne Arienstellen sicherlich bedenklich, so namentlich in der Arie Nr. 8 die Passage (S. 59, S. 1, T. 5–8), wo die Verszeile: eh es kann der Balsam heilen in 2 Halb-Kola verwandt wird, was ich in rhythmischer Beziehung (S. 9, unten meiner Blätter Analysen etc.) als bemerkenswerth hervorhob, was aber im Verhältnis zum Wortsinn doch gar zu sehr opernhaft ist (Vergleiche dies später mit der betreffenden Stelle in der finta semplice.)

2) Es sind in dem Werk keine hervorstechenden Züge von Originalität der Erfindung; sondern vollständiges Anschmiegen an das Überlieferte und das Ausnutzen desselben. Dies ist die naturgemässeste Entwicklung dieses abnormen Geistes, aber ebenso selten ist dieselbe, wie natürlich. Gewöhnlich beginnt die künstlerische Tätigkeit des Anfangs mit masslosem Hinausgehen über die eigene Fähigkeit, mit Fantasterei und Übertreibung ins Blaue hinein. Und allmählig stellt sich erst das durch die Schulung gewonnene Maass ein. Diesen Bremsprozess hat Mozart als ganz kleines Kind abgemacht (4-jährig), da er ungeheuer schwere Sachen schreiben wollte. Wohl unter dem Einfluss des Vaters ist er dann gleich geschult worden.

Daher keine Suche nach Originellem; da er naturgemäss Originelles in diesem Alter noch nicht haben kann. Das Eigenthümliche des Menschen kann sich erst mit der Zeit entwickeln und tritt dann, ungesucht und unerstrebt hervor. In diesem Alter könnte das Originelle nur

forciert sein. Und das ist das Charakteristische in Mozarts ganzer Entwicklung, und seinem ganzen Schaffen, und das zeigt sich schon hier, dass er niemals gesucht ist, niemals etwas ausspricht, was seiner augenblicklichen Entwicklung nicht genau entspricht. Daher konnte er in diesem Alter nichts anderes thun, als sich das, was vor ihm und neben [ihm] war anzueignen. Dies wird von seinen Biographen nicht genügend scharf hervorgehoben. Denn es genügt nicht, nur auszusprechen, dass sich in diesem Erstlingswerk noch keine Originalität zeigt, sondern es muss ausdrücklich gesagt werden, dass Originalität hier nicht verlangt werden darf. Sie wäre vom Übel. – [5/6] –

3) Andererseits aber nun erfüllt Mozart, der Knabe, in dieser Oper bereits alles, was die damalige ital. Oper bietet. Er beherrscht alle musikalischen Ausdrucksmittel.

a) die Form, d.h. die Anordnung, Gruppierung, Gliederung der musikalischen Gedanken

b) Melodiebildung - Süßigkeit und Lebendigkeit wie in ital. Oper, wie wir uns beim Anhören der Arie Nr. 8 überzeugen konnten, auch die Coloraturen, ob angebracht und ungeeignet

c) Rhythmik

d) Harmonische Verhältnisse - meist einfach, manchmal schon reicher, nicht immer als bei Zeitgenossen

e) Mehrstimmigkeit - einfach, aber richtig. Nachahmende Technik, nicht bedeutend, aber geeignet und wo er [sie] verwendet, mit Sicherheit, sei es im Verhältnis mehrerer Gesangstimmen untereinander, oder der Orchesterstimmen unter einander oder zwischen Orchesterstimmen und Gesangstimmen. Die Stimmen sind alle fließend und nicht unselbständig.

f) die Orchesterbegleitung durchaus nicht bloss accordirt, sondern sie tritt auch mit Melodien auf – bei Mozart nicht weniger als bei seinen Zeitgenossen.

g) Instrumentation zeigt sichere Kenntnis der Eigenthümlichkeit der verwendeten Instrumente. Die Instrumente werden noch nicht benutzt, um besondere individuelle Färbung hervorzubringen, weder in Bezug auf das einzelne Instrument, noch in Bezug auf Mischung mehrerer – aber das ist der Standpunkt seiner Zeit überhaupt in der Oper. – Doch regt sich bei Mozart schon dergleichen in den getheilten Violon (und der Octavenverdoppelung zwischen erster Violine und erster Viola (S. 28 der Partitur) im Recitativ.)

(Untersuche auf diesen Punkt die gleichzeitigen Opern anderer Componisten, auch in Bezug auf die andern genannten Punkte!) Ja, man kann sagen, es haben durchaus nicht alle gleichzeitigen Opern soviel Abwechslung in der Zusammenstellung der Instrumente hervorgebracht.

h) Mannigfaltigkeit an Begleitungsfiguren ist bei ihm durchaus der damaligen Zeit mindestens ebenbürtig.

i) Durchsichtigkeit der Orchesterbegleitung; nicht immer sind alle in einer Nummer verwendeten Instrumente auf dem Plan; sie treten auf und ab, und vor allem sie decken die Singstimme nicht. Hier schon zeigt sich die kluge Vorsicht, dass sie der Singstimme Platz machen; häufig treten sie zu diesem Zwecke nicht zugleich mit der Singstimme auf, sondern nachdem dieselbe sich bereits hörbar gemacht hat, hinein mitten in die Singstimmen-cantilene. – [6/7] –

4) Es zeigen sich aber auch schon Regungen der Selbständigkeit. Dies zeigt sich in der Form der Arien, die durchaus nicht immer nach der Schablone ist, es zeigt sich in der Verwendung des Textes: der Arie Nr. 3 (siehe S. 3 der Blätter Analysen).

5) Eingehen Mozarts auf den Inhalt des Textes, er versucht, mit musikalischen Mitteln zu illustrieren. Freilich nur noch ganz äusserlich, in doppelter Beziehung äusserlich. Er hält sich an gewisse Worte, welche entweder sinnliche oder geistige Bewegungen bedeuten; es sind noch keine seelischen Vorgänge, die er schildern will. Äusserlich auch zweitens durch die Art der Schilderung; d.h. durch die angewandten musikalischen Mittel: Schnellere oder besinnliche Figuren, Chromatische Gänge, eine in die Höhe gehende Figur, um das Erbeben anzudeuten etc. Fernere, höhere Mittel sind noch nicht angewandt. Für was hat dies den

Vortheil, dass wir die Intentionen des Knaben genau merken können: denn je gröber das Mittel, um so mehr merkt man die Absicht. Aber zweierlei ist für diesen Punkt bemerkbar.

a) Mozart übertreibt schon in diesem Alter niemals; er hält Maass, er bleibt anmuthig, schön. Charakteristisch bleibt dies für sein ganzes Leben: Auch wo er grausiges, schreckliches etc. zeichnet, er bleibt immer schön, maassvoll, eben künstlerisch: denn ein Kunstwerk ist ihm kein gewöhnliches Abbild des Lebens, wie eine Photographie, sondern eben ein künstlerisches Abbild.

b) Wo auch solche Schilderungen sich ihm ergeben, sie fallen nicht aus dem Zusammenhang des Ganzen heraus. Diese zu den Schilderungen anregenden Worte bringt ja der Text mit sich, ohne dass eine bestimmte Stelle dafür vorgesehen ist; wie leicht kommt es da bei der Composition, dass das Hervorheben solcher Worte den Gang der Composition zerreisst. Wie viele neuere Compositionen bestehen aus einer losen Aneinanderreihung solcher Einzelschilderungen, so dass ein innerer Zusammenhang fehlt.

Bei Mozart tritt schon hier der später sich immer mehr bethätigende und mit immer größerer Kraft sich bestätigende Zug hervor: immer das Ganze im Auge zu haben; so reich an Einzelzügen die Darstellung ist, es steht alles in innerem Zusammenhang mit einander, so dass der Hörer nicht bloss einen momentanen Eindruck bekommt, sondern dass ihm dieser bleibt. Und in diesem Zusammenhang nenne ich noch einmal die bei der Besprechung häufig beobachtete Erscheinung, dass derselbe musikalische Gedanke an ganz verschiedenen Stellen verwandt, immer in innerem Zusammenhang ist. Mozart hat sich eben von Kindheit daran gewöhnt, dahin ist seine Erziehung geleitet und dahin geht seine Begabung, dass er sich durch die Formen bändigen lässt. – [7/8] –Denn dazu sind die Formen da, dass durch sie das Einzelne zum Ganzen wird.

c) Von dramatischer Lebendigkeit ist in diesem Stück noch nichts.

I a) die Arien geben nur fertige Empfindungen, noch keine innere Steigerung, die das dramatische fördert.

b) das was geschieht, wird im Recitativ secco ausgesprochen.

c) die werdenden Empfindungen im begleiteten Recitativ

Alles dieses a) b) c) ganz wie in der ital. opera seria und darüber ist ja auch Gluck nicht hinaus gekommen.

II) die handelnden Personen sind eine wie die andere; es heben sich keine individuellen Persönlichkeiten heraus; sie singen alle auf die gleiche Art. Kann man dies von dem ersten Versuch eines Knaben anders erwarten?

Schlussbemerkung: Wir sehen also im Ganzen: einerseits hat sich Mozart alles dessen, was andere bis auf seine Zeit konnten, bemächtigt. Es zeigt sich in diesem Werke die Periode der Aneignung des Gewesenen, andererseits erscheinen bereits die Keime der eigenthümlichen Mozartschen Kunst, nämlich überall künstlerisch zu sein.

Ich wende mich nun zur zweiten Oper der Kindheit, der lat. Schuloper Apollo u. Hyacinthus (Jahn<sup>1</sup> I, S. 74, Abs. 1 f.; Jahn<sup>2</sup> I, S. 57, letzter Abs. ff.; Revisionsbericht der Ausgabe S. 11 f.; Köchel Nr. 38), aufgeführt am 13. Mai 1767 in Salzburg von Schülern der Secunda (zweitobersten Classe, der sogen. Syntax) der Humanitätsstudien. Das Werk ist nicht hintereinander in einem Zuge gespielt worden, sondern es ist ein lateinisches Intermedium. Gerade so wie bei der ital. opera seria zwischen die einzelnen Akte komische Intermezzi eingeschoben wurden, aus denen sich die spätere ital. opera buffa entwickelt hat; und ebenso wie in das ältere ital. gesprochene Drama musikal. Compositionen eingelegt wurden, so

wurden auch in gesprochene lateinische Schuldramen lateinische musikalische Dramen (als lat. Opern) eingeschoben. Und eine solche eingeschobene Oper ist Apollo u. Hyacinthus.<sup>10</sup> Das Drama, in welches dieselbe eingeschoben wurde, war die Clementia Croesi. (Das Textbuch dieser Tragödie, aus dem man ersehen kann, in welcher Art die Oper Apollo u. Hyacinthus demselben einverleibt ist, befindet sich (laut Revisionsbericht S. 11, Vorlage) im Mozarteum in Salzburg.<sup>11</sup>)

Vor dem ersten Act dieses Dramas wurde von Apollo u. Hyacinthus aufgeführt der Theil S. 1 – S. 30, S. 1 (Arie Nr. 3). Dieser Theil heisst deshalb auch Prologus. – [8/9] –

Nach dem zweiten Akt der Tragödie folgt unter der Überschrift Chorus primus der Theil aus Apollo u. Hyacinthus S. 30, S. 2 (Recitativ) bis S. 63 (Nr. 6, Duetto). Nach dem vierten Akt der Tragödie folgt dann der Theil aus Apollo u. Hyacinthus, welcher unter der Überschrift Chorus secundus steht von S. 64 bis 98 (Ende) der Partitur. Hiermit hat Apollo u. Hyacinthus sein Ende erreicht und nachher folgt noch der 5<sup>te</sup> Akt der Tragödie. Der Inhalt von Apollo u. Hyacinthus ist kurz folgender. (Er bildet, wie sie aus der Inhaltsangabe ersehen werden, ein zusammenhängendes Ganzes, obwohl die drei Theile (Prologus, Chorus I. u. Chorus II.) durch die dazwischen liegenden Akte der Tragödie Clementia Croesi getrennt sind. Dies etwa ebenso wie die Intermezzi zwischen opera seria in einem gewissen Stadium ihrer Entwicklung.) Ich gebe ihn [den Inhalt] nach Jahn<sup>2</sup> I, S. 59, Absatz oder nach Revisionsbericht S. 11, Anfang. Diese beiden divergiren in einem Punkt: Jahn sagt S. 60, Z. 9 (nach den Versen oben): darauf (d. h. nach dem 4<sup>ten</sup> Act der Tragödie) wird Hyacinthus hereingetragen. Der Revisionsbericht sagt Z. 8, vor dem Absatz: Oebalus hat den sterbenden Sohn gefunden. Ich kann nicht sagen, welches von beiden die richtige Angabe ist. Mit dieser Scene nämlich beginnt das 2<sup>te</sup> [recte dritte] Stück aus Apollo u. Hyacinthus, und irgend eine scenische Angabe findet sich nicht. An sich wäre beides möglich: Das natürliche schien mir, und in Übereinstimmung mit den Worten des Oebalus (S. 42, zweitletztes System): „Abibo. Vos manete! si veniat...Ad litus Eurotae ibo, num vivat, meum videre Natum“ wäre es, wenn Oebalus den sterbenden Sohn am Ufer des Eurotas findet; aber es wäre ja auch möglich, dass der Sohn zu der Behausung des Oebalus getragen worden war.<sup>12</sup>

Was nun die Composition betrifft, so ist sie im Stil einer opera seria, was bei ihr – ihrem ganzen Inhalt nach – durchaus angebracht ist – mehr als bei dem religiösen Stoff der Schuldigkeit des ersten Gebots.

Der opera seria entspricht auch der Chor zu Anfang, gleich nach dem ersten Recitativ (S. 6 bis 13) mit dazwischenliegendem Einzelgesang des Königs Oebalus<sup>13</sup>. Der Chor in der Oper,

---

<sup>10</sup> *Jacobsthal übernimmt nicht die irreführende Gattungs-Bezeichnung aus der AMA „Comoedia latina“. So, im Sinne von: lateinisches Schauspiel, bezeichnete Leopold Mozart in seinem Werkverzeichnis des Zwölfjährigen nicht das musikalische Intermedium, sondern die Sprechtragödie „Clementia Croesi“, in die hinein sein Sohn Wolfgang eine Musik geschrieben habe. Auch der erfundene Untertitel „seu Hyacinthi Metamorphosis“ ist ein Zusatz der AMA-Editoren.*

<sup>11</sup> *Zumindest heutzutage befindet es sich dort nicht (mehr), sondern in der Studienbibliothek der Universität Salzburg, neuerdings Sondersammlung der Universitätsbibliothek unter der Signatur: R 5. 607 I.6.*

<sup>12</sup> *Auch im Textbuch finden sich keine szenischen Angaben, aber der indirekte Anschluss des einleitenden Rezitativs zwischen Hyacinthus und Oebalus zu Beginn des 3. Aktes an Oebalus' Worte bei seinem Abgang am Schluss des 2. Akt legt nahe, dass Oebalus den sterbenden Hyacinthus dort vorfand, wo er ihn suchen ging: am Ufer des Eurotas (in Lakedaimonion auf der Peleponnes).*

<sup>13</sup> *Zweifelhaft ist, ob Mozart hier an einen eigenständigen Chor gedacht hat – wenn, dann nur im Sinne eines chorischen Singens der vier Protagonisten der ersten Szene mit Beteiligung der beiden im Libretto als „Personae in musica“ genannten, auf der Bühne anwesenden Apollopriester. Die AMA entnahm die Bezeichnung Chorus für die Nr. 1 dem Autograph. Dort endet das Rezitativ zwischen den vier anfänglich auftretenden Protagonisten (in der Reihenfolge ihres Auftretens:) Hyacinthus, Zephyrus, Oebalus und Melia mit der von Leopold Mozart stammenden Randbemerkung: „Segue*

der bei der Entstehung derselben aus der Anlehnung an die Antike entstand, wird im Verlauf der Entwicklung der Oper derselben einverleibt; nimmt aber eine immer mehr untergeordnete, bloß decorative Stellung ein. So auch hier in Apollo u. Hyacinthus. Ganz auf dem Niveau der opera seria zeigt sich diese Oper auch in anderer Beziehung. Und dies ist von fundamentaler Bedeutung: Alles dramatisch wichtige, was Fortgang der Handlung ist, steckt in den Recitativen; die geschlossenen Formen, d.i. Arien und auch die beiden Duette und ein Terzett am Schluß fördern die Handlung nicht, sondern geben nur fertige Empfindungen, welche das Ergebnis der in den Recitativen dargestellten Vorkommnisse sind, wieder – mit einer Ausnahme, die wir nachher besprechen werden (das Duett S. 48 zwischen Melia und Apollo). (Siehe über dieses Duett S. 15 dieser Blätter unten bei — und besonders ausführlich S. 41, letzter Absatz ff.) – [9/10] – Dies ist der Zuschnitt der opera seria überhaupt, wie Sie wissen: und es bedurfte der Praxis in einer ganzen Reihe von Operncompositionen, durch welche Mozart allmählig sich zu dem von ihm geschaffenen Opern-Ideal erhob, in welchem die geschlossenen Formen auch solche Dinge auszusprechen im Stande waren, welche die Handlung fördern oder zur Charakteristik der handelnden Personen dienen oder gar nothwendig sind, oder eine Entwicklung des Charakters entsprechend der fortschreitenden Handlung des Dramas bedeuten.

Die dafür nothwendigen technischen Fertigkeiten, Styleigenthümlichkeiten etc. eignet er sich aber schon in seinem Entwicklungsgange an; schon in der ersten besprochenen Oper fanden wir dergleichen; ebenso werden wir es in Apollo u. Hyacinthus finden – und gerade diese Dinge sind es, die wir besonders ins Auge fassen werden. – Die Arien sind fast durchweg da capo-Arien (die Wiederholung des I Theils, das da capo, ist überflüssiger Weise sogar ausgeschrieben); – Schlusswendungen, Coloraturen alles nach Zuschnitt der ital. opera seria.

Nichts desto weniger finden sich eine Reihe bemerkenswerther Züge, die ich nun besprechen will. Ich werde mich nicht an die Reihenfolge der einzelnen Stücke binden, sondern unter Umständen zusammengehöriges mitten heraus aus der Ordnung zusammenfassen.

Es folgt nun die Besprechung.

Über die Einleitung (Intrada genannt) S. 1 ist nichts besonderes zu bemerken; sie ist ebenso wie die zur Schuldigkeit in 2 Theilen (I Theil Schluss □ + #). Über den Chor ebenfalls nicht; der Satz ist einfach, aber klingend (S. 6–13).

Über die da capo Arie des Hyacinthus S. 15 ff, in welcher dieser den Vater über die Nicht□ des Opfers beruhigen will, nur dieses:

---

*chorus“.* Im Autograph folgt ein vierstimmiger gleichrhythmischer Satz, der durch die alte Schlüsselung als aus Sopran, Alt, Tenor und Bass bestehend ausgewiesen ist. Auch die weiteren auf dieser Seite des Autographs befindlichen Hinweise: auf dem unteren Rand die Bezeichnung „Chorus andante“, über der B.c.-Stimme „alla breve“ und über der Sopranstimme „andante“ könnten am ehesten ebenfalls von Leopold Mozart herrühren. Genau wie der Hinweis „Volti subito“ am Übergang vom Tutti des Protagonistenkollektivs zum Solo des Königs Oebalus und die Tempoauszeichnung „Tempo moderato“ für das Solo selbst, und wie die Anweisung „chorus Da capo dal segno“ am Schluss der eingelegten Soloverse. Da in den Personalangaben des Textbuches kein Hinweis auf einen Chor enthalten ist, liegt die Interpretation von Mozarts Absicht nahe, dass er an ein Ensemble der Solisten mit implantiertem Solo als B-Teil der geschlossenen Musiknummer dachte. In der AMA sind die beiden Apollopriester aus der Liste der Personen gestrichen und somit offen gelassen, wer den Chor singen soll, zumal innerhalb des Solistenkollektivs keine Bassstimme auftritt. In der NMA sind zwar zwei Opferpriester Apollos genannt und mit der Stimmbezeichnung „(Bass)?“ versehen, in den angebotenen Aufführungsmaterialien wird aber ein „Chor des Volks Lakedämonien“ aufgeboten, der der Szene ihren intimen, familiären Ensemblecharakter nimmt. Folgende ungleiche Stimmverteilung ist wahrscheinlich und möglich, nicht ganz dem Vorschlag von Henze-Döhring in PiperEdM folgend: Sopran (Melia und Hyacinthus), Alt (Zephyrus), Tenor (Oebalus und einer der Priester) Bass (der zweite Priester).

In der Stelle (S. 16, S. 1 T. 2 bis S. 2, T. 6)

surgunt et minantur  
fingunt bella, quae nos angunt  
mittunt tela quae nos tangunt

scheint mir die musikalische Periodisierung im Verhältnis zum Versbau nicht richtig zu sein sondern schief – namentlich auch die Wiederholung der Worte quae nos angunt, und der Umstand, dass die Worte et minantur (S. 1) und mittunt tela (S. 2) musikalisch gleich behandelt sind, trotzdem diese beiden Wortgruppen in ihren Versen eine verschiedenartige rhythmische Stellung haben. Hinter dem Wort tela bemerke ich die malende 32<sup>tel</sup>=Figur des Orchesters, wie überhaupt auch in dieser Oper vielerlei malerisches in der Musik ist. Vergleiche diese Stelle mit der entsprechenden (S. 17, S. 2 ff) und untersuche die Angelegenheit später noch genauer.

– [10/11] –

Die Arie des Apollo (Nr. 3) (S. 26 ff) ist keine Da capo Arie sondern gebaut 1) a – 2) b und nach b steht, um langsam abzurunden das abgekürzte Vorspiel von a. Die Abkürzung geschieht auch hier, wie schon früher in der Schuldigkeit so, dass aus der Mitte des Vorspiels ein Stück ausgelassen ist. – Warum lässt Mozart sowohl im Anfang des Vorspiels, wie auch bei dem Nachspiel (S. 30, T. 1) das Horn pausieren?

7<sup>te</sup> Vorlesung

30. 5. 1888 (Erwin Geburtstag)

Der Charakter des ersten Theils dieser Arie giebt nun zu einer Bemerkung Veranlassung: Er ist pastoral, namentlich auch wegen der Melodiegänge, welche so erfunden sind, dass das Horn dieselben mitzublasen im Stande ist und die gleich im Anfang (T. 1–6) den Charakter des Stücks bestimmen helfen. (Zum Gesang schweigt das Horn an den betreffenden Stellen (S. 26, S. 6, die 3 letzten Takte) oder bringt Begleitungstöne.) Diesen Charakter giebt Mozart der Arie, angeregt dadurch, dass Apollo sich hier als Hirte (pastor) bezeichnet. Schon in der Schuldigkeit sahen wir Mozart jede Gelegenheit benutzen, einzelne Worte auszumalen und zu schildern. Hier zeigt sich dieses Bestreben in erhöhter Art, es ist nicht mehr das einzelne Wort, das an einzelnen Stellen gemalt wird; sondern es zieht sich diese Malerei durch das ganze Musikstück. {freilich der 2<sup>te</sup> Theil (b) hat diesen pastoralen Charakter nicht. warum nicht? vielleicht nur, um dem 2<sup>ten</sup> Theil ein anderes Gepräge [zu geben] (er hat ja auch andere Taktart  $\frac{2}{4}$  und andere Tonart Cis-moll)}

Der da singt, soll nur als Hirte Apollo erscheinen. Es ist das der erste Anfang einer Charakterisierung der handelnden Person. Und über diesen Punkt will ich mich etwas näher aussprechen. Natürlich wird man sich die Frage aufwerfen: Wie steht es in diesem Werk mit der Charakterisierung der übrigen Personen? (Auch für die Schuldigkeit muss ich diese Frage noch beantworten? Obwohl in diesem Werk, da es sich um allegorische Personen handelt, von Charakterisierung weniger die Rede sein kann)

Wir haben neben Männern eine Frau (Melia). Ist sie musikalisch anders behandelt als die Männer? Ihre Arie (Nr. 4, S. 31 ff) könnte ebenso gut ein Mann singen. – [11/12] – Und in dem Duett mit Apollo (Nr. 6, S. 48 ff), sowie in dem Duett mit dem Vater (Nr. 8, S. 82 ff), die wir später noch genauer besprechen wollen, wird man ihre Partie nicht als etwas frauenhafter gegenüber den Männern empfinden, was hier, wo die beiden Geschlechter sich unmittelbar gegenüberstehen und miteinander wirken, am ehesten zu spüren wäre. (NB Doch siehe hierzu S. 23 dieser Blätter 2<sup>ten</sup> Absatz, wo sich zeigt, dass Melias Melodien mit mehr Zierrath als die des Oebalus versehen sind.) Auch die Männer, die in der Oper vorkommen, haben schon durch ihre Persönlichkeit verschiedene Charaktere: Apollo, der König, der Sohn, und der eifersüchtige Freund Zephyrus. Aber, abgesehen von unserer vorliegenden Apollo-Arie, in welcher dieser Schäfer geschildert wird, kann man von keinem sagen, dass die den einzelnen Personen zugetheilten Melodien den der Person eigenthümlichen Charakter habe, dass in den

Melodien Apollo als etwas göttliches, der König königlich, der Sohn als Jüngling, Zephyrus als eifersüchtig erscheint. Jeder von ihnen könnte mit dem andern die Rolle tauschen.

(Es ist ein heikles Gebiet. Mit welchen musikalischen Mitteln werden denn überhaupt Charaktere geschildert, und wie wird das weibliche von dem männlichen unterschieden? Untersuche dies später genau!)

Aber etwas anderes tritt uns bei der Betrachtung der den einzelnen Personen in den Mund gelegten Stücke entgegen. Ich will es gleich mit einem Wort sagen: Die Situation, in der sie sich befinden, ihre Grundstimmung in dieser Situation bestrebt sich Mozart zu veranschaulichen, und erreicht es bis zu einem gewissen Grade:

So spricht Melia in ihrer da capo-Arie Nr. 4 (S. 31 ff) ihre Glückseligkeit aus über die Aussicht, die Gattin eines Gottes zu werden. Mozart bedient sich hierzu reicher Coloraturen, die sich durch das ganze Stück ziehen, auf Worte wie: laetari (S. 32, S. 2) iocari ( S. 33, S. 2) grata (S. 34, S. 3) und bei Wiederholungen dieser Worte (mit anderen Coloraturen) {das Wort astra (S. 36, S. 1, T. 5) malt er durch 16<sup>tel</sup>-Figur}. Coloraturen sind ja auch sonst in den Arien; aber hier bilden sie den Hauptbestandtheil; und was der Arie von vornherein die Stimmung des Jubelns giebt, dass sie mit einer solchen Coloratur gleich beginnt (S. 32, S. 2). So ist unverkennbar auf die Zeichnung der Situation und der Stimmung hin angelegt die Arie des Königs Oebalus (Nr. 7, S. 67 ff). Er hat von dem sterbenden Sohn Hyacinthus soeben erfahren, dass nicht Apollo, sondern der Freund des Sohnes Zephyrus ihn zum Tode verwundet hat. Nun spricht er darüber seine Entrüstung aus: Wie dein Schiff auf dem tosenden Meere umhergeworfen wird, so tobt es in seinem Innern, so stürmt seine Galle durch seinen ganzen Körper. – [12/13] –

So heisst es im I Theil und II Theil darauf: Welch ein Schmerz, Zorn und Rache ballen sich zusammen und durchschütteln mich unaufhörlich. Darauf das da capo des I Theils. Und musikalisch nun werden nicht die einzelnen Worte illustriert, sondern die vom Text ausgesprochene leidenschaftliche Stimmung geht durch die ganze Arie. Die angewandten Mittel zeigen das deutlich. Schon im Vorspiel natürlich an all den Stellen, die in der Arie selbst wiederkehren, und die ich daher hier übergehe: Hingegen mache ich auf die grossen Sprünge in den I. Violinen (S. 67, S. 2 u. 3) aufmerksam, die um so mehr wirken, als [sie] zeitweise (immer) mit dem Cello u. Bass im Einklang resp. [in] Octaven gehen. In der Arie selbst sprechen eine ganze Anzahl auffällender Erscheinungen die Intension des Componisten aus. So gleich im Anfang (S. 68, S. 2 ff), der durch viele Takte gehende mit jedem Takt eintretende Wechsel zwischen piano und forte. Es fällt auf, dass den Anfang das piano macht und dann erst das forte folgt u.s.w. Es will einem zunächst natürlich erscheinen, wenn das forte den Anfang machte. Aber es ist nicht unmöglich, dass hier mit bewusster Absicht eine feine Beobachtung gemacht ist. Das Stossen, welches durch den Wechsel beider Stärkegrade hervorgerufen wird, und das eben zur Schilderung der Erregtheit benutzt werden soll, wird entschieden fühlbarer, wenn man mit dem piano beginnt, als wenn man mit dem forte beginnt. Es wird eben hierdurch etwas hervorgebracht, was das Gegentheil von dem ist, was man erwartet; es ist als wenn man einen Ruck bekommt. Die Forte-takte sind immer die geraden, der 2<sup>te</sup>, 4<sup>te</sup> etc. Die ungeraden stehen zu den darauf folgenden geraden Takten im Verhältnis von der betonten guten zu der unbetonten schlechten Takthälfte; und das, was den Choc giebt, besteht eben darin, dass die gute, piano zu spielende Takthälfte zurücktritt gegen die hervorgehobene forte zu spielende schlechte Takthälfte. Was Mozart hier will, liegt klar zu Tage, aber ob er sich in der Wirkung nicht täuscht, ist eine andere Frage, jedenfalls ist es ein gewaltsames Mittel, welches sich zudem bei der langen Ausdehnung in der Verwendung abschwächt, und mit dessen Verwendung er aus seiner sonstigen Art, immer künstlerisch zu operiren, herauszufallen scheint. Die Gesangstimme und die mit ihr mitgehende erste Violine machen diesen Wechsel der Stärke gerade nicht mit. Das wäre auch geradezu abscheulich. Aber es fragt sich, ob in den forte-Takten die Stimme nicht unterdrückt wird von den begleitenden – (13/14) – Instrumenten. In der Gesangmelodie kommt nun die Erregtheit und



Unruhe zum gewollten Ausdruck durch den auf- und abstürmenden Gang, der sich anfänglich fast ausschließlich in Sprüngen bewegt, nachher (S. 69, S. 1, T. 1: sic bilis etc bis S. 2, T. 2) durch die markante Rhythmik, deren Wirkung Mozart unterstützt durch die 4 Stösse der Oboen (S. 1, T. 4–7) wie nachher der Hörner. (er beginnt wohlweislich nach einer Pause, weil (sie) sich dadurch ihr Eintritt bemerkbar macht. – Zu gleicher Zeit kommen dadurch die Oboentöne auf die markierten Silben pectore bella minante; und es wundert mich deshalb eigentlich, warum Mozart nicht auch die Hornöne auf die correspondirenden Silben venas, per membra grassatur einsetzen lässt.)

Die Coloratur welche nun (S. 69, S. 2, T. 7 ff) folgt, nimmt bei dem Tempo der Arie (Allegro agitato) ebenfalls an dem Ausdruck der Erregtheit theil. Auf die Erregtheit der nun folgenden Stelle (S. 70, S. 1, T. 2 ff) in der Begleitung brauche ich nur hinzuweisen.

(Ich kann aber nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass diese Quartparallelen, die sich in T. 2 ff zwischen der ersten und zweiten Violine immer auf dem 2<sup>ten</sup> Achtel des Taktes zeigen, sowohl im Vorspiel (S. 67, S. 3, letzter Takt ff.) und der 2<sup>ten</sup> Hälfte des I Theils (S. 72, S. 2, T. 4 ff) und weiter unten (3<sup>tes</sup> S., letzter T. ff) zu parallelen Quinten gestalten. An ein Versehen ist hier wohl nicht zu denken, gerade weil an der ersten Stelle in der Arie parallele Quarten stehen, was in dem Revisionsbericht (S. 12, ad S. 67, Syst. 3, T. 10) nicht bemerkt ist, da es hier am Schluss der Bemerkung heisst: so oft diese Periode in der Arie wiederkehrt, tritt gleiche Schreibweise ein.)<sup>14</sup>

Der zweite Theil der Arie (S. 73, S. 2, T. 1 ff) in anderer Tonart c-moll und anderem Takt ( $\frac{2}{4}$ ) bringt wieder mit anderen Mitteln die Erregung hervor; in der Melodiebildung wesentlich durch markante Declamation der Worte; was man sich am besten vergegenwärtigt, wenn man sie nach der von Mozart vorgeschriebenen Rhythmik declamiert (ich tue dies nach den Worten: Furore etc bis S. 3) und in S. 3, T. 3 ff: durch das chromatische Hinaufgehen und nachher (S. 74, S. 1, letzter Takt) das mehrmalige non.

In der Instrumentalbegleitung durch die Tremoli; dann (S. 73, S. 2, T. 5+6), durch die beiden Schläge auf 2<sup>tem</sup> Viertel mit vorhergehendem 16<sup>tel</sup>, dann nach der Pause durch die ausgehaltenen forte-Töne der Bläser.

Dass M. diesen 2<sup>ten</sup> Theil piano beginnt und dass er ein *f* erst auf dem ausgehaltenen Ton der Bläser bringt, scheint mir fein zu sein; es bedingt schon eine tiefere Erfassung, um Wuth, Zorn – nicht forte sondern piano auszudrücken. – [14/15] –

---

<sup>14</sup> *In Wirklichkeit macht der Partiturdruk der AMA (Serie 5, Band 2, S. 67, 2. System) das nicht, was im dazugehörigen Revisionsbericht angedroht wird, sondern er differenziert die 32tel-Skalen so, wie Mozart es in seinem Autograph hinterlassen hat: durch unterschiedliche Oktavversetzungen nehmen die sich rhythmisch versetzt imitierenden Skalen im mittleren Achtel des  $\frac{3}{8}$ -Taktes die unterschiedliche Form von entweder Quint- oder Quartparallelen an, Mozart lässt jeweils zum Abschluss dieser erregten viertaktigen Perioden die beiden Violinen unisono in Primparallelen auslaufen. Der Revisionsbericht nennt die wechselnden Quint- und Quartparallelen nicht, auf die Jacobsthal zu Recht verweist, d. h. er geht wohl von der Grundform Quartparallele aus und konstatiert ihre bewusste Abwandlung in Quintparallelen, um die gesteigerte Raffinesse der Mozartschen Komposition zu betonen. Die erste Stelle im Vorspiel weist in der zweiten Violine Oberquinten auf, die erste Stelle während der Arie zur Begleitung des Gesangs Unterquarten. Man mag diese Unterschiede für irrelevant halten, da sie bei dem zu realisierenden Tempo (32<sup>tel</sup> im Allegro) wohl kaum zur Geltung kommen können, vielleicht darf man hier aber einen durchaus die Situation des Königs Oebalus charakterisierenden Effekt voraussetzen, wenn an dieser Partitur einmal eine historisierende Spielweise erprobt werden sollte. Der volle Text im Revisionsbericht lautet: „Die beiden Violinen laufen, sich nachahmend, durch die Skalen, im zweiten Achtel erscheinen hierbei Reihen von Quintfortschreitungen. Ob eine Absichtlichkeit oder ein Versehen vorliegt, dürfte kaum zu entscheiden sein, jedenfalls werden diese Quintenparallelen bei dem schnellen Tempo kaum vernommen werden; so oft diese Periode in der Arie wiederkehrt, tritt gleiche Schreibweise ein.*

Alles zusammengenommen zeigt diese Arie durchaus eine andere Stimmung als die Jubelarie der Melia (Nr. 4, S. 31) und die pastorale Arie des Apoll (Nr. 3, S. 26). Nicht bloss beabsichtigt ist die Verschiedenheit und verschiedene Mittel der Darstellung sind gewählt, sondern die Verschiedenartigkeit ist erreicht durch die richtig und zweckmässig gewählten Mittel. Ich bin weit davon entfernt zu sagen, dass dies neue, von Mozart erfundene Mittel und dass es die zweckmässigsten, feinsten, die künstlerisch am höchsten stehenden sind, die man verwenden kann. So weit ist Mozart noch lange nicht, kann es noch nicht sein.

Es ist genug, dass er solche Absichten hat, und dass er die richtigen, im grossen und ganzen künstlerischen Mittel aus der damaligen Vorrathskammer herausholt und dass er sie – was doch an sich schon bemerkenswerth ist – ganz sicher beherrscht. Wieder anders ist der Charakter in dem Schluss-Terzett (Nr. 9, S. 92), in welchem [sich] der Vater, die Tochter und Apollo des Glückes der Vereinigung in Liebe freuen, zu welcher Wirkung der muntere  $\frac{3}{4}$ -Takt wesentlich mitwirkt.

Und eine ganz andere Stimmung tritt uns in dem Duett zwischen Vater und Tochter entgegen (Nr. 8, S. 82), in dem beide sich vereinigen in Trauer um den Sohn und Bruder und um den Weggang Apollos. Die weiche Stimmung tritt sofort in der ersten sanften Bewegung der Melodik, mit der gehaltenen Note auf dem guten Takttheil hervor (S. 83, S. 2, T. 1 ff). Die schmerzliche Trauer – aber immer in weicher Art – zeigt sich auf den Worten laesus abit (S. 3, T. 1 ff) in den chromat., zum Theil langsam abwärtsgehenden Gang der Stimme, zu dem in der Begleitung verminderte Septimenaccorde stehen. Dieses steigert sich naturgemäß noch beim Zusammenwirken der beiden Stimmen (S. 85, S. 3, T. 3 ff), was sich zeigen wird, wenn wir später dieses Duett vielleicht am Klavier vorführen.

Auch die Instrumentierung beabsichtigt und erreicht diese Stimmung. Am wenigsten ist das Horn so verwendet, dass es sich in charakteristischer Weise, wie der spätere Mozart es versteht, daran betheilt. Wohl verleiht es dem Ganzen Fülle und Weichheit, aber es sind immer nur füllende Töne; charakteristische Gänge, wie sie freilich für das Horn nicht leicht zu erfinden sind, hat er nicht (Ausführlicheres über den Bau dieses Duetts siehe S. 20 dieser Blätter bis S. 41). Die erste Violine geht mit der Singstimme mit sordini. Dazu spielen die getheilten Bratschen eine durchgehende, sanfte Begleitungsfigur und die 2<sup>te</sup> Geige macht durch das ganze Stück pizzicati.

Am augenfälligsten wird Mozarts Bestreben nach der Wiedergabe der Stimmung und der Situation der Persönlichkeiten, in dem Duett zwischen Melia und Apollo (Nr. 6, S. 48 ff). (Ausführliches über dieses Duett siehe S. 41 dieser Blätter letzter Absatz bis S. 98 vor der [eckigen Klammer].) Waren im vorhergehenden Duett zwei Personen in derselben Lage und Stimmung, mit einander vereint vorgeführt, – [15/16] – so hat in dem vorliegenden Duett jede der beiden Personen ihre eigene Stimmung, oder vielmehr das Duett besteht aus einer Gegenüberstellung, einem Gegeneinanderwirken zweier widerstrebender Stimmungen: Hyazinth ist nach dem Bericht des Zephyrus von Apollo getötet. Da naht sich Apollo. Er bestraft den Frevler dadurch, dass er ihn durch die Winde entführen und, wie er sagt, in die Höhle des Aeolus einsperren lässt. Melia ist über das neue Urtheil entsetzt, da sie ja nichts von der Schuld des Zephyrus weiss und den Apoll für den Mörder ihres Bruders hält. Und sie sagt ihm nun den Befehl des Vaters, dessen Reich zu verlassen. Und Apollo beklagt nun, daß ihn die Grausamkeit der Oberen so weit verfolgt. Dies ist alles recitativisch (S. 46–47) behandelt und nun folgt das Duett.

Der Inhalt der Worte der Melia, welche beginnt, ist kurz: Entweiche, Grausamer. Ich werde glücklich sein, wenn du das Tyrannenreich verlässt. Wehe dem Frevler, der das Recht so verletzt hat. Gehe, denn ich fürchte dich.

Der Inhalt von Apollos Worten ist kurz dieser: Glaub mir, es ist treu und gütig Apollo. Wie? So treibst du den Unschuldigen fort? so verschmähst du den Freund, so verschmähst du mich? Melia also ist in aufgeregter Angst, in Zorn, und droht ihm an, sie zu verlassen;

Apollo will sie besänftigen, bekennt seine Unschuld, und ist schmerzlich ergriffen über die falsche Vermuthung Melias und deren Folgen.

Und diesen Gegensatz versucht nun Mozart während des ganzen Inhalts durchzuführen; und eben dadurch, dass beides in mehrfachem Wechsel unmittelbar nebeneinander tritt, tritt die Absicht so augenfällig vor die Augen.

Überall nämlich ist die Melodiebildung Melias energisch mit lebhaften Sprüngen operirend, wie wir es ähnlich doch wieder anders schon in der Arie des Oebalus (Nr. 7, S. 67ff) sahen (siehe S. 12 dieser Blätter bei den –), die Melodiebildung Apollos mehr in melodischen Schritten, im eigentlichen Sinn mehr melodisch. Das kann man das ganze Duett hindurch verfolgen. Und gerade gleich der Anfang beider ist charakteristisch (S. 49, S. 2, T. 2 f) Melia (bis S. 50, S. 2, Schlusstakt) und Apollo (von hier an bis S. 51, S. 2, letzter Takt) darauf unmittelbar wieder Melia mit ihren gehämmerten Tönen u. so fort.

Recht beachtenswerth ist auch die Stelle, wo beide zu gleicher Zeit singen

(S. 53, S. 1, letzter Takt bis S. 2, dritter Takt). (Warum hat Mozart (S. 2, T. 1 u. 3) auf der Silbe *ce* (von *discede*) der Melia 2 Achtel *cf* und nicht bloß ein Viertel [...]?) – (16/17) –

Und noch mehr in der folgenden Stelle (S. 2, T. 6 ff), wo Apollo die melismatischen Gesänge hat, und Melia dazu die energisch accentuirten Worte discede, vah! insolentem! Die Stelle der Melia (S. 52, S. 1, letzter T., letztes Achtel bis S. 2, T. 2) (si deserit me) wird nachgebildet durch dem Vers nach entsprechende Stelle des Apollo (S. 2, T. 4, letztes Achtel bis T. 6) (qui desperit te). Dieser ganze Kolon des Apollo ist wie die musikalische Antwort auf das Kolon der Melia (gaudebo bis me!); nur dass Apollo melismatischer hat. (Hierüber habe ich später S. 87 dieser Blätter ad 3 noch gesprochen.)

In dem folgenden freilich, wo es zum Schluss geht, fällt Mozart aus der Rolle indem er (von S. 54, S. 1, T. 5 (& Auftakt) ff. an) in gemeinsamer Art des Gesanges vereinigt, der sogar mit gemeinsamem Triller (S. 2, T. 5) endigt; noch einmal werden beide verschiedenartig geschildert (T. 7 bis Schluss des Systems) dann erfolgt (S. 55, S. 1, T. 3 f) noch einmal der gemeinsame Trillerschluss. (Hierüber habe ich später S. 87 dieser Blätter ad. 3 noch gesprochen.) Würde jemand aber noch daran zweifeln, dass Mozart mit bewusster Absicht beider Personen Stimmung durch verschiedene Darstellungsmittel als verschieden darstellen will, so müsste ihn die Instrumentalbegleitung belehren, dass sein Zweifel nicht berechtigt ist. (NB! Die psychologische Bedeutung der gleichen Melodiewendung des deserit me der Melia und des desperit te des Apollo, siehe S. 47 dieser Blätter, unten letzter Absatz.) Die Begleitung für beide Personen ist ganz verschiedenartig. Sobald Melia singt, sind es stark markirte, aber schnell bewegte oder tremolirende oder rhythmisch einschneidende Töne, sobald Apollo singt, hat die Begleitung ruhige Bewegung, gehaltene Töne; das ist so ausgeprägt; dass wenn man die Gesangslinie mit den Händen verdeckt, man an der Behandlungsweise der Instrumentalbegleitung erkennen kann, wer von den beiden Personen singt. (Ich zeige die Instrumentalbegleitung von Anfang des Gesanges an; und brauche, da es so augenfällig ist, die einzelnen Stellen hier im Heft nicht weiter anzuführen.) Ja, in der oben erwähnten Stelle (S. 54, S. 1, T. 5), wo beide Personen in der gleichen Art singen, hat Mozart in den Instrumenten wenigstens noch eine verschiedene Färbung zu geben versucht. Die 2<sup>te</sup> Violine, welche die Partie des Apollo mitspielt, thut dies in einfachen Tönen; die 1<sup>ste</sup> Violine, welche die Partie der Melia mitspielt, gibt die Töne tremolando wieder. Ob die beabsichtigte Wirkung erreicht wird?

In der Melodiebildung der Gesangstimmen sind immerhin ja Zweifel möglich, da auch in Melias Partie melodische Stellen und in Apollos Stimme naturgemäß auch Sprünge vorkommen müssen; aber die Instrumentalbegleitung deckt die Absicht Mozarts deutlich, ohne einen Zweifel zuzulassen, auf. Ich bemerke übrigens noch: Das instrumentale Vorspiel beginnt und schliesst und ist fast ganz und gar angefüllt mit der Wiedergabe der Partie Melias, nur in der Mitte erscheint ein kleines Stück (S. 48, S. 2, T. 5 bis S. 49, S. 1, T. 1), in welchem eine Partie aus dem Zusammenwirken beider wiedergegeben wird, nämlich das Stück (S. 54,

S. 2, T. 6 bis S. 55, S. 1, T. 2). Die Einfügung dieser Stelle ins Vorspiel bringt diese Stelle vorn und hinten mit ganz anderen Bestandtheilen in Beziehung, als in dem Duett selbst – und beidemale obwohl das, was vor dieser Stelle und hinter ihr unmittelbar steht, beidemale auch harmonisch anders ist, klingt es wie absolut hingehörig.<sup>15</sup>

#### 8. Vorlesung 31. 5. 1888

Wir sahen also deutlich und können es gewissermassen aktenmässig feststellen, dass Mozart bestrebt und im Stande ist, verschiedene Grundstimmungen und verschiedene Situationen mit musikalischen Mitteln zu schildern. Und ich komme nun zurück – [17/18] – auf meine Äusserung, die ich (S. 11 dieser Blätter nach der 3<sup>ten</sup> [eckigen Klammer]) gelegentlich der pastoralen Arie Apollos that: nämlich: dass diese Schilderung der Stimmungen und Situationen der erste Anfang der Charakterisierung der handelnden Personen ist. Und was ich vorher nur von der Apolloarie sagte, das gilt von all den nunmehr besprochenen. Es ist in doppelter Beziehung nur der Anfang der Charakteristik.

1) wir vernehmen die Sprache der aufgeregten Leidenschaft, des Zornes, der Trauer etc. Aber in der musikalischen Sprache der Leidenschaft, die zum Beispiel Melia redet, könnte ganz ebenso gut der König Oebalus reden und in seiner leidenschaftlichen Arie (Nr. 7, S. 67) (siehe S. 12 dieser Blätter) spricht er sie. Und wiederum spricht Oebalus in der oben angeführten Arie die Sprache der Leidenschaft; in dem Duett mit Melia (Nr. 8, S. 82) (siehe S. 15 dieser Blätter) die Sprache der Wehmut und der Trauer; aber es braucht nicht gerade Oebalus zu sein, den wir so sprechen hören; wir erkennen nicht, dass er ein und dieselbe Person ist, welche das eine mal leidenschaftlich erregt, das andere Mal wehmütig traurig ist; in dem Duett könnten, abgesehen dass Melia Sopran und König Oebalus Tenor singt, beide ihre Rollen miteinander tauschen. (Die Analyse dieses Duetts siehe S. 20 unten ff dieser Blätter; S. 23, 2<sup>ter</sup> Absatz sind Eigenthümlichkeiten in Melias Melodiebildung angegeben, die wohl Melia von Oebalus unterscheiden sollen.) Es sind nur erst Typen, welche mit musikalischen Mitteln festgestellt werden: der Typus des Zornigen, des Weichen, des Schmerzerfüllten; aber es sind keine bestimmt: diese characterisirten Individuen, oder keine bestimmt: individualisirten Charaktere – wie z. B. in späteren Mozartschen Opern: der Graf im „Figaro“ eine andere Sprache der Leidenschaft spricht, als Basilio oder Figaro. Und freilich ist es namentlich keine kleine Aufgabe, wie in dem angeführten Duett zwischen Oebalus und Melia zwei Personen, die beide in demselben Gefühl vereinigt sind, dennoch als individuelle Personen zu schildern. Aus doppeltem Grunde ist das schwer: erstens aus dem allgemeinen Grunde, die Personen mit musikalisch individuellen Zügen zu versehen, und diese auch bei aller Gemeinsamkeit der augenblicklichen Stimmung festzuhalten; zweitens gesellt sich dazu eine andere Schwierigkeit, die rein technische: in einem mehrstimmigen Satz bei der Rücksichtnahme einer Stimme auf die andere, welche doch der mehrstimmige Satz mit sich bringt, trotz der technischen Anforderungen die Charakteristik und den Character der einzelnen Personen aufrecht zu erhalten. – Daran sind viele Componisten gescheitert. So z. B. Gluck. In den wenigen Ensemblesätzen auch seiner späteren Opern, in denen er gerade das dramatische betont, hören die Personen auf Personen zu sein: es sind Singstimmen, die sich zu einem mehrstimmigen Satz vereinigen.

Und gerade dies wird bei Mozart in seiner späteren Entwicklung eine seiner Hauptleistungen: nicht blos wenn zwei, sondern wenn eine große Anzahl von Personen zusammen agieren, ob sie im Augenblick in der selben Empfindung und Stimmung sich vereinigen oder ob sie jeder sich in einer anderen Stimmung befinden, und jeder im Gegensatz

---

<sup>15</sup> NB! am Schluss dieser 7<sup>ten</sup> Vorlesung habe ich aus den in derselben besprochenen Stücken (von S. 11 dieser Blätter bis hierher) vorgespielt, und kurz auf das Gesagte hingewiesen. Fast ganz habe ich als letztes das Duett Nr. 8 (S. 82) gespielt.

gegen jeden steht, oder ob sie sich gruppenweise gegenüberstehen, immer sucht Mozart die Persönlichkeit des einzelnen festzuhalten, – (18/19) – ihm eine besondere Sprache reden zu lassen, und wir wissen, bis zu welchem bisher unerreichten Maass ihm dieses geglückt ist.

2) Im vorliegenden Werk steckt Mozart im Anfang der Charakteristik aber auch in einer zweiten Beziehung, nicht blos in der eben dargelegten Beziehung, dass es nicht individuelle Charactere, sondern nur Typen sind, die er schildert. Die musikalischen Mittel nämlich, die er verwendet, sind die ihm überlieferten hergebrachten der ital. opera seria; mehr oder weniger äusserliche Mittel der Melodiebildung, des Rhythmus, der Harmonie, des Stärkegrades, des Verhältnisses der Begleitung zu der Singstimme etc. Freilich sind dies Mittel, die ja immer und überhaupt zur Verwendung kommen werden, wenn man mit musikalischen Mitteln etwas aussprechen will; denn es sind die elementaren Ingredienzen, aus denen die Musik der Oper besteht. Aber die Art ihrer Verwendung ist es, welche den Unterschied macht: Hier ist sie [die Verwendung] in den meisten Fällen noch nur äusserlich angeeignet; sie tragen noch nicht das Gepräge des von innen schaffenden Künstlers, der sich zu gleicher Zeit, dass er der Empfindende ist, doch ganz in die Seele der handelnden Personen hineinversetzt, und dieselbe dabei wieder in klarer objectiver Anschaulichkeit vor sich sieht. Wie wenige Menschen können das überhaupt, können diese verschiedenen mit sich in Streit stehenden Anforderungen bei ihrem Schaffen auf einen Punct vereinen. Welche geistige Fähigkeit, welche Reife der künstlerischen Bildung und des Geistes verlangt das! Welche ungeheuren künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten gehören dazu! Wie kann ein Kind von 11 Jahren all diesen Anforderungen genügen. Das wäre eben einfach naturwidrig bei allem Wunder, an das wir uns Mozart gegenüber gewöhnen müssen.

Und das Urtheil Jahns über die Oper Apollo und Hyacinthus: Die Musik ist vorwiegend steif und kalt, mitunter geschmacklos<sup>16</sup> ist daher einseitig und eigentlich für einen Historiker ungerecht. Ganz gewiss passen diese Epitheta auf eine grosse Anzahl von Stellen (übrigens bei weitem nicht auf so viele, dass Jahn sagen könnte überwiegend). Aber was Jahn nicht ausspricht, das ist für die historische Betrachtung der Oper überhaupt, wie speciell der Entwicklung Mozarts, die Hauptsache, nämlich dass Mozart sowohl nach dem damaligen Stand der Dinge, wie auch nach seiner eigenen Entwicklung – er war ein Kind – nicht anders schreiben konnte. Ja, Jahn hätte vielmehr als er es nachher thut betonen müssen, dass sich neben dieser äusseren Aneignung der damaligen Ausdrucksweise schon viele Züge einer innerlichen Erfassung der Empfindungen finden, Züge, welche der Ausdruck einer innerlichen künstlerischen und seelischen Bewegung [sind], wie wir nachher zu beobachten noch die Gelegenheit finden werden. – (19/20) –

Jahn spricht in der angeführten Stelle der 2<sup>ten</sup> Auflage davon, dass *die Compositionen jener Deutschen geistlichen Texte* mehr sprechende Züge ausdrucksvoller Charakteristik zeigen als dies Prunkstück der Schulrhetorik (eben Apollo und Hyacinthus) und die Aufgabe, ein glänzendes Musikstück zu liefern, ihren Einfluss nicht verleugnet, denn die Musik ist vorwiegend steif und kalt, mitunter geschmacklos und vorher zu Anfang des Absatzes sagt er: dass das ein gutes Zeugnis für die natürliche musikalische Auffassung des Knaben ist.

In Bezug auf die *Schuldigkeit des ersten Gebots* kann ich dies durchaus, nach dem, was ich ausgeführt habe (s. S. 3 dieser Blätter ff.) nicht zugeben.

Die *Grabmusik* (Köchel 42, Ausgabe Serie IV, Nr. 1; Jahn<sup>2</sup> I, S. 54, I. Aufl. S. 71) muss ich darauf hin noch untersuchen. Weder an Jahn noch Köchel kann ich übrigens sehen, ob diese Grabmusik vor oder hinter Apollo et Hyacinthus liegt. Der Nummer nach (42) ordnet sie Köchel hinter der Oper (38).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> 2<sup>te</sup> Aufl. I, S. 61, 3. Absatz; 1. Aufl. I, S. 78.

<sup>17</sup> Vielleicht giebt der Revisionsbericht zu Serie IV darüber Aufschluss? siehe diesen. Der 1883 erschienene Revisionsbericht zu Apollo und Hyacinthus gibt nur das Aufführungsdatum (14. Mai 1767). *Der erst 1889, also nach Jacobsthal's Vorlesung, erschienene Revisionsbericht zur Grabmusik*

Diese beiden Beziehungen, unter denen ich ad 1) u. 2) (S. 18 & 19 dieser Blätter) Mozarts Schilderungsart der Stimmungen und Situationen als Anfänge der Characteristik bezeichnet habe, laufen übrigens in einer zusammen.

Denn was der Characteristik wie ich ad 1) ausführte, noch fehlt, was sie noch nicht hinauskommen lässt über das Typische, das sind eben die Mängel, die ich ad 2) besprochen habe; die Mittel eben, welche Mozart in Aneignung des Bestehenden anwendet, und die Art, wie er sie – nach Maasgabe seiner Entwicklung – noch anwendet, lassen eben eine Individualisierung noch nicht zu.

Auf die beiden Duette verlohnt es sich, näher einzugehen, weil in ihnen gewissermassen ein höheres Problem zu lösen ist, sowohl in technischer als auch in dramatischer Beziehung.

Zuerst das letztere von beiden; das zwischen Oebalus und Melia (Nr. 8, S. 82). Wir kennen zwar den Inhalt schon zur Genüge, aber wir müssen nun die Worte selbst kennen lernen, um zu sehen, wie sie Mozart verwendet, wir müssen auch ihre Structur kennen lernen, um zu sehen, wie Mozart die Structur der Verse benutzt für die Structur seiner musikalischen Gedanken.

Ich halte es bei Untersuchungen über die Benutzung von Worten für die musikalische Composition immer für sehr nützlich, sich die Worte einfach ohne die Noten hinzuschreiben, und wenn es Verse sind, in der Art, wie die Verse reihenweise geschrieben werden. Denn so war doch die dichterische Vorlage, welche der Componist bearbeiten will. Man kann seiner Arbeit viel genauer nachgehen, wenn man die Worte ebenso vor sich liegen hat, wie er sie vor sich liegen hatte. – (20/21) –

Was ich hiermit fordere und empfehle, ist also etwa nicht eine haarspaltende philolog. spitzfindige Methode, welche sich unterfängt, in nüchterner nachrechnender Art ein Kunstwerk verstehen zu wollen, und es dabei thatsächlich zerpfückt; es ist vielmehr ein einfaches aber nothwendiges Hilfsmittel, den Componisten in seiner Werkstatt beim Componieren und Schaffen des Kunstwerks zu beobachten und seine Arbeit zu verfolgen.

Der Text lautet:

	Oebalus:		Melia:
I:	1. Natus cadit, atque Deus	I:	1. Frater cadit atque meus
	2. me nollente, nesciente		2. Te jubente, me dolente
	3. laesus abit.		3. Sponsus abit
II:	4. Regnum sine Numine	II:	4. Sponsa sine complice
	5. Jam non diu stabit:		5. Quaeso, quid amabit?
III:	6. Numen! quaeso, flectere,	III:	6. Noli sponsam plectere,
	7. Et ad nos revertere		7. Numen! ah regredere!

Der Text ist – ich rede nicht von seiner Bedeutung als Poesie, sondern nur von seiner formalen Gestaltung in Bezug auf seine Verwendbarkeit für die musikalische Behandlung als Zwiesengesang – ganz geschickt gemacht (obwohl er auch seine Mängel hat, s. S. 24 dieser Blätter [eckige Klammer] und S. 37, Randbemerkung), wie sich bei der Betrachtung der Structur des Duetts herausstellen wird – und man darf diese Seite der dichterischen Technik für die Dichtung einer Oper nicht gering anschlagen.

---

*von Philipp Spitta macht keine Angaben zu ihrer Entstehung und Ausführungszeit. Die Karfreitagskantate „Grabmusik“ wurde vor der Oper „Apollo et Hyacinthus“ komponiert und aufgeführt, nämlich in der Karwoche des Jahres 1767; der Karfreitag fiel damals auf den 17. April. Die Aufführung der Croesus-Tragödie mit den von Mozart vertonten Apollo-Intermedien fand am 13. Mai statt. (Siehe Vorwort zu Band II, 5, 1 der NMA, S. VIII-X).*

Die beiden Personen haben jede eine Strophe von 7 Versen, welche beiden Strophen hinsichtlich des Baues und der Reimbehandlung untereinander vollständig correspondieren. Aber die Correspondenz geht noch weiter. Jede der beiden Strophen zerfällt in gleicher Art in drei logische Abschnitte (siehe die römischen Zahlen I, II, III) Und auch innerhalb jedes Abschnittes ist die gleiche logische Structur; so z.B. ist der 2<sup>te</sup> Vers sowohl in der Strophe des Oebalus, wie in der Strophe der Melia eine Participialconstruction, die eingeschoben ist zwischen dem 1. u. 3<sup>ten</sup> Vers. Und wiederum ist hinsichtlich des Sinns der Worte in jedem der III Abschnitte eine Verwandtschaft zwischen den beiden Strophen; ja, diese Ähnlichkeit des Sinns erstreckt sich fast auf die einzelne Verszeile. Durch diese starke Correspondenz werden für die musikalische Behandlung die verschiedenartigsten Verflechtungen der beiden Gesangspartien möglich und das ist für die Composition ein grosser Gewinn. Sehen wir, wie Mozart das ausnutzt – (21/22) –

Die Composition ist 2theilig.

Im ersten Theil spricht jede der beiden Personen, Oebalus u. Melia nach einander ihre ganze Strophe aus (ebenso wie im Terzett in der *Schuldigkeit des ersten Gebots*, Nr. 9, S. 69 der Partitur, erst der Christgeist allein, und darauf die beiden „Barmherzigkeit u. Gerechtigkeit“ ihren zweistimmigen Gesang singen (s. S. 17 meiner Blätter: die Opern Mozarts. Sommer 1888. Analysen. Schuldigkeit des ersten Gebots, ad I + II).

Oebalus schliesst seinen Gesang in der Tonart G-Dur (S. 84, S. 2, T. 2) und Melia, hiervon ausgehend, schliesst ihre Strophe in der ursprünglichen Tonart C-Dur (S. 85, S. 3, T. 2).

Nunmehr beginnt der zweite Theil unmittelbar darauf. In ihm duettieren beide Personen, indem sie theilweise zu gleicher Zeit [singen], theilweise in schnellem Wechsel sich ablösen.

Diese Form, nicht der da-capo-Arie entsprechend, ist durchaus natürlich und sinngemäss; denn nichts ist näherliegend, dass beide erst nacheinander das Ihrige sagen, und dass ihre Gedanken nachher zu höherer Wirkung miteinander verschlungen sind. Ob diese Structur für alle Fälle auch dramatisch wirksam ist, hängt von der Situation des einzelnen Falles und dem Text ab. Ich spreche zuerst vom 1<sup>sten</sup> Theil.

(Vom ersten Theil ist über die Ausnutzung der Verse in Bezug auf die Structur weniger zu sagen, da sie eben von jeder Person hintereinander ununterbrochen gesungen werden. Und doch sind einige bemerkenswerthe Gestaltungen der Motive hinsichtlich des Verhältnisses von Text zu den musikalischen Abschnitten.)

Im grossen und ganzen haben beide Personen die [gleichen] musikalischen Gedanken, sie haben ja etwa dieselben Empfindungen auszusprechen; nur fehlt in Folge dessen die Individualisierung der beiden Personen, wie schon (s. S. 18 dieser Blätter ad 1) gesagt ist. (Siehe jedoch das S. 23 dieser Blätter, 2<sup>ten</sup> Absatz gesagte.)

So kann ich mancherlei über beide zu gleicher Zeit sagen. Die 2<sup>te</sup> Zeile: *me nollente – nesciente* (S. 83, S. 2, T. 5 ff) ist sehr anmutig und natürlich in 2 übereinstimmende Halbkola getheilt, wie auch schon die erste Zeile: *Natus cadit atque Deus*, aber diese nur motivisch übereinstimmend. Ebenfalls anmutig ist das Verhältnis zur Begleitung. Diese setzt den Typus der beiden Halbkola der ersten Verszeile fort. Die Singstimme setzt erst in der Hälfte des Taktes ein bei dem ersten, auf dem letzten Achtel erst bei dem 2<sup>ten</sup> Halbkolon ein. Nicht bloss eine anmutige rhythmische Abwechslung tritt hierdurch ein, sondern eine sehr zweckmässige und auf feiner Beobachtung beruhende Ausnutzung der Worte. Wie es hier gestaltet ist, liegt der Nachdruck auf nollente und nesciente, während wenn die Halbkola des Gesanges mit vollem Texte beginnen würden, das *mé* in ganz falscher Art, und das nésiciente in weniger guter Art den Nachdruck haben würden.

– (22/23) –

Auch auf die kleine Nuance mache ich aufmerksam, die darin liegt, dass die beiden unbetonten Silben nesciente auf das letzte Achtel gesungen werden.

Melia hat (S. 84, S. 2, T. 7 ff) das erste Halbkolon des entsprechenden Verses te jubente ebenso behandelt; das zweite Halbkolon *me dolente* aber läßt er mit vollem Text beginnen,

und der Nachdruck liegt hier auf dem *me*. Die musikalischen Gedanken würden es gestatten, auch hier erst auf der 2<sup>ten</sup> Takthälfte zu beginnen, also das Wort *me* auf den Ton *d* (3<sup>tes</sup> Achtel) zu singen. Hat Mozart absichtlich und mit Bewußtsein es hier anders gemacht? Wir müssen es annehmen, denn die Absicht trifft etwas richtiges. Denn hier hat das *me* einen stark logischen Accent; denn es heisst die Stelle: Du befiehlst – ich leide. Man muss wohl annehmen, dass eine ältere Persönlichkeit (wohl der Vater) den Knaben auf diese logischen Feinheiten des Textes aufmerksam gemacht hat, da er doch die lateinische Sprache in dem hierzu nöthigen Grade nicht wohl beherrschte? Aber wie der Knabe diese logische Feinheit musikalisch wiedergab, das macht doch Jahns I, S. 61, 2. Abs. gemachte Bemerkung: es ist begreiflich, dass ihm die Sprache einigen Zwang auferlegte, hinfällig.<sup>18</sup>

Es fällt ferner auf, dass Melia, dieses Halbkolon mit einem Triller verziert. Und auch dies scheint auf einer Absicht zu beruhen, die man aber nur versteht, wenn man sie mit anderen Erscheinungen zusammenhält. Auch sonst hat sie mehrere Figuren, melismatische Gänge, Verzierungen an Stellen, wo Oebalus einfachere Töne singt (S. 84, S. 2, T. 5–6: in dem 2<sup>ten</sup> Halbkolon des 1<sup>sten</sup> Verses *atque meus – Oebalus* S. 83, S. 2 *atque Deus*; *abit*: S. 84, S. 3, T. 4 – *Oebalus* S. 83, S. 4, T. 4, welcher hiermit den chromatischen Gang abschliesst; *Melia* S. 84, S. 4, T. 5: *Sponsa sine – Oebalus* S. 83, S. 4, T. 5).

Diese durchweg zierlichere Gestaltung der Melodie der *Melia* muss uns natürlich auf den Gedanken bringen, nach dem Grund hierfür zu suchen. Und wir machen uns, glaube ich, nicht einer gesuchten Auslegung schuldig, wenn wir sagen, dass Mozart hiermit die Empfindungsart und Ausdrucksweise eines jungen Mädchens gegenüber der eines Mannes vergegenwärtigen will, womit also der von mir besprochene Mangel an Individualisierung einigermaßen eingeschränkt ist.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> *Hier ist vielleicht eine generelle Bemerkung zur Hilfe des Vaters Leopold angezeigt. Jacobsthal geht, obwohl er das Autograph nie sah, wie selbstredend davon aus, dass Wolfgang Mozart an dieser Oper völlig selbständig komponiert habe. Heute gibt es dafür sogar sichere Anzeichen. Auf keinen Fall zeigt das Autograph von Apollo und Hyacinthus, wie Arnold Werner-Jensen im 2. Band seines „Reclam-Musikführers Mozart“ auf S. 95 unterstellt, Leopold Mozart habe „zumindest tatkräftig beratend zur Seite gestanden“. Ganz im Gegenteil geht aus der Liste der handschriftlichen Eintragungen, im Unterschied zu anderen Autographen dieser Lebensperiode Wolfgang Mozarts, hervor, dass „die Eintragungen Leopold Mozarts“, wie Dietrich Berke im Auftrag der Editionsleitung der NMA in der Vorbemerkung zum Kritischen Bericht zu Apollo und Hyacinthus 1975 schreibt, „keine Lesarten sind, in den wenigsten Fällen Korrekturen, meistens Ergänzungen und Präzisierungen darstellen“. Die Identifikation von Leopolds Eintragungen, zu denen weder der Herausgeber des entsprechenden Bandes der AMA, Paul Graf von Waldersee noch Alfred Orel als Herausgeber des Notenbandes der NMA in der Lage waren, stammen im Kritischen Bericht der NMA von Wolfgang Plath, der erst 1960 in seinem Beitrag I zur Mozart-Autographie: Die Handschrift Leopold Mozarts (in: Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 82-117) die Grundlagen erarbeitet hatte für eine „annähernde Genauigkeit“ der Identifizierung des Schriftanteils Leopolds an Autographen Wolfgang Mozarts. Da die Zusätze Leopold Mozarts lediglich Ergänzungen darstellen und keine Eingriffe in den Notentext, hatte Wolfgang Plath die Partitur von KV 38 auch nicht in seine Dokumentation der „bis jetzt nachgewiesenen Leopoldina“ ab S. 93 seines Artikel im Mozart-Jahrbuch aufgenommen. Die im Kritischen Bericht zur Notenausgabe von Apollo und Hyacinthus nachgereichte Liste dieser Leopoldina fällt gerade dadurch auf, dass sie Rückschlüsse auf eine „zumindest tatkräftige Beratung“ des Vaters beim Komponieren und der Notierung des Komponierten gerade nicht erlauben. Etwas anderes mag die Lage gewesen sein bei der Frage, ob Wolfgang Mozart Aufklärungen über die Bedeutung des lateinischen Textes von seinem Vater oder einem anderen Erwachsenen nötig hatte.*

<sup>19</sup> NB! Siehe etwas ähnliches in der Oper *La finta semplice* (Serie V, Nr. 4, Partitur S. 156, S. 2, T. 1–3 u. S. 166, S. 2, die beiden letzten Takte u. folgenden, erstes Viertel), siehe S. 125 dieser Blätter in ( ) bei dem –. Freilich wird man dies noch als ein vielleicht noch äusserliches Mittel angesehen haben



Ich bemerke ferner, dass im 2<sup>ten</sup> Theil (von S. 85, S. 2, T. 3 an), wo beide Personen zusammen singen, diese besondere Behandlungsweise der Melia aufhört, zum grossen Theil aus dem Grund, weil hier mit nachahmender Technik vielfach, ja meistentheils gearbeitet wird. – Aber es ist die Frage, ob dies später von Mozart geschehen wäre; da ja hierin ein Überwiegen der Anforderungen der musikalischen Seite über das Dramatische liegt. – (23/24) –

Die Pause zwischen den Worten atque meus (S. 84, S. 2, T. 6) und dem folgenden te jubente der Melia ist wohl sinnstörend; aber die Schuld liegt hier zum grossen Theil an der Dichtung – wegen der Trennung des Wortes meus von dem Wort sponsus, durch welche das Wort meus erst seinen Sinn bekommt. – Anders ist dies bei der entsprechenden Stelle des Oebalus: atque Deus.

9. Vorlesung,

4.6. 1888

Verfolgen wir die einzelnen Verse weiter:

Der 3<sup>te</sup> Vers des Oebalus laesus abit (S. 83, S. 3, T. 1–4) ist von Mozart wiederholt, um ein 4taktiges Kolon daraus zu bilden. Zu dem 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Vers des Oebalus möchte ich bemerken: Beide Verse sind jedes als ein Halbkolon behandelt, zusammen bilden sie ein 4taktiges Kolon. Die beiden Halbkola sind nach demselben musikalischen Motiv gebildet, aber in der Behandlung des 2<sup>ten</sup> Halbkolons: jam non diu stabit zeigt sich eine feine künstlerische Art Mozarts, die gerade in der späteren Zeit besonders ausgeprägt bei ihm erscheint. Dieses Halbkolon beginnt das Motiv um eine Stufe höher als das 1<sup>ste</sup> Halbkolon; und demgemäss ist die Fortsetzung desselben; aber nicht das ganze 2<sup>te</sup> Halbkolon führt ebenso fort wie das 1<sup>ste</sup>, sondern vom 4<sup>ten</sup> Achtel des T. 7 des Systems wird es anders, der 8<sup>te</sup> Takt zeigt dieselbe melodische und rhythmische Figur aufwärtsgehend, wie Takt 6 (1<sup>stes</sup> Halbkolon) abwärtsgehend. Die Umbildung wirkt äusserst reizvoll. Und hierin ist der reife Mozart geradezu unerschöpflich. Dadurch wirkt er nicht nur musikalisch reich, sondern gewinnt die feinsten Nuancen für den seelischen Ausdruck und für dramatische Illustration.

Für Melia ist diese 3<sup>te</sup> Verszeile anders behandelt.

Sie hat (S. 84, S. 3, T. 3–4) zu sponsus abit, da sie es nicht wiederholt, nur ein Halbkolon; ihm folgen die weiteren beiden Halbkola: Sponsa sine complice u. quaeso quid amabit. Und dass die 3<sup>te</sup> Verszeile nur ein Halbkolon ist, hat in rhythmischer Beziehung vielleicht etwas störendes, vielleicht aber auch nur, wenn man diese Stelle theoretisch rhythmisch zergliedert als wenn man sie hört.

Natürlich die beiden Halbkola der darauffolgenden 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Verszeile bilden zusammen zwar ein 4taktiges Ganz-Kolon, aber ihre Halbkola sind in harmonischer Beziehung gerade so gestaltet, wie das vorhergehende Halbkolon der 3<sup>ten</sup> Verszeile; man sieht es und merkt es unmittelbar – und wenn man es nicht unmittelbar merken würde, hätte es natürlich keine Wirkung – an dem Gang des Basses: das Halbkolon des 3<sup>ten</sup> Verses: T. 3-4 hat im Bass einen aufwärtsgehenden Schritt. – Nun kommt zwischen diesem Halbkolon und dem Halbkolon des 4<sup>ten</sup> Verses (T. 5-6) ein aufwärtsgehender Terzsprung; das Halbkolon selbst hat im Bass wieder den Schritt aufwärts.

– (24/25) –

Nun folgt das Halbkolon des 5<sup>ten</sup> Verses (T. 7-8) und auch dieses Halbkolon ist von dem vorhergehenden ebenfalls durch einen aufwärts gehenden Terzensprung getrennt, das Halbkolon selbst hat im Bass einen Schritt abwärts.

Durch diese trennenden Terzensprünge erhalten wir das Gefühl, dass wir es hier nicht mit einem Halbkolon (3<sup>te</sup> Verszeile) und einem Ganz-Kolon (4<sup>te</sup> und 5<sup>te</sup> Verszeile) zu thun haben, sondern mit 3 Halbkola. Dieses Gefühl wird [dadurch] bestärkt, dass das 2<sup>te</sup> Halbkolon (4<sup>ter</sup>

---

und es fragt sich daher, welche innerlichen Mittel hierfür verwendbar [wären] und später von Mozart angewendet worden sind.

Vers) harmonisch so gebaut ist wie das 1<sup>ste</sup> (3<sup>ter</sup> Vers). Ist dieses Gefühl erst fest in uns geworden, so empfinden wir das Abwärtsgehen des Basses im 3<sup>ten</sup> Halbkolon (5<sup>ter</sup> Vers) nicht als Störung dieses Verhältnisses, sondern als einen anmutigen Wechsel. Und das Ganze dieser 3 Halbkola wirkt wie eine fortlaufende Steigerung, welche abschliesst mit der fragenden Figur abit? (Terzensprung aufwärts nach abwärtsgehender Linie). Infolgedessen sind hier in der Melia zusammengefasst zu einem Gesamtabschnitt der von mir als I bezeichnete (durch) mit dem als II bezeichneten [Abschnitt] (siehe die Versschemata S. 21 dieser Blätter). Es geht in einem Zuge aus I in II; bei Oebalus ist I u. II getrennt durch die Pause in der Melodie nach I (T. 4 des 3. Syst., S. 83) und durch den Octavensprung im Bass dieses Taktes; dadurch empfinden wir das folgende (Vers 4 u. 5 des Oebalus) als etwas neu anhebendes.

Also nicht schablonenhaft gleich sind hier dieselben Abschnittsverhältnisse behandelt und durch die Verschiedenheit der Behandlung derselben wird auch die Art der Empfindung der Melodie uns als eine andere vergegenwärtigt als die des Oebalus, sie erscheint bei Melia als gesteigerter, als fortgerissener.

Ich bemerke noch, dass auch im zweiten Theil Melia (S. 87, S. 1, T 4–5) das quid amabit als Frage musikalisch behandelt wird, durch denselben aufwärtsgehenden Terzensprung vom 4<sup>ten</sup> zum 5<sup>ten</sup> Takt. Diesmal, da vorher von quid zu amabit ein Herabgehen der Stimme vorangeht, so dass die beiden Silben mabit denselben Ton haben.

Bezeichnend – als beabsichtigte Zeichnung der Frage – scheinen mir in beiden Fällen (S. 84, 3<sup>tes</sup> S., letzter T. u. S. 87, S. 1, T. 5) in den 1<sup>sten</sup> Violinen die beiden Sechzehntel, denen dann ein Achtel folgt; um so mehr glaube ich das, da diese Figur sonst nicht wieder vorkommt in diesem Stück. (Ich führe als Vergleich besonders noch den letzten Takt des 2<sup>ten</sup> Syst., S. 55 an, der in der 1<sup>sten</sup> Violine sonst ganz ähnlich behandelt ist wie S. 84, S. 2, letzter Takt.) In Bezug auf das e der 1. Violine (S. 87, S. 1, T. 5) bemerke ich noch, dass Mozart diesen Ton, wollte er 16<sup>tel</sup> haben, setzen mußte zu dem – wenigstens nach unserem heutigen Gefühl – d der Singstimme. Hat die Singstimme vielleicht – nach heutigem Usus der Behandlung solcher Stellen – auch e gesungen? der Sprung von h nach e wirkt besonders sehnsüchtig fragend.

– (25/26) –

Zu dem III Abschnitt (Vers 6 u. 7) zeigt sich die Verschiedenheit der Behandlung der rhythmisch-metrischen Verhältnisse bei beiden Personen wieder in anderem Licht, weil sie aus einem Grunde herkommt.

In den Worten beider Personen kommt der Anruf der Gottheit Numen vor: jedesmal an einer anderen Stelle; bei Oebalus am Anfang der 6<sup>sten</sup>, bei Melia am Anfang der 7<sup>ten</sup> Verszeile. Aus dieser Verschiedenheit in der Structur der Verse kommt die Verschiedenheit im musikalischen Bau der beiden Personen.

Oebalus ruft die Gottheit, wie gesagt, zu Anfang des 6<sup>ten</sup> Verses an.. Mit den Worten Numen beginnt so die neue Periode seines Gesanges (S. 84, S. 1, T. 1). Was thut Mozart?

Er hebt den Ausruf als solchen deutlich hervor in der Melodiebildung durch den Octavensprung nach unten. Aber anstatt den Ausruf mit hineinzunehmen in das Halbkolon; und so zu deklamieren: [...] Numen quaeso flectere, hebt er, eben weil er das Numen als markanten Ausruf behandeln will, dasselbe heraus aus der Periode und baut: [...] Numen quae - so - flectere. Er dehnt das Wort quaeso derart, dass quaeso flectere ein 2taktiges Halbkolon wird, dem das gleich darauffolgende 2taktige Halbkolon des 7<sup>ten</sup> Verses: et ad nos regredere melodisch (etwas modifiziert) und rhythmisch entspricht; und das vorwegstehende Numen fällt ganz heraus aus der Periodisierung; es ist ein ganz unvollkommenes Stück, das zwischen die Kola u. Halbkola, wie etwas fremdartiges dazwischen tritt.

Die Wirkung, die dies macht, ist künstlerisch nicht rein; es entsteht der Eindruck des Zerrissenen, das hier nicht herpasst, auch von Mozart nicht wohl gewollt ist. Sodann ist auch in harmonischer Beziehung ein Stillstand dadurch empfindbar, dass dieser Takt Numen auf demselben Accord (*D fis a*) beruht, wie der vorhergehende (S. 83, S. 3, letzter Takt), der letzte des vorausgehenden Verses 5, und dass dieser letztere Takt, namentlich wegen der

harmonischen Wendung von dem vorletzten Takt S. 83 zu diesem letzten, direkt nach G-Dur (welches erst S. 84, T. 2 erfolgt) bei dem Beginn des 2taktigen Kolons quaeso flectere erfolgt. Man wird empfinden, wenn man den Text Numen überspringt und nach den beiden letzten Takten der S. 83 sogleich den T. 2 der S. 84 hört, sofort empfinden, wie dieser das erwartete ist, und wie das *d fis a* des T. 1 von S. 84 störend dazwischen tritt. – (26/27) –

(Etwas ganz ähnliches finden wir in der Schuldigkeit des ersten Gebots in der Arie Nr. 8 (S. 57) und zwar (S. 60, S. 1, T. 5) auf der Silbe erstlich (Siehe S. 10 der Blätter: die Opern Mozarts: Analysen: Sommer 1888. Die Schuldigkeit des ersten Gebots bei den –.)

Wir sehen hier (wie in dem Fall aus der Schuldigkeit) einen Fall, in dem Mozart eine ganz richtige Praetention hat, er aber noch nicht die Mittel, die Erfahrung besitzt, diese auf künstlerisch vollkommene [Weise] ins Werk zu setzen. Es bekundet sich hier ein Überwiegen der poetisch-dramatischen Ausgestaltung – über das eigentlich musikalische – ein Fall, der bei anderen Componisten, z. B. bei Gluck auch in ihrer reiferen Zeit unzählige Male sich ereignet, der aber bei Mozart in seiner reifen Zeit nicht vorkommt, in jedem Fall zu den größten Seltenheiten gehört. Und daher ist dieser Fall wie ähnliche in seiner Kindheit für uns von besonderer Bedeutung, weil wir hieraus wie aus den vielen anderen Beobachtungen, die wir an Apoll u. Hyacinthus und auch schon an der Schuldigkeit des ersten Gebots machten, ersehen, dass schon in dem Kinde das Bestreben liegt, den Text poetisch-dramatisch auszugestalten so lebendig ist, dass er darüber versäumt, das musikalische Ebenmaass einzuhalten. Ich meine, es belehrt uns desgleichen darüber, dass wir uns Mozarts Entwicklung nicht so vorstellen können, als erfülle ihn in seiner Kindheit und Jugend das dramatisch-poetische in der Oper noch nicht, als mache er zu den Texten zunächst nur Musik, und als erwache die poetisch-dramatische Kraft in ihm erst in seinen späteren Jahren. Freilich wächst sie immens und zu den späteren Werken verhält sich dieses Werk, wie jedes andere, wie eine Schülerarbeit zu der eines Meisters.

Aber die Entwicklung Mozarts ist aber die: Es wächst in gleichem Maass seine geistige Kraft, d.h. die Kraft, aus der die dramatisch-poetische Erfassung der Texte fliesst und die musikalische Kraft, d.h. die Kraft, Musik zu erfinden und zu gestalten – und ferner die echt künstlerische Kraft, d.h. die Kraft, die beiden Elemente, das dramatische und das musikalische so miteinander zu durchdringen, und zu einem Ganzen zu vereinigen, das keines mächtiger ist als das andere, so dass man gar nicht mehr unterscheiden kann, aus welchen Impulsen die Formulierung seiner Gedanken erfolgt ist, aus dramatischen oder musikalischen, weil eben seine Anschauungsweise sich entwickelt zu einem vollkommenen Ganzen von dramatischer und musikalischer Anschauung.

– In der entsprechenden Partie [Melias] hat Mozart an dem Ausruf Numen ebenso gehandelt wie bei Oebalus; auch hier hat er ihn herausgehoben, aber er hat hier, da Numen an anderer Stelle steht, anders vorgehen müssen. Demgemäss beginnt Vers 5 Noli sponsam plectere (S. 85, S. 1 T. 1) unmittelbar nach den voraufgegangenen Worten des 2taktigen Halbkolons. Nunmehr folgt der 7. Vers, der Numen an der Spitze hat. Infolge dessen erfolgt jetzt die Einschiebung des Numen; hier wiederholt es Mozart, so dass es eben- – (27/28) – falls ein 2taktiges Halbkolon wird, und darauf folgt das weitere 2taktige Halbkolon Ah! ah! regredere, welches mit dem ersten correspondiert. Durch die Gleichartigkeit der Melodiebildung, während sich das dazwischen liegende Halbkolon: Numen, Numen von beiden deutlich abhebt durch die ganz andere melodische und rhythmische Behandlung. Wir erhalten also folgende Anordnung: Noli sponsam plectere                      Numen! Numen!                      Ah!  
ah! regredere

2takt. Halbkol.	2takt. Halbkol.	2takt. Halbkol.
Motiv a	Motiv b	Motiv a

Dadurch, dass die mittlere Einschiebung des Numen hier ein 2taktiges Halbkolon ist, und dadurch, dass aus dem 2<sup>ten</sup> Numen (S. 85, T. 4) in dem folgenden Takt in harmonischer Beziehung eine Vorwärtsentwicklung stattfindet, ist die Störung nicht so gross wie bei

Oebalus an der entsprechenden Stelle. Aber das erste Numen wird in harmonischer Beziehung in der ersten Hälfte des Taktes immerhin wohl als Stillstand empfunden – und vor allem die Correspondenz zwischen dem 1<sup>sten</sup> Halbkolon: Noli sponsam plectere und dem 3<sup>ten</sup>: Ah! ah! regredere wird nicht recht empfunden nach der Trennung durch das Numen; und gerade die harmonische Überleitung des 2<sup>ten</sup> Numen in dieses Ah! regredere lässt uns dieses Ah! regredere mehr empfinden als ein Herauswachsen aus dem Numen als die Correspondenz von dem 1<sup>sten</sup> Halbkolon: Noli sponsam plectere.

Noch möchte ich bemerken: Bei Oebalus musste in dem ersten Halbkolon quaeso flectere das quaeso gedehnt werden; das 2<sup>te</sup> Halbkolon hat die volle Silbenzahl (et ad nos revertere), so dass hier jedes Achtel (in S. 84, T. 4) seine eigene Silbe hat. Mozart hat in den beiden Halbkolon die Melodie etwas anders geben wollen; und es ist feinfühlig von ihm, dass er die Modification mit dem in 16<sup>tel</sup> zerlegten 2<sup>ten</sup> Achtel dem T.[akt] 4 gegeben hat, d.h. dem 2<sup>ten</sup> Halbkolon, weil sich dies besser macht, wenn dieses 2<sup>te</sup> Achtel seine eigene Silbe ad hat, als wenn es geschehen wäre in V.[ers] 2 des ersten Halbkolons, wo dies 2<sup>te</sup> Achtel noch auf der ersten Silbe quae stünde. Man merkt dies recht, wenn man sich diese letzte Möglichkeit vorsingt und es vergleicht mit der Wirkung, die das ad nos revertere, wie es dasteht, hervorbringt. – Man merkt die Absicht Mozarts erst recht, wenn man diese Partie des Oebalus mit der der Melia vergleicht. – Bei Melia muss umgekehrt das Halbkolon ah! regredere in seinem Silbenbestand gedehnt werden, weil ihm das Numen! grösser ist.

(NB! Warum hat Mozart hier bei der Melia das Numen zweimal, bei Oebalus (S. 84, T. 1) aber nur einmal? Hier bei Melia trennt es eben 2 zusammengehörige Halbkolon. Dort bei Oebalus steht es hinter einem und vor einem abgeschlossenen Ganzkolon. Hat Mozart vielleicht die rhythmische Empfindung gehabt, dass bei Melia ein einmaliges Numen in zu wenig eurhythmischer Wirkung zu den beiden umgebenden Halbkolon stünde? Es wird aber, da die beiden durch Numen getrennten Halbkolon zu einander wie Frage und Antwort correspondieren, in einen Verband mit ihnen gezogen, und bedarf vielleicht nach Mozarts Gefühl der Zweitaktigkeit.)

– (28/29) –

In folge dessen ist hier das erste Halbkolon (S. 85, S. 1, T. 1) noli sponsam plectere, in dem der erste Takt auf jedem Achtel eine Silbe hat, das mit weiteren Sechzehnteln ausgeschmückte. Übrigens hat Mozart in dem 3<sup>ten</sup> Halbkolon (S. 85, T. 5–6), das in bezug auf die Melodie ja ganz so gebaut ist, wie das 1<sup>ste</sup> des Oebalus (S. 84, T. 2), nicht die Silbe ah! gedehnt, wie er dort bei Oebalus Quae gedehnt hat, sondern es hat den Ausruf ah! verdoppelt; es wäre auch gegangen, wenn er ah durch 3 Achtel gehalten hätte. Aber es ist die Verdoppelung ganz passend, da ah! ein Ausruf ist. (gleich darauf, S. 85, T. 7, in der noch zu besprechenden Stelle macht er es ebenso.)

Ich würde solche Dinge nicht so sehr ins Einzelne gehend besprechen, wenn einerseits von ihnen nicht die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks, ohne dass wir uns beim Anhören desselben Rechenschaft davon zu geben vermögen noch geben wollten, abhinge, und wenn andererseits es uns nicht den Beweis gäbe dafür, dass bereits der Knabe in so eminentem Maasse künstlerisch empfindend war, wie die meisten Menschen, auch unter den fertigen Künstlern nur die allerhervorragendsten, woraus wir aber auf die ganze ausnahmsweise künstlerische Organisation dieses Mozart schliessen müssen.

Der letzte Vers (der 7<sup>te</sup>) wird nun, wie häufig, noch einmal wiederholt, sowohl von Oebalus, wie von Melia.

Bei Oebalus (S. 84, S. 1, T. 5 ff.) wird entsprechend dem grösseren Schwergewicht, das die Wiederholung am Schluss des Abschnitts mit sich bringen soll, dieser 7. Vers, der vorher nur als 2taktiges Halbkolon behandelt wurde, nun als Ganzkolon behandelt; und wieder um dem nachdrücklichen Schwerpunkt des Schlusses entsprechend, wird dieses Kolon, anstatt zu einem nur, wie sonst üblich 4taktigen, ausgedehnt zu einem 5taktigen durch Dehnung der Silbe revertere. Alles das nach ganz gebräuchlichem Vorgang – wie auch heute zu Tage.

Ich erwähne es auch hauptsächlich im Hinblick auf das entsprechende bei Melia (S. 85, S. 1, T. 7 ff.). Hier ist alles ebenso, nur nicht die Ausdehnung auf 5 Takte, hier ist die Wiederholung der 7<sup>ten</sup> u. letzten Verszeile ein regulärer 4taktiger Kolon und zwar sind diese 4 Takte (in C-Dur, weil dieser 1<sup>ste</sup> Theil in C-Dur schliesst nach der Anlage) genau gleich den 4 letzten Takten (in G-Dur, weil Oebalus der Anlage nach in G-Dur schliesst) der entsprechenden Stelle des Oebalus (S. 84, S. 1, T. 7 – S. 2 T. 2). Es fehlt der Melia also das, was dem Oebalus (S. 1, T. 6) entspricht. Warum?

Die letzte Verszeile der Melia hat voran das Numen. Mozart hätte dann dieses Wort für den ausgefallenen Takt verwenden müssen, dieses Wort, das er vorher als Anruf ausserhalb des Verses herausgestellt hatte; denn die vorliegenden Worte ah! ah regredere hätte er vielleicht nicht bis auf 5 Takte dehnen wollen (er hätte es aber wohl gekonnt). Das Numen hätte er vielleicht nicht in dieser Art verwenden wollen, nachdem er es vorher als Ausruf behandelt hatte (doch ist im 2<sup>ten</sup> Theil das Numen durchweg nicht als Ausruf ausserhalb des Verses, in dem er steht, gestellt, sondern im engen Anschluss an die folgenden Worte des Verses behandelt (S. 87, S. 1, T. 6 Oebalus, S. 2, T. 5 bei beiden, S. 88, erster Takt Melia).

Oder ist es vielleicht aus einem anderen Grunde geschehen? Der Takt hätte für Melia, wenn er analog dem Oebalus gebaut worden wäre, geheißen: [...] Nu - men!, er hätte also zu hoch gelegen. Aber dann hätte Mozart eine andere ähnliche Wendung finden können, welche ebenso natürlich in den Takt ah! ah regredere übergeleitet hätte.

Möglicher Weise kann jeder der beiden Gründe für sich einzeln, oder beide zusammen gewirkt haben. Aber zwingend scheinen mir beide Gründe, auch in der Zusammenwirkung nicht zu sein. Einen anderen kann ich aber nicht finden. Ich kann die Sache also nicht entscheiden.

— Möglicherweise wirkt aber etwas anderes mit.

An die beiden vorhergehenden Takte der Melia, nämlich (T. 5-6, S. 85, S. 1) ah! ah regredere, schliesst sich sehr gut die fragliche Wiederholung der 7<sup>ten</sup> Verszeile an, wie sie Mozart hat (T. 7 ff.). Gerade so nämlich wie das 2taktige Halbkolon T. 5-6 fängt wieder diese Wiederholung an. Takt 5 und T. 7 sind in rhythmischer Beziehung ganz gleich gebaut; und melodisch auch sehr ähnlich. – Es ist dasselbe Motiv; und die Wiederaufnahme desselben Motivs wirkt als solche nur, wenn die Wiederholung der 7. Verszeile gleich mit diesem Motiv beginnt, die ja nun auch dieselben Worte ah! ah regredere zu sagen hat. Wenn sich zwischen T. 6 u.7 noch ein anderer (wie bei Oebalus) einschieben würde, würde diese Wirkung der Wiederkehr desselben Motivs verloren sein, wie man sich durch eine Probe sofort überzeugen kann.

Bei Oebalus fällt dieser Grund fort, da der entsprechende Takt (S. 84, S. 1, T. 7) motivisch – (30/31) – anders gebaut ist als der erste Takt des vorhergehenden Halbkolons (T. 4). (Aber wenn Mozart es gewollt hätte, hätte er diesen Takt ja in motivische Übereinstimmung mit T. 7 folgendermassen, mit der folgenden Textunterlage bauen können (S. 84, S. 1, T. 7) et ad nos re/ vertere. Und dann wäre auch in der Partie des Oebalus der Takt 6 zu entbehren, wie er in Melias Partie weggefallen ist. – Jedenfalls klingt die Partie des Oebalus wie sie bei Mozart 5taktig steht, durchaus natürlich und ebenso die entsprechende Partie der Melia in ihrer 4-Taktigkeit. Aber auch für die Richtigkeit dieses Grundes kann ich keinen Beweis geben.

Man könnte auch noch an etwas anderes denken.

Die beiden letzten Verszeilen nehmen in ihrer ganzen Behandlung bei Oebalus 10 Takte in Anspruch (S. 84, S. 1, T. 1 ff.). Wollte Mozart dieselbe Anzahl für Melia, und er hat auch für diese 10 Takte (S. 85, S. 1, T. 1 ff.), dann müßte [er], da er hier Numen verdoppelt hatte, diese fragliche Wiederholung um einen Takt kürzen.

Man käme dadurch eventuell auf den anderen Gedanken, dass Mozart Oebalus die Wiederholung des 7<sup>ten</sup> Verses auf 5 Takte gedehnt hätte, um diese ganze Partie, deren erste durch den Zusatz des herausgehobenen Numen 5 Takte hatte, nun in zwei gleich lange Abschnitte zu theilen, so dass also auch der 2<sup>te</sup> Abschnitt, die Wiederholung, d. 7<sup>ten</sup> Verszeile

5 Takte messen sollte. Aber das wäre sehr äusserlich, und dieses Gleichgewicht von 5 u. 5 wird absolut nicht empfunden. Das auf die 10 Takte der Melia angewandt, würde die Theilung in 5 u. 5 Takte gerade vernichtend wirken auf die Gliederung; denn es würde das Halbkolon (T. 5-6, S. 85, S. 1) in zwei Theile zerrissen. Also an das, was ich hier von der Zehnzahl angesprochen habe, ist gar nicht zu denken.

Aber ich möchte noch sagen, dass mit der Wiederholung des 7. Verses der Melia der 1. Theil des Duetts abschliesst, hier eine Dehnung derselben zu 5 Takten sicherlich ebenso wie bei Oebalus angebracht wäre.

Aber ich spreche es aus: die Nichtdehnung klingt hier ebenso natürlich und schön wie bei Oebalus die Dehnung.

Und ich muss es nochmal sagen, was bei Melia so schön und natürlich wirkt, scheint mir das S. 30 dieser Blätter ausgesprochene zu sein.

Es folgt nun der 2<sup>te</sup> Theil, wo beide Personen zusammenwirken, und zwar unmittelbar ohne instrumentelles Zwischenspiel, die in diesem Duett überhaupt fehlen bis auf die Takte vor dem allerletzten Schluss, der sich in dieser Art fast in allen Stücken dieser Oper zeigt. (Siehe Beispiele, angeführt S. 38 dieser Blätter oben) (S. 88, S. 1, T. 6-7)

Ganz ebenso in dem Duett Nr. 6, wo auch nur an entsprechender Stelle (S. 54, S. 2, letzter Takt ff.) ein instrumentelles Zwischenspiel stattfindet. – (31/32) –

Warum sonst keine Zwischenspiele?

Es sind doch auch Abschnitte in den Duetten, nämlich 1.) Person a allein, 2.) Person b allein, 3.) beide Personen zusammen. Zwischen 1.) u. 2.) u. zwischen 2.) u. 3.) könnten Zwischenspiele liegen, wie bei einer Arie zwischen I 1) a u. 2. a u. zwischen 2 a u. II b. Ist es ein dramatischer Grund, weil im Duett durch das Zusammenwirken zweier Personen mehr dramat. Lebendigkeit herausgefordert wird? Ich weiss es nicht. Untersuche daraufhin noch mehrere Duette.

Mit derselben instrumentellen Figur, mit der im 1<sup>sten</sup> Theile (S. 84, S. 2, T. 2) in der 1<sup>sten</sup> Violine in die Worte Melias übergeleitet wurde, wird hier (S. 85, S. 2, T. 2) in den 2<sup>ten</sup> Theil übergeleitet – und zwar in eine neue Tonart – nach a-moll. Der ganze 2<sup>te</sup> Theil bewegt sich zuerst dauernd in Moll, erst S. 87 beginnt die Rückkehr nach C-Dur, in der das ganze dann natürlich abschliessen muss.

Es sind ferner in dem ganzen 2<sup>ten</sup> Theil, namentlich auch in der ersten Partie, viele chromatische Intervalle, sowohl in der Melodiebildung als auch in den Zusammenklängen angewandt. Auch mit mehr Dissonanzen wird hier als im 1<sup>sten</sup> Theil operiert.

Ebenso wie im Zusammenwirken beider Personen eine Steigerung gegen den 1<sup>sten</sup> Theil liegt, so durch die eben angegebenen Mittel, wie man daraus deutlich sieht, auch die zu Grunde liegende Stimmung gesteigert wurde, aus der Wehmuth, der Traurigkeit wird jetzt ein intensiver Schmerz.

Darf man bei dieser Steigerung der Stimmung daran denken, dass Mozart schon der psychologisch richtigen Anschauung folgte, dass wenn zwei nun zusammensingen, oder in kurzen sich aufeinander folgenden Sätzen, dass sie sich dann gegenseitig steigern in ihrer Empfindung. Wie verhält sich hierzu das andere Duett Nr. 6 (S. 48)? Untersuche dies an anderen Ensemblesätzen.

Die Gedanken dieses 2. Theils sind theils aus dem 1<sup>sten</sup> entnommen, die dann modifiziert werden, und an die dann eventuell etwas neues anschliesst, theilweise, freilich nur selten, sind es auch neue Gedanken.

Da beide ihrer gleichen Grundstimmung entsprechend schon im ersten Theil dieselben Melodien (mit allerhand Modificationen) aussprechen, und auch hier dasselbe auch stattfindet, stellt sich von selbst die Nachahmung ein.

Der Anfang dieses zweiten Theils (S. 85, S. 2, T. 3) beginnt mit der Melodie, welche auch im ersten Theil für die entsprechenden Worte steht. Melia setzt nur einen Takt später ein. Aber nur der erste Takt entspricht der früheren Melodie aus dem 1<sup>sten</sup> Theil. – (32/33) –

Schon der 2<sup>te</sup> Takt (cadi) erleidet eine Veränderung; und von dem 3<sup>ten</sup> Takt an (atque) fängt sich etwas ganz neues an. Hingegen ist dieser ganze Abschnitt (bis zum Ende der Seite) nachgeahmt und zwar in freier Weise, was ich natürlich nicht als einen Mangel hinstellen will, sondern im Gegentheile als einen Beweis für die Freiheit, mit der Mozart dieses Mittel der Technik verwendet, da es ja hier gar keinen Grund giebt für strengere Nachahmung.

Dass er aber so schnell die Melodie aus dem 1<sup>sten</sup> Theil verlässt, und ihr etwas ganz neues anfügt, hat vielleicht seinen Grund darin, dass er noch nicht im Stande war, die ganze zu Grunde liegende Melodie so zu gestalten, dass beide Stimmen in nachahmenderweise singend zu einander passen würden. Versichern kann ich es nicht. (Geschickt übrigens die Verschiedenheit der Behandlung des Wortes abit in beiden Stimmen, durch die er es ermöglicht, dass beide Stimmen zugleich abschliessen.) Möglicherweise aber hängt das baldige Aufgeben der ursprünglichen Melodie mit etwas anderem zusammen.

Der Abschnitt, den wir hier vor uns haben (bis Ende der Seite) beruht nämlich auf einer Manipulation, welche Mozart mit den Versen vorgenommen hat; es sind nämlich die Verse des Abschnitts I (siehe S. 21 dieser Blätter das Versschema), aus denen er den mittleren, den 2<sup>ten</sup>, herausgenommen hat. Den Grund hierfür kann ich nicht mit Sicherheit sagen; vielleicht hängt es zusammen damit, dass dieser 2<sup>te</sup> Vers die zusammengehörigen Theile des ganzen Satzes, welche im 1<sup>sten</sup> u. 3. Vers stehen, bei der Melia namentlich das meus u. sponsus trennt (siehe S. 24 dieser Blätter [eckige Klammer]). Die Behandlungsweise dieser 3 Verse im 1<sup>sten</sup> Theil war ja ganz anders (siehe S. 22 dieser Blätter – ff). Da bildete der 2<sup>te</sup> Vers ein aus 2 Halbcola zusammengesetztes 4-taktiges Halbcolon, und zwischen diesem und dem 1<sup>sten</sup> Vers war ein Einschnitt, den wir bei der Melia eben wegen der Trennung des meus von sponsus unangenehm empfinden. Das wäre hier, wo nun beide Stimmen zusammen singen noch störender gewesen. [warum?] Es hätten also alle 3 Verse in einem Zug hintereinander gesungen werden müssen und dies hat Mozart vielleicht nicht zu gestalten vermocht.

Aber das sind nur Vermutungen für den Vorgang, dem ich später noch mehr auf die Spur kommen muss.

Hatte Mozart aber einmal hier am Text geändert, so konnte und brauchte er auch in der Melodiegestaltung sich nicht mehr an den 1<sup>sten</sup> Theil zu binden. Er hätte, um ganz logisch vorzugehen (was ich aber durchaus nicht als eine künstlerische Nothwendigkeit hinstellen will), – (33/34) – hier in vorliegender Stelle die Melodien vom 1<sup>sten</sup> u. 3<sup>ten</sup> Vers des 1<sup>sten</sup> Theils benutzen können.

Übrigens mache [ich] aufmerksam auf die Textumbildung in der Schuldigkeit des 1<sup>sten</sup> Gebots (S. 66, S. 1, T. 5–8, siehe S. 13 meiner Blätter Die Opern Mozarts. Analysen. Die Schuldigkeit des Ersten Gebots).

Prüfe die ganze Sache noch genauer.

Nun folgt (S. 86, 1. Takt) die Wiederholung der letzten dieser durch Herauswerfen von Vers 2 gebildeten Worte, so dass die verwendeten Worte gebildet werden aus der 2<sup>ten</sup> Hälfte des 1<sup>sten</sup> und dem 3<sup>ten</sup> Vers.

Diese Partie (S. 86, S. 1, T. 1-4) bildet die Fortsetzung des Vorangegangenen und beide zusammen bilden den ersten Abschnitt; dann mit S. 86, T. 4 erfolgt ein durch die Cadenz gebildeter starker Einschnitt. Entschieden auf einem richtigen Gefühl für Abwechslung und zu gleicher Zeit für starken Abschluss, beruht es, wenn Mozart in diesen 4 Takten entgegengesetzt der nachahmenden Art der vorhergehenden Takte, die beiden Stimmen zusammenschliesst. Und dieses Gefühl für die Wirkung der Abwechslung zeigt sich im ganzen weiteren Verlauf des Duettts. Denn nach der vorliegenden Partie; folgt nun (S. 86, S. 1, T. 5 – S. 2, T. 4) eine einstimmige Partie, in der beide Personen einander ablösen, dann wieder (T. 5-8) eine zusammengeschlossene Stelle, mit welcher der Abschnitt I der Verse (1–3) abgethan ist. Dann folgt (S. 87, T. 1–5) wieder eine nachahmende Stelle (II der Verse, Vers 4–5, die hiermit abgethan sind); dann (T. 6 ff.) eine Partie, in welcher die beiden Stimmen zwar zugleich anfangen, in der sie aber sich (von Takt 7 an) melismatisch singend

nachahmen. Damit die Nachahmung wirksam wird, macht Mozart in der Oberstimme (T. 7) die ersten 16<sup>tel</sup>-Noten kurz und geht mit Sprung auf das 2<sup>te</sup> 16<sup>tel</sup>, in der Unterstimme beginnt er (T.8) das Melisma erst nach einer 16<sup>tel</sup> Pause, und nachher in beiden Stimmen.

Von S. 87, S. 2, T. 5 bis zum Schluss sind beide Stimmen zusammengeschlossen. Alles dieses (von S. 86, S. 1, T. 6 an) gehört den Versen 6–7 (Abschnitt III des Schemas S. 21) an.

Und da ich gerade von der Benutzung der Verse, eventuell von Veränderungen derselben spreche, will ich hier gleich alles, was sich davon sonst noch in diesem Stück findet [be]sprechen.

– (34/35) –

Nachdem (S. 86, S. 1. T. 5 – S. 2, T. 4) beide Personen nacheinander den vorher ausgelassenen 2. Vers: Oebalus: me nolente nesciente; Melia: te jubente; me dolente gesungen haben, muss natürlich die Fortsetzung hiervon folgen; also Vers 3, das geschieht auch; aber Mozart hat nicht nur den 3. Vers folgen lassen, sondern fügt vorn noch hinzu das letzte Wort aus dem ersten Vers (deus, resp. meus). Ob dies nur geschehen ist, dem logischen Sinn der Worte zu Liebe (nöthig wäre es hierfür nicht gewesen; denn das Subject (für Oebalus) Deus hat dieser ja vorher schon gesagt; und das meus der Melia ist auch nicht nöthig, da ja sponsus auch ohne meus verständlich ist). Oder ob Mozart hier mit den Worten sponsus abit, resp. laesus abit nicht die Länge der Periode herstellen kann, welche sie seinem rhythmischen Gefühl nach an dieser Stelle haben müsste, kann ich wieder nicht entscheiden.

Vielleicht muss die Beantwortung dieser Frage auch mit der Melodiebildung dieser Stelle in Zusammenhang gebracht werden. Wenn ich nämlich den Gang der Melodie Melias (S. 86, S. 2, T. 5–8) betrachte, so erinnert er entschieden an den Gang ihrer Melodie (S. 85, S. 2, T. 5–8). Es ist der gleiche Gang abwärts:  $\frac{1}{2}$  Ton, ganzer Ton, halber Ton, nur dass der erste  $\frac{1}{2}$  Ton (S. 85) chromatisch, (S. 86) diatonisch ist. Es ist durchaus möglich, dass Mozart also für die vorliegende Stelle, sei es vollständig bewusst, oder unter dem Zwang künstlerischer Empfindung zurückgegriffen hat auf die Stelle S. 85. (Die Töne des Oebalus nach dieser Stelle S. 86 sind aber ganz anders als S. 85. Das macht aber nichts, und spricht nicht gegen die Annahme der Entlehnung; auch noch an andern Stellen (S. 86, S. 1, T. 1–4 u. S. 87, S. 1, S. 2, T. 5–8) zeigt sich, wie ich nachher noch zeigen werde (siehe S. 39 bis 40 dieser Blätter) ein gewisses Dominiren der Oberstimme hinsichtlich der Benutzung von Melodiewendungen.)

Auf S. 85 diente aber diese Melodie den Worten: cadit, atque meus sponsus abit (Oebalus sagt zur gleichen Zeit: atque deus laesus abit). In der vorliegenden Stelle S. 86 konnte, nach dem der 2<sup>te</sup> Vers: me nolente etc. resp. te jubente etc. schon gesprochen war, nicht mehr so weit auf frühere Verse zurückgegriffen werden. Hätte aber Mozart nur die Worte, die eigentlich folgen, nämlich den 3<sup>ten</sup> Vers: Laesus abit u. Sponsus abit, verwenden wollen, so hätte er die Melodie von S. 85 überhaupt nicht verwenden können, oder er hätte dann so declamiren müssen:

Spon – sus a – bit

lae – sus a – bit. Und diese drei halben Noten hinter einander wären aus dem rhythmischen Charakter des ganzen Duetts entschieden herausgefallen und es würde dadurch die Ähnlichkeit mit der betreffenden Partie S. 85 sehr beeinträchtigt worden.

– (35/36) –

Oder wenn ich ausgehe von der Möglichkeit, dass Mozart nicht in bewusster Absicht zurückgreift auf die Stelle S. 85, sondern durch ein unbewusstes künstlerisches Gefühl dazu gebracht worden ist, so meine ich, dass dann auch dieses künstlerische Bedürfnis ihn dazu gebracht haben würde, hier in vorliegender Stelle eine rhythmische Bildung zu schaffen, die der auf S. 85 immerhin noch als ähnlich von ihm empfunden werden konnte.

Das mindeste nun, was Mozart thun konnte (sei es bewusst oder in unbewusstem künstlerischen Bedürfnis), um etwas Bewegung in diese Partie



S. 86 zu bringen, und wodurch sie der Partie S. 85 als ähnlich empfunden werden kann, ist das, was er mit ihr vorgenommen hat. Und dann ist die Anzahl der Silben dieses Textes, die diesen Tönen von ihm unterlegt sind, nothwendig. Dann aber mußte er, wollte er nicht von Melia sponsus, von Oebalus laesus zweimal aussprechen lassen (was wiederum im ganzen Duett keine Analogie hätte), zurückgreifen auf das Wort meus resp. deus des 1<sup>sten</sup> Verses. Ich bemerke, dass hier wiederum eine Stelle ist, wo wir ein genaues Verständnis des lateinischen Textes voraussetzen müssen, welches diesem Knaben vielleicht von einem Erwachsenen vermittelt werden musste.

S. 87, S. 2, T. 5–8 spricht Melia die 7<sup>te</sup> Verszeile aus (Numen, ah! regredere) während Oebalus noch die 6<sup>ste</sup> (Numen quaeso flectere) ausspricht.<sup>20</sup> Nicht als ob diese bei Oebalus erst jetzt an die Reihe käme, er hat sie schon S. 87, S. 1, T. 6 ff. ebenso wie Melia ihre 6<sup>ste</sup> Zeile an dieser Stelle gesprochen; Oebalus wiederholt also die 6<sup>ste</sup>. Warum? Der einzige Grund, den ich dafür angeben könnte, ist folgender: hier erklingen die Melodien beider wieder zusammengeschlossen. Und da kann Mozart das Gefühl gehabt haben, dass die gemeinsame Wirkung noch intensiver ist, wenn beide Stimmen auch in den Anfangsworten des Textes übereinstimmen. Da nun Melias 7<sup>ter</sup> Vers, der an der Reihe ist, mit Numen beginnt, bei Oebalus aber der 6<sup>ste</sup> Vers mit Numen beginnt (dem 7<sup>ten</sup> Vers desselben aber ein Numen nicht hinzugefügt werden kann), so benutzt Mozart von Oebalus der Gesamtwirkung zu Liebe den 6<sup>sten</sup> Vers des Oebalus. Wenn man dagegen anführen will, dass ja vorher schon S. 87, S. 1, T. 6 ff. das Numen des 6<sup>sten</sup> Verses der Melia mit dem nole des Oebalus zusammen erklingen, so ist dies nicht beweisend; da diese Stelle ja noch nicht die beiden Stimmen zusammenschliesst, das ist eben erst der Effect der von uns besprochenen Stelle. Und wenn man weiter gegen meinen Grund anführen will die folgende Stelle (S. 88, S. 1, T. 1 ff.), in welcher ebenfalls zum Numen des 7<sup>ten</sup> Verses der Melia – (36/37) – nicht das Wort Numen des Oebalus erklingt, sondern et ad, so ist dies wieder nicht beweisend. Denn es ist zwar auch hier dieselbe zusammenschliessende Behandlungsweise der beiden Stimmen wie in unserer vorliegenden Stelle (S. 87, S. 2, T. 5–8), aber Mozart ist durch eine force majeure gezwungen, das Numen bei Oebalus aufzugeben. Er ist nämlich am Schluss des Duetts angelangt. So

---

<sup>20</sup> *Jacobsthal stützt sich bei dieser Mitteilung und bei seinen weiteren, nicht unerheblichen, aber auch nicht gänzlich hinfällig werdenden Schlussfolgerungen leider ausschließlich auf den falschen Wortlaut dieser Stelle in der AMA (Serie 5, Band 2, S. 87, zweites System, Takte 5–8). Jacobsthal sagte zwar in den einleitenden Vorlesungen zu Mozarts Opfern: „Die Revisionsberichte melden, wo die Handschriften sich befinden; wer die Sache genauer untersuchen will, muß diese aufsuchen.“ Warum Jacobsthal die auch schon im Revisionsbericht zur AMA-Partitur von 1883 auf S. 11 als in der Königlichen Bibliothek zu Berlin liegend bezeichnete Handschrift (erworben 1864) trotzdem nicht einsehen konnte, obwohl er die wenigen Angaben im Revisionsbericht bemängelte und sich auf die Handschrift verwiesen sah, muss vorerst offen bleiben. Siehe dagegen NMA, Serie II, Werkgruppe 5, Band 1, Nr. 8, Takt 108 (S. 89), wo der Herausgeber Alfred Orel, wie in Mozarts Autograph (jetzt wieder Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin), anstelle einer Wiederholung des sechsten Verses des Oebalus, analog zur siebten Verszeile Melias auch die siebte des Oebalus aussprechen und dann wiederholen lässt. Es entfällt der Effect eines von beiden Personen gleichzeitig gesprochenen Numen. Der kritische Bericht der NMA gibt über diese Korrektur gegenüber der AMA keine Auskunft. Der Herausgeber des Apollo-Bandes der AMA, Paul Graf von Waldersee sagt in seinem relativ spärlichen Revisionsbericht über diese Stelle nichts. Es wird sich um einen Lese- und Satzfehler handeln, der diese Stelle zwar in der von Jacobsthal beschriebenen Weise veredelt aber philologisch verdirbt. Laut Autograph und NMA setzt an dieser Stelle in Wirklichkeit in beiden Stimmen bei gleicher Textbehandlung (d. h. jede singt ihre siebte Verszeile) die Schlusskadenz ein mit doppelt, einmal gedehnt, einmal gekürzt wiederholter Schlusswendung und Tausch der kadenzierenden und ausschmückenden Stimmführung zwischen Oebalus und Melia.*

müssen natürlich beide Stimmen ihren letzten Vers singen; und der hat bei Melia an der Spitze das Wort Numen, bei Oebalus aber nicht.<sup>21</sup>

Was ich hier angeführt habe, soll nicht eine Vertheidigung Mozarts wegen seines Vorgehens in der vorliegenden Stelle (S. 87, S. 2, T. 5–8) sein und auch umgekehrt der Inconsequenz will ich ihn nicht anklagen, mit Rücksicht darauf, dass er dieses Zusammensprechen des Numen am Schluss

(S. 88, T. 1) doch nicht durchführen kann, weil es hier wegen des Baues der Verse nicht möglich ist; auch das will ich von ihm nicht fordern, dass er, da es hier zum Schluss nicht angebracht werden konnte, auch vorher in unserer Stelle (S. 87, S. 2, T. 5–8) nicht hätte erstreben und ausführen müssen, weil das Zusammensprechen von Numen nicht mit Numen sondern mit et ad des Oebalus einen Abfall der vorherigen Wirkung bedeutet, der zum Schluss erst recht hätte vermieden werden müssen und dies wäre vermieden worden, hätte der Dichter das Numen für beide Personen in demselben Vers an gleicher Stelle angebracht, sondern ich führe all dies nur an, um meinen Grund für die Wiederholung der 6<sup>ten</sup> Verszeile des Oebalus in fraglicher Stelle zu stützen, und um Ihnen zu zeigen, wie nothwendig es ist, bei Vocalcompositionen auf die Behandlung des Textes einzugehen, um hinter die inneren Gründe des Componisten zu kommen, und wie für die Erlernung der Methode [einer] Untersuchung der inneren Gründe einer musikalischen Composition es das einzig richtige ist, bevor man sich an die Untersuchung von Instrumentalcompositionen wagt, vocale Compositionen genau untersuchen zu können, gelernt zu haben, weil man hier an dem Text einen Wegweiser hat. – (37/38) –

Zum Schluss hat Mozart einen sprachlichen Nonsens begangen. Nach Mozarts Gewohnheit<sup>22</sup> wird zu allerletzt, als allerletzter Schlusseffect, aus der Schlusswendung das letzte Stück herausgeschnitten, welches nach einigen in der Stimme pausirten Takten gesungen wird. Hierzu dienen als Worte natürlich die letzten Worte des letzten Verses (oder wäre es Prosa des letzten logischen Gedankens).

Beispiele: das andere Duett (Nr. 6), (S. 55, S. 1, T. 3–5):

discede, discede, nam metuo te

sicperdis amicum, si reicis me

Arie Nr. 2 (S. 15) (S. 19, S. 1, T. 4–5):

rident et jocantur

Arie Nr. 7 (S. 67) (S. 80, S. 2, die letzten Takte):

per corpus, per venas, per membra grassatur.

(In der Schuldigkeit des ersten Gebots ist immer die ganze letzte Verszeile wiederholt.)

Diese Wiederholung des letzten Stückes aus dem letzten Vers trifft nun im vorliegenden Punkt (S. 88, S. 1, letzter Takt) für Melia die Worte: ah! regredere; für Oebalus aber die Worte nos revertere, die natürlich keinen Sinn haben, da für die Präposition ad, welche dem nos vorausgehen müsste, kein Platz da ist. Hier siegt die Schablone über den Sinn, was später bei Mozart nicht mehr möglich wäre.<sup>23</sup>

Freilich dürfen wir uns wundern, dass dies (was sonst bei noch unentwickelten Menschen, welche componiren, häufig vorkommt) selbst dem Knaben Mozart passiert, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, obwohl solcher Unsinn auch von vielen Erwachsenen produziert wird. (Man sehe die Textverunlimpfungen ich will gar nicht mal sagen in den Liedertafel-

---

<sup>21</sup> NB! (am Rand) diese verschiedenartige Textbehandlung der beiden Stellen (S. 87, S. 2, T. 5–8 u. S. 88, S. 1, T. 1–5) erhält noch anderes Licht durch das Verhältnis der Melodien (siehe hierüber S. 40 dieser Blätter).

<sup>22</sup> Später sind Beispiele aus italienischen Opern anderer Componisten zu suchen. In meiner handschriftlichen Sammlung finde ich im Augenblick keine.

<sup>23</sup> NB! über eine gegentheilige richtige grammatikalische Behandlung im andern Duett (Nr. 6) siehe S. 49 dieser Blätter nach der [eckigen Klammer].

Männerchören, auch bessere Compositionen, z.B. [bei] Schumann leisten darin mancherlei (Beispiele!) und obwohl bei Wiederholung von Vertheil-Stückchen in Volksliedern dergleichen Unsinn häufig vorkommt, wirkt hier vielleicht mit, dass der Text lateinisch ist, nicht blos weil er es nicht vollständig beherrschen mochte, sondern weil er bei dem Text in lateinischer, künstlich gelernter Sprache dafür das logische, nicht das unmittelbare Verständnis und Gefühl hatte, wie bei einem deutschen und vielleicht einem italienischen Text.) Oder hat Mozart daran damals noch nichts gefunden?<sup>24</sup> Und wenn ein Älterer ihn bei dem Verständnis des lateinischen Textes unterstützte, so hat auch dieser entweder das unlogische dieses Schlusses nicht gemerkt, oder er hat nichts schlimmes darin gefunden. – (38/39) –

Ich will nun noch über die Melodie dieses 2<sup>ten</sup> Theils noch einiges bemerken, soweit dies nicht schon geschehen ist. (siehe S. 32 dieser Blätter, letzter Absatz u. S. 35, 1. Abs. f.) Die Stelle [an der Melia im Rahmen des einsetzende zweistimmigen Gesangs ihre aus der ersten und dritten Verszeile gebildete Phrase mit *atque meus sponsus abit* beendet] (S. 86, S. 1, T. 1-4<sup>25</sup>) steht in keinem Verhältnis zu dem 1<sup>sten</sup> Theil. Dieselbe scheint mir folgendermassen entstanden: die Oberstimme der Melia hat eine Wendung, die in dieser oder in ähnlicher Art typisch ist, und zwar bei Abschlüssen von Abschnitten. Das typische besteht darin, dass derselbe Ton, nämlich der Grundton der Tonart, in dem der betreffende Abschnitt schliesst (hier also *d*) mehrmals wiederholt wird; dann folgt der abwärtsgehende Leiteton (hier *cis*) oder der abwärtsgehende Leiteton (dieser letztere ist in Apollo und Hyacinthus häufiger als der abwärtsgehende); dann der Schlussston (hier also *d*). Es ist also eine reguläre Schlusswendung (Cadenz).

Z. B. in der Arie Nr. 7 (S. 67) die Stelle S. 72, S. 2, letzter Takt bis S. 3, T. 3. u. die Stelle, welche ich S. 38, Zeile 7 ff. dieser Blätter für den dort sogenannten allerletzten Schluss angeführt habe, wo aber vor dem abwärts-, resp. aufwärtsgehenden Leiteton nur weniger oft der Grundton wiederholt wird.

In der Schuldigkeit des ersten Gebots sind diese Schlusswendungen häufig

(z. B. Arie Nr. 1 (S. 5) in der Stelle S. 8, Schluss von Seite, in der Arie Nr. 2

(S. 10) die Stelle S. 17, S. 3, T. 3–5, in der Arie Nr. 4 (S. 33) die Stelle S. 39, S. 1, letzter T. bis S. 2, T. 3 – alle diese Fälle mit abwärtsgehendem Schluss.

In der vorliegenden Stelle (S. 86, S. 1, T. 1–4) ist nun zwar kein grosser Einschnitt aber immerhin doch ein Abschnitt. Und bestärkt wurde ich in der Meinung, dass das, was hier in der Oberstimme steht, wirklich als die genannte typische Wendung anzunehmen ist durch das nochmalige Vorkommen genau derselben Wendung (nur in C-Dur) an anderer Stelle, nämlich (S. 87, S. 2, T. 5-8).

Ich könnte ohne dieses zweite Vorkommen fast an der Auffassung der ersten Stelle als typischer Schlusswendung zweifeln; denn die Unterstimme (S. 86, S. 1, T. 1–4) ist nicht, wie man es bei der Schlusswendung und namentlich bei dem Zusammenwirken mit der so einfachen Oberstimme erwarten würde, einfach, sondern bewegt sich in ausgiebiger, das chromatische benutzender Melodiebildung. Und man würde also bei dieser Stelle eher an ganz freie Erfindung der beiden Stimmen denken. Allein derselbe Vorgang findet sich in der zweiten Stelle (S. 87, S. 2, T. 5–8). Auch hier gesellt sich zu der schlussmässig cadenzirenden einfachen Oberstimme als Unterstimme eine durchaus nicht einfache, sondern zwar natürlich verlaufende doch mit Kunst geführte und auch das Chroma benutzende – (39/40) – Unterstimme. Und hier ist sicherlich eine Schlusswendung (Cadenz) beabsichtigt. Denn hier beginnt der Schluss des ganzen Stückes, oder vielmehr es ist der Schluss desselben, der nur durch Wiederholungen (S. 88) nach gewohnter Art in die Länge gezogen ist. Also, da hier

---

<sup>24</sup> Suche später nach solchen Wiederholungen von Vertheilen bei ihm, ob sich sonst noch dieser Unsinn findet.

<sup>25</sup> *NMA, II, 5, 1, Nr. 8, Takte 80–82 (S. 87).*

(S. 87 unten) ein wirklicher Schluss beabsichtigend angeführt ist, habe ich ein Recht, für die erste Stelle (S. 86, S. 1, T. 1–4) dasselbe anzunehmen; und umsomehr als hier ein wirklicher Einschnitt beabsichtigt ist, was man schon an dem Einschnitt der darauf folgenden einstimmigen Partie merkt, die gewissermassen als etwas neues anhebt.

Der Vorgang also, sowohl für S. 86, S. 1, T. 1–4, wie für die correspondirende Stelle S. 87, S. 2, T. 5–8 ist der: In der Oberstimme liegt die typische Schlusswendung, dazu hat Mozart nun, dem Character und der gehobenen Stimmung entsprechend eine möglichst interessante Unterstimme erfunden.

Bei der Wiederholung nun der 2<sup>ten</sup> dieser Stellen (S. 87, S. 2, T. 5–8) auf S. 88 (S. 1, T. 1–5) hat Mozart die beiden Stimmen vertauscht, nur zum Schluss legt er in die Oberstimme wieder, wie vorher S. 87, den aufwärtsgehenden Schluss, in die Unterstimme, welche S. 87 die Septime *f* als vorletzten Ton und *c* als letzten hatte, legt er den abwärtsgehenden Schluss; durch diese Änderung erklärt sich auch (S. 88, S. 1, T. 2) das *f* auf dem letzten Achtel der Unterstimme, während die Oberstimme (S. 87, S. 2, T. 6) an dieser Stelle das *c*, welches schon vorher einigemal steht, behält. Ausserdem ist die Wiederholung nach bekannter Art auf 5 Takte ausgedehnt indem S. 88, T. 3 u. 4 gleich dem einen Takt (dem vorletzten der S. 87) sind. Und mit Bezug auf die Textbehandlung der Stelle (S. 87, S. 2, T. 5–8) und der folgenden (S. 88, S. 1, T. 1–5) (siehe S. 36 dieser Blätter bei dem — bis S. 37, bemerke ich noch, dass diese beide Stellen, trotzdem die zweite die Wiederholung der ersten ist, eine verschiedene Textbehandlung erfahren haben.<sup>26</sup>

Über den allerletzten Schluss (S. 88, S. 1, letzter Takt bis S. 2, T. 2) ist schon gesprochen. Wie der Text gleich dem Schluss der letzten Verszeile ist, so sind auch die Melodien gleich den letzten Tönen (nur verkürzt) von S. 88, T. 1–5.

Die Melodie der einstimmigen Partie des Oebalus (S. 86, S. 1, T. 5–8) kommt im ersten Theil nicht vor, sie erscheint als an die abschliessende, eben besprochene Stelle (T. 1–4) herangeschossen. Und doch ist sie schon vorher vorgekommen; nämlich im Vorspiel (S. 82, letztes S., T. 6 – S. 83, 1<sup>ster</sup> Takt), hier in C-Dur; und zwar hier in ganz anderer Umgebung, aber auch hier wie herausgewachsen aus dem Vorhergehenden und hinüberführend in das folgende.

Die Worte der Melia (einstimmig), welche sich an Oebalus einstimmige noch anschliessen (S. 86, S. 2, T. 1–4) sind wie die melodische Entgegnung auf Oebalus' Melodie, aus der sie wie herausgewachsen erklingen. – (40/41) –

Die nun folgende Stelle (S. 87, S. 1, T. 1–5) hat ihren Gedanken aus dem ersten Theil; Oebalus singt hier auf seine Worte dasselbe Motiv (wie S. 83, S. 2, T. 5–8) auf dieselben Worte; nur in Tonart und der Art der motivischen Benutzung des 2<sup>ten</sup> Halbkolons anders als S. 83; hier (S. 87) hat der 2<sup>te</sup> Takt (Numine) aufwärtsgehende, der 4<sup>te</sup> (stabit) abwärtsgehende Bewegung; S. 83 umgekehrt. – Melia ahmt S. 87 nach einem Takt Pause nach, und zwar die ersten beiden Takte gänzlich; dann leitet sie in andere Melodiewendungen über, und zwar so, dass sie (wie schon S. 25 dieser Blätter [eckige Klammer] bemerkt ist) ihre Frage, wie auch im ersten Theil (S. 84, letzter Takt) mit fragender Melodiewendung schliesst.

Die folgende Stelle (S. 87, S. 1, T. 6 ff.) hat im 1<sup>sten</sup> Theil kein Vorbild; sie klingt wie herausgewachsen aus der vorangegangenen Stelle.

Das *f* auf dem 3. Achtel des Basses von T. 5 sieht freilich aus wie ein Irrthum (im Revisionsbericht ist nichts davon erwähnt), da es nach *e* führen müßte; allein das *f* wirkt andererseits als zwingende Überleitung aus der vorangegangenen Partie in die folgende. So könnte auch das *c* auf dem 1<sup>sten</sup> Achtel des 6. Taktes ein Irrthum sein und statt dessen *e* stehen müssen (was im Revisionsbericht ebenfalls nicht erwähnt ist); und dies scheint mir am

---

<sup>26</sup> Da die Textbehandlung in Wirklichkeit gleich ist, ergibt sich hier der Tatbestand einer bereits mit der ersten Stelle einsetzenden Kadenz des Duettts mit wiederholter Schlusswendung bei gleichzeitigem Stimmentausch.

ehesten das von Mozart gewollte. Dass Mozart im Bass *f* u. *c* geschrieben hätte, erscheint mir nicht wahrscheinlich.<sup>27</sup>

Der erste Takt dieser Partie der Melia (T. 6) (*noli sponsam*) scheint mir in rhythmischer Beziehung motivisch hervor gegangen aus dem Typus der vorangegangenen Partie (T. 1-3 des Oabalus T. 2 der Malia), welche, wie wir wissen, aus dem 1<sup>sten</sup> Theil stammt. Und aus dem 6<sup>sten</sup> Takt wächst nun das Melisma heraus, von dem wir bereits gesprochen hatten.

10<sup>te</sup> Vorlesung,

5/6/1888

NB! Das erste Motiv dieses Duetts mit seiner typischen Weiterführung (S. 83, S. 2, T. 1–4) (*Natus cadit atque deus*) erinnert an das Motiv Glucks in der Alceste (nur dass dieses letztere in Moll u.  $\frac{3}{4}$ -Takt ist).<sup>28</sup>

Somit haben wir nun das ganze Duett erläutert, haben neben vielen Feinheiten manche Ungeschicklichkeit gesehen. Aber überall konnten wir einen Plan und bewusstes künstlerisches Handeln erkennen, und dass wir uns so eingehend damit beschäftigen konnten, um alles aufzudecken ist an sich schon ein Beweis, dass wir es nicht mit einer Kinderei, sondern mit einem Werk der Kunst zu thun haben.

Ich hätte freilich auch kürzer sein können, aber ich wollte Ihnen ein für allemal das Beispiel einer Analyse, und zwar gleich im Anfang unserer Betrachtung geben. Wir können nun kürzer sein, wenn wir uns dem andern Duett (Nr. 6, S. 48) zwischen Melia und Apollo zuwenden, das uns zu anderen Bemerkungen Veranlassung giebt.<sup>29</sup> – [41/42] –

Auch dieses Duett (F-Dur) ist wie das vorher besprochene 2theilig; erst singt jeder von beiden, Melia und Apollo, ihren ganzen Text hintereinander. Melia schliesst ihre Partie (S. 50, S. 2, letzter Takt) in der höher potencirten Tonart (C-Dur). Unmittelbar darauf, noch imselben Takt mit Auftakt beginnt Apollo; er schliesst (S. 51, letzter Takt) in A-Moll (d.h. in der höher potencirten Molltonleiter als D-moll, der Paralleltonleiter von dem zu Grunde liegenden F-Dur). Dies ist der 1<sup>ste</sup> Theil.

Unmittelbar darauf, noch in demselben Takt mit dem Auftakt beginnt der 2<sup>te</sup> Theil, das heisst: das Zusammenwirken beider Personen, und dieser schliesst S. 55, S. 1 mit der Grundtonart (F-Dur).

Die Melodien des 2<sup>ten</sup> Theils sind sämmtlich gegenüber dem 1<sup>sten</sup> Theil neu, nur ist die charakterisirende Art Melodien der beiden Personen wie im ersten Theil, so auch im zweiten Theil fest gehalten (worüber ich schon früher S. 15 dieser Blätter unten bei dem – u. ff. bei Gelegenheit der Besprechung der Characterisirung der einzelnen Personentypen ausführlich gesprochen habe.)

Ich kann hier mich also vorzugsweise nur mit dem Bau dieses Duetts beschäftigen. Hierzu müssen wir nun wieder die Gliederung des Textes vergegenwärtigen. Er lautet:

	<u>Melia</u>	<u>Apollo</u>
I:	1. Discede crudelis	1. Est crede! fidelis,

---

<sup>27</sup> Das Unwahrscheinliche tat Mozart dennoch, er entschied sich also für die „zwingende Überleitung“. Das Autograph zeigt eindeutig, sogar ohne Auflösungszeichen, das in der AMA so pädagogisch gesetzt ist (wie auch in der NMA, aber in Klammern) und zeigt auch das nicht wahrscheinliche *c*, wiederum wohl Teil einer Überleitung, denn unmittelbar darauf wird *c* der Angelpunkt der melismatischen Sechzehntelfiguren der Oberstimme.

<sup>28</sup> Klavierauszug frz. S. 131, S. 1, T. 1 bis S. 2, T. 2 (franz. Partitur S. 172, S. 1, T. 1–4); ital. Part. S. 155, S. 1, T. 1–8; u. S. 162, S. 1, letzter Takt bis S. 2, T. 7. Siehe meine Vorlesung Geschichte der neueren Musik seit Bach, Winter 87/88, S. 200 ff.

<sup>29</sup> In Wirklichkeit übersteigt die Länge der kommenden Analyse alles bisherige, sie erstreckt sich im Originalmanuskript der Vorlesungsskizzen von S. 42 bis S. 98.





Nur in einem einzigen Fall (S. 86, S. 1, T. 5 bis S. 2, T. 4) sprachen Oebalus und Melia ihren 2<sup>ten</sup> Vers einer nach dem andern, was in musikalischer Beziehung eine künstlerisch wünschenswerthe Abwechslung brachte<sup>31</sup>.

Dieser Vorgang ist ganz gerechtfertigt durch den Inhalt des Duetts. Beide Personen sprechen im wesentlichen dieselbe Grundstimmung über ihren Verlust des Bruders resp. Sohnes, des geliebten Apollos u. des schützenden Gottes aus, und aus demselben Grunde die nachahmende Technik.

In dem vorliegenden Duett Nr. 6 aber sind die beiden handelnden Personen von ganz anderen Gedanken und Gefühlen erfüllt. Melia, voller Furcht und empört über die vermeintliche Handlungsweise Apollos, heisst ihn gehen, Apollo, voller Liebe für sie und im Schmerz über die unberechtigte Empfindung der Melia, will sie begütigend von seinen wahren Gefühlen überzeugen.

Und die Worte sind vom Dichter so gefasst, dass die einzelnen Verse beider Personen wie Rede und Gegenrede aufeinander folgen können. Es ist also ein wirklicher Dialog zwischen beiden: In dem andern Duett (Nr. 8) hingegen spricht jeder für sich seine Gefühle aus, ohne dass er Bezug nimmt auf den andern (jeder von ihnen hält gewissermassen einen Monolog; und es ist kein Dialog, sondern das Zusammentreffen von zwei Monologen, die wie gesagt beide die gleichen Empfindungen aussprechen. –[45/46] –

Auch in diesem Duett Nr. 8 hätten beide Personen ihre einzelnen Abschnitte nacheinander sprechen können; denn wie das Schema der Verse S. 21 zeigt, correspondiren die Abschnitte I. II. III. der Melia mit den gleichen Abschnitten des Oebalus; wie es ja Mozart mit dem Vers 2 aus dem ersten Abschnitt ja auch gethan hat. Aber es war kein zwingender Grund für ihn vorhanden es durchweg so zu machen, weil eben hier nicht Rede und Gegenrede vorhanden ist, wie in dem vorliegenden Duett Nr. 6.

Es wäre mir interessant zu wissen, in welcher Art im Textbuch<sup>32</sup> (resp. in dem Text, welcher Mozart für die Composition vorgelegen hat) die betreffenden Duette in Bezug auf die Aufeinanderfolge der Verse stehen.

So könnte der Text des vorliegenden Duetts Nr. 6 sehr wohl aussehen: (Aber auch der Text des Duetts Nr. 8 könnte in ähnlicher Art folgendermassen geschrieben sein:)

Melia: discede crudelis!	Oebalus: Natus cadit atque deus
gaudebo tyrannus,	me nolente, nesciente
si deserit me.	laesus abit.
Apollo: Est crede fidelis,	Melia: Frater cadit atque meus
Est mutis Apollo,	Te jubente, me dolente
qui deperit te.	spensus abit.
Melia: Vah insolentem,	Oebalus: Regnum sine Numine
qui violat jura.	Jam non diu stabit
Apollo: Quid innocentem	Melia: Spensa sine complice
sic abjicis dura!	quaeso, quid amabit?
Melia: Discede! discede!	Oebalus: Numen! quaeso flectere

<sup>31</sup> Siehe S. 34 dieser Blätter nach der ersten [eckigen Klammer] über diese Abwechslung.

<sup>32</sup> Es ist im Mozarteum in Salzburg, laut Revisionsbericht S. 12, ad Vorlage. Heute Studienbibliothek der Universität Salzburg, bzw. Sondersammlung der Universitätsbibliothek.

*Entgegen Jacobsthals Vermutung, dass bereits die Textvorlage dieses Duetts eine Wechselrede vorgesehen haben könnte, ist im Textbuch von Pater Rufinus Widl (Sondersammlung der Universitätsbibliothek Salzburg) der Wortlaut der Rede von Melia und Apollo in zwei getrennten Passagen wiedergegeben, genauso wie übrigens auch im Duett Nr. 8 für Melia und Oebalus, ebenso im Abdruck des Opernlibrettos in einer deutschen Übersetzung von Walther Kraus, Stuttgart 1990, der allerdings lediglich eine Textbeilage zu einer Schallplattenproduktion von 1982 zur Grundlage hat.*



	Nam metuo te!		Et ad nos revertere
Apollo:	Sic perdis amicum	Malia:	Noli spansam plectere
	si rejicis me		Numen! ah regredere!

Es wäre mir deshalb interessant zu wissen, ob diese Texte in dieser Art aufgezeichnet waren, weil dies noch mehr eigene Anstrengung für die Behandlung derselben bei Mozart voraussetzt. Wenn bei gleicher Textaufzeichnung würde Mozart jedesmal eine andere Behandlung gewählt haben, so würde er die beiden Texte um so eingehender haben untersuchen müssen.

Und was den Text des vorliegenden Duetts Nr. 6 angeht, so hätte er bei dieser Textdisponierung noch eigenmächtiger vorgehen müssen, wenn er z. B. die Melia im Anfang nicht gleich die ersten drei Zeilen, sonder nur die erste: discede crudelis und den Apollo bei seinen ersten Worten nicht gleich die 3 ersten Verse, sondern nur die 2 ersten: Est crede fidelis, est mutis Apollo sagen lässt, und also, wie auch im folgenden noch mehrfach, nicht alle hintereinandergeschriebenen Verse der betreffenden Person, sondern nur erst einzelne singen lässt, wie es die Rede und Gegenrede mit sich bringt.

Und möglicherweise müsste man dann hierfür die Führung eines Erwachsenen annehmen. – (46/47) –

So dialogisch nun ist das vorliegende Duett auch nun in seiner musikalischen Gestaltung behandelt.

Nicht unmittelbar nacheinander singen sie, sondern die folgende Person antwortet erst, wenn eine Gegenrede erforderlich wird. Aber auch hierbei zeigt sich eine Behandlungsweise, die nicht direct auf der Hand liegt.<sup>33</sup>

So hätte das Duett sehr wohl folgendermassen beginnen können; indem Melia gleich mit einem Male alle ihre drei ersten Verse (I) sagt, und erst auf diese hätte Apollo seine Gegenrede führen können.

Melia: 1. discede crudelis, 2.3. gaudebo tyrannus, si deserit me.

Apollo: 1. Est crede fidelis 2.3. est mutis Apollo, qui deperit te.

Aber nein! Mozart lässt sofort nach dem ersten Vers discede crudelis den Apollo ihr in die Rede fallen mit den Worten. (nicht crudelis) sondern est crede, fidelis, est mutis Apollo.

Also nicht lässt Mozart den Apollo solange mit der Erwiderung warten, bis Melia ihren ganzen ersten Absatz ausgesprochen hat, bis also eine Erwiderung Apollos nach Anlage der Verse nöthig wird, sondern bereits im ersten Moment, wenn die Erwiderung möglich, und ich darf hinzufügen, wenn psychologisch nöthig wird.

Und Apollo nun wieder antwortet seinerseits auch nicht mit seinen ersten drei Versen des I. Abschnitts, sondern nur mit den zwei ersten, die die richtige psychologische Erwiderung auf das crudelis geben, wo er von sich sagt, dass er fidelis, dass er mutis ist. Dass, was er in der 3<sup>ten</sup> Verszeile (qui deperit te, der dich sterblich liebt) von sich sagt, noch aufgespart wird, hat wie wir gleich sehen werden, seinen sehr guten Grund. Nun erst sagt Melia: gaudebo, tyrannus, si deserit me (Vers 2 u. 3), die natürlich, weil sie nur zusammen erst einen Sinn geben, und wegen der eigenthümlichen Stellung des si, ununterbrochen hintereinander gesprochen werden müssen.

Und nun antwortet wieder Apollo mit Vers 2-3. Est mutis Apollo, qui deperit te. Wenn Melia gesagt hat, dass sie sich freut, wenn er, der Tyrann, sie verliert (deserit), so wird er dadurch nun herausgefordert von sich zu sagen, was Mozart vorher noch aufgespart hatte, nämlich: dass er sie liebt (deperit), und diese Erwiderung wirkt im lateinischen viel zwingender, viel

---

<sup>33</sup> Habe bei dieser Auseinandersetzung immer das Schema der Verse S. 42 dieser Blätter und das andere S. 46 links vor Augen und bei vielleicht noch gründlicherem Eingehen, denke dabei an die Konsequenzen in Bezug auf Mozarts eigenes resp. von einem Älteren unterstütztes Erfassen, auf welches ich S. 46 nach dem Versschema hingewiesen habe!

schlagender, weil zu dem deserit me der Melia das deperit te des Apollo eine schlagende Ausdrucksweise der Erwiderung ist (was natürlich durch den Reim noch erhöht wird). Und diese Coincidenz der beiden Worte deserit me und deperit te, diese schlagfertige Erwiderung giebt Mozart auch musikalisch dadurch wieder, dass er den Apollo – (47/48) – seine im übrigen von der vorhergehenden Melodie der Melia verschiedene Melodie, zu der sie auch musikalisch als Antwort wirkt, mit derselben Wendung (S. 52, S. 2, T. 5–6, deperit te) schliesst, mit der Melia seine [sic! ihre] vorhergehenden Worte abschliesst (T. 1–2, deserit me)<sup>34</sup> Eine solche Gleichartigkeit des Melodieabschlusses auf den Worten beider Personen, hebt den psychologischen Gegensatz der beiderseitigen Worte ausserordentlich anschaulich hervor, es ist als wenn Apollo in seiner Erwiderung so recht eingeht auf das Wort deserit me der Melia; es ist, um mich eines Ausdrucks zu bedienen, fast, als wenn er dies Wort der Melia gewissermassen dadurch ironisirt, dass er sich derselben melodischen Wendung wie jene bedient, gerade so wie, wenn von zwei streitenden Personen die zweite bei den Schlussworten ihrer Erwiderung den Tonfall der Rede der Schlussworte der ersten nachahmt. (Zeige dies an einem Breispiel gesprochener Rede.) Die Wirkung aber in vorliegendem Falle bei Mozart bleibt hinter dem, was ein solcher Vorgang wirken kann, zurück (und ich glaube auch wohl hinter dem, was Mozart beabsichtigte). – Und zwar aus musikalischen Gründen. Melia schliesst ihre Partie (S. 52, S. 2, T. 1–2) mit Halbschluss von F-Dur ab. – Nun modulirt Mozart während der Erwiderung des Apollo nach B-Dur und schliesst dieselbe (T. 5–6), wie gesagt mit der gleichen melodischen Formel wie bei Melia mit dem Ganzschluss von B-Dur ab. Diese beiden Schlüsse aber – der Halbschluss in F-Dur und der Ganzschluss in B-Dur haben nicht denjenigen Grad der Correspondenz, dass der zweite als schlagende Antwort auf den ersten wirkt, wie man sich durch das Hören leicht überzeugen kann. Weit mehr in diesem Sinne wirksam wäre es gewesen, wenn Apollo mit dem Ganzschluss derselben Tonart, d.h. F-Dur geschlossen hätte, mit deren Halbschluss Melia vorher schloss, etwa in folgender Art:

A pol--lo qui de--pe rit te  
 6            6            4<sup>6</sup> 3<sup>6</sup>

oder auch:

de--pe rit te  
 4<sup>6</sup> 3- , sodass *d* der höchste Ton ist.

Das klappt ganz anders als der Schluss in B [-Dur]. Das konnte Mozart freilich nicht schreiben, wegen des hohen *f*, welches ausser dem Bereich der Altstimme liegt; und diese Figur eine Octave tiefer zu legen würde das missliche gehabt haben, dass sie gerade am Schluss zu tief gelegen hätte. Möglicherweise war das der Grund für Mozart, diesem Schluss zu entsagen. Dann wäre aber noch eine andere Möglichkeit geblieben, nämlich zwar in B-Dur zu schliessen, wie es Mozart gethan hat, aber nicht mit dem Ganzschluss, sondern ebenfalls wie bei Melia mit dem Halbschluss, etwa in folgender Art:

A pol--lo qui de--pe rit te  
 6                            6

Dies wäre ebenfalls mehr von correspondirender Wirkung gewesen, wenn auch vielleicht nicht so, wie die erste von mir vorgeschlagene Änderung und hierbei wäre die Altstimme in bester Lage. Warum Mozart diesem Schluss aus dem Weg gegangen ist, weiss ich nicht zu sagen. Die Fortführung in das folgende *Vah!* der Melia kann es nicht sein, denn auch an diesen Schluss (so wie auch an den ersten von mir vorgeschlagenen) schliesst sich das

<sup>34</sup> Siehe S. 17 dieser Blätter die erste Randbemerkung.

folgende Vah! Vah! der Melia ebensogut wie an den Mozartschen Schluss an. – Freilich würde auf Vah! der Bass besser vielleicht nicht das *B* behalten, sondern *F* (orgelpunktartig) und dann auch zum 2<sup>ten</sup> Vah! *F*.<sup>35</sup>

Sonst kommt eine solche Gleichartigkeit der Melodieausgänge beider Personen nicht wieder vor; sie könnte nur noch einmal vorkommen, nämlich bei *jura* der Melia (S. 53, S. 1, T. 4) und *dura* des Apollo (T. 8). Denn nachher sind die Partien so behandelt, dass beide zu gleicher Zeit schliessen. Wenn *jura* und *dura* aber nicht in gleicher Art der Melodiebildung behandelt sind, so habe ich dazu zu sagen:

1) braucht ja dieses Mittel gleichen Melodieabschlusses nicht immer benutzt zu werden.

2) aber hat Mozart vielleicht absichtlich dieses Mittel nicht angewandt, aus folgenden Gründen:

a) um nicht dasselbe Mittel wieder anzuwenden

b) *jura* u. *dura* bilden, obwohl sie reimen, doch nicht einen solchen psychologisch[en] erwidern den Gegensatz wie *deserit me* u. *deperit te* (Siehe hierzu das gleich nach dem ad c) gesagte[n]).

c) fährt Apollo nach dem *dura* gleich weiter mit seinen Worten fort; eine Coincidenz der Melodien zwischen *dura* u. *jura* wäre deshalb nicht so zu machen gewesen wie im andern Fall, wo nach dem *deperit te* des Apollo nicht *er*, sondern Melia den Dialog fortsetzt.

Aber es ist möglicher Weise zwischen den ganzen Worten der Melia: *vah! vah!* *insolentem qui violat jura* (S. 53, S. 1, T. 1–4) u. Apollos: *Quid? innocentem sic abicis dura!* (T. 5–8) eine andere Art Coincidenz der Melodie. Beide gehen in den ersten beiden Takten (T. 1,2; T. 5–6) abwärts, Melia der Situation und Stimmung nach in heftiger Bewegung von Achteln; Apollo sanfter in Vierteln und mit Dissonanz zum Bass beginnend; dann beide mit Sprung in die Höhe (Melia zu dem Worte *qui*, Apollo zu dem Worte *abicis*); Melia hat vorher Achtelpause, daher auf *qui* das letzte Achtel; Apollo hätte ebenfalls vor *sic* eine Achtelpause haben und *sic* auf letztem Achtel haben können. Allein auch – [48/49] – hierdurch ist Apollo als sanfter, Melia als leidenschaftlich erregt charakterisirt.

Der Nachdruck der Erwidern und die Coincidenz liegt hier in den Worten *Vah! insolentem* und *quid? innocentem*; und dies ist durch die Melodiebildungsähnlichkeit vielleicht wiedergegeben. Auch zwischen *violat* der Melia und dem *abicis* des Apollo ist eine eventuelle erwidernde Coincidenz; und auch diese sind rhythmisch gleich behandelt. Und übrigens hätte es sich auch nicht geschickt, dass Apollo mit derselben jähen Wendung seinen Satz auf *dura* abgeschlossen hätte, wie es die heftige Melia mit *jura* thut.

Wenn Apollo auf die Art und Weise der Melodiebildung der Melia in dieser Partie eingehen wollte, so konnte es nur in der von mir in () zum Schluss von S. 49 dargelegten modificirten Art von Seiten Apollos geschehen.

Wörtlich die Melodie der Melia zu den Worten *deserit me* könnte Apollo zu den Worten *deperit te* wiedergeben, weil diese Melodiebildung nicht so sprungweise hart ist, sondern schrittweise abwärts führt.

— Übrigens mache ich bei dieser Gelegenheit noch auf folgendes aufmerksam: Obwohl auch die Verse: *Vah! insolentem/ Quid? innocentem* vielleicht mit Hebung beginnen, hat Mozart das *Quid innocentem* dennoch als mit Senkung beginnend aufgefasst. Vielleicht ist es aber auch metrisch so zu declamiren und eventuell ihm so vordeclamirt worden: *quid in no cen tem sic etc.*

Das *Vah! insolentem* hat er durch Wiederholung des *Vah* so gestaltet: *Vah vah in no cen tem [recte insolentem]*.

---

<sup>35</sup> NB! Siehe einen anderen modulatorischen Mangel S. 86 dieser Blätter ad 2.

NB! Wie einen ähnlichen Fall in Bastien und Bastienne, siehe S. 165 dieser Blätter unten nach [eckiger Klammer] f.

Die rhythmische Gestaltung der Melodie des ganzen Duetts sind [recte ist] später noch genauer zu untersuchen.

Ich möchte eigentlich bereits nach diesen Beobachtungen auf die Fähigkeit hinweisen welche ein solches Vorgehen bei dem Knaben zur Voraussetzung haben [recte hat]; muss mir aber diese besser bis zum Ende der Besprechung des Duetts sparen, und fahre in der Betrachtung fort. Da habe ich zunächst noch in Bezug auf die vorliegenden Worte des Apollo: Vers 2 u. 3 (Zeile 2 meiner graphischen Darstellung): den 2<sup>ten</sup> Vers hatte Apollo schon vorher in seiner ersten Entgegnung auf Melias Worte gesprochen (1. Zeile der gr. Darstellung), und er spricht sie hier nochmal aus, weil es wegen der Form des 3<sup>ten</sup> Verses als Relativsatz nöthig ist, dass er in Verbindung mit dem 2<sup>ten</sup> Vers gesprochen wird. Also eine richtige grammatikalische Behandlung, die namentlich auch mit Bezug auf den sprachlichen Nonsens im anderen Duett (S. 88, S. 1, letzter Takt) (Seite 38 dieser Blätter oben) zu vermerken ist (und die wieder eventuell unter dem Gesichtspunkt der Anleitung von Seiten eines Älteren zu betrachten ist).  
– [49/50] –

Mozart hat also, um den ganzen Vorgang mit diesem I., die Verse 1–3 umfassenden, Abschnitt noch von einer anderen Seite zu beleuchten, denselben nicht als ein einheitliches Ganzes behandelt. Und das ganz mit Recht. – für jede der beiden Personen zerfällt dieser Abschnitt logisch und inhaltlich in zwei verschiedene Gedanken:

für <u>Melia</u> :	für <u>Apollo</u> :
in a) 1. <u>discede</u> crudelis	in a) 1. Est <u>crede</u> fidelis
b) 2. <u>gaudebo</u> tyrannus	2. Est <u>mutis</u> Apollo
3. si <u>deserit</u> me	in b) 3. qui <u>deperit</u> te

(Ich habe die Worte, auf denen der wesentliche Gedanke beruht, unterstrichen.)

Und auf den ersten Gedanken (a) der Melia ist der Gedanke (a) des Apollo die Erwiderung. Und wenn an sich auch für Apollos Antwort: der erste Vers genügt hätte, so musste er doch gleich den zweiten hinzufügen; denn erst in diesem steckt das Subject Apollo.<sup>36</sup> Und ebenso ist auf den 2<sup>ten</sup> Gedanken (b) Melias (Vers 2 u. 3) die Erwiderung der 2<sup>te</sup> Gedanke (b) Apollos. Und aus den oben angegebenen Gründen (nämlich der in [eckiger Klammer] hier eben gesagten und der S. 49 unten angegebenen) muss Apollo den Vers 2 zweimal aussprechen.

Hiermit ist nun der I. Abschnitt abgeschlossen und ganz richtig wird der dialogisirende Faden fortgesponnen durch Vers 4 u. 5 (II. Abschnitt) der Melia (Zeile 3 meiner graphischen Darstellung). Auf ihre Worte folgt nun ganz schlagfertig die Erwiderung Apollos: Quid? innocentem sic abicis dura! (Vers 4 u. 5).<sup>37</sup>

Melia sagt also die Verse des II. Abschnitts; Apollo bleibt bei seiner Erwiderung nicht beim II. Abschnitt stehen, sondern geht in einem Zug gleich weiter hinein in den III. Abschnitt, in dem er den 6<sup>ten</sup> Vers sic perdis amicum ausspricht; und ich bemerke zugleich, dass er ebenso wie er hier den 6<sup>ten</sup> Vers aus dem III. Abschnitt hineinzieht zu den Versen 4-5 des II. Abschnitt er auf der anderen Seite die beiden Verse 6 u. 7 des III<sup>ten</sup> Abschnitts voneinander trennt; denn hinter diesem sic perdis amicum macht Mozart eine Pause (S. 53, S. 2, T. 4 u. 5; 4<sup>te</sup> Zeile meiner graph. Darstellung am Schluss und Anfang der 5<sup>ten</sup> Zeile) und erst nach dieser Pause erfolgt der ganze III. Abschnitt (Vers 6 u. 7) des Apollos.

Dies ist wiederum eine Freiheit der Behandlung der Verse hinsichtlich ihrer Gliederung und der Gliederung des musikalischen Baus, die eben einfach als solche bei einem Knaben alle Beachtung verdient. Wir brauchen nicht einmal nach dem Grund zu fragen; denn in

---

<sup>36</sup> NB! Diese Bemerkung wurde kürzlich besser gemacht S. 49 unten hinter der [eckigen Klammer] und subsummiert unter die Bemerkung, welche ich einleite mit den Worten Z. 4 hinter [eckiger Klammer]: da habe ich zunächst.

<sup>37</sup> Über das Melodieverhältnis der Verse 4 u. 5 beider Personen zueinander siehe S. 48 [eckige Klammer] hinter der Bemerkung ad c bis S. 49 [eckige Klammer] bis zu dem —

psychologischer Beziehung ist jede Gliederung richtig und möglich, die dem logischen Inhalte nach richtig und möglich ist, und in dieser Beziehung ist Mozarts unmittelbares Hinzunehmen des 6<sup>ten</sup> Verses zu dem vorhergehenden, sowie die Trennung des 6<sup>ten</sup> vom 7<sup>ten</sup> Vers logisch richtig und möglich. Aber die andere Art, sogleich den 6. und 7<sup>ten</sup> Vers zusammenzufassen und zwischen diesen und den vorhergehenden 5<sup>ten</sup> Vers eine Trennung eintreten zu lassen, welche Art der Gliederung die von Mozart nicht gemachte ist, ist an sich ebenso logisch richtig wie möglich. Und eben deshalb ist es vielleicht nicht einmal möglich, den Grund für Mozarts Vorgehen genau zu erkennen. Es ist aber auch psychologisch und dramatisch aus der Situation durchaus richtig, und dieses ist möglicherweise der Grund Mozarts für sein Vorgehen, wenn Mozart den Apollo in einem Zug nach den Versen Quid? innocentem (5) sic abjicis dura! (6) nun gleich gewissermassen fortgerissen weiter sprechen lässt: sic perdis amicum, um so mehr, da dieser Vers in derselben Sprechweise und Empfindungsart wie der vorausgehende fortfährt, was sich sprachlich ja dadurch documentirt, dass beide durch das Wort sic eingeleitet werden. Diese Auffassung, dass dies der Grund Mozarts ist, wird gestützt und bestärkt dadurch, dass Mozart dieses sic perdis amicum (6<sup>ter</sup> Vers) unmittelbar zweimal nacheinander sprechen lässt (4<sup>te</sup> Zeile meiner graph. Darstellung), was Mozart mit einem ganzen Satz noch nicht gethan hat; abgesehen von jenem 2<sup>ten</sup> Vers est mutis Apollo, der an zwei verschiedenen Stellen aus logischen Gründen stehen musste (siehe die Bemerkung S. 50 dieser Blätter nach der [eckigen Klammer]). Es ist die längste musikalische Phrase, die Mozart bis auf diese Stelle, den Apollo hintereinander sprechen lässt. Er ist eben jetzt in grössere Erregung gekommen und lässt sich mehr als vorher fortreissen. Und dass dieser Moment der grösseren Fortgerissenheit jetzt gerade eintritt, hat eine gute Berechtigung. Bis dahin hatte Apollo begütigend sich nur entschuldigt. Jetzt macht auch er der Melia seinerseits einen Vorwurf: Wie? so vertreibst du den Unschuldigen? So verdirbst du den Freund! (Und eben auch in diesem Satz gehört zu der 5<sup>ten</sup> Verszeile die 6<sup>te</sup>, die er daher mit Recht der 6<sup>ten</sup> (recte 5<sup>ten</sup>), unmittelbar anfügt.)

Alles dies bestärkt mich in der Annahme, dass diese psychologische Auffassung der Stelle der Grund gewesen ist, aus dem Mozart unter den Möglichkeiten die Verse 6 u. 7 in Bezug auf die Gliederung die gewählt hat, die sich in seinem Vorgehen zeigt. Auch das wirkt psychologisch der Situation und Stimmung entsprechend, wenn erst nachher der vorher schon ausgesprochene Satz: sic perdis amicum seine Vollendung findet durch den Zusatz: si rejicis me. – (51/52) –

Nun aber habe ich anlässlich der angeführten Wiederholung des Verses: sic perdis amicum auch über Wortwiederholungen in diesem Punkt im Allgemeinen zu sprechen. Ich meine nicht die Wiederholungen, welche am Schluss des ganzen Stückes (von S. 53, S. 2 T. 6 an bis zum Ende desselben) mit den letzten beiden Verszeilen 6 u.7 vorgenommen werden. Das sind die allgemein gebräuchlichen Wiederholungen am Schluss, durch welche derselbe gedehnt und gewichtiger gemacht wird, wie sie auch in dem andern Duett (Nr. 8) vorkommen, und wohl auch in allen Arien dieses Werks und anderen Compositionen typisch sind bis auf den heutigen Tag.

Ich meine Wortwiederholungen anderer Art, wie wir gleich sehen werden. Die Wiederholungen sind verschiedener Art:

1) Es wird ein Wort aus einem Vers wiederholt, sei es an derselben Stelle des Verses, an der es ursprünglich steht, wie das Vah! Vah! vah! in Vers 4 (Zeile 3 meiner graph. Darstellung), sei es an anderer Stelle, wie in Vers 1 das discede am Schluss der Verses; aber immer in einem Zuge mit dem betreffenden Vers verbunden.

2) oder aber es ist dieses wiederholte Wort von seiner Verszeile getrennt durch Pause; so das discede getrennt von der 6<sup>ten</sup> Verszeile (Z. 4 meiner graph. Darstellung).

3) es ist ein Wort aus einem Vers wiederholt und an eine Stelle, d.h. hinter und vor einen Vers gesetzt, in den es gar nicht hingehört. Und dasselbe geschieht auch mit einem ganzen Vers. Dies beides geschieht in unserem Duett gleich hintereinander. Zeile 5 meiner graph.

Darstellung spricht nach den 7 Versen Melia plötzlich aus das *discede* aus dem 6<sup>ten</sup> Vers und dann greift Mozart zurück auf den II. Abschnitt und lässt die Melia die 4<sup>te</sup> Verszeile ausrufen: *Vah!* insolentem, worauf dann wieder die 6<sup>te</sup> u. 7<sup>te</sup> Verszeile erscheinen, deren mehrfache Wiederholungen den Schluss bilden.

4) Dazu kommt noch die schon besprochene Wiederholung des *sic perdis amicum* (6<sup>ter</sup> Vers) (Siehe S. 51).

Nicht eine statistische Aufzählung gleichgültiger Dinge will ich hiermit gemacht haben, sondern einen wichtigen Beitrag zur Charakteristik dieses Duets bringen.

Sehen sie sich die Worte an, die wiederholt werden, und wie das musikalisch geschieht. Das *Vah!* (S. 52, S. 2, letzter Takt f.): ein Weheruf, der herausgestossen wird, der jedesmal eine Stufe höher gesteigert wird. Das *discede!* (S. 52, S. 1, T. 2–3 und S. 53, S. 1, letzter T. f.): dieses Wort giebt den Grundton der ganzen Stimmung der Melia: ach, Geh! sagt sie; und wie nachdrücklich klingt es, wenn in der ersten dieser beiden Stellen dieselbe melodische Figur e a c in Folge der Wiederholung des *discede* 3 mal erklingt. – [52/53] –

Wie auf ihrem Befehl bestehend klingt es, wenn sie in der 2<sup>ten</sup> der genannten Stelle (S. 53, S. 1, letzter Takt) auf das 2malige *sic perdis amicum* des Apollo ihm zweimal – natürlich durch Pause unterbrochen – in denselben Tönen erwidert: *discede*; woran sich dann nochmal *discede*, und der Vers: *nam metuo te* schliesst. Und wieder (in den beiden letzten Takten des S. 2 von S. 53) weiss sie auf das *perdis amicum* des Apollo nichts anderes zu sagen als immer wieder ihr *discede*, diesmal ganz abgerissen nach und vor langer Pause und mit denselben Tönen, nur noch erregter um eine Quinte höher, als das letzte *discede* (T. 3-4).

Und nun gar das *Vah!* insolentem (S. 54, S. 1, T. 2–5) diese Worte, die doch ebenfalls die Grundstimmung der Melia recht sehr aussprechen und die als Ausruf in der höchsten Erregung, in der sie sich nunmehr befindet, ihr psychologisch ganz naturgemäss auf die Zunge kommen. Und wie ist es musikalisch illustriert! Wie ein verzweifelter Aufschrei, der sich durch die Achtel erst mit Energie aufschwingt und dann in der Höhe lange, lange anhält, bis er zum Schluss der Stimme plötzlich in die Tiefe sinkt.

## 11<sup>te</sup> Vorlesung

6./6. 1888

In allen genannten Fällen sind die Wiederholungen und ihre musikalische Illustrierung der getreue dem Leben abgelassene Ausdruck einer erregten gepeinigten Seele, ob das wiederholte Wort nun in einem Zuge neben den andern ihm zugehörigen Wort steht (Siehe S. 52 dieser Blätter ad 1) oder ob es plötzlich nach einem Stillschweigen (also durch Pausen von den zugehörigen Worten getrennt) wie ein neues Hervorbrechen der Leidenschaft wirkt (siehe S. 52 dieser Blätter ad 2). Und es bedarf bei dem Knaben schon einer starken Vorstellungskraft von der Wirklichkeit, und eines bewussten künstlerischen Schaffens, wenn er wie in den beiden letztgenannten Fällen, namentlich in dem letzten Fall einen ganzen Vers aus seinem früheren Zusammenhang loslöst und ihn von neuem zur Illustrierung der aufgeregten Stimmung der handelnden Person herbeizieht (S. 52 dieser Blätter ad 3).

Und es ist ein weiterer Beweis für die ganze richtige und für einen Knaben ganz wunderbare Behandlung dieser psychologischen Dinge, dass alle diese der Leidenschaft entstammenden Wiederholungen nur der Melia, keine einzige aber dem Apollo angehört. Auch hierdurch wird die Grundstimmung beider Personen zu einer wesentlich verschiedenen, ja geradezu gegensätzlichen gestempelt. Und vergleichen wir in diesem Betracht dieses Duett mit dem vorher besprochenen (Nr. 8), so findet sich in dem letzteren kein einziger analoger Fall:

Die paar Wiederholungen haben ganz andere Bedeutung: das der Melia angehörige doppelte Numen im 1<sup>sten</sup> Theil des Duets (S. 85, S. 1, T. 3–4, Siehe S. 27 dieser Blätter bei dem —) sollte nur den Anruf an die Gott[heit] illustrieren, wie dies bei einmaligem Numen auch schon (S. 84, T. 1) für Oebalus geschah (Siehe S. 26 dieser Blätter 1. Abs.). Und wenn sich im

2<sup>ten</sup> Theil (von S. 85, T. 3 bis S. 86, letzter Takt) mehrere Male dieselben Verse wiederholt finden, so handelt es sich nur um mehrfache Aussprache desselben Gedankens, wie sie in vocalen Compositionen typisch sind. Dies ist aber alles, was von Wiederholungen (abgesehen von den typischen Verswiederholungen am Schluss) in diesem Duett Nr. 8 vorkommt. (Auch in unserem vorliegenden Duett Nr. 6 hat der erste Theil eine Reihe von Wiederholungen, die eben keine dramatische, sondern nur musikalische Bedeutung der typischen Art haben.)

– (53/54) – Und von solchen freien Wortwiederholungen, wie die, wo Mozart im vorliegenden Duett Nr. 6 die Worte aus längst vorgekommenen Versen wieder hervorhebt (Siehe S. 52 dieser Blätter ad 3) ist erst gar nicht die Rede.

(Wenn Mozart in der Partie des Duetts Nr. 8 in der vorher benannten Partie (S. 85, S. 2, T. 3 bis S. 86, letzter Takt) sich die Freiheit nimmt, einen Vers auszulassen und die Worte des betreffenden Abschnitts I (Vers 1–3) noch in anderer Art zusammenzuziehen, so hat das keine psychologischen, sondern nur logisch-musikalische Gründe, die in der eigentlichen Periodenbildung der Worte dieser Verse ihre Grundlage finden. (Siehe S. 33 dieser Blätter [eckige Klammer].)

Wenn also von alle den auf psychologischer Wahrheit beruhenden Wiederholungen und Freiheiten das Duett Nr. 6 voll ist, und das Duett Nr. 8 nichts enthält, so hat das einen guten Grund.

Das Duett Nr. 8 zwischen Melia u. Oebalus giebt was nur dieselbe Stimmung 2er Personen; das Duett Nr. 6 zwischen Melia u. Apollo giebt was zwei Personen verschiedener Stimmung und Situation in Wechselwirkung zu einander; es hat eine dramatische Action, das erstere nicht. Und nicht allein in diesen Wiederholungen zeigt sich dieser (Charakter), sondern auch noch in anderen zu besprechenden Dingen.

Wenn also Mozart das andere Duett Nr. 8 nicht zu so lebendiger Action ausgestaltet hat, so folgt er darin nur der in demselben enthaltenen Stimmung und Situation – Eine andere Frage ist es, ob es [sich] nicht doch liesse psychologisch lebendiger und reicher an Beobachtung des wirklichen Lebens, nicht reicher in Bezug auf das Ineinandergreifen der Äusserungen der beiden Personen, nicht reicher an Wirkung der durch Wiederholungen und verschiedenartige Gruppierung der einzelnen logischen Gedanken – kurz ob es sich nicht innerhalb der Situation lebendiger und individueller, namentlich auch in Hinblick auf die Zeichnung der beiden handelnden Personen gestalten?

Dann müsste er der Componist aus eigenem alles dieses hinzuthun, herausgefordert wird er nicht.

Aber herausgefordert wird er zu dieser lebendigeren, dramatischen Gestaltung durch das vorliegende Duett Nr. 6 zwischen Melia und Apollo, weil eben in den Worten desselben und in der Situation, in der sich beide Personen befinden, die Aufforderung zu dramatisch-psychol. Behandlung liegt.

Ich glaube, es gehört mit zu der Eigenthümlichkeit von Mozarts Entwicklung, dass er immer mehr, auch ohne dass ihn der Text dazu auffordert, aus eigenster Kraft alles psychologisch und dramatisch wirksam behandelt. – (54/55) –

———Aber noch in anderer Beziehung zeigt sich, dass Mozart die vorliegende psychologische und dramatische Situation des Duetts Nr. 6 ins Auge gefasst und als solche zu gestalten gesucht und verstanden hat.

Bis zu dem Moment, in welchem Apollo in grösserer Erregung zum ersten Mal länger anhaltend, ohne Unterbrechung hinter einander spricht (hat) (S. 53, S. 1, T. 5, Zeile 4 meiner graphischen Darstellung, siehe S. 51 dieser Blätter) haben beide Personen, wie Sie sich erinnern, immer nur nach einander Rede und Gegenrede gewechselt.

Jetzt aber wirft mitten in die Worte des Apollo, eben zum ersten Mal in seine länger anhaltenden Worte, Melia ihre Worte hinein (S. 53, S. 1, letzter Takt u. S. 2, T. 2–3), ihre beiden discede, dann weiter (am Schluss des S. 2) wieder ihr discede; dann S. 54, S. 1, T. 2–5) ihr Vah! insolentem. Das ist ebenso psychologisch richtig, wie deswegen dramatisch

wirksam. Bis dahin war ihre Erregung noch nicht so gross, dass sie nicht hätte das Ende der Worte ihres Gegners abwarten können; nun aber steigert sich ihre Leidenschaft, und ohne das Ende der Worte Apollos abzuwarten, explodirt ihre Erregtheit und während dessen er spricht und seine Liebe versichert, ruft sie ihm ihr Fort! ihr Wehe über den Unverschämten zu. So ist es in der Wirklichkeit auch, dass sich die Leidenschaft an den Worten des Gegners so steigert, dass man ihm nicht mehr Zeit lässt auszureden. Mit dieser Steigerung entsteht zu gleicher Zeit eine dramatische Steigerung und eine musikalische Steigerung.

Derselben Wirkung gehört auch noch die spätere Stelle (S. 54, S. 2, T. 6–10, Zeile 7 meiner graphischen Darstellung) an, wo die 7<sup>te</sup> Verszeile Apollos sic perdis amicum, unterbrochen wird durch das discede der Melia und wo wieder zwischen den beiden discede der Melia der 2<sup>te</sup> Theil des 7. Verses Apollos: das amicum tritt und zwar so, dass immer mit dem letzten Ton des einen zu gleicher Zeit der erste Ton des andern tritt. Dieses Zerreißen des Gedankens durch den Dazwischentritt der Worte des andern ist ebenfalls der Wirklichkeit abgelauscht und dramatisch umso mehr wirksam, als kurz vorher beide ihre 7<sup>ten</sup> Verszeilen (wie ich früher schon sagte – nach musikalischer Hinsicht unzutreffend, weil sie beide in gleichartiger Art singen) durch längere Takte zusammengefasst gesungen haben.

Auch das Aufsparen dieses Effects bis zum Schluss ist künstlerisch richtig und zweckmässig.  
– [55/56] –

Und das, was wir hier an einem Beispiel von Mozart ausgeführt vor uns sehen, gehört zu den wichtigsten, eigenthümlichsten Ingredienzien des musikalischen Dramas. – dies unterscheidet dasselbe nämlich vom gesprochenen Drama. Im gesprochenen Drama ist die Möglichkeit ausgeschlossen, zwei Personen zu gleicher Zeit sprechen zu lassen. Im wirklichen Leben, in der Erregung streitender Menschen freilich geschieht es, dass sie sich in die Rede fallen. Aber wenn das Drama auch ein Abbild des wirklichen Lebens ist, dieses Zusammensprechen mehrerer wiederzugeben, darauf muss das künstlerische Abbild des Lebens, das Drama, wenn es gesprochen ist, eben verzichten. Aber das Musikdrama kann es wiedergeben, weil der künstlerisch geordnete Satz von mehreren zusammen wirkenden Melodien es ermöglicht, die einzelnen Melodien herauszuhören und zu verfolgen. Ja gerade die Gegensätze in den Charakteren der zusammenwirkenden Melodien, die bei vollendeter Künstlerschaft zu gleicher Zeit den Charakter der handelnden Personen wiedergeben, kommt gerade durch das Zusammenklingen zu besonders unmittelbar wirkendem Ausdruck.

Hierin liegt eine der Berechtigungen des musikalischen Dramas, da es eine Seite des Dramas entwickelt, welche das gesprochene Drama nicht hat und hieraus ersehen wir andererseits, wie das musikalische Drama darauf aus sein muss, solche Situationen herbeizuführen und zu gestalten, in denen mehrere handelnde Personen zu gleicher Zeit wirken, sprechen, d. h. singen können, d.h. also wie das musikalische Drama sich der Ensemblesätze als eines seiner, ihm nur eigenthümlichen Mittel bemächtigen muss. Und wenn wir wissen, dass Mozarts Werk der Vollendung, welche er der Oper gegeben hat, nicht zum geringsten Theil auf der Kunst dieser Ensemblesätze beruht, so sehen wir die merkwürdige Erscheinung, dass Mozart bereits in seinem ersten eigentlich dramatischen Werk – in dem sich ihm die Gelegenheit dazu bietet, dass bereits der Knabe sich dieser starken Seite der Oper, in der ihm nie jemand gleichgekommen ist, deren ganze Bedeutung nie jemand vor ihm erkannt hat, bewusst ist, und dass er sich die Mittel anzueignen sucht, zum Theil angeeignet hat, sie wirksam auszunutzen.

Freilich ist das [, was] wir hier vor uns sehen nur Kinderspiel gegen seine spätere Meisterschaft; es haften ihm Mängel an, wie wir gleich sehen werden, weder hat er die technische Ausbildung noch die geistige Reife, die dazu gehört, – (56/57) – solche Gebilde in vollendeter Gestalt zu schaffen, die sowohl in technischer wie psychologischer Beziehung überaus fein und complicirt sind.

Nur wenn man unter diesem Gesichtspunkt dieses Duett und überhaupt die dramatischen Arbeiten der Kindheit betrachtet, wird man sie in ihrer richtigen Stellung innerhalb Mozarts



Entwicklung erfassen können, nämlich als die embryonale Gestaltung eines reiferen Kunstwerks: hier ist im Keim vorgebildet, was dort als Frucht zur Vollendung gekommen ist. Und immer komme ich darauf zurück: Es ist ein wunderbar zweckmässiger Entwicklungsgang, den dieser Mensch genommen, so zweckmässig wie ein echtes Kunstwerk selbst. Und Sie werden jetzt besser verstehen, wenn ich früher sagte: Nur dadurch war es möglich, dass Mozart auch das grosse Problem der Oper bis auf den Punkt löste, zu dem er es geführt hat, indem er bereits in seiner Kindheit begann, sich der dazu nöthigen Mittel zu bemächtigen.

Dass sich in Betracht der Technik, die bereits in unserem Duett zu beherrschen ist, sich Mängel in der Verwendung der musikalischen Mittel finden werden, ist nur natürlich; und da ich mich so eingehend mit der Analyse derselben beschäftigt habe, bin ich es dem Werke schuldig, mich nicht bloß [mit] der Bemerkung zu begnügen, dass Mängel vorhanden sind.

1.) in rhythmischer Beziehung

Da wo Melia zum ersten Mal ihre Rufe in die Rede des Apollo hineintönen lässt, schliesst sich an diese Stelle eine Weiterführung der Worte Melias, während Apollo schweigt (S. 53, S. 2, T. 3, letztes Achtel bis T. 6): in dieser Partie ist ein Takt zu wenig.<sup>38</sup> Sie werden diesen Mangel sogleich empfinden, wenn Sie die Stelle (von S. 53, S. 1, T. 5: Quid? innocentem an bis S. 2, T. 6) hören und werden den Mangel beseitigt empfinden, sobald Sie einen Takt einschieben, etwa so: (S. 53, S. 2, T. 2):

ingeschoben

Melia: [...]

Bass:

A<sup>6</sup>          A<sup>6</sup>  
dis ce de, dis ce de, dis ce de, nam me tuo te<sup>39</sup>

Der Grund, weshalb wir bei Mozart den Mangel, bei meiner Version ihn beseitigt empfinden, ist der, dass wir in der ganzen Stelle (von S. 1, T. 5 an) zunächst ganz ausgeprägte 4taktige Kola haben; das erste von S. 1, T. 5–8; das 2<sup>te</sup> von T. 9 bis S. 2, T. 3. Ja, dieses 2<sup>te</sup> Kolon ist es, dass Melia ihr discede 2 mal hineinruft, und zwar derart, dass ihr 2<sup>tes</sup> discede zu gleicher Zeit abschliesst mit dem 4taktigen Kolon des Apollo. Nach diesen beiden 4taktigen Kola können wir, um befriedigt zu sein nicht ein dreitaktiges hören, wie es Mozart gebildet hat für die Fortsetzung Melias. Wir verlangen ebenfalls nach einem 4taktigen wie ich es in – (57/58) – meiner Version hergestellt habe.

Mit dieser Erklärung und mit dem Experiment, welches ich durch die Vorführung von Mozarts und meiner Version gegeben habe, würden Sie sich vielleicht zufrieden geben. Allein hiermit ist die Sache noch nicht zu Ende. Es handelt sich nämlich um viel feinere und complicirtere Dinge. In einem musikalischen Satz, welcher aus mehreren selbständigen Stimmen besteht, die ihre Selbständigkeit auch besonders darin haben, dass sie zu verschiedener Zeit ihre musikalischen Gedanken beginnen und aufhören lassen, sind die rhythmischen Perioden nicht so zu rechnen, als ob man dabei alle zusammenwirkenden Stimmen als eine einzige gemeinsame Masse betrachtet; nicht so also als ob man die aufeinander folgenden Takte der Composition, ganz abgesehen davon, ob und wie sich die einzelnen Stimmen in Bezug auf ihr Eintreten und Wegtreten verhalten, in diejenigen Gruppen bringt, welche wir Perioden (oder richtiger Kola) nennen, oder richtiger als solche

<sup>38</sup> NB! (am Rand) Ich glaube, es ist zweckmässiger, wenn ich diesen Satz in eine Frage kleide. Ich würde dann die ganze Stelle von S. 53, S. 1, T. 5 an, Apollo: Quid? innocentem bis S. 2, T. 6 te (Melia) spielen und fragen: Merken Sie nicht, dass in der Partie der Melia ein rhythmischer Mangel ist? und dass dieser Mangel darin besteht, dass ein Takt zu wenig ist. Dann würde ich fortfahren: Sie werden diesen Mangel sogleich empfinden etc.

<sup>39</sup> NB siehe S. 74 dieser Blätter [].

empfinden. Das ist nur die eine Art der rhythmischen Empfindung, die wir haben und die einzige, mit der wir ein Musikstück mit rhythmisch zusammengeschlossenen Stimmen empfinden. Das ist die Art der rhythmischen Empfindung, aus der heraus wir auch die vorliegenden Stellen in Mozarts und meiner Version beurtheilen.

Aber dies ist gegenüber musikalischen Sätzen mit selbständig geführten Stimmen nicht die einzige Art der rhythmischen Empfindung. Mit dieser zugleich giebt es noch eine andere: nämlich die, dass wir die separate Rhythmik und rhythmische Gliederung in Kola von jeder einzelnen der zusammenwirkenden Stimmen gesondert empfinden.

Und der Fall trifft zu, wenn in einem Ensemblestück der Oper mehrere Personen in selbständiger Art wie hier im vorliegenden Fall Melia und Apollo singen. Wir haben hier also gesonderte rhythmische Perioden in Apollos und in Melias Stimme zu empfinden, und das Wesentliche daran ist also, dass sich diese Perioden durchaus nicht zu decken brauchen.

So wäre es im vorliegenden Fall möglich, dass in dem selben Takt, in welchem das 2<sup>te</sup> 4taktige Kolon Apollos schliesst (S. 53, S. 2, T. 3) das rhythmische Kolon der Melia beginnt. Gerade diese Verschränkung der Kola hat ihren ungemeinen Reiz und gehört mit zu den künstlerisch wirksamsten Mitteln solcher Gestaltungen und keiner von allen Opernkomponisten hat davon einen so reichen Gebrauch gemacht – zu höchsten musikalischen, psycholog. und dramatischen Wirkungen, wie der reif gewordene Mozart. Lassen wir in der That mit diesem 3<sup>ten</sup> Takte des 2<sup>ten</sup> Systems inclusive des vorangehenden letzten Achtel des 2<sup>ten</sup> Taktes als Auftakt das Kolon der Melia beginnen, so haben wir eine 4taktige – (58/59) – Periode, die nur vollständig befriedigt, wenn wir sie uns allein, herausgelöst aus ihrer Umgebung, vorführen (ich spiele am besten diese 4 Takte Melias mit den dazu gehörigen Accorden, d. h. S. 2 T. 2, letztes Achtel als Auftakt bis Takt 6). Und diese Gliederung in der Melodie der Melia scheint mir auch Mozart empfunden zu haben, indem er so schrieb, wie er es gethan hat und von der Einschiebung eines Taktes absah.

Allein, wir hören ja, wenn das Duett vorgeführt wird, nicht Melia allein, sondern mit ihr Apollo, wir hören auch nicht bloß diese eben gespielten 4 Takte allein, sondern wir hören sie als Folge von dem, was sie vorher gesungen hat (S. 1, letzter Takt f.) und wir hören sie auch in Beziehung zu dem, was überhaupt, auch von Seiten der Stimme Apollos und von Seiten des Orchesters vorausgeht. Also nicht darum handelt es sich, dass Melia, angefangen von dem 3<sup>ten</sup> Takt des 2<sup>ten</sup> Systems inclusive vorhergehendem Auftakt, ein 4taktiges Kolon hat, sondern darum, dass wir dieses Stück ihres Gesanges unter all den Bedingungen ihres Zusammenwirkens mit Apollo und im Zusammenhang mit dem vorhergehenden als ein 4taktiges Kolon empfinden, was wir nun einmal nach den 4taktigen Kola des Apollo für unser rhythmisches Gefühl verlangen. – Und das ist es, was wir nicht empfinden. Im Zusammenwirken empfinden wir diese Takte Melias nicht als 4taktige Periode; und deshalb befriedigt uns meine Version (S. 57) mehr, weil in dieser durch das Einschieben eines Taktes in Melias Gesang von der Separatgliederung der Melia Abstand genommen wird, weil in dieser Version nach dem Schluss des 2<sup>ten</sup> Kolons Apollos (S. 2, T. 3) ein neues 4taktiges Kolon, das der Melia meiner Version beginnt (mit dem 2<sup>ten</sup> Takt meiner Version auf S. 57 = 4<sup>ter</sup> Takt des 2<sup>ten</sup> Systems bei Mozart) und weil das discede Melias, welches mit dem letzten Takt von Apollos 2<sup>tem</sup> Kolon (T. 3 des 2<sup>ten</sup> Syst.) [zusammenfällt], dann als zu diesem 2<sup>ten</sup> Apollonischen Kolon gehörig empfunden wird.

Ich muss aber, um Ihnen zu zeigen, woran es der kleine Mozart fehlen liess, um also sein damaliges Können richtig abzugrenzen und zu zeigen, nach welcher Richtung in dieser Beziehung seine Entwicklung noch vorwärts gehen muss, auch die Frage[n] beantworten: 1.) warum empfinden wir unter den gegebenen Bedingungen nicht jenen Abschnitt der 4 letzten Takte Melias (T.

3-6 inclusive Auftakt) als ein 4taktiges Kolon, als welche[s] Mozart sie [recte ihn] sich wohl vorgestellt hat? 2.) Und gibt es Mittel und welche, die Partie so zu gestalten, damit wir sie als 4taktiges Kolon wirklich und unmittelbar (nicht durch Reflexion) empfinden? – (59/60) –

Diese beiden Fragen lassen sich zwar eine nach der anderen geben; doch sind beide so mehrfach mit einander verknüpft, dass sich auch die Beantwortungen in ihren verschiedenen Stadien mit einander verschlingen.

1) Warum empfinden wir die Stelle der Melia, wie sie vor uns steht, und in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen nicht als viertaktiges Kolon, welches mit dem Auftakt des 2<sup>ten</sup> Taktes des 2<sup>ten</sup> Systems beginnt?

Antwort: Genau dieselbe melodische Wendung wie die des discede, mit welchem [recte welcher] das 4taktige Kolon beginnen soll, (T. 2, letztes Achtel bis T. 3, 3<sup>tes</sup> Achtel)

[...] dis ce-de haben wir unmittelbar vorher schon 1 mal auch zu dem Worte discede, nur durch eine Pause getrennt, von Melia gehört (S. 1, letzter Takt, Auftakt bis S. 2, T. 1); das zweite mal wirkt sie daher auf unsere Vorstellung wie die correspondierende Wiederholung des ersten mal, wie das b des Alphabets, welches auf a folgt; wir sind also nicht geneigt, dieses zweite discede als den Anfang von etwas neuem zu empfinden, sondern als den Abschluss von einem etwas, das bereits vorher angefangen hat; unser Gefühl ist also nicht geneigt, mit diesem 2<sup>ten</sup> discede eine neue Periode zu beginnen, sondern die neue Periode beginnt für unser Gefühl nach diesem 2<sup>ten</sup> discede; u. also mit dem 3<sup>ten</sup> discede (S. 2, T. 3, letztes Achtel); und diese Periode ist 3taktig, und zwar umso mehr als dieses 3<sup>te</sup> discede nun eine andere Melodie als die beiden vorhergehenden discede hat. Auch das will ich noch hinzufügen, dass die erste Violine, die Begleiterin Melias, während die 2<sup>te</sup> Violine mit Apollo mitgeht, beidemal bei den beiden ersten discede dieselbe Figur macht, während sie bei dem 3<sup>ten</sup> discede eine andere ausführt. Diese Empfindung haben wir, wenn wir uns nur die Stimme Melias allein in ihrem ganzen Verlauf von dem ersten Eintritt an (S. 1, letzter Takt) [anhören]. Dazu kommt aber auch noch, was wir in Wirklichkeit empfinden, wenn wir Melias Stimme nicht wie wir es für die theoretische Betrachtung eben thaten, herauschälen, sondern wenn wir sie, wie es im Duett der Fall der Wirklichkeit ist, mitten in ihrem Zusammenhang mit Apollo und mit dem begleitenden Orchester vernehmen. Was hören wir da?

Da hören wir zuerst das 1<sup>ste</sup> der beiden 4taktigen Kola des Apollo (S. 1, T. 5–8) scharf abgegrenzt; und darauf eben so scharf abgegrenzt beginnend das 2<sup>te</sup> 4taktige Kolon Apollos (S. 1, T. 9 – S. 2, T. 3). Und mit diesem letzteren vereint singt nun Melia ihre beiden ersten discede; und zwar beide genau an zwei correspondirenden Stellen dieses 4taktigen Kolons, nämlich beidemal zu dem zweiten Takt von je einer Hälfte des Kolons. Den Eindruck, den dieses hervorbringt und den ich sofort feststellen werde, wird noch verstärkt durch zweierlei:  
– (60/61) –

a) Die Wendung, welche die Melodie des Apollos nimmt in dem Augenblick, wo die beiden discede der Melia hinzutreten, ist wirklich beidemale dieselbe

(S. 2, T. 1 u. 3). Nicht also bloß Melias beide discede haben dieselbe Melodie, sondern auch der Gesamteindruck des Zusammen[wirkens] beider Stimmen ist an diesen beiden Stellen derselbe.

b) Auch in harmonischer Beziehung, das heisst in Bezug auf die harmonischen Verhältnisse, welche die beiden Singstimmen zusammen mit dem begleitenden Orchester bilden, tritt noch eine Verstärkung des gleich zu erklärenden Eindrucks ein. Nämlich jedesmal erscheint das cede zusammen mit dem micum des Apollo innerhalb des Sextenaccord *a c f* (mit vorgehaltener Septime *g* Apollos), welcher Sextenaccord beidemal die Auflösung des Secundenaccords

*b c e g* ist. Und innerhalb dieses Accords stehen die beiden 1<sup>sten</sup> Takte jeder Kolonhälfte Apollos, und jedesmal auf dem letzten Achtel dieses Accords tritt Melia mit der ersten Silbe ihres discede ein. Dadurch zerfällt das Kolon auf das unwiderstehlichste auch in zwei Halbkola, die in unwiderstehlicher Art einander entsprechen, und wir empfinden infolgedessen in zwingendster Weise das zweitemal so wie das erstemal das discede der Melia zusammen mit den betreffenden Worten Apollos als beteiligt an der Auflösung des Secundenaccords.

Infolgedessen ist der Gesamteindruck nun folgender: Melias beide discede sind durch so viele gleichartige Beziehungen und gleiche Wirkungen so eng mit dem 2<sup>ten</sup> Kolon Apollos (den beiden sic perdis amicum) verknüpft, dass wir dieselben, ohne dem entgehen zu können, auch als ein 4taktiges Kolon empfinden müssen, und dieses 4taktige Kolon, welches sowohl Melia wie Apollo wie die Begleitung hat und welches wieder in zwei Halbkola zerfällt, lautet:

	Halbkolon	Halbkolon
Melia	dis cede	dis cede

Apollo	sic perdis a micum, sic per-dis a micum
	Halbkolon                  Halbkolon

Das Kolon Melias wirkt etwa so, wie wenn in der Begleitung eines 4taktigen Kolons immer auf dem ersten Takt jeder Kolonhälfte die Begleitung pausiert und erst auf dem 2<sup>ten</sup> Takt jeder Takthälfte [recte Kolonhälfte] eine Begleitungsfigur erklingt, wie es ja doch thatsächlich bei der ersten, Melia unterstützenden Violine der Fall ist.

Haben wir uns aber auf diese Art nun sowohl vermöge der Vorgänge in Melias Stimme allein, wie der Vorgänge in ihrem Zusammenwirken mit Apollo und der Begleitung keine andere Rettung, als die beiden discede als ein 4taktiges Kolon zu empfinden, so können wir uns eben nicht dagegen sperren, dass unsere Empfindung mit dem 3<sup>ten</sup> discede ein neues Kolon beginnt; und dieses wird nun 3taktig (S. 23, T. 3, letztes Achtel – T. 6) und verletzt entschieden unser Gefühl für Eurhythmic.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Auch Arnold Schönberg erschien eine unregelmäßige und asymmetrische Konstruktion als Resultat dramatischen Komponierens, allerdings als ein „absolutes und unentrinnbares“, das er insbesondere bei Mozart beobachtete, von dem er so viel gelernt hat, dass er sich selbst als Schüler Mozarts bezeichnet hat. In seiner auf einen 1933 gehaltenen Rundfunkvortrag zurückgehenden Schrift von 1947, „Brahms the Progressive“ schreibt Schönberg zu diesem von Jacobsthal eher negativ beurteilten Phänomen:

*„Die Konstruktion mittels Phrasen ungleicher Länge ist für viele von den Unregelmäßigkeiten in Haydns und Mozarts Musik verantwortlich. Diese Unterschiede gehen zurück auf die Dehnung eines Abschnitts durch Binnenwiederholung oder Verkürzungen und Verdichtungen. [...] Man wäre geneigt, diese Art der Unregelmäßigkeit einem barocken Formgefühl zuzuordnen, das heißt dem Verlangen, ungleiche, wenn nicht gänzlich verschiedene Elemente zu einer formalen Einheit zusammenzufügen. Obwohl eine solche Hypothese nicht unbegründet ist, scheint es, daß es eine andere, mehr künstlerische und psychologische Erklärung gibt. Mozart muß vor allem als dramatischer Komponist gesehen werden. Die materielle oder psychologische Anpassung der Musik an jeglichen Wechsel der Stimmung oder der Handlung ist das wesentlichste Problem, das ein Opernkomponist meistern muß. [...] Viele Ensembles enthalten heterogene Elemente, auf die die Technik der lyrischen Verdichtung nicht anwendbar ist. Bei Stücken dieses Typs muß ein Komponist sich auf engsten Raum bewegen können. Diese Notwendigkeit voraussehend, beginnt Mozart ein solches Stück mit einer Melodie, die aus einer Anzahl von Phrasen verschiedener Länge und verschiedenen Charakters besteht, deren jede zu einer anderen Phase der Handlung und der Stimmung gehört. Sie sind in ihrer ersten Formulierung lose verbunden oder einfach gegenübergestellt und können daher auseinandergebrochen und unabhängig voneinander als motivisches Material für kleine formale Abschnitte benutzt werden. [...] Selbst in Duetten, obwohl man hier keine so lose Formulierung erwarten würde, wird alles von illustrierenden Segmenten abgeleitet, deren Züge wenig äußerliche Verwandtschaft zeigen. Es ist bewundernswert, wie genau Handlung und Stimmung [...] nachgezeichnet sind. [...] Mozart selber hatte von italienischen und französischen Komponisten gelernt. [...] Aber bestimmt war es sein eigenes musikalisches Denken, das ihn befähigte, Konstruktionen wie die oben erwähnten zu schaffen.“ (Schönberg, Stil und Gedanke, Frankfurt/M. 1992, S. 68 ff.)*

2) Was könnte geschehen, um diesen Mangel zu vermeiden?

a) Das einfachste Mittel wäre: aus der Partie der Melia jede Möglichkeit zu entfernen, die beiden ersten discede als correspondierend zu empfinden. Und dies geschähe am radikalsten dadurch, (dass man) eines derselben zu unterdrücken. Das kann natürlich das erste sein, da ja von dem 2<sup>ten</sup> an das 4taktige Kolon beginnen soll (und mit ihm müsste natürlich auch das, was die erste Violine dazu spielt, verschwinden). Und die dann so lautende Partie: (Partitur S. 53, S. 1, vorletzter Takt 8)

	4taktiges Kolon
1 <sup>ste</sup> Violine [...]	
	4taktiges Kolon
Melia [...]	
	dis cede discede nam metuo te
Apollo [...]	
	sic perdis amicum sic per dis a micum
	4taktiges Kolon

Hierdurch würde selbstverständlich Melias Partie erst mit dem (früher zweiten) nunmehr ersten discede beginnen, da ja eine Beziehung des jetzigen ersten discede zu einem früheren Takt weggefallen ist und wir Melias Kolon nur von dem jetzt ersten discede an rechnen können; und wir würden sie unbedingt als ein 4taktiges Kolon empfinden und zwar als 4taktiges Kolon, welches Mozart wohl vorgeschwebt hat; und der Eindruck würde unterstützt durch den Eintritt der 1<sup>sten</sup> Violine, welcher nach einer Anzahl von Pausen nunmehr zu gleicher Zeit mit den Worten der Melia erfolgt, und welcher der Beginn ist derselben 4taktigen Melodie, wie sie Melia hat. Und wir hätten hiermit ein Beispiel vor uns, wo jede der beiden Stimmen (Apollo und Melia) ihre eigene rhythmische Gliederung haben – (62/63) – und wo sich dieselbe so verschränkt, dass das Kolon der einen Stimme (Apollo) mit demselben Takte aufhört, mit dem die andere Stimme (Melia) das ihrige beginnt.

Stelle später Untersuchungen darüber an, in welchem Fall man bei Verschränkung der Kola der einzelnen zusammenwirkenden Stimmen die Einzelgliederung in Kola der einzelnen Stimmen am deutlichsten, schärfsten und unmittelbarsten heraushört, ob wie wenn in diesem Fall die eine Stimme auf dem letzten Takt des Kolons der anderen Stimme ihr Kolon beginnt, oder, wenn sie es auf dem vorletzten Takte des Kolons der anderen Stimme, oder dem drittletzten Takt beginnt.

Dabei kommen natürlich auch die Wirkungen der Melodiebildung, die harmonischen Folgen, die sich für die nebeneinander stehenden Takte der Kola der einzelnen Stimmen ergeben, in Betracht (wie sich gleich ad b, siehe S. 67 dieser Blätter ad β zeigen wird); ferner auch, wie sich die innerhalb der einzelnen Takte ausgestalteten Rhythmen der einzelnen Stimmen zueinander verhalten, und wiederum wie sich alle diese Dinge in der einzelnen Stimme zu all diesen Dingen in der einen oder der anderen Stimme verhalten. Dazu kommen die Wirkungen der instrumentalen Begleitung, dazu die Wirkungen des Textes (auch Reim).

---

*Wenn der auch von Jacobsthal konstatierte, schon sehr früh bei Mozart entwickelte dramatische Impetus, der oft die musikalische Ausgewogenheit, das „Ebenmaß“ beugt, von Schönberg an vielen Stellen des Figaro bewundert wird, braucht man dann die von Jacobsthal ergriffenen Stellen des Apollo als kompositorische Ungeschicklichkeiten des 11jährigen entschuldigen oder sind nicht auch sie eher Keime späterer Früchte?*

Alles dieses zu untersuchen giebt Mozart in seinen späteren Ensemblesätzen reichste Gelegenheit.<sup>41</sup>

Mit Bezug auf das eben gesagte, könnte auch folgende Änderung in der Partie der Melia vorgeschlagen werden (natürlich mit gleichzeitiger Änderung der 1<sup>sten</sup> Violine, die erst mit den Tönen Melias einzutreten hätte):

4taktiges Kolon

Melia [...]

dis cede dis cede nam metuo te

Apollo [...]

sic perdis amicum, sic per-dis amicum

4taktiges Kolon

Hier würden die beiden ersten discede erhalten bleiben (das erste in melodischer Beziehung umgebildet); das dritte Mozarts wäre beseitigt. Und die Verschränkung wäre derart, dass die beiden letzten Takte von Apollos Kolon die beiden ersten Takte von Melias Kolon sind.

Allein, hiermit hätte Mozart etwas aufgeben müssen, was zur Hebung der dramatischen Lebendigkeit und zur richtigen Schilderung des psychologischen Zustandes von ihm gerade gewollt ist, nämlich die Wiederholung des Rufes discede, welche er aus eigener Anschauung zu der Dichtung hinzugethan hat (Siehe S. 52 dieser Blätter das ad 3 gesagte und S. 53 oben).

b) Und es ist daher eine weitere Frage, ob es nicht möglich ist, auch unter Beibehaltung des ersten discede (S. 53, S. 12, letzter Takt) die Stelle so zu formen, dass wir von dem 2<sup>ten</sup> discede (das dann also das 2<sup>te</sup> bleibt) die gewünschte 4taktige Periode empfinden. Darauf lautet die Antwort: ja es ist möglich. Und was hat hierfür zu geschehen?

Es muss die Partie der Melia so umzugestalten (sic), dass, wenn auch das erste discede beibehalten wird, doch die Nothwendigkeit, womöglich die Möglichkeit der Empfindung einer Correspondenz zwischen derem ersten und zwischen dem zweiten discede – [63/64] – beseitigt wird. Wie kann das geschehen?

α) Man beseitigt in der Partie der Melia mit allen zu Gebote stehenden Mitteln das, wodurch wir zu allererst gezwungen sind, die beiden discede zueinander in Beziehung zu setzen; nämlich die Gleichartigkeit beider discede; man beseitigt sie dadurch, dass man dem ersten von beiden eine andere Melodie, womöglich eine andere Rhythmik giebt.

Man könnte verändern sowohl das erste als das zweite discede. Aber zu grösserer Wirkung würde die Änderung des zweiten discede gelangen. Denn hier würde man die Änderung so einrichten können, dass die melodische und rhythmische Gestaltung desselben nicht bloß ungleichartig würde dem ersten discede, sondern zu gleicher Zeit gleichartig dem ihm folgenden dritten discede, resp. dem metuo te; so dass auch hierdurch nicht bloß die Rückbeziehung auf das erste discede fortfiel, sondern auch die Empfindung der Zugehörigkeit des zweiten discede zu dem folgenden verstärkt würde. – Natürlich würde auch die Partie der ersten Violine derart umgestaltet werden, dass bei dem 2<sup>ten</sup> discede eine andere Figur erscheint als bei dem ersten discede. (Würde ich unter diesem letzten Gesichtspunkt auf das Folgende, das erste discede ändern wollen, hingegen das zweite in seiner melodischen

---

<sup>41</sup> *Lussy hat in seinem Traité de l'expression musicale, 4<sup>ième</sup> édition und in seinem Le rythme musicale 1883, in denen mir vieles identisch zu sein scheint (z. B. in beiden Büchern v. S. 40–89), rhythmische Gliederungsfragen behandelt. Doch scheint mir die Gliederung der einzelnen Stimmen in mehrstimmigen Compositionen bei ihm nicht behandelt zu sein. Hat nicht Riemann auch rhythmische Dinge behandelt. Später ist auch Westphal und andere Gelehrte über griechische Rhythmik herbeizuziehen.*

rhythmischen Gestaltung beibehalten wollen, so müsste ich dazu das folgende (das dritte) discede nach dem Typus des 2<sup>ten</sup> umbilden.)

Sonach würde sich die Abänderung dieser Stelle etwa folgendermassen gestalten lassen: (S. 53, S. 1, vorletzter (8<sup>ter</sup>) Takt ff)

4taktiges Kolon

Melia [...]  
discede                      disce-de disce-de, nam me tuo te

Apollo [...]  
sic perdis amicum, sic per-dis amicum  
4taktiges Kolon

Bass/Accord<sup>42</sup>                      A<sup>6</sup>      A<sup>6</sup>      <sub>5</sub><sup>6</sup>      B<sup>3</sup> <sub>6</sub><sup>5</sup> F<sup>3</sup> B<sup>3</sup>

Bei dieser Version ist die Wirkung nun folgende:

Das zweite discede erscheint nicht mehr als die Correspondenz des ersten. Wenn unsere Empfindung bei dem ersten Ton derselben (c) auf der Silbe dis auch noch geneigt ist, das nun folgende 2<sup>te</sup> discede als die correspondierende Antwort des ersten discede hören zu wollen, so wird sie, wenn sie nur die weitere Fortsetzung des Wortes auf den Silben cede hört, und eine andere Melodie und Rhythmik als auf dem ersten discede hört, in dieser Neigung bereits schwankend, und wenn sich dieser vom ersten discede verschiedenartige Typus des zweiten discede auf dem 3<sup>ten</sup> discede wiederholt, so wird die Empfindung sich von ihrer ersten Neigung abkehren und immer mehr geneigt sein, diese beiden gleich gestalteten discede – [64/65] – (das 2<sup>te</sup> und 3<sup>te</sup>) in Beziehung zu einander zu sehen; damit ist das 2<sup>te</sup> discede vom ersten discede losgelöst, hingegen verknüpft mit dem ihm folgenden 3<sup>ten</sup> discede und dadurch mit dem nam metuo te, welches nun folgt, und welches in melodischer, rhythmischer und harmonischer Beziehung als consequente Weiterbildung des 3<sup>ten</sup> discede empfunden wird. Und dadurch bekommen wir die Empfindung, als beginne mit dem 2<sup>ten</sup> discede ein neuer Abschnitt in der Melodie der Melia; und dieser Abschnitt ist dann das von unserer Empfindung erwartete 4taktige Kolon.

—Was das erste discede Melias angeht, so tritt dasselbe gewissermassen aus dem Kolon-Verband heraus, und wirkt wie ein in das 2<sup>te</sup> Kolon Apollos hineinfallender Ruf der Melia. Eigentlich verhält es sich mit diesem ersten discede noch anders; aber es führt wohl zu weit, wenn ich das meinen Zuhörern mittheilen würde. Jedoch will ich es für mich thun, um einen weiteren Beitrag zu der Empfindung rhythmischer Dinge zu geben, die für die Erkenntnis auch der psychologischen Wirkung in der Musik von grosser Wichtigkeit sind.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> NB Diese Hinzufügung der Bässe und Accorde ist gemacht erst mit Rücksicht auf das S. 67, ad β gesagte.

<sup>43</sup> Hier spätestens ist es einmal angebracht zu bemerken, dass Jacobsthals Skizzen zu seinen Mozart-Vorlesungen oft in Selbstverständigungen und modellhafte Analysen übergehen, die er so denn doch nicht vorzutragen dachte. Es sind vom Umfang her in Vorlesungen gar nicht zu realisierende Protokolle eines täglichen Analyse-Pensums anhand der Partituren der AMA in Vorbereitung auf die Vorlesung, die oft durch große, oft mehrere Seiten überspannende Klammern gekennzeichnet sind. Auch seine an sich selber gerichteten Absichtserklärungen „Prüfe dies“, „stelle jenes noch vor“, „untersuche später“ zeigen den Werkstatt-Charakter dieser Skizzen, die er wohl später immer weiter zu bearbeiten gedachte und die ihm auch als Unterlagen für spätere Publikationen dienen sollten. Mit der Publikation dieser Vorlesungsskizzen wird also mehr geboten als die seinen damaligen akademischen Zuhörern vorgetragenen Teile und es geht mindestens aus dieser Randbemerkung Jacobsthals, auf die diese Fußnote eingeht, hervor, dass diese Skizzen weiteren Zwecken dienen sollten als sie den Studenten zu Gehör zu bringen.

Wenn wir die ganze Stelle, so wie sie auf S. 64 dieser Blätter steht, hören, so empfinden wir etwa folgendes.

Beim ersten Ton des 2<sup>ten</sup> discede empfinden wir oder ahnen wir voraus, eine Correspondenz des nun folgenden 2<sup>ten</sup> discede mit dem ersten discede, eben weil dieses zweite discede zu dem 4. Takt [des] 4taktigen Kolons Apollos sich ebenso verhält wie das erste discede sich verhält zu dem 2<sup>ten</sup> Takt des viertaktigen Kolons des Apollos, und wegen der harmonischen Correspondenz, welche diese beiden Takte (der 2<sup>te</sup> und 4<sup>te</sup> im Kolon Apollos) zueinander haben, und an der nicht bloß Apollo, sondern auch Melia Theil nimmt (was ich S. 60 dieser Blätter, letzter Absatz ff angeführt habe).

Wenn ich nun das weitere aus dem 2<sup>ten</sup> discede (nämlich die Silben cede) höre, so wird diese zu dieser Correspondenz-empfindung mit dem ersten discede bereits etwas anderes hinzu, nämlich die Empfindung, dass das 2<sup>te</sup> discede ausser der Correspondenz mit dem 1<sup>sten</sup> discede doch auch noch nach anderer Seite hin functioniren kann; diese Empfindung von der Möglichkeit der Function des 2<sup>ten</sup> discede nach einer anderen Seite als nach dem 1<sup>sten</sup> discede hin, wird zu der Empfindung von der Wirklichkeit dieser anderen Functionirung des 2<sup>ten</sup> discede, sobald ich das 3<sup>te</sup> discede typisch gleich mit dem 2<sup>ten</sup> discede gehört habe. Und ich empfinde nun das 2<sup>te</sup> discede auch als den Anfang eines neuen Abschnitts, d.h. des erwarteten 4taktigen Kolons der Melia. – Die erste Empfindung des 2<sup>ten</sup> discede als correspondirend ist aber nicht die, dass dieses ganz aus dem Kola-Verband heraustritt, wie ich oben auf dieser Seite bei dem — gesagt habe, sondern es haben zwei Empfindungen neben einander statt. Ich empfinde zu gleicher Zeit das 2<sup>te</sup> discede als correspondirend mit dem 1<sup>sten</sup> discede, so dass beide zusammen ein 4taktiges Kolon bilden, welches zusammenfällt mit dem 4taktigen Kolon Apollos.

Ich empfinde das 2<sup>te</sup> discede daneben als den Anfang eines neuen Abschnitts, nämlich des 4taktigen Kolons, welches mit diesem 2<sup>ten</sup> discede beginnt.

Auf dem Takt des 2<sup>ten</sup> discede treffen sich also zwei Empfindungen, die eine hört hier auf, die andere beginnt hier (und diese wird verstärkt durch das folgende). In einer und derselben Melodie also findet eine Verschränkung der Kola statt, nämlich die Verschränkung, dass der letzte Takt des 1<sup>sten</sup> Kolons (2<sup>tes</sup> discede) zu gleicher Zeit der erste Takt des 2<sup>ten</sup> Kolons ist, und zwar dieselbe Verschränkung, welche stattfindet zwischen dem Kolon Apollos: sic perdis amicum, sic perdis amicum und dem (jetzt von mir als 2<sup>tes</sup> zu benennenden) Kolon Melias: discede, discede, nam metuo te, was sich in folgender Art zeigt: (S. 53, S. 1, vorletzter (8<sup>ter</sup>) Takt ff)<sup>4445</sup>

	1 <sup>stes</sup> 4taktiges Kolon	2 <sup>tes</sup> 4taktiges Kolon
Melia [...]	discede	disce-de disce-de, nam me tuo te
Apollo [...]	sic perdis amicum, sic per-dis amicum	
	4taktiges Kolon	
Bass/accord	A <sup>6</sup>	A <sup>6</sup> 5 <sup>6</sup> B <sup>3</sup> 6 <sup>5</sup> F <sup>3</sup> B <sup>3</sup>

<sup>44</sup> Siehe hierzu ein anderes Beispiel S. 103 dieser Blätter in dem Schema den T. 8 und meine Bemerkung dazu nach dem Schema.

<sup>45</sup> Es folgt hier die gleiche Partie mit dem gleichen veränderten Notentext wie im letzten Beispiel, nur wird das viertaktige Kolon Apollos taktidentisch mit einem ersten Kolon Melias (ihre ersten beiden discede), das sich in seinem letzten Takt überlappt mit dem ersten Takt aus ihren nun beginnenden zweiten. Ein großes Rechteck umrahmt in dem Notenbeispiel Apollos einziges und Melias erstes Kolon.



Ich bemerke zu dieser Version noch:<sup>46</sup>

Bei der rhythmischen Gestaltung, welche ich dem 2<sup>ten</sup> discede gegeben habe, ist die Grenze des ersten 4taktigen Kolons der Melia nicht da zu sehen, wo ich sie durch die [Bogenklammern] angegeben habe, nämlich hinter dem Achtel auf *c* zu der Silbe *de* (von discede), denn mit einem solchen Achtel kann ein Kolon nicht abschliessen.

Man kann vielleicht sagen, dass das Ende des 1<sup>sten</sup> Kolon überhaupt nicht scharf gegeben werden kann, weil in seinem Takt die Empfindung der rhythmischen Gliederung in Kola gemischt ist aus den zwei Empfindungen, der einen für das 1<sup>ste</sup>, der anderen für das 2<sup>te</sup> 4taktige Kolon.

Oder aber auch kann ich für den vorliegenden Fall sagen: das erste Kolon der Melia reicht bis zum 5<sup>ten</sup> Achtel des fraglichen Taktes (inclusive) entsprechend dem Anfang des Kolons auf dem 6<sup>ten</sup> Achtel, in Übereinstimmung mit dem Kolon des Apollo, mit dem es zusammenfällt.

In jedem Fall wird man, wenn ein und dasselbe Stück einer Melodie, wie hier das 2<sup>te</sup> discede, zugleich als Ende des einen, mal als Anfang eines anderen Kolons empfunden wird oder empfunden werden soll, im Auge haben müssen, einerseits wie sich die Schlussgrenze des 1<sup>sten</sup> Kolons in Anbetracht des Anfangs dieses Kolons (ob Auftakt, welcher Auftakt, ob ein Achtel, ein Viertel, 2 Viertel oder 3 Achtel) gestaltet, andererseits wie sich diese Schlussgrenze verhält zu der rhythmischen Gestaltung des fraglichen Taktes, d. h. ob diese Schlussgrenze bei der rhythmischen Gestaltung des fraglichen Taktes als solche empfunden werden kann oder nicht. So könnte z. B., wenn im vorliegenden Fall die Schlussgrenze in der That auf dem 2<sup>ten</sup> Viertel des fraglichen Taktes sein müsste dieselbe bei der vorliegenden rhythmischen Gestalt dieses 2<sup>ten</sup> discede auf dem 2<sup>ten</sup> Viertel nicht empfunden werden; denn die Empfindung würde – wie es mir scheint – dennoch sich eine Schlussgrenze ziehen, indem sie zwischen die wirkliche rhythmische Gestaltung des folgenden Taktes hindurch hören und gewissermassen substituieren würde ein 2<sup>tes</sup> Viertel, welches ungetheilt in Achtel seine Zeit ausklingt, in diesem Fall also würde die Empfindung neben der wirklichen rhythmischen Gestalt substituieren, dass das 4. zu Anfang des Taktes durch 2 Viertel hindurch klingt. – Doch das sind schwierige und an vielen Fällen noch zu untersuchende, vorläufig noch ungelöste Probleme.<sup>47</sup>

Ich glaube dergleichen kommt selten vor, dass ein und derselbe Takt zu gleicher Zeit als Schluss eines Kolons und als Anfang eines anderen neuen empfunden wird (resp. nach der Intention des Componisten empfunden werden soll).<sup>48</sup> Ich erinnere hierfür an einen Vorgang in der Instrumentalmusik: in der Instrumentalfuge Bachs, wo der Schlusston einer Durchführung des Themas einer Stimme zu gleicher Zeit als der Anfangston des in einer neuen Durchführung wieder auftretenden Themas gilt. In vocaler Musik ist wegen der Worte dieser letztere Vorgang nicht so leicht möglich, doch untersuche, ob es nicht Fälle giebt, Ich habe mir schon oft die Frage vorgelegt, ob diese Erscheinung zurückzuführen ist darauf, dass was hier mit einer Stimme geschieht, eine gewissermassen falsche Analogie, eine falsche Anwendung eines anderen Vorgangs ist, nämlich des Vorgangs, wonach von zwei mit einander verbundenen Stimmen die eine mit demselben Ton schliesst mit dem die andere anfängt. Dadurch dass [wir] diesen letzteren Vorgang oft gehört haben, könnten wir uns dadurch so gewöhnt haben, indem wir ja im Moment des Schlusses der einen und dem Moment des Eintritts der anderen Stimme nur einen Ton hören, diese 2<sup>te</sup> Stimme als eine Fortsetzung der ersteren hören, und umgekehrt könnten wir uns daran gewöhnt haben, wenn

---

<sup>46</sup> Bei diesen Bemerkungen handelt es sich um einen Einschub auf einer an das Doppelblatt der Seiten 65/66 angeklebte Seite (quasi 66a).

<sup>47</sup> Hier endet der Einschub in Form der angeklebten Seite 66a. Weiter im Text der Seite 66, Kommentar zum letzten Notenbeispiel.

<sup>48</sup> Suche solche Fälle. Wie steht es dabei mit dem Verhältnis der Worte zu diesen Dingen?

wir einer und derselben Stimme die Empfindung des einen und desselben Tones zu differenciren in die 2 Empfindungen ihn als Schluss und als Anfang zu empfinden.

Übrigens erinnere ich auch an folgenden Vorgang: In einer und derselben Melodie finden wir bisweilen folgendes: [...] – [66/67] –

Hier schliesst mit dem Vorschlag *c* (am Anfang des 2<sup>ten</sup> Taktes) ein Kolon ab, ein neues beginnt, mit dem oberen *c* (1<sup>stes</sup> Viertel), zu dem als zur Hauptnote der Vorschlag gehört. Es sind hierdurch in der einen Stimme gewissermassen 2 Stimmen dargestellt, von denen die erste im selben Moment (*c*-Vorschlag) schliesst, als die andere (mit der höheren *c*-Hauptnote) beginnt. Ja hier wird sogar noch eine Fiction verlangt. Denn beide schliessen und beginnen nicht zur gleichen Zeit, sondern nur möglichst schnell nach einander tritt der Schluss der einen und der Anfang der anderen Stimme ein. –<sup>49</sup>

Wenn in Mozarts Version der vorliegenden Stelle das 2<sup>te</sup> discede nur in der ersten Beziehung, nämlich in Beziehung zum 1<sup>sten</sup> discede empfunden wird, so liegt das eben daran, dass es ebenso gestaltet ist, wie das erste discede und also nur die Beziehung zulässt, aber nicht die zum folgenden herausfordert.

## 12. Vorlesung

10/6. 1888

β) Noch ist aber in meiner letzten Version dieser Stelle (S. 64) aus Mozarts Version etwas beibehalten geblieben, woran das Ohr bei seinem Geschäft, der Empfindung die Eindrücke für die rhythmische Gliederung zu übermitteln, wenn man die unmittelbaren Eindrücke genau analysirt, Anstoss nimmt, und weshalb unsere Empfindung bei der 4taktigen Periode Melias, wie sie sich in der Version S. 64 gestaltet, sowohl an ihrer Klarheit wie an ihrer Stärke Einbusse erleidet.

Wie aber gesagt, man muss, um dies zu merken, den unmittelbaren Eindruck genau analysiren und ich glaube, erst wenn man die Änderung, die ich auf Grund meiner Beobachtungen machen würde, mit der nicht geänderten Version S. 64 vergleicht, wird man sich des Mangels vollkommen bewußt werden. – Es handelt sich wiederum um den Zusammenhang dieser Partie der Melia mit dem Ganzen, innerhalb dessen dieselbe steht.

Wenn man nämlich den harmonischen Verlauf der ganzen Stelle (von S. 53, S. 1, T. 5: Quid innocentem an), innerhalb welcher Melias vorliegende Partie als mitwirkender Bestandtheil steht, überblickt, so findet in den Takten, aus welchen die beiden 4taktigen Kola des Apollo (v. S. 1, T. 5 – S. 2, T. 3) bestehen, abgesehen von sonstigen harmonischen Vorgängen ein ganz bestimmter harmonischer Vorgang – [67/68] – an bestimmten Stellen immer wiederum statt, einen Vorgang, den ich für die Takte des 2<sup>ten</sup> Kolons Apollos (sic perdis amicum, sic perdis amicum) in anderem Zusammenhang schon früher (S. 61 dieser Blätter ad b) herbeigezogen habe. Nämlich der Vorgang: In jedem der beiden in diesen Takten enthaltenen Kola findet sich von jedem ungeraden zu dem darauf folgenden geraden Takt (also vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup>, 5<sup>ten</sup> zum 6<sup>ten</sup>, 7<sup>ten</sup> um 8<sup>ten</sup> Takt) das Verhältnis statt, dass der ungerade Takt einen dissonanten Accord enthält, welcher in dem darauffolgenden Takte seine Auflösung erhält. Das mozartische hieran ist dieses, dass in den Takten an gradzahligen Stellen eine von unserem harmonischen Gefühl erwartete Weiterführung desjenigen Accords wirklich eintritt, welcher auf den vorangehenden Takten zu ungeraden Stellen erklang, welcher Vorgang in den harmonischen Verhältnissen der Kola sehr häufig ist, ebenso wie der andere, dass die geraden Takte an geradzahigen Stellen diejenige Accorde enthalten, welche eine Weiterführung verlangen, welche Weiterführung dann auf den ihnen folgenden ungeraden Takten erfolgt.

Übrigens ist die Frage nach den Verhältnissen zwischen der harmonischen Gestaltung der aufeinander folgenden (und auch irgendwie in der Kolon-bildung correspondirenden)

---

<sup>49</sup> Untersuche ob auf vocalem Gebiet dieser letztere Vorgang mit dem Vorschlag auch stattfindet.

Takte und der Bildung, Ausdehnung, Gliederung der Kola sehr wichtig, aber systematisch und methodisch noch nicht untersucht.

An diese gerade Art der Befriedigung unseres Gefühls für harmonische Verhältnisse werden wir im Lauf dieser 8 Takte mit dem jedesmaligen Erscheinen dieser Accordfolge mehr gewöhnt, und auf uns, die wir nun so in harmonischer Art vorbereitet sind, wirken nun natürlich auch die harmonischen Verhältnisse ein, welche sich in dem 4taktigen Kolon der Melia meiner Version (S. 64 dieser Blätter) abspielen (wie natürlich auch in der betreffenden Partie, wie sie bei Mozart steht). – [68/69] –

Und diese Verhältnisse sind, das bemerke ich noch ausdrücklich, in meiner Version dieselben wie bei Mozart, da ich die Mozartischen Harmonien bei meiner Version unverändert gelassen habe.

Sehen wir uns die Verhältnisse und zwar zunächst nur mit dem Hinblick auf meine Version an, d.h. mit Hinblick auf diejenige Version, in welcher in Folge melodischer und rhythmischer Umänderung unsere Empfindung durchaus darauf gestimmt ist und geneigt macht usw, von dem 2<sup>ten</sup> discede an den Beginn des erwarteten 4taktigen Kolons der Melia zu datiren.

Also wir haben jetzt die Empfindung, dass mit diesem 2<sup>ten</sup> discede im selben Augenblick also, wo für Apollo ein Kolon schliesst, für Melia ein Kolon beginnt. In dem wir nun den zweiten Takt der Melia hören (das 3<sup>te</sup> discede), was für ein harmonisches Verhältnis trifft unser Ohr? In diesem 2<sup>ten</sup> Takt hören wir dieselbe Harmonie wie in dem diesem vorhergehenden ersten Takt, nämlich den Sextenaccord auf A. Also gerade zwischen den Takten, in denen wir vorher durch Apollos beide Kola hindurch gewöhnt worden sind, jedesmal eine consequente Weiterführung der Harmonie zu hören, hören wir nun einen Stillstand der Harmonie. Das wirkt auf unsere Empfindung von der 4=Taktigkeit des Kolons der Melia nun störend ein, d. h. wir empfinden diese 4=Taktigkeit nicht so stark, nicht so zwingender Weise, wie es möglich ist. Eine weitere Störung erfahren wir auch durch den weiteren Verlauf, wie wir nachher gleich sehen werden. Vorher habe [recte aber] will ich noch einmal, um nicht missverstanden zu werden, deutlich sagen: Nicht die harmonischen Folgen des 4taktigen Kolons der Melia an sich sind es, welche uns stören, oder welche uns nicht genügen. Zum Beweis spiele ich das 4taktige Kolon Melias, ohne das ihm vorhergehende; und Sie werden nichts unangenehm auffallendes daran bemerken. (Ich spiele es.) Ich meine vielmehr: Nachdem wir an die vorher von mir dargelegten harmonischen Vorgänge in den Kola Apollos gewöhnt worden sind, erschweren die harmonischen Vorgänge in dem 4taktigen Kolon Melias es unserer Auffassung, dasselbe als 4taktiges mit dem 2<sup>ten</sup> discede beginnendes aufzufassen. – (69/70) –

Dass dieses und wie sehr dieses der Fall ist, wird uns erst recht zum Bewusstsein kommen, wenn ich in meine Version nun Umänderungen hineingetragen haben werde, welche diese erschwerenden Momente der harmonischen Verhältnisse aus dem Weg räumen, wenn ich also meine Version harmonisch umarbeite (wobei ich auch die Melias Stimme begleitende erste Violine notiren will, die hier natürlich anders als bei Mozart zu behandeln ist).

(S. 53 der Partitur, S. 1, vorletzter (8<sup>ter</sup>) Takt) (Umbildung meiner Version auf S. 64, resp. meiner Version S. 66 in [eckiger Klammer])

1<sup>ste</sup> Violine [...] 4taktiges Kolon  
4taktiges Kolon

Melia [...] dis cede discede nam metuo te

Apollo [...] sic perdis amicum sic per dis a micum  
4taktiges Kolon

Bass mit Gb-bez. [...] 2 6 2 6 5<sup>6</sup> 6 6  
4taktiges Kolon 4taktiges Kolon

<sup>50</sup> Die Umänderung, die ich hier gemacht habe, muss, wenn sie die Folge haben soll, jene die Empfindung störenden harmonischen Vorgänge in der Version S. 64 zu beseitigen, so beschaffen sein, dass die harmonischen Verhältnisse in Melias 4taktigem Kolon, denen in Apollos Kolon nachgebildet sind.

Und in der That, wir haben jetzt in Melias Kolon vom 1<sup>sten</sup> Takt desselben zum 2<sup>ten</sup> Takt einen harmonischen Fortschritt ebenso wie in Apollos Kolon vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt und ebenso – [70/71] – von Melias Takt 3 zu Takt 4 haben wir denselben harmonischen Fortschritt, den schon die Version S. 64 an dieser Stelle, den also auch Mozart an dieser Stelle hatte, beibehalten, so dass also in Bezug auf harmonische Fortschreitung an den genannten Stellen, ebenso gebaut ist wie die Kola Apollos.

Hören Sie nun neben einander die beiden Versionen, zuerst die vorliegende auf S. 70. Ich spiele sie. Hier tritt nach Apollos Kolon, auch die 4Taktigkeit Melias klar und deutlich hervor.

Und nun hören Sie die Version auf S. 64. Jetzt, nachdem wir das eben gespielte gehört haben, wird Ihnen erst zu Bewusstsein gekommen [sein], wie sehr die Empfindung der 4Taktigkeit von Melias Periode in dieser Version S. 64 durch deren harmonische Verhältnisse gehemmt ist. (Ich spiele die Version S. 64) Und nachdem Sie sie nun gehört haben, wollen wir uns den inneren Vorgang dieser unserer Empfindung bei der Version auf S. 64 klar zu machen versuchen.<sup>51</sup> Bei dem ersten Takt der 2<sup>ten</sup> Periode von Melias Kolon kann unsere Empfindung natürlich sich nicht ganz davon losmachen, dass dieser Takt der Schlusstakt von Apollos 2<sup>tem</sup> 4taktigen Kolon ist; unsere Empfindung, dass mit diesem Takt für Melias Melodie ein neues Kolon beginnt, kann natürlich nicht sehr stark sein, da wir dieses ihr 2<sup>tes</sup> discede immer noch geneigt sein werden als die correspondirende Antwort zu ihrem ersten discede zu empfinden, also, wie schon mehrfach ausgeführt worden, geneigt sein werden, das erste und zweite discede zusammen inclusive den Vor und Zwischen=pausen als ein mit Apollos 2<sup>tem</sup> Kolon zusammenfallendes Kolon, das 2<sup>te</sup> discede also als den Schluss eines 4taktigen Kolons zu empfinden. — Und gerade der nun, diesem zweifelhaften Takt, folgende Takt, das dritte discede Melias, müsste die noch schwankende Empfindung, dass mit dem 2<sup>ten</sup> discede eine 4taktige Periode beginnt, stärker und bestimmt machen. Das wäre seine Aufgabe. Die

<sup>50</sup> NB! Für das folgende muss man sich immer die vorliegende Version und die auf S. 64, resp. S. 66 dieser Blätter gegenwärtig halten.

<sup>51</sup> NB! Bei einer späteren Bearbeitung ist das, was ich über die Version S. 64 in diesem Abschnitt, nämlich bis S. 75 bis zu dem — sagte, gleich zu combiniren mit dem, was ich über die Version S. 70 sage, nämlich das von S. 75 von dem — an.

löst er aber nicht; dadurch, dass mit diesem Takt ein harmonischer Stillstand eintritt, werden wir um die Empfindung gebracht, dass wir uns in Melias Melodie in der selben Situation befinden, wie in Apollos Kolon vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt; d.h. wir werden um die Empfindung gebracht, dass dieses 3<sup>te</sup> discede der 2<sup>te</sup> – (71/72) – Takt eines 4taktigen Kolons ist. Also die schwankende Empfindung gegenüber dem vorliegenden Takt (dem 2<sup>ten</sup> discede) wird nicht bestimmter gemacht nach der Richtung hin, dass mit diesem ein neuer Abschnitt in Melias Worten und Melodie beginnt, sondern es bleibt die Empfindung nicht ausgeschlossen, als wenn das 2<sup>te</sup> discede in rhythmischer Beziehung zu dem ersten discede gehört; und wir bleiben also wegen des harmonischen Stillstands auf dem 3<sup>ten</sup> discede immerhin noch geneigt, mit diesem 3<sup>ten</sup> discede den neuen Abschnitt der Melia zu beginnen.

Und was nun geschieht in harmonischer Beziehung, das ist erst recht nicht geeignet, diese Empfindung zugunsten der anderen erwünschten, abzuschwächen, sondern im Gegenteil, sie zu stärken. Nämlich bei dem Übertritt von diesem 3<sup>ten</sup> discede zu dem folgenden Takt (dem nam metuo te) folgt nun eine harmonische Fortschreitung wie wir in Apollos Kolon gehört haben. Aber da wir von dem 2<sup>ten</sup> discede an bis hier keine solche gehört haben, und es unserer Empfindung bisher in harmonischer Beziehung durchaus offen gelassen ist, das dritte discede als den Beginn eines neuen Kolons zu empfinden, so wird jetzt da nach diesem dritten discede diejenige harmonische Weiterführung eintritt, die wir in den Kola des Apollo vorher immer vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt gehört haben, natürlich das Gefühl erweckt, als befinden wir uns, in einer ähnlichen Situation in Melias Partie, d.h. als befinden wir uns, wenn wir von dem 3<sup>ten</sup> discede zu nam metuo te übergehen, in dem Moment des Übertritts von dem ersten zum zweiten Takt eines Kolons. Es wird also unsere Empfindung, als wäre das 3<sup>te</sup> discede als der 1<sup>ste</sup> Takt, aus welchem eine harmonische Fortschreitung zum 2<sup>ten</sup> führt, der Beginn eines neuen Kolons, nicht abgethan.

{NB! Ich habe zu diesem Absatz noch folgendes zu bemerken: Dieselbe Weiterführung, welche wir vom 3<sup>ten</sup> discede zu nam metuo te hören, ist in Apollos Kolon nicht bloß vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt, sondern auch vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> Takt derselben gehört worden. Und wenn wir sie also jetzt hier bei Melia hören, so können wir hierdurch ja auch in der Empfindung bestärkt werden, dass wir es an dieser Stelle der Melia mit dem Übertritt vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> Takt zu thun haben. – (72/73) –

Dagegen habe ich folgendes zu erwidern: dies ist aber ausgeschlossen. Denn erstens sind wir bei dem 3<sup>ten</sup> discede (wenn wir das Kolon so früh wie nur möglich, also vom 2<sup>ten</sup> discede an beginnen) erst bei dem 2<sup>ten</sup> Takt angelangt, wir können uns also bei dem Übertritt vom 3<sup>ten</sup> discede zum folgenden Takt nicht in der Situation des Übertritts vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> Takt wähnen; zweitens müsste, sollten wir die Empfindung haben sollen, das Kolon mit dem Taktteil schliessen, auf welchem die Silbe me von metuo steht.

Und unter diesem letzteren Gesichtspunkt könnte unsere Empfindung möglicherweise folgendermassen geleitet werden:

	2taktiges Kolon		4taktiges Kolon
Melia [...]	dis cede	discede	nam metuo te
Apollo [...]	sic perdis amicum sic per dis a micum		
	4taktiges Kolon		
	B2	A	B2 A A6 5 <sup>6</sup> 6

Ich würde hier natürlich ein discede unterdrücken müssen. Dann würde das 1<sup>ste</sup> discede ein 2taktiges Kolon, das folgende ein viertaktiges Kolon sein; beidemale würde das Kolon mit

Pause beginnen; das 4taktige Kolon hätte dann vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt, vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> Takt eine harmonische Weiterführung.

Und für diese Wirkung würde die Beibehaltung der Melodie des 1<sup>sten</sup> discede auch für das 2<sup>te</sup> discede wirksamer sein, als die Änderung. }

Wie sehr diese Empfindung noch wirksam bleibt, kann man durch ein Experiment sehen.

Wenn man nämlich dieser Version auf S. 64 noch einen Takt anhängt; in folgender Art (wobei noch einmal das Wort discede (also zum 4<sup>ten</sup> mal) ausgesprochen werden muss),

– (73/74) –

	4taktiges Kolon	4taktiges Kolon
Melia [...]	dis cede	discede discede discede nam metuo te

Apollo [...]

sic perdis amicum sic per dis a micum

4taktiges Kolon									
B2	A	B2	A	A6	5 <sup>6</sup> B3	5 <sup>6</sup> F3	B3	F3	B
eventuell unter Änderung des Basses: B 5 <sup>6</sup> F4 <sup>6</sup> F3 B									
4taktiges Kolon									

so wird kein Mensch einen Augenblick noch zweifeln, wo nach seiner Empfindung das fragliche Kolon Melias anfängt: nicht bei dem 2<sup>ten</sup>, sondern bei dem dritten discede, so dass wir dann für Melia 2 viertaktige Kola haben, das erste mit dem des Apollo zusammenfallend, welches mit dem 2<sup>ten</sup> discede schliesst, das andere, welches aber mit dem 3<sup>ten</sup> discede beginnt. Und wir würden hierdurch sehr befriedigt sein, namentlich auch wenn wir die eventuelle Bassänderung einführen.

Wie sehen also daraus, dass in der Version S. 64 in harmonischer Beziehung nichts geschieht, welches für die Möglichkeit, das 2<sup>te</sup> discede als den Schluss eines Kolons, das darauffolgende 3<sup>te</sup> discede als den Anfang eines neuen 4taktigen Kolons zu empfinden, ausschliesst.

Und wenn wir bei Mozarts Version ebenfalls diesen einen Takt hinzusetzen, so wird die Wirkung noch stärker sein, da das 2<sup>te</sup> discede bei Mozart dieselbe Melodie wie das erste hat, also unbedingt zu dem ersten correspondierend empfunden wird, während in meiner Version auf dieser S. 74 die Zugehörigkeit dieses 2<sup>ten</sup> discede zum ersten discede wegen der geänderten Melodie nicht so stark empfunden wird.

Und hiermit komme ich zurück auf den Ausgang meiner Untersuchungen über diese Stelle (S. 57 dieser Blätter ad 1), wo ich sagte, dass wir die Empfindung haben, dass bei Melia ein Takt zu wenig ist. Nur ist dort die harmonische Behandlung, da ich von Mozarts Textunterlage möglichst viel beibehalten wollte, anders; es findet nämlich daselbst zwischen dem 2<sup>ten</sup> und 3<sup>ten</sup> Takt des Beispiels (d. h. zwischen dem 1. u. 2<sup>ten</sup> des neuen Kolons)

– [74/75] – eine harmonische Weiterführung nicht statt.

Ich hätte aber das Beispiel dort auf S. 57 entsprechend dem auf S. 74 so geben können: (S. 53, S. 2, T. 3)

Melia [...]

dis cede	discede	discede	nam metuo te
A	A6	6 <sup>5</sup> B E6 <sup>5</sup>	F B FB

Freilich wäre dann nicht ein Takt, wie ich dort S. 57 sagte, [nicht] eingeschoben, sondern hinzugefügt worden, was in Bezug auf das, was ich daselbst sagen wollte: dass Mozart einen Takt zu wenig hat, auf dasselbe herauskommt.

Hingegen sind, wie wir gleich sehen werden, in meiner Version auf S. 70 die von mir daselbst eingeführten harmonischen Verhältnisse, derart, dass eine Verlängerung um einen Takt nicht möglich ist.

— Prüfen wir nun unsere Empfindung von den rhythmischen Verhältnissen in dieser Version S. 70, so stellt sich dieselbe folgendermassen dar: Der erste Takt, den wir als den Beginn des neuen Abschnitts der Melia hören sollen (das 2<sup>te</sup> discede) giebt uns (ich sehe im Augenblick ganz von der Begleitung in der I. Violine ab, da ich von ihr ja auch in der Version S. 64 abgesehen habe, und ich hier beide Versionen S. 64 u. 70 mit einander vergleichen will) hier natürlich die selbe noch schwankende Empfindung wie derselbe Takt auf S. 64 (Siehe darüber S. 71 dieser Blätter bei dem —), da ja dieses zweite discede in beiden Versionen dasselbe ist. Aber schon mit dem 3<sup>ten</sup> discede wird dieses schwankende Gefühl verdrängt durch die überhandnehmende Empfindung, dass wir uns beim Übergang von dem zweiten zum 3<sup>ten</sup> discede in der Situation befinden, in der wir uns in dem Kolon des Apollos im Moment des Übertritts vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt befanden, weil wir hier zwischen den beiden discede einen harmonischen Fortgang hören, wie wir ihn bei Apollo hörten beim Übertritt vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Takt – [75/76] –

{Ich benutze die Gelegenheit zu sagen, dass die Bezeichnung: zwischen dem 1<sup>sten</sup> und 2<sup>ten</sup> Takt der Kola des Apollo findet harmonische Fortschreitung statt nicht ganz korrekt ist. Für das erste Kolon Apollos: Quid innocentem? sic abjicis dura (S. 53, S. 1, T. 5 8) stimmt das. Aber für das 2<sup>te</sup> Kolon: sic perdis amicum, sic perdis amicum (S. 1, T. 8, letztes Viertel bis S. 2, T. 3, 2<sup>tes</sup> Viertel) stimmt das nicht; denn der erste rhythmische Takt dieses Kolons beginnt bereits mit dem Auftakt sic und dieser Takt umfasst nur die Silben sic perdis; der zweite Takt aber beginnt nicht erst mit dem neuen Taktstrich zwischen a|micum, sondern mit a und er umfasst das Wort amicum. Also findet die Harmoniefortschreitung, von der ich oben spreche, nicht zwischen dem 1<sup>sten</sup> und 2<sup>ten</sup> rhythmischen Takt, sondern in dem 2<sup>ten</sup> rhythmischen Takt und zwar zwischen der Hebung und Senkung statt: also folgendermassen

#### Harmoniefortschritt

rhythmischer Takt: sic pérdis | amicum |<sup>52</sup>

#### Harmoniewechsel

musikalischer Takt: sic perdis a | micum |

Vielleicht könnte man auch schon im ersten Kolon im 2<sup>ten</sup> Takt [vielleicht] annehmen, dass mit dem sic abjicis eine Auftakt-Gliederung beginnt. Ferner beginnt das 2<sup>te</sup> Kolon (sic perdis etc) mit dem 6<sup>ten</sup> Achtel, demgemäss müsste[n] auch der folgende Takt: amicum mit dem 6<sup>ten</sup> Achtel beginnen, er beginnt aber mit dem 5<sup>ten</sup> Achtel (3<sup>ten</sup> Viertel). Ist nicht – (76/77) – aber der Beginn dieses Kolons (sic perdis) vielleicht anzusetzen auf dem letzten Viertel des Taktes 8, indem die Achtelpause vor dem sic mitgerechnet wird?<sup>53</sup>}

Das heisst also: Wir werden in der Empfindung, dass mit dem zweiten discede ein neues Kolon beginnen könne, nicht nur nicht noch schwankender und unsicherer gemacht, sondern ganz im Gegentheil wir werden in dieser Empfindung bestärkt. Und der ganze weitere Verlauf stört uns ebenfalls nicht mehr in dieser Empfindung, sondern bestärkt uns,

---

<sup>52</sup> In Bezug auf diese rhythmischen Takte muss ich noch sehr genaue Untersuchungen anstellen. So findet sich zwischen dem 1<sup>sten</sup> u. 2<sup>ten</sup> Kolon Apollos das eigenthümliche statt, dass das erste Kolon mit Senkung beginnt, und dass also alle rhythmischen Takte mit Senkung beginnen; das 2<sup>te</sup> Kolon aber (sic perdis etc) beginnt mit Hebung und demgemäss alle Takte desselben, also der letzte Takt des ersten Kolons dura, zu dem eigentlich noch auch das letzte Viertel dieses Taktes gehört, birgt in sich zu gleicher Zeit das erste Viertel (nämlich das ebengenannte letzte Viertel) des neuen Kolons (sic perdis etc).

<sup>53</sup> Siehe hierzu auch das auf angeklebtem Blatt zu S. 66 oben gesagte.

immer mehr, da wir zwischen dem o von metuo und te, d.h. zwischen dem 3. u. 4. Takt des mit dem 2<sup>ten</sup> discede beginnenden Abschnitts ebenso wie zwischen dem 3<sup>ten</sup> u. 4. Takt der Apollo-Kola eine Harmonie-Fortschreitung empfinden.

Nach all diesem ist die Version auf S. 70 vermöge der ihr gegebenen Harmonieverhältnisse so geartet, dass wir von dem 2<sup>ten</sup> discede an ein 4taktiges Kolon vernehmen. Und wie sehr dies der Fall ist, das können Sie daraus ersehen, was geschieht, wenn ich dieser Version auf S. 70 ebenso wie ich es mit der Version auf S. 64 (auf S. 73 unten nach [der eckigen Klammer]) gethan, noch einen Takt anhänge (ich muss dann auch noch ein 4<sup>tes</sup> discede einfügen; ich lasse hier I. Violine u. Bass fort)

	4taktiges Kolon	4taktiges Kolon
Melia [...]	dis cede	discede discede discede nam metuo te

Apollo [...]	sic perdis amicum sic per dis a micum	
	B2	A6
	B2	A6
	4taktiges Kolon	5 <sup>6</sup> B D6 E6 <sup>5</sup> F B F B
		4taktiges Kolon – (77/78) –

Wenn wir dieses Gebilde hören, so haben wir die Empfindung, dass die Partie der Melia von dem 2<sup>ten</sup> discede an zu lang ist. Wir empfinden nicht, dass dieses 2<sup>te</sup> discede noch zu dem ersten discede gehört und mit diesem ein 4taktiges Kolon bildet, und dass mit dem 3<sup>ten</sup> discede erst ein neues Kolon, welches dann ebenfalls viertaktig wäre, anfängt, wie ich es durch die [Bogenklammern] an der Version auf S. 77 angegeben habe. Wir empfinden so nicht, trotzdem das 2<sup>te</sup> discede zur gleichen Zeit mit dem letzten Takt des Apollonischen Kolons zusammenfällt. Die Macht der harmonischen Wendung von diesem 2<sup>ten</sup> discede zum dritten ist so gross, dass wir dieses 2<sup>te</sup> discede, da es ausserdem doch auch in melod. u rhythm. Beziehung anders gestaltet ist als das 1<sup>ste</sup> discede, als den Beginn eines neuen Abschnitts empfinden. Und dieser Abschnitt hat nun 5 Takte, also einen mehr, als wir nach den 4taktigen Kola des Apollo erwarten. Und deshalb erscheint er uns zu lang.

Besonders tritt einem das vor die Seele, wenn wir diese vorliegende Version einerseits neben der unverlängerten Version auf S. 70 hören. (Ich spiele die S. 70) und sage dazu: diese macht den Eindruck des vollkommenen Klappens. (Ich spiele sodann die verlängerte Version S. 77.) Dann sage ich: Hier empfindet man deutlich, dass etwas nachklappt.

Andererseits vergleiche man die vorliegende verlängerte Version S. 77 mit der ebenfalls verlängerten Version auf S. 74.

(Ich spiele zuerst die S. 74) Dann sage ich: Hier wirkt die Verlängerung, wie wir schon früher hörten, so, dass wir in der Partie der Melia deutlich 2 4taktige Kola unmittelbar nacheinander hören; deren 2<sup>tes</sup> auf dem 3<sup>ten</sup> discede beginnt. Wir hören es so, weil der Stillstand der Harmonie vom 2<sup>ten</sup> zum 3<sup>ten</sup> discede, uns nicht geneigt macht, bereits mit dem 2<sup>ten</sup>, sondern erst mit dem 3<sup>ten</sup> discede ein neues Kolon als begonnen zu empfinden. Daher die Befriedigung unserer Empfindung in rhythmischer Beziehung. (Ich spiele nunmehr die Version auf S. 77) Dann sage ich: Jetzt fällt recht auf, wie anders die Verlängerung um einen Takt hier als bei der eben gespielten Verlängerung wirkt. Was die Verlängerung an der eben vorher gespielten Version S. 74 an einer weniger guten Version (S. 64) gut machte, das macht diese Version S. 77 an einer guten Version (S. 70) schlecht. – [78/79] –

Wir sehen also durchaus bestätigt, was ich sagte: In der Version S. 70 bestärkt die durch meine Änderung hervorgerufene Harmonie-Weiterführung zwischen dem ersten und 2<sup>ten</sup> discede so unsere Empfindung, dass mit dem 2<sup>ten</sup> discede bereits der neue Abschnitt beginnt, dass wenn zu derselben auch ein Takt zu kommt, wir also dadurch auch in die Lage



versetzt werden, von dem 3<sup>ten</sup> discede aus ein 4taktiges, und vorher ein aus dem 1<sup>sten</sup> u. 2<sup>ten</sup> discede inclusive Pausen bestehendes 4taktiges Kolon, welches sogar mit dem 4taktigen Kolon des Apollo zusammenfällt, zu empfinden, unsere Empfindung doch dabei stehen bleibt, von dem 2<sup>ten</sup> discede an ein neues Kolon zu beginnen, welches Kolon dann eben 5taktig und deshalb als um ein Takt zu lang empfunden wird.

{Möglicherweise aber ist an diesem Gefühl der verlängerten Version S. 77 auch etwas anderes Schuld. Nämlich es findet von nam zu me (von metuo) dieselbe harmonische Fortschreitung wie von o (von metuo) zu te statt. Wirkt diese harmonische Wiederholung nicht vielleicht störend ein? Wenn ich z. B. die Verlängerung auf folgende Art gestaltete; (in der ich dann an der betreffenden Stelle auch die Melodie ändern muss)

	4taktiges Kolon	4taktiges Kolon <small>oder:</small>
Melia [...]	dis cede	discede discede discede nam metuo te

Apollo [...]	sic perdis amicum sic per dis a micum								
	B2	A6	B2	A6	5 <sup>6</sup> B	D6	E6 <sup>5</sup>	F3	F3 B
								F4 <sup>6</sup>	3 B

Empfinde ich dann nicht doch vielleicht, wie ich es durch [Bogenklammern] anzeige, die Partie der Melia in 2 4taktige Kola zerlegt, so dass das 2<sup>te</sup> Kolon mit dem 3<sup>ten</sup> discede beginnt.<sup>54</sup>  
 – [79/80] –

Wir haben aus dieser ganzen Betrachtung (von S. 67 ad β an) gesehen, wie sehr auch die harmonische Gestaltung auf unsere Empfindung von rhythmischen Gebilden einwirkt; wir sahen vorher (S. 64 ad α ff), wie sehr die melodische und selbstverständlich die rhythmische Gestaltung darauf wirkt. Eben alle drei Elemente der Musik: Rhythmus, Harmonie, Melodie wirken auch auf unsere rhythmische Empfindung zusammen (wie sie auch alle 3 zusammenwirken auf unsere Empfindung von der Harmonie und der Melodie).

So können wir in Bezug auf die Version Mozarts und alle unsere Versionen eine Gradation in der Empfindung der rhythmischen Verhältnisse dieser Stelle constatieren.

1) In Mozarts Version empfinden wir einen rhythmischen Mangel, aus den oben genannten Gründen (von S. 57 an) ist die Partie um einen Takt zu kurz für unsere Empfindung.

2) Würde ich in Mozarts Version einen Takt einschieben, wie ich es S. 74 mit unserer Version S. 64 gethan, so würde die Stelle vollkommen eurhythmisch und wie ich es schon S. 74 [eckige Klammer] gesagt habe, sie würde eurhythmischer wirken als meine auf S. 74 dargestellten verlängerten Version auf S. 70 weil, wie ich es dort gesagt habe, das 2<sup>te</sup> discede wegen seiner Melodie und Rhythmus=gleichheit mit dem ersten discede mit diesem zusammen als 4taktiges Kolon stärker empfunden wird, als in meiner Version S. 74, in der das 2<sup>te</sup> discede andere Melodie und Rhythmus hatte [als] das 1<sup>ste</sup> discede hat.

3) Würde ich die Mozartsche Version so ändern wie ich es S. 64 gethan habe, d. h. dieselbe Taktzahl, dieselbe Harmonie beibehalten, aber die rhythmische und melodische Gestaltung des 2<sup>ten</sup> discede und infolgedessen auch das ihr folgernde so ändern, dass ich dieses 2<sup>te</sup> discede aus dem Verband mit dem 1<sup>sten</sup> discede löse, so würde ich meiner rhythmischen Empfindung die Möglichkeit geben, von diesem 2<sup>ten</sup> discede an den neuen Abschnitt als begonnen

---

<sup>54</sup> Versuche dann auch noch mit anderen Harmoniewendungen, vielleicht auch mit einer anderen Schlusscadenz (vielleicht nach F, vielleicht Halbschluss) ebenso versuche auch bei der Version S. 77 andere Cadenzen auf ihre Wirkung in rhythmischer Beziehung hin. Versuche auch Änderungen der Melodie. Wie z. B. die unter der Bezeichnung: oder in obigem Beispiel auf die gedachte Wirkung hin.

anzunehmen, d. h. von hier an ein 4taktiges Kolon zu empfinden. Allein diese Möglichkeit der Empfindung würde nur noch schwankend bleiben; unsere Empfindung erlitt noch allerhand Störungen.

4) Und erst, wenn ich ausser der melodischen und rhythmischen Abänderung auch noch eine harmonische Änderung vornehme, wie ich es in der Version S. 70 gethan (würde ich dann auch die die Melia begleitende I Violine demgemäss ändern), ist meine Empfindung, dass mit dem 2<sup>ten</sup> discede ein neues Kolon beginnt, und der Empfindung von der 4Taktigkeit dieses Kolons ganz ungestört und ganz klar und zwar etwa ebenso klar, wie die Version, die ich hier auf S. 80 ad 2) durch Einschlebung eines Taktes in die Mozartsche Version angeführt habe. – [80/81] –

Was können wir aus dieser überaus langen Behandlung (von S. 57 dieser Blätter an bis hierher), in der ich die mangelhafte Construction nur einer Stelle nachgewiesen habe, lernen? Wir haben durch nachprüfende Überlegung erst diesen Mangel herausgefunden, dann den Grund des Mangels aufgedeckt, dann die Mittel gesucht und herausgefunden, wie auf verschiedene Art diesem Mangel nachzuhelfen ist. Alles auf dem Wege der vorsichtig fortschreitenden Reflexion. Ergibt sich daraus nun das Resultat, dass der Componist, indem er eine solche Stelle seines Kunstwerks concipirt und die Conception derselben ausführt, ebenso reflectirend und tastend vorgeht, oder dass er wenigstens so vorgehen muss? Und ferner, lernen wir daraus, dass Mozart dem aufgedeckten Mangel verfiel, weil er nicht so vorsichtig und so überlegend vorgegangen ist?

Man könnte vielleicht glauben, ich beantwortete all diese Fragen mit Ja. Und zugleich würde man dann mit Recht sagen müssen: das wäre ja eine schöne Art ein Kunstwerk zu Stande zu bringen, und der Mann, der durch die Bejahung dieser Fragen sich diese Anschauung vom Kunstschaffen macht, hat keine Ahnung vom Kunstwerk und von dem Entstehen eines Kunstwerks; denn was er für Kunstschaffen hält, ist nicht viel mehr als ein Probieren, als ein Rechenexempel.

Allein ich beantworte all diese Fragen mit Nein. Und ich füge als Erläuterung und Entschuldigung für mein mühsames, reflectirendes Vorgehen der Untersuchung dieser Stelle hinzu: Demjenigen, der ein Kunstwerk untersuchen will in Bezug auf sein Zustandekommen, auf die in ihm wirkenden Kräfte, in Bezug auf die dafür richtig oder falsch angewandten Mittel, bleibt keine andere Möglichkeit, als reflectirend, überlegend, prüfend, beobachtend nachzugehen den Weg, den der Künstler beim Schaffen des Kunstwerks in künstlerischem Fluge, d. h. vermöge seiner durch künstlerischen Verstand gebändigten Fantasie genommen hat.

All diese Dinge, die ich lang und breit besprochen habe, die Rhythmik, die Melodiebildung, die harmonischen Verhältnisse und ihre gegenseitige Wechselwirkung wirken im Kunstwerk thatsächlich so, wie ich es nachgewiesen habe. Und all diese Wirkungen erwägt der

– (81/82) – Künstler, indem er schafft, ebenso wie wir es hier gethan haben. Aber, was wir langsam deutend, logisch eines aus dem andern folgernd, erwogen haben, das erwägt er in einem Augenblick, in demselben Augenblick, in dem er es schafft, im Fluge, intuitiv.

Im selben Augenblick, als ihm die Fantasie die Eingebung hervorbringt, empfindet er auch die Wirkung derselben, prüft, billigt, ändert; es ist eben eine merkwürdige Seelenthätigkeit, dieses künstlerische Schaffen: zu gleicher Zeit ungeheure unbewusste Thätigkeit der spontanen Eingebung und vollständig klar bewusste Beobachtung der Wirkung.

Wir haben nun durch unsere langsam nachprüfende Methode gesehen, wie viele verschiedene Dinge feinsten Nuancierung bereits auf dem kleinen Raum unserer doch nur einfachen Stelle zusammenwirken müssen, damit eben die vom Componisten im Moment gewollte Wirkung hervorgebracht wird. Ob diese Dinge durch unsere langsame, ich möchte sagen langweilige Betrachtung zu Tage getreten sind, oder ob sie vom Componisten im Fluge ohne dass er sich darüber auch nur einen Moment reflectirend Rechenschaft giebt, erfasst wurden – das ist ganz gleichgültig; im Kunstwerk kommen sie eben zur Wirkung; ja sie machen einen Theil der

Wirkung aus, wie andere Dinge wieder einen anderen Theil der Wirkung ausmachen. Und darum muss der Künstler in dem einen Augenblick des Schaffens ein ebenso treues Bild von diesen Dingen und ihrer Wirkung haben als wir es uns mühsam zu erwerben suchten.

Sie werden begreifen, dass diese Fähigkeit, die wir bei dem Künstler nunmehr voraussetzen müssen, nämlich zu gleicher Zeit sich einfach mit der Fantasie schaffend und zu gleicher Zeit intensiv überschauend verhalten zu können, einerseits einen hohen Grad von Entwicklung und Schulung des Geistes, der Vorstellungskraft, andererseits der Technik, um schnell der Eingebung folgen zu können, erfordert. Und wieder, es gehört bereits ein hoher Grad der Entwicklung des Kunstgefühls dazu, sich durch gewisse Dinge, wie – (82/83) – z. B. durch das, was wir hier bei Mozart oder in jenem anderen Duett Nr. 8 bei dem Herausheben des Numen (Partitur S. 84, S. 1, T. 1; u. S. 85, S. 1, T. 3–4, Siehe S. 26 oben ff. dieser Blätter) [mangelhaft gefunden haben] stören zu lassen.

Und was wir nun aus unserer Betrachtung lernen können und sollen, das ist eben: Mozart befindet sich, in dem er Apollo und Hyacinthus schrieb, noch nicht auf der Stufe der geistigen, künstlerischen und technischen Entwicklung, dass er in jedem Augenblick seines Schaffens alle im Kunstwerk wirkenden Vorgänge, durch deren Zusammenwirken das Kunstwerk besteht und bei denen es sich, wie wir gesehen haben, oft um ganz feine Nuancen handelt, in ihrer Zusammensetzung übersieht.

Es ist bezeichnend sowohl für die Stelle mit dem Numen im Duett Nr. 8, wie für die vorliegende Stelle, dass es beidemale das Streben nach der Wiedergabe psychologisch und dramatisch richtig vorgestellter Vorgänge ist, der Mozarts musikalische Gestaltung zum Opfer fällt. Dort will er den Anruf des Gottes recht der Wirklichkeit entsprechend anschaulich gestalten, da fällt er aus dem Gleichmass der musikalischen Periodisirung heraus, und in seiner harmonische Gestaltung wird er mangelhaft. Hier will er dramatisch wirksam die beiden: Melia und Apollo so zusammenwirken lassen, dass Melia ihre Rufe in die Rede Apollos hineinwirft; auch hier geht er dem zu Liebe mit dem Text frei gestaltend um, indem er das discede für den dramatischen Zweck wiederholt, – Da fällt er ebenfalls aus der erwarteten rhythmischen Gliederung heraus. Über dem, was ihn beseelt bei der Illustrierung des Textes überhört er beidemale die musikalischen Mängel.

Aber wir können und sollen durch unsere lange Betrachtung ein anderes ebenso wesentliches lernen. Nämlich uns vorzubereiten, der weiteren Entwicklung Mozarts folgen zu können. Gerade in den Ensemblesätzen kommen die besprochenen Dinge am meisten in Frage und zur Geltung. Wo mehrere oder gar viele Personen zu gleicher Zeit agieren und singen, üben, wenn eine durch nichts gestörte Wirkung erzielt werden soll, alle diese Dinge, die ja bei grösserer Verknüpfung von Stimmen bei bewegter Dramatik, in noch viel complicirtere Verhältnisse zueinander treten, eine noch viel gesteigerte, nuancenreichere Wirkung aus. – (84/84) –

Es ist ein wunderbarer Organismus, ein so hoch entwickelter Ensemblesatz. Und gerade Mozart hat in seinen Meisterwerken die vollkommenden [sic] Organismen dieser Art geschaffen.

Um sie aber als solche zu verstehen, können wir uns nicht einfach dem herrlichen Genuss derselben hingeben, sondern auch dann müssen wir nachtastend, nachfühlend, beobachtend alles herausfinden, was der Künstler intuitiv schaffend ebenfalls gefühlt und beobachtet hat.

Aber Mozart hat zwischen diesem ersten Anfang, den Apollo und Hyacinthus bedeutet, und jenen Meisterwerken, viele viele Opern geschaffen. Und um den Weg zu verstehen, den er hinsichtlich der hier besprochenen Dinge genommen hat, müssen wir wiederum dem Kunstwerk mit unserer Beobachtung, wie wir sie jetzt gelernt haben, nachgehen.

Was wir also hier in der langen Betrachtung lernen wollten, ist – nicht ein Recept – sondern nur ein Beispiel und eine Seite der Art und Weise, wie man einem Kunstwerk oder dem Künstler nachzugehen hat; sowohl um das einzelne Kunstwerk verstehen zu können, wie auch die Stufe der Entwicklung bestimmen zu können, auf der es innerhalb der Gesamtentwicklung des Künstlers steht.

Meine Herren, um ein Kunstwerk zu verstehen, ich sage nicht um sich daran zu erfreuen - sondern um es zu verstehen, dazu gehört vieles: Die Fähigkeit, die Intention des Künstlers zu verstehen, ihr nachzugehen, und zu sehen, was davon erreicht ist, was nicht, die Kenntnis der technischen Mittel, um zu sehen, warum es erreicht oder nicht erreicht ist, die Fähigkeit also sich ganz in die Seele des schaffenden Künstlers zu versetzen; die Fähigkeit alle Eindrücke, die das Kunstwerk auf uns ausübt, auf die Elemente hin zu analysieren, aus denen die Eindrücke bestehen; ein behutsames, nüchternes Erwägen und Beobachten, und doch ein warmherziges fantasievolles Erfassen des Kunstwerks und Erfasstsein von demselben, liebevolles Eingehen; wirklich geistig mühevoll Arbeit, die nur langsam zu Resultaten vordringt.

So aber wird das Verstehen des Kunstwerks zu gleicher Zeit zum Theil der Lösung des Problems der psychologischen Wirkungen des Kunstwerks.

– (84/85) –

— Nun will ich noch ein paar andere Mängel musikalischer Art in diesem Duett andeuten, in aller Kürze kann ich es thun, und Ihnen die Prüfung selbst überlassen.<sup>55</sup>

Was ich vorher (S. 81 ff dieser Blätter) von dem Zustandekommen des Kunstwerks im Verhältnis zu unserer reflectirenden Betrachtung gesagt habe, gilt natürlich auch für das Folgende.

Ebenso wie Melia in die Worte Apollos in der besprochenen Stelle eingreift, hätte vielleicht zweckmässiger Weise auch nun Apollo mit seinem wiederholten *sic perdis amicum* (S. 53, S. 2, T. 6) nicht das Ende von Melias Worten abzuwarten nöthig gehabt, sondern zur Erhöhung der dramatischen Lebendigkeit sein *sic* schon auf dem letzten Achtel des 5<sup>ten</sup> Taktes beginnen können, also dass der Schluss Melias und der Beginn von Apollos Worten sich mit einander verschränkten.

Ob Mozart, indem er es nicht gethan hat, eine bestimmte Absicht verfolgt, oder ob ihm die erhöhte Wirkung entgangen ist, kann ich im Augenblick nicht beurtheilen, jedenfalls wäre die vorher bereits angebahnte Steigerung in der dramatischen Lebendigkeit dadurch erhöht worden, wenn auch Apollo in diesem Sinne in die Rede Melias einfiel. Und auch Melias nun folgendes *discede* (S. 2, T. 7–8) würde um einen Takt früher erfolgen, also um einen Takt näher an ihrem *metuo te* stehen (wie es aus dem Notenbeispiel S. 85 dieser Blätter in ( ) zu ersehen ist).

Jedenfalls hätte dann Mozart, die in 5 Takten sich im Bass, 1<sup>ster</sup> und 2<sup>ter</sup> Geige auf jedem Viertel nachahmende 16<sup>tel</sup> Figur *b a g f* dann unterdrücken müssen, da diese zu der Triolenbewegung der Apollo-Melodie nicht gepasst hätten. Diese 3malige Figur nacheinander in den drei Instrumenten soll jedenfalls die Heftigkeit der Rede Melias am Schluss derselben illustriren, und dieses Bedürfnis war in Mozart vielleicht so mächtig, dass ihm dieses wichtiger erschien als der um einen Takt frühere Eintritt Apollos.

Natürlich hätte dann die Stimme Apollos geändert werden müssen, da sie, wie sie jetzt ist, nicht um einen Takt früher, das heisst zu der Schlusswendung Melias gepasst hätte. Die Änderung betrifft die harmonischen Verhältnisse und hiermit komme ich auf einen weiteren Punkt – (85/86) –

## 2.) Mangel in harmonischer Beziehung<sup>56</sup>

Die Partie der Melia, von der wir vorher gesprochen haben, geht aus in der Cadenz nach B-dur (S. 2, T. 5–6). Sie begann mit F-dur; und gleich nach ihrer Cadenz in B-dur geht Apollo sofort wieder nach F-dur über. Dies vorübergehende und dabei sehr stark ausgesprochene von B-dur, das dann eben dahin führt, wo es hergekommen ist, (nämlich F-dur) hat etwas unruhiges, sprunghaftes; es ist keine consequente, als nothwendig von uns empfundene Entwicklung der Modulation, wir empfinden das B-dur als unnöthig, als vergeblich; und

<sup>55</sup> Untersuche diese Dinge später selbst noch genauer.

<sup>56</sup> Diese Numerirung ad 2) bezieht sich auf das ad 1) S. 57 dieser Blätter.

wollen uns in das folgende F-dur Apollos und Melias nicht finden. Beim Spielen wird Ihnen dies sofort klar (viel natürlicher, glaube ich, wirkt es, wenn Melia T. 5-6 nicht nach B-dur, sondern nach F-dur cadencirt).

(Ich spiele vielleicht die Stelle in dieser Art ungeändert, bringe dann auch eine der rhythmischen Änderungen in Melias Partie (wie ich sie in den S. 57 ff dieser Blätter auseinandergesetzt habe) an; setze dann auch Apollos darauf folgendes sic perdis amicum um einen Takt früher ein, also vielleicht folgendermassen: (S. 53, S. 2, T. 2)

	4taktiges Kolon	4taktiges Kolon
Melia [...]	discede discede discede nam metuo te	dis ce de
Apollo [...]	perdis amicum	sic per - - - - -
	B <sub>2</sub> A <sub>6</sub> A <sub>6</sub> <sup>5</sup> B	<sup>4</sup> C <sub>3</sub> C <sub>3</sub> F <sub>2</sub> B A <sub>6</sub>

Hier habe ich Melias vielbesprochene Partie dahin geändert, dass ich einen Takt in Mozarts Version eingeschoben habe (im Sinne des S. 80 dieser Blätter ad 2) gesagten, nur habe ich hier die Melodie nachher geändert wegen der veränderten Modulation zu F-dur). Ich glaube, dass mit diesen Veränderungen die Stelle besser wirkt als bei Mozart. – (86/87) –

Übrigens hatte ich schon früher auf einen anderen Mangel in der Modulation aufmerksam gemacht, bei dem es sich auch um ein unzuweckmässiges Cadenciren nach B-dur handelte (Partitur S. 52, S. 2, T. 3–6 bei Apollo; Siehe S. 48 dieser Blätter, Randbemerkung unter *F* und Fortsetzung auf dem unten angeklebten Blatt).

Mir scheint auch die Weiterführung der vorliegenden Stelle (Partitur S. 54, S. 1, T. 1–5) nicht frei von harmonischen Mängeln; auch nachher (S. 2, T. 8) würde ich auf den ersten beiden Vierteln lieber Quart-sext accord auf *C* haben, so wie es vorher (S. 2, T. 4) (hier nur durch den ganzen Takt) ist. Vielleicht wollte Mozart diese stark ausgesprochene Cadenzirung mit Quart-sext accord nicht 2 mal hintereinander haben.

#### Einen 3) Mangel in melodischer Beziehung

zeigt auch gerade die Stelle, Mozart legt dem Apollo (Part. S. 53, S. 2, T. 6 ff) ein Melisma in den Mund. Die Absicht ist wohl die schon früher (S. 17 dieser Blätter oben) erwähnte. Mozart will durch das Melisma den weichen und gütig empfindenden Apollo im Gegensatz zur leidenschaftlich erregten Melia schildern, welcher Gegensatz ja um so schärfer wirkt, als hinein in ein Melisma Apollos die Melia ihr abgerissenes scharf accentuirtes discede und nachher (S. 54 der Partitur) ihr lang angehaltenes Vah! insolentem hinein erklingen lässt. Das wirkt in musikalischer Beziehung sicherlich und zwar so wie es gewollt ist. Aber in dieser der dramatisch bewegten Partie des Duetts will uns das plötzlich einmalige Auftreten des Melismatisirens (mit dem Mozart vielleicht gerade die immer wärmer werdende Empfindung Apollos (er wiederholt sic perdis amicum jetzt zum 3<sup>ten</sup> mal) schildern will) nicht passend erscheinen. Das Melismatisiren steckt ihm aber eben mit dem Vorbild der ital. Opern-arie zu sehr im Blut.

— Auf die verfehlte Art, mit der Mozart nachher (S. 53 der Partitur, S. 1, T. 5 ff) die beiden Personen in rhythm. und melodiebildender Art gleich behandelt und zusammenschliesst habe ich schon früher (ebenfalls S. 17, 1<sup>ster</sup> Absatz) gesprochen. Es ist keine Frage, dass in rein musikalischer Beziehung diese zusammengeschlossene Partie nach jener – (87/88) –

Partie, in der die Stimmen auseinandergehalten wurden, welche Partie mit S. 53 T. 5 beginnt, und ihren Höhepunkt eben erhält mit dem Schluss der melismatischen Wendung Apollos (S. 54, S. 1, T. 5), so wirkt, als wenn wir eine Erwartung erfüllt bekommen, als dränge das vorausgegangene hierauf hin. Aber in dramatisch-psychologischer Beziehung empfinden wir hier den Mangel, dass beide Personen, die bisher eine ihrer Stimmung nach verschiedene

Sprache reden, hier mit einem male ein und dieselbe Sprache reden, und zwar weder die Sprache Melias, noch die Sprache Apollos, sondern die musikalische Allerweltssprache, die eben nur aussagt, dass hier der allerletzte Triumph ausgespielt werden soll. Wir empfinden es um so mehr, da dies unmittelbar geschieht, nachdem Apollo seine ihn illustrieren sollenden weichen Melismen, und Melia ihre charakteristischen letzten Ausrufe hat ertönen lassen. Das musikalische Bedürfniss ist grösser als die Fähigkeit, es in Einklang bringen zu können mit den dramatischen Forderungen.

(Kommt dergleichen nicht auch später in reiferer Zeit bei Mozart vor, dass sich zwei oder mehrere Personen, die vorher ganz verschiedenartig geschildert wurden, zum Schluss, wenn sie auch verschiedene Worte verschiedener Stimmung singen, sich doch zu einem, wie hier, gemeinschaftlichen und nur musikalischen, aber dramatisch-psychologisch farblosen Schluss vereinigen?)

—Ich möchte hier eine allgemeine Bemerkung über die Melodiebildung in diesem Duett anschliessen.

Abgesehen von dieser letzterwähnten Stelle, wo beide Personen zusammengeschlossen singen, scheint mir die Melodiebildung Apollos bedeutsamer zu sein als die Melias. Und ich glaube, das ist kein Zufall. Die weichere Stimmung Apollos musikalisch wiederzugeben, stellen sich ganz von selbst Mittel ein, welche eine melodische Wirkung in der Melodiebildung hervorbringen. Viele schrittweise Bewegungen, ein cantilenenartiger Gesang giebt naturgemäss leicht eine solche Stimmung wie die Apollos wieder; und solche Cantilene wirkt andererseits auch in rein musikalischer Beziehung anmuthig; eben dem Wesen der Melodie entsprechend.

Hingegen die Melia ist leidenschaftlich, und als solche nun auch in musikalischer Beziehung von Mozart zu schildern. Die Sprünge, die starken Accente, die Mozart hierfür verwendet, zeigen uns dies zur Genüge. In diese Art der Melodiebildung denselben melodischen Reiz, dieselbe – (88/89) – Flüssigkeit hereinzubringen, ist ungemein viel schwerer, verlangt eine weit bedeutendere Erfindungs- und Gestaltungs=kraft, eine bedeutend grössere technische Vollkommenheit.<sup>57</sup>

Aber auch verlangt die Wiedergabe von leidenschaftlich erregter Stimmung eine weit grössere psychologische Reife! Wie kann sich ein Kind und wenn es noch so erregbar ist, auch wenn es, wie Mozart in einem für ein Kind erstaunlich hohen Grade im Stande ist, sich in verschiedene Stimmungen hineinzusetzen, wie kann sich ein Kind in diese Leidenschaft hineinversetzen!

Es ist nur ganz natürlich, dass die die Leidenschaft ausdrücken sollenden Melodien Partien, geringwerthiger sind, als die in denen eine ruhigere – sei es freudige, sei es schmerzliche Empfindungsart wieder gegeben werden soll.

Daher ist das Duett Nr. 8 in dieser Beziehung viel reicher, viel reizvoller, viel vollkommener. Daher ist die Arie Nr. 7 des Oebalus, in der er sein stürmisch erregtes Herz ausspricht, so deutlich auch sie die Intention Mozarts und sein Eingehen auf die Stimmung des Oebalus zeigt, in musikalischer Beziehung, nicht bedeutsam; er kommt bei all dem Auf- und Abwogen vermittelt der vocalen Sprünge zu keiner intensiven, ausgesprochen reizvollen Melodiebildung.

Für alle solche Situationen und Stimmungen ist Mozart besonders sehr darauf angewiesen, die ihm überlieferten Hilfsmittel der Schilderung in nur äusserlicher Art, nicht von innen heraus zu verwenden, Hilfsmittel, die wie schon gesagt, viel schwieriger sich zu einer an sich

---

<sup>57</sup> Untersuche später genauer, warum das eine leichter, als das andere ist; auch harmonische und natürlich rhythmische Mittel wirken mit. Dazu ist überhaupt genau zu untersuchen, welches die musikalischen Mittel sind, um die verschiedenen Stimmungen wieder zu geben. An Mozarts Meisteroperen wird man eine Menge von Beobachtungen über die für die einzelnen Stimmungen, Situationen und auch für individuelle Charakterschilderungen verwandten Mittel machen können.

reizvollen Melodiebildung verwenden lassen. Und wenn Jahn (wie schon früher S. 19 dieser Blätter gegen Ende) von diesem Opus sagt: die Musik ist vorwiegend steif und kalt, mitunter geschmacklos, so werden wir das jetzt noch begreiflicher finden, als früher, wo ich diese Äusserung erwähnte, während Jahn uns eine Erklärung für das, was er von dieser Musik sagt, nicht giebt.<sup>58</sup> – [89/90] –

### 13. Vorlesung

12/6. 1888

Haben wir bisher uns mit dem Duett im Einzelnen beschäftigt, und zum Schluss die Mängel, die sich im Einzelnen zeigen, klar gelegt, so habe ich jetzt noch auf das Duett als ganzes einen Blick zu werfen und Kritik zu üben in folgender Frage: Hier in dem Duett liegt eine Situation vor, in welcher zwei Menschen ihre verschiedene, zu einander gegensätzliche Stimmung äussern. Ist die Anlage des ganzen Duetts so, dass das im Sinne psychologischer und dramatischer Wahrheit geschieht?

Und diese Frage habe ich nach allen Richtungen mit Nein zu beantworten.

1.) das vorhergehende Recitativ nimmt, nachdem Zephyrus auf Befehl Apollos durch die Winde entrissen worden ist, von S. 47, S. 5 von den Worten der Melia: Quid agis etc an, einen grossen Theil des Inhalts und zwar in schneller Widerrede schon vorweg. Das Duett sagt uns eigentlich nichts neues mehr; nur musikalisch ausführlicher und in musikalisch geschlossener Form erfahren wir im Duett noch einmal dasselbe. Es hätte in dieser Beziehung fortbleiben können – oder aber auch die vorwegnehmende Stelle des Recitativs.

Stellen Sie sich einmal die Wirkung vor, wie sie jetzt das Duett in dramatischer Beziehung macht, nachdem wir vorher das Recitativ gehört haben, was etwa so wirkt, wie wenn in der modernen Posse irgendein Schauspieler irgendeine landläufige Redensart macht und mit einer Handbewegung die Zuschauer nun auf das folgende Couplet vorbereitet. Das Couplet könnte natürlich ebenso gut wegbleiben; aber das Publikum will nun einmal ein Couplet hören; darum muss es hineingeflickt werden.

Stellen Sie sich dagegen einmal vor, dass unmittelbar nach dem Ausruf des Zephyrus S. 47: Quid me? und nach seiner plötzlichen Entführung, unmittelbar nach dem schnellen Lauf der 32<sup>tel</sup> im Bass, vor dem Ausruf des Zephyrus, nicht der weitere Verlauf des Recitativs, sondern das Duett erfolgte mit den Worten Melias: discede crudelis etc. Wie viel dramatischer, lebendiger würde die Wirkung sein! Jetzt aber, nachdem wir erst aus dem Recitativ bereits gehört haben, was in Melia und zum Theil auch was in Apollo vorgeht; jetzt befriedigt das Duett bloß unser musikalisches Verlangen, – (90/91) – welches durch das vorgehende Recitativ unerfüllt blieb; ich kann nicht einmal sagen: unser musikalisches Bedürfnis ist es, was befriedigt wird, sondern das musikalische Bedürfnis der damaligen Zeit. Denn unser musikalisches Bedürfnis – dahin sind wir gerade durch die Mozartsche grosse Kunst erzogen worden – wollen wir nur befriedigt haben, wenn auch zugleich damit unserem Gefühl für das dramatische Genüge geschieht: Und das wäre der Fall, wenn jener vorgenannte Theil des Recitativs unterdrückt würde. Aber das Nacheinander des Recitativs und des Duetts – das charakterisirt eben den Geist der damaligen Zeit. Es ist natürlich nicht Mozarts, sondern des Dichters Fehler, und nicht des Dichters Fehler allein, sondern der Fehler seiner Zeit, den er mitmacht, und den mit ihm Mozart wieder mitmacht.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Aber ist die Musik dieser Oper nicht auch in andern als leidenschaftlichen Situationen steif und kalt?

<sup>59</sup> Wie hätte der Knabe auch ändernd eingreifen können!

Es wäre zu untersuchen

1) ob in Mozarts Meisterwerken solche Vorwegnahmen des Inhalts geschlossener Formen (Arien und namentlich Ensemblesätzen) durch vorhergehende Recitative nicht mehr vorkommt

Sie sehen hier an einem Beispiel, was ich damit meine, wenn die musikalisch geschlossenen Formen einen dramatischen Vorgang als aus dem vorhergehenden consequent herauswachsend schildern sollen, wenn durch sie das Drama als solches vorrückt. Das ist eben der Mangel der ital. opera seria, dass das nicht geschieht. Und ich hatte das von dem Apollo u. Hyacinthus der allgemeine Schilderung dieser Oper (Siehe S. 9 dieser Blätter unten) schon gesagt, dass es auch in dieser Beziehung dem Styl der opera seria hat. Dass es aber hier auch im vorliegenden Duett geschieht, d. h. in einem Stück, wo eine an sich dramatisch lebendige Situation zwischen zwei Personen geschildert wird, ebenso ist, das ist lehrreich dafür, wie stark die Macht der Gewohnheit in allen Dingen, auch in den Mängeln ist, welches Mitmachen der Gewohnheit ein an sich wirksames Stück um einen Theil seiner Wirkung gebracht hat.

– (91/92) –

2.) Und wenn nun das Duett beginnt, so müssen wir erst ein langes instrumentales Vorspiel hören, bevor die Personen sich äussern. Und wenn wir dabei bemerken, was Melia, die beginnt, zu äussern hat, mit welchem Wort sie beginnt: discede crudelis! Weiche du Grausamer, so können wir heute zu Tage kaum begreifen, wie man ein solches Vorspiel dulden, ja verlangen konnte. Wie soll man sich die handelnden Personen während des Verlaufs des Vorspiels vorstellen? Was geht inzwischen in ihnen vor? Wie äussern sie das durch ihre Bewegungen? Also was treiben sie inzwischen auf der Bühne? Nicht dass man vor ein gesungenes Musikstück ein instrumentales Vorspiel setzt, nicht dieses an sich ist das was ich hier tadle. Es ist dies zunächst was den rein musikalischen Vorgang anbetrifft, etwas durchaus natürliches, und wir erfahren das tagtäglich und sind damit zufrieden und verlangen es sogar, dass wir durch ein Vorspiel vorbereitet werden auf das was kommt. Aber es ist die Frage: Wie wirkt das im Drama? Auch hier ist die Frage einfach nicht mit einem Verdammungs-Urtheil über das Vorspiel zu äussern. Es kommt eben ganz auf die dramatische und psychologische Situation an. So ist z. B. das Vorspiel, zu dem andern Duett Nr. 8 (S. 82) durchaus am Platz. Beide, Oebalus und Melia können wir uns in diesem Vorspiel in ihrem Schmerz versunken vorstellen, sie können in stummem Spiel mit einander agieren, sich die Hand reichen, sich umarmen; und es ist ein ganz naturgemässer Vorgang, wenn ihr Schmerz erst nachher im Gesange die Sprache findet. Und solche Situationen, in denen das instrumentale Vorspiel gewissermassen der Ausdruck der inneren Seelenvorgänge der noch im Schweigen verharrenden ist, d. h. Situationen, in denen die Seelenvorgänge derart sind, dass sie nicht eine sofortige Äusserung durch die handelnde (singernde) Person verlangen, Situationen, die eben natürlich nur in gesungenen Dramen – mit ausserordentlicher Wirkung vorkommen können, giebt es genug.<sup>60</sup>

Aber in dem vorliegenden Duett ist das Vorspiel dramatisch unwahr, wo wir geradezu eine Explosion von Seiten der Melia erwarten. Dass aber das Vorspiel vorhanden ist, darin steht der Componist einfach unter demselben zeitgenössischen Einfluss, wie in den – (92/93) – vorher ad 1) besagten Vorwegnahmen des Inhalts des Duetts durch das vorhergehende Recitativ. Es ist eben ein Musikstück, als welches das Duett genossen wird; auf dieses Musikstück leitet und deutet das Recitativ hin; und zu einem gesungenen Musikstück gehört

---

2) ob wenn er im Text vorkommt, Mozart auf Änderung des Textes Einfluss genommen hat? Der bekannt gewordene Briefwechsel zwischen Wolfgang und Leopold Mozart über die Textvorlage zum Idomeneo mit Mozarts Änderungswünschen dient heute als markantes Beispiel dafür, wie klarsichtig Mozart als Opernkomponist die dramatischen Qualitäten oder Mängel eines Librettos später zu beurteilen und v. a. Wiederholungen zu ändern wusste.

<sup>60</sup> Und Gluck hat, glaube ich von diesem Mittel einen sehr klugen und ausgiebigen Gebrauch gemacht, hat er nicht aber auch Vorspiele in nicht dafür passenden Situationen gebraucht? Siehe mein Heft: Geschichte der neueren Musik seit Bach. Winter 1887/88, v. S. 144 an, wo meine Besprechung der ital. u. franz. Alceste Glucks beginnt.



eben im Jahre 1767 ein ordentliches Vorspiel, wie es der Vater und der Grossvater auch schon gehört hat, und wie es eben Mode ist.

3.) Und gerade unter denselben Gesichtspunkt muss ein weiteres Moment in der Construction dieses Duetts gestellt werden. – Ist es nicht unnatürlich, dass Melia all ihre Worte hintereinander vorbringt, ohne dass ihr Apollo in die Rede fällt, der doch nachher auf jedes ihrer Worte eine Erwiderung, ein begütigendes Wort und eine Entschuldigung für sich weiss; und erst nachdem Melia zu Ende ist, all diese Worte hintereinander vorbringt? Ist es nicht noch unnatürlicher, wenn ebenso Apollo in dem Aussprechen seiner Gründe nicht ebenfalls unterbrochen wird von der leidenschaftlichen Melia, sondern dass auch sie wartet bis Apollo zu Ende ist mit seinen Worten? Und warum dieses, damit die Disposition des Duetts in aller Klarheit folgende ist: 1) 1<sup>ster</sup> Theil: beide Stimmen nacheinander; 2) 2<sup>ter</sup> Theil: beide Stimmen zusammenwirkend.

Dies ist wiederum in musikalischer Beziehung durchaus zweckmässig und bietet eine naturgemässe Steigerung. Und diese Form ist auch in dramatischer Beziehung durchaus verwendbar, wie z. B. in dem Duett Nr. 8, wo wir es durchaus nicht als Nothwendigkeit empfinden, dass dem Oebalus sofort die Melia mit dem Ausdruck ihres Schmerzes in das Wort fällt. Das ins Wortfallen wäre auch hier durchaus dramatisch wahr und möglich gewesen; aber es wäre nicht nothwendig gewesen.

Aber wie ich es schon früher (S. 22 dieser Blätter, 3<sup>ter</sup> Absatz) sagte, ob diese Form des Nacheinandersingens in einem 1<sup>sten</sup> Theil und des Zusammenwirkens in einem 2<sup>ten</sup> Theil auch dramatisch an richtiger Stelle ist, das hängt von der Situation des einzelnen Falles ab.

Und hier in dem Duett Nr. 6 zwischen Apollo und Melia ist sicherlich ein Fall, in dem diese Form, so musikalisch berechtigt sie auch sein mag, in dramatischer Beziehung unberechtigt ist, weil sie auf einer dramatischen Unwahrheit beruht.

Wir hatten gerade bei der langen Untersuchung des 2<sup>ten</sup> Theils dieses Duetts (S. 45 dieser Blätter ff.), in welchem beide Personen sich in die Rede fallen, gefunden, – [93/94] – in welchem Maass Mozart gerade die psychologischen Vorgänge sich vorstellt und wiederzugeben versucht, und wie gerade die musikalische Seite darunter leidet. Um so auffallender und interessanter ist es, dass er mit der Schlag auf Schlag vor sich gehenden Darstellungsform, wie sie der 2<sup>te</sup> Theil hat, ganz ruhig wartet, bis eben der erste Theil zu Ende ist. Hiermit steht er gerade wieder unter dem Banne der musikalischen Gestaltung oder der Gewohnheit in musikalischen Dingen, welche es ihm auferlegt, erst hübsch ruhig das lange Vorspiel zu erledigen, ehe er seine Personen zu Worte kommen lässt.<sup>61</sup>

4.) Ein vierter und letzter Punkt zeigt denselben Mangel: Herrschaft der hergebrachten musikalisch-formalen Gewohnheit über dramatischen Anforderungen zu Ungunsten der letzteren.

Das Duett Nr. 8 (S. 82) war seiner Construction nach nicht in der Form der da Capo-Arie. Das wäre auch musikalisch unwirksam gewesen bei dieser Anlage des Stückes, nämlich der bewussten Theilung in einen 1<sup>sten</sup> und 2<sup>ten</sup> Theil. Es wäre natürlich wirkungslos gewesen, nach dem 2<sup>ten</sup> Theil, in dem beide Personen zusammengesungen haben, nun noch einmal den ersten Theil hören zu lassen, in dem die Personen nun nach einander singen.

Das vorliegende Duett Nr. 6 aber ist seiner Construction nach eine da Capo-Arie. Und das ist musikalisch ganz berechtigt, dramatisch aber unwahr.

Nämlich nachdem das Duett, wie wir es in seiner ganzen Ausdehnung kennengelernt und untersucht haben, zu Ende und in seiner Grundtonart F-Dur (S. 55, S. 1) geschlossen ist, tritt nun Apollo (S. 55, S. 2) mit einem in Takt ( $\frac{2}{4}$ ) und Tonart (G-moll) geänderten Sologesang hervor, in dem er sagt: dass er trotzdem bleiben und sich, bis der Zorn [sich] gelegt hat,

---

<sup>61</sup> Untersuche hierzu:

1) Wie die Duette anderer gleichzeitiger Componisten sich hierzu verhalten.

2) wie sich Mozart in seinen Meisterwerken dazu verhält.

verborgen halten wird. Und dann beginnt wieder das Duett (S. 57, S. 2), dem jetzt ein freilich geändertes Vorspiel vorausgeht, und keine Note daraus wird geschenkt, es ist sogar noch einmal ganz abgedruckt.

– [94/95] –

Die Form ist also ganz die der dacapo Arie, wie folgendes Schema zeigt:

I. Duett			II Sologesang Apollos	III=I
Vorspiel	1 <sup>ster</sup> Theil beide Personen	kein	Anderer Takt ( $\frac{2}{4}$ )	Nur
	singen allein (F-Dur) $\frac{3}{4}$ -Takt	Zwischen	Anderer Tonart (G-moll)	abge-
	Schluss in a-moll (=Moll	spiel	Schluss a-moll	kürztes
	Tonart der höher potenzierten		(S. 57, S. 1)	Vor-
	Tonart +#) (S. 51, vorletzter		<u>Anderer</u> musikalische	spiel
	und letzter Takt)		Gedanken wie im 1 <sup>sten</sup>	
			Theil, also nicht wie in	
			da-Capo Arie dieselben	
			Gedanken.	

In musikalischer Beziehung ist diese Wiederholung nun ganz berechtigt; und zwar in doppelter Hinsicht.

Wenn der Sologesang Apollos mit dem Duett zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst werden sollte, so könnte dieses Ganze natürlich nicht mit dem Sologesang schliessen, sondern müsste schliessen mit demjenigen Theil, in dem viel höher gesteigerte musikalische Mittel verwandt wurden, d.h. mit dem Duett, das heisst es musste wiederholt werden. Und zweitens namentlich musste dies geschehen an der Stelle, an welcher dieses Stück steht. Es steht am Ende eines Aktes, es bildet dieses aus Duett und Solo zu einem ganzen vereinigten Musikstück nämlich den Schluss des Chorus primus.

Und mit diesem kurzen Solo konnte der Akt, nach dem fulminanten Duett, natürlich nicht schliessen. Es würde da nur wie ein Appendix gewirkt haben. So musste bei der einmal gewählten Anlage, das Duett eben wiederholt werden.

Aber wie steht es mit der dramatischen Wahrheit? Apollo sagt in seinem Solo: latebo: Ich will mich verborgen halten,<sup>62</sup> wir bekommen es viermal hintereinander zu hören, das bildet den Schluss seines Solos. Das hindert ihn aber nicht, das ganze Duett nun noch einmal mit Melia zu singen. Ich will diese dramatische Unwahrheit und Unsinnigkeit, die Mozart seinen Helden hier begehen lässt – gerade so wie die zeitgenössischen Operncomponisten, nur andeuten; sie liegt auf der Hand. Aber das ist's nicht, was ich meine; sondern etwas anderes, was nicht gleicherweise auf der Hand liegt – und was ebenfalls die Zeitgenossen mitmachen.

– (95/96) –

Auch wenn Apollo nicht sagen würde: Ich werde mich verborgen halten, würde die Wiederholung des Duetts, wie wir sie hier vor uns sehen, dramatisch unwahr sein.

Wie ich dies aber meine, das kann ich recht klar äussern, wenn ich Ihnen sage, was in dem Sologesang Apollos übrig geblieben wäre, wenn das latebo fortfiel. Er würde dann im Wesentlichen äussern: Manebo. Ich werde bleiben. Und ist auf dieses Manebo eine Wiederholung des Duetts unangebracht oder nicht? Sicherlich ist sie angebracht. Denn sie facht aufs Neue und nun erst recht die Melia an zu sagen: Entweiche du Grausamer etc. und ihre Worte fordern aufs Neue Apollo zu seiner Erwiderung heraus.

(In bezug was ich auf das latebo S. 95 letzter Absatz gesagt habe, bemerke ich übrigens, dass ja auch hierauf die Melia ebensowohl erwidern kann: discede crudelis. Das Wesentliche meiner Ausführung auf S. 96 wird aber dadurch nicht getroffen.)

Was kann ich also gegen die Wiederholung des Duetts haben? Nichts, im Gegentheil; ich finde sie auch in dramatischer Hinsicht berechtigt. Gegen die Wiederholung habe ich nichts;

<sup>62</sup> NB Siehe zu dem, was ich über latebo hier sage, S. 96 [eckige Klammer].

aber wohl gegen die Art der Wiederholung. Es dürfte, wenn die Wirkung auch in dramatischer Beziehung wahr sein sollte, die Wiederholung der gleichen Worte nicht auch die Wiederholung derselben musikalischen Gestaltung mit sich bringen.

Wenn jetzt nach dem Solo Apollos beide Personen wieder in derselben Ordnung, erst nacheinander, dann miteinander dieselben Töne singen, dann ist das eben die Art eines ganz guten Musikstücks. Aber es ist psychologisch und dramatisch unwahr, wenn sie die selben Worte jetzt mit derselben seelischen Empfindung wiedergeben als das erste Mal, das wirkt, wie auswendig gelernt. Durch die Musik wird eben das gegeben, was in der Seele im Augenblick vorgeht; es ist das, was wir in gesprochener Rede durch Gesten, Betonungen, Pausieren, kurz durch alle Nuancen der Sprechweise wiedergeben. Stellen Sie sich einmal vor, dass diese Worte, die zum zweiten Mal zu erscheinen wohl ihre Berechtigung haben, jetzt genau mit denselben Betonungen, Gesten etc wiedergegeben werden wie das erste Mal. Was wäre die Wirkung? Wir würden an die Wahrheit der Empfindungen, die in ihnen sich offenbaren sollen, nicht glauben können. Dieselben Worte entspringen zum zweiten Mal einer ganz anderen, viel gesteigerteren Empfindung,<sup>63</sup> – (96/97) – als das erste mal. Demgemäss müsste auch die musikalische Gestaltung eine ganz andere werden. Die zu Grunde liegenden musikalischen Gedanken könnten und würden zweckmässiger Weise – um einen organischen Zusammenhang in das ganze zu bringen – dieselben bleiben; aber sie müssten umgebildet werden, sie müssten in anderer Art miteinander verknüpft werden, in anderer Art müssten Rede und Gegenrede folgen. Also die Schablone der musikalischen Wiederholung müsste einer Formgebung unter dem Einfluss der psychologischen Anforderungen weichen.

(Ich will hierzu bemerken: der Text des Duetts hätte eine solch andere Verknüpfung der musikalischen Gedanken sehr wohl gestattet. Die Verse sind so gebaut, dass man sie, ohne den Sinn zu verletzen, aus ihrem Verband mit den umgebenden Versen herausnehmen kann, ja einzelne Worte kann man herausnehmen, wie ja Mozarts Verwendung des Textes siehe S. 52 dieser Blätter ad 3) uns gezeigt hat. Die Worte des Textes sind so gewählt, dass einem [recte man] viele von ihnen zur Erhöhung des Ausdrucks sehr wohl mehrfach wiederholen kann. Und das ist, bei aller Platitude des Textes, ein entscheidender Vorzug. Es gehört mit zu den für eine Oper zweckentsprechenden Einrichtungen des Textes, dass man ihn auf mannigfachste Art drehen und wenden muss können, dass die einzelnen Abschnitte, die einzelnen Verse, überhaupt die einzelnen Complexe die verschiedenartigste Gliederung zulassen. Dies ist ein wesentliches Moment in der Technik des Operntextes.)

Dass Mozart damals aber einfach mitthat, was die andern vor ihm und neben ihm machten, bedarf keiner Entschuldigung, sondern musste nur aufgedeckt werden, um nachher im richtigen Licht zu sehen, wie der spätere Mozart in solchen Fällen gehandelt hat. In diesem, sowie in dem ad 2) S. 92 dieser Blätter (das Vorspiel betreffend) und dem ad 3) S. 93 ff dieser Blätter (das Nacheinandersingen im 1<sup>sten</sup> Theil des Duetts betreffend) besprochenen Punkten können wir den Dichter nicht mitverantwortlich machen, wie ich in dem ad 1) genannten Punkt (S. 90), welcher das Vorwegnehmen durch das Recitativ betraf. (Denn dieses ist durch die Prosafassung als solches vom Dichter gegeben.)

In den genannten 3 Punkten ist es Mozarts eigener Wille, so gehandelt zu haben. (Und übrigens hätte er die Solopartie des Apollos dem Wortinhalt nach abgelöst vom Duett als eine selbständige Arie behandeln können. Freilich kann ich ohne das Textbuch nicht entscheiden, ob vom Dichter nicht die Verknüpfung mit dem Duett vorgeschrieben war.<sup>64</sup>)

---

<sup>63</sup> NB! Siehe etwas ähnliches in der sonst so dramatisch lebendigen Arie Nr. 17 Polidoros in der Finta semplice (S. 119 der Partitur) (Siehe S. 207 dieser Blätter bei dem –

<sup>64</sup> *Das Textbuch zeigt dazu folgendes: Der mit „Apollo solus“ bezeichnete Schlussgesang, der mit den Worten „Quem coeli“ beginnt, nachdem Melia mit der Regieanweisung „Abit Melia“ nach Apollos Worten „si reicis me“ verabschiedet worden ist, fungiert als integrierter Bestandteil des Duetts Nr. 6. Das dramatisch äußert Sinnige tritt also erst dadurch ein, dass Mozart sich über das vorgeschriebene*

Noch eine Bemerkung möchte ich an das Gesagte anknüpfen: Gerade so wie es (Siehe S. 88 dieser Blätter unten bei dem – ff) für den Knaben Mozart eine seine damalige geistige Entwicklung übersteigende Aufgabe war, für die Leidenschaft in seinen Melodien einen Ausdruck von demselben musikalischen Werth zu finden, wie für die ruhigeren Empfindungen, ebenso ist es mit den Anforderungen, die dieses Duett an den Componisten stellt.

Das Duett Nr. 8 (S. 82) zwischen Melia u. Oebalus mit seinen ruhigeren, gemesseneren Empfindungen, fand einen reicheren melodiösen Ausdruck als dieses stürmische Duett; und in diesem Duett Nr. 6 ist die Melodiebildung des Apollo reizvoller als die Melias, wie wir sahen. Ebenso ist gegen [den] Aufbau des Duetts Nr. 8 nichts einzuwenden. Der leidenschaftsloseren Situation entspricht – (97/98) – schon ein auch nur formal-musikalisch befriedigender Aufbau, wenn auch hier natürlich durch Eingehen auf psychologische Dinge viel zu wirken ist. Aber wo die Leidenschaft, wie im Duett Nr. 6 die Sprache führt, da kommen höhere Anforderungen an die Kraft, sich in die Seele der Handelnden hineinzusetzen, ja diese Art der Empfindung wird einem Knaben bis zu einem ziemlich bedeutenden Grade verschlossen sein. Hier reicht eben die bloß musikalisch-formale Gestaltung nicht aus. Und wenn sogar erfahrene Künstler damaliger Zeit, hierin fehlten, obwohl sie die für die psychologische Erfassung nöthige geistige Reife hatten, nur weil man die psychologische Seite überhaupt vernachlässigte, so war bei Mozart ein Fehlen in dieser Beziehung auch abgesehen davon, dass er natürlich zunächst nur mithun konnte, was die andern thaten, eine auch innere Nothwendigkeit seiner geistigen Entwicklung.

Wie gesagt: der Anforderung an die musikalisch-dramatische Gestaltung, welche aus der Fähigkeit hervorgeht, sich die Situation der Leidenschaftlichkeit vorzustellen, konnte erst der spätere, reifere Mozart genügen.<sup>65</sup>

Noch verdienen die beiden begleiteten Recitative der Oper eine Betrachtung, weil es uns interessieren muss, zu sehen, wie sich Mozart zu der Schilderung des Seelenzustands und der Schilderung innerer Vorgänge in den Situationen, denen in den begleiteten Recitativen ein wegen der instrumental schildernden Zwischenspiele besonders breiter Raum gegeben ist, verhält.

– Das erste begleitete Recitativ eröffnet den 3<sup>ten</sup> und letzten Theil des Werkes (Partitur S. 65) (den sogenannten Chorus secundus). Wir sehen den sterbenden Hyacinthus. Er kann seinem Vater nur noch sagen, daß nicht Apollo sein Mörder ist, sondern Zephyrus; und kann ihm dann nur noch ein Lebewohl zurufen. – (98/99) –

Der Dichter selbst hat schon dafür gesorgt, dass wir glauben, einen Sterbenden zu vernehmen: kurz abgerissene Worte lässt er den Hyacinthus sprechen. Gleich die ersten Worte: Non est ist kein vollständiger Satz: Es sollte heißen Non est Apollo: das wesentliche Wort Apollo kann er nicht mehr im selben Zuge aussprechen. Dazu fehlt ihm schon die Kraft.<sup>66</sup>

Mozart kommt dem Ausdruck dieses kraftlosen Sprechens des Dahinsterbenden durch die Instrumentalbegleitung entgegen; gleich bei den ersten Tönen, welche dem ersten Wort

---

*Abtreten Melias hinwegsetzt, um sie in ihrer Wut ein Da capo des gemeinsamen Streit-Gesangs mit Apollo veranstalten zu lassen. William Mann schreibt dazu in seiner Monographie The Operas of Mozart, London 1977: „At first we may assume that this is to be a duet consisting of alternating solos, but eventually Melia breaks in on one of Apollo’s avowals of innocence and they sing together, Apollo quite floridly at one moment. The libretto intended that Melia should now exit, leaving Apollo to end the act with a solo. Mozart, however, insisted on writing it as a da capo duet of which Apollo’s solo is the middle section. Melia, if we are to honour Father Widl, must now leave the stage.“ (S. 32)*

<sup>65</sup> Das Terzett am Schluss der Oper zwischen Apollo, Oebalus u. Melia (Partitur S. 92) habe ich nicht genau untersucht, thue es später und vergleiche es mit dem Schlussterzett aus der Schuldigkeit des ersten Gebots (Part. S. 69, Siehe S. 15 bei dem –, meiner Blätter Die Opern Mozarts. Analysen. Die Schuldigkeit des ersten Gebots. Sommer 1888.

<sup>66</sup> So fasse ich wenigstens dieses Non est auf.

Hyacinthus' vorangehen, durch das Nachschlagen auf den gradzahligen Achteln in der ersten Geige und der Viola.

Im weiteren Verlauf wird seine Absicht noch deutlicher. Wenn der Vater (Oebalus) spricht (wie S. 64, S. 1, T. 2–5; S. 2, T. 2) haben die Instrumente ausgehaltene Töne. Wenn aber Hyacinthus spricht (S. 2–3, 2. Takt) so haben die Instrumente auf den guten Takttheilen (1<sup>stes</sup> u. 3<sup>tes</sup> Viertel), d. h. auf den betonten Silben, Pause und auf den schlechten Takttheilen (3.[recte 2.] u. 4<sup>tem</sup> Viertel) haben sie von der kurzen Dauer nur eines Achtels; und dieses Achtel wiederum trifft regelmässig auf eine Pause im Sprechen des Hyacinthus.

Dieses müde, schattenhaft und kraftlose Nachschlagen der Instrumente und die Energielosigkeit der betonten Silben, die aus dem Mangel an Begleitung auf den guten Takttheilen hervorgeht, ein altbekanntes und verwandtes, also von Mozart natürlich durchaus nicht erst erfundenes Mittel der Schilderung solcher Situationen, zeigt uns aber im Gegensatz zu der bei Oebalus' Worten angewandten Art der Begleitung deutlich die bewusste Absicht, die Situation zu malen.

(Übrigens bemerke ich, dass dieselbe Behandlungsweise wie hier bei den Worten des Hyacinthus, auch gerade bei kraftvollen Stellen gebraucht wurde: Dann ist freilich das Ganze auf dem guten Takttheil, auf dem die Instrumente schweigen, forte, und die auf schlechtem Takttheil erklingenden Instrumente haben häufig diese rhythmische Figur □.<sup>67</sup>

Im gleichen Maass können wir auch im weiteren Verlauf des Recitativs diese Absicht Mozarts verfolgen. – [99/100] –

Nun, da Hyacinthus todt ist, durchlebt der Vater, Oebalus, verschiedene Stimmungen, den Wechsel derselben können wir deutlich an der verschiedenen Art der Instrumentalbegleitung ersehen: erst ruft er den Sohn: Hyacinthus, mein Sohn (S. 64, S. 3, T. 2–3), dazu Tremolo der Instrumente, dann: er hat gelebt, entseelt liegt er da: einzelne, durch Viertelpausen unterbrochene Orchesteraccorde (T. 4). Nein! (S. 64, letzter Takt, bis S. 65, S. 1, T. 2) längeres Schweigen des Vaters. Das Orchester übernimmt die Schilderung der Seelenbewegung: Weiche Töne, die (S. 65, T. 1) in pathologisch wirkende Accorde überleiten, nämlich 3 mal auf 2, 3, 4<sup>tem</sup> Viertel übermässiger Quint-Sextaccord, der sich jedesmal in den darauf folgenden Achteln auflöst, welche, das haben wir das Recht anzunehmen, den Schmerz des Vaters ausdrücken sollen.

(Bei der Auflösung fällt auf der Gang der Bratsche *b-fis*. Ist dies nur um der parallelen Quint mit dem Bass auszuweichen, welche entstünde, wenn das *b* nach *a* ginge; oder soll der chromatische Schritt *b-fis* als solcher zur Charakteristik mitwirken?)

In dieser Stimmung bleibt Oebalus noch, und nun, bis zu den Worten (S. 65, S. 2, T. 1–2), der Vater wiederholt sich in diesen Worten die Aussage des Sohnes: Apollo ist es nicht, Zephyrus trägt die Schuld meines Todes: Und was auf diese Worte folgt, ist wieder ein glänzender Beweis für die frühreife Fähigkeit des Knaben, sich diese feineren Seelenvorgänge bereits vorstellen zu können.

Nach diesen Worten nämlich sehen wir (S. 2, T. 2 bis T. 3, erste Hälfte), während des langsam nun folgenden Stillschweigens des Vaters, eine äusserst weiche gesangreiche Partie, die mit einigen herb wirkenden Dissonanzen gemischt ist (in T. 2 auf dem 6<sup>ten</sup> u. 8<sup>ten</sup> Achtel) und ganz leise und im legato (dem ersten legato im ganzen Recitativ) erklingen soll. Darauf auf der 2<sup>ten</sup> Hälfte des 3<sup>ten</sup> Taktes plötzlich unvermittelt das Gegentheil: keine Kantilene, kein Legato, kein piano, sondern ein forte und Stakkato und stürmische Sprünge, so wie steiles

---

<sup>67</sup> NB! Untersuche genauer die Mittel zur Schilderung von inneren Seelenzuständen und äusseren Situationen im begleiteten Recitativ. Denn in ihm ist der Componist viel ungebundener, er kann sich vielmehr seinen Eingebungen hinsichtlich der Malerei gehen lassen, als in geschlossenen Formen; nicht alle werden durch die geschlossene Form gleich stark in diese Beziehung gebunden; Mozart z. B. ist auch in der geschlossenen Form in hohem Grade im Stande, der Detailmalerei der Seelenzustände und äusserer Situationen nachzugehen und zwar ohne die Form zu stören.

aufwärts und abwärts=Bewegen in schneller Allegro-Bewegung. Alles unisono. Was dieses forte-staccato unisono bedeuten soll, das ist nicht schwer zu errathen; die folgenden Worte (S. 3, T. 1) sagen es deutlich: So also handelst du an mir, du 3fach lügnerischer Zephyrus? Die Leidenschaft ist in ihm erwacht und mit voller Wuth werfen sich seine Gedanken auf den verrätherischen Freund.

Aber warum tritt dieses Forte in der Begleitung nicht unmittelbar hinter die Worte (S. 2, T. 1-2): Zephyrus ist der Urheber meines Todes, warum schiebt sich zwischen diese Worte und das forte der Begleitung erst noch jene weiche leise Cantilene? Oder mit anderen Worten, warum bricht der Zorn des Vaters gegen den Zephyrus nicht unmittelbar nach diesen Worten aus, die doch den Namen des Mörders aussprechen? Was bedeutet also die zunächst folgende weiche Cantilene? – (100/101) –

Die Antwort hierauf zeigt, was eben Mozarts feine psychologische Auffassung von dieser Seelenbewegung des Vaters: Die Worte, die der Vater spricht: Glaub mir, nicht Apollo, sondern Zephyrus ist der Urheber meines Todes, sind die Worte des verschiedenen Sohnes. Der Vater wiederholt sie sich, und indem er dies thut, sind seine Gedanken noch bei dem Sohne; der Gedanke an den Mörder ist noch nicht erwacht, oder hat noch nicht die Oberhand. Diese Worte seines Sohnes erheben seine Trauer auf die höchste Stufe, die diesen Worten folgende Cantilene zeigt diese Absicht Mozarts, sie zu schildern aufs deutlichste, da bisher eine so lang ausgesponnene melodische Partie in dem Recitativ noch nicht vorkam. Und plötzlich, mitten in diesem Schmerz um den Sohn, unvermittelt springt diese Empfindung über in die leidenschaftliche Wuth gegen den Mörder, wie die forte-staccato-unisono-Stelle unvermittelt der piano-legato Cantilene folgt.<sup>68</sup>

Wieviel feiner ist diese Auffassung von den seelischen Vorgängen des Vaters als wenn Mozart nach jener Wiederholung der Worte des Sohnes die Instrumente hätte sofort losstürmen lassen! Aber auch ein wie viel complicirter Seelenvorgang ist es, den sich der Knabe vorzustellen im Stande sein musste, um sein Instrumentalzwischenpiel so einzurichten, wie er es gethan hat.

Und ich frage Sie: sind es blos Musikstücke, die Mozart componirt oder stellt er es sich zur Aufgabe, mit den Musikstücken zugleich psychologische Vorgänge zu schildern.

NB! Ich bemerke hier noch: So deutlich auch die Absicht, psychologische Vorgänge zu schildern, hier am Tage liegt, eine andere Frage ist es: wie weit Mozart dies hier schon erreicht. So ist die musikalische Behandlung der Worte des Recitativs noch weit entfernt von der ihr möglichen Deutlichkeit, Intensität, Energie des Ausdrucks; sowohl in Bezug auf die verwandten Intervalle, wie die Harmonie und die Rhythmik, ist hier doch nur das hergebrachte benutzt. Die Glucksche Sprache des begleiteten Recitativs ist entschieden ausdrucksvoller. Und Mozarts begleitete Recitative aus reifer Zeit zeigen auch hierin Vollendung. – Auch in der Begleitung dieses Recitativs, namentlich in den forte-Stellen, sieht man zwar deutlich die Absicht, aber die benutzten Mittel bieten nichts neues, nichts besonders eigenthümliches.

Ich bemerke, dass Mozart in der erwähnten Cantilenenstelle (S. 65, S. 2, T. 2–3, erste Hälfte) die Sordini, welche bis dahin in dem Recitativ vorgeschrieben sind, fallen lässt. Hat dies seinen Grund darin, dass sie, da er für die folgende forte-staccato-Stelle (T. 3, zweite Hälfte ff) die Sordini nicht brauchen kann, und da sie mitten im Spiel nicht beseitigt werden können, bereits bei der Piano-Cantilene abgelegt werden müssen? Dies scheint mir das naheliegende zu sein. Oder soll das Fehlen der Sordini in der Cantilenenstelle auch zu gleicher Zeit eine Nuance gegenüber dem vorhergehenden geben?

Der weitere Verlauf dieses Recitativs, das sich nun ganz mit dem Mörder des Sohnes beschäftigt, und in derselben Art der Begleitung, wie die der forte-Stelle gehalten ist, giebt mir zu weiteren Bemerkungen keine Veranlassung.

---

<sup>68</sup> Siehe die attacca anschließende Stelle in: NMA, II, 5, 1, S. 68, Takt 25.

Ich wende mich also zu dem zweiten begleiteten Recitativ (S. 89). – [101/102] –  
Die Situation ist kurz diese: Nachdem Melia u. der Vater Oebalus den Verlust des Sohnes, aber auch den Verlust des Gottes beklagt haben (in dem Duett Nr. 8), erscheint Apollo und sagt ihnen (im Recitativo secco, S. 88, die beiden letzten Systeme), dass die Liebe zu dem getöteten Hyacinthus ihn zwingt, zurückzukommen und durch seine Gegenwart das Land zu beglücken. Und nun, erfahre, was die Gottheit vermag. Und was ist es, worauf Apollo hiermit hinweist? Er fährt in seinen Worten nämlich fort (S. 89): Erstehe wieder Hyacinthus! Und bedecke mit der Blume, die deinen Namen trägt, das Grab. Wie es also in der alten Sage heisst, will Apollo den gestorbenen Hyacinthus zu neuem Leben erwecken, indem er ihn als Blume, als die nach ihm Hyacinthe genannte Blume, aus dem dunklen Schoos der Erde emporspriessen lässt.

Das ist es, was in dem begleiteten Theil des Recitativs vorgeht, weniger gilt es dabei den Worten; denn diese sind ja in dem Recitativ nur wenige, sondern der Schilderung dessen was vorgeht.

Und diese Schilderung ist in einem kleinen reizvollen Musikstück gegeben, das durch seine in sich fest abgeschlossene Behandlungsweise über die Grenze eines Recitativs beinahe hinaustritt. Es ist eigentlich ein kleiner Instrumentalsatz, in den die wenigen Worte Apollos hineingefügt sind. Oder, um es genauer auszudrücken: es sind 3 kurze instrumentale Sätzchen, die so durch die Worte Apollos voneinander getrennt sind, dass je zwischen dem 1<sup>sten</sup> Instrumental-sätzchen, mit dem das Ganze beginnt, und dem 2<sup>ten</sup> Sätzchen und zwischen dem 2<sup>ten</sup> Instrumentalsätzchen und dem dritten, mit welchem das Ganze schliesst, die Worte Apollos erklingen.

Diese 3 kurzen Instrumentalsätzchen sind jedes für sich ein ganz abgeschlossenes Musikstückchen; und alle 3 stehen sie in engem Zusammenhang mit einander dadurch, dass in allen dieselben musikalischen Gedanken zu Grunde liegen, wie Sie ja sehen, wenn Sie auf die ersten Takte jedes Abschnitts blicken (S. 89, S. 1, T. 1–2; S. 2, T. 2–3; S. 90, S. 1, T. 1–2). Mehr noch werden sie die Bedeutung hiervon bemerken, wenn Sie es hören, und namentlich wird Ihnen beim Hören klar werden die formale Abgeschlossenheit eines jeden der 3 Abschnitte. Jedes derselben könnte in einem Musikstück von ausgeprägt abgeschlossener Form einen Bestandtheil desselben ausmachen, das in sich so abgegrenzt ist, dass wir von ihm das Gefühl haben, dass mit ihm ein musikalischer Gedanke fertig ausgesprochen ist und nun ein anderer Abschnitt folgen muss. – [102/103] –

Die Periodisierung des ganzen begleiteten Recitativs ist folgende: (Ich bezeichne die Takte desselben mit 1., 2., 3. etc; das 4taktige Kolon ist = 2 <sup>4</sup>/<sub>4</sub>-Takte; das heisst der einzelne Takt des 4taktigen Kolons ist = 2 Vierteln.)

S. 89 T. 1. 2. 3. 4. 5. (S. 2, T. 1)  
 G-Dur Halbkol Halbkol Halbkol Halbkol Halbkol Worte Apollos  
 4taktiges Kolon 4taktiges Kolon Schluss Hyacinthe surge!  
 G-Dur

### I. Instrumentalsätzchen

S. 89 T. 6.(S. 2, T. 2) 7.(S. 2, T. 3) 8.(S. 2, T. 4)  
 Halbkolon Halbkolon 1. Hälfte  
 4taktiges Kolon ein Halbkolon }  
 = 3 Halbkola  
 8. 9.(S. 3, T. 1) 9. 10.  
 2. Hälfte 1. Hälfte 2. H. 1. H.  
 4taktiges Kolon 4takt.Kolon  
 Schluss D-Dur

### II. Instrumentalsätzchen

S. 89 T. 10., 2. Hälfte, T. 11, T. 12  
 Worte Apollos:  
 Funus et flore aemulo nomenque praeferente Defuncti tege

S. 90 T. 13 (S. 1, T. 1) 14. 15. 16. (S. 1, T. 4)  
 Halbkolon Halbkolon Halbkolon Halbkolon  
 4taktiges Halbkolon 4taktiges Halbkolon Schluss  
 III. Instrumentalsätzchen A-Dur

(= dem I., nur in A-Dur, also in G + 2#)

– Was T. 8 anbetrifft, so habe ich folgendes zu bemerken: Dieser Takt functionirt wie ich durch } angedeutet habe, in zweifacher Art.

1) ist er ein Halbkolon, welches herauswächst aus dem vorhergehenden 4taktigen Kolon, so dass es mit diesem zusammen 3 Halbkola ausmacht, die zusammen ein ganzes bilden. In dieser seiner Eigenschaft hat der 8<sup>e</sup> Takt die Dauer eines ganzen Halbkolons, d.h. von 2 <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takten, also die Dauer des ganzen Taktes (S. 89, S. 2, T. 4), doch so, dass das 3<sup>te</sup> Viertel dieses Taktes, der Accord *d fis a d* erklingend vorgestellt werden muss, oder – [103/104] – dass wir, was dasselbe ist, auf dem 4<sup>ten</sup> Viertel eine Pause empfinden.

2) functionirt die 2<sup>te</sup> Hälfte dieses 8<sup>en</sup> Taktes, d.h. das 3<sup>te</sup> u. 4<sup>te</sup> Viertel als etwas ganz anderes. Es beginnt nämlich auf dem 3<sup>ten</sup> Viertel (Accord *d fis a d*) ein 4taktiges Kolon (= T. 8, 2. Hälfte u. T. 9, 1. Hälfte), dem dann ein folgendes 4taktiges Kolon correspondirt.

Es ist also so, als hier ein Fall derart, dass gewissermassen 2 ganz verschiedene Stimmen oder richtiger Stimmgruppen sich auf dem 3<sup>ten</sup> Viertel des 8<sup>en</sup> Taktes verschränken: im selben Augenblick als die erste Stimmgruppe ad 1) auf dem 3<sup>ten</sup> Viertel mit *d fis a d* ihren Abschnitt (3 Halbkola) abschliesst, beginnt eine neue Stimmgruppe auf diesem selben 3<sup>te</sup> Viertel (mit denselben Tönen) ihren Abschnitt, nämlich ein 4taktiges Kolon ad 2).

(Siehe zu dieser doppelten Functionirung eines Taktes in einer und derselben Stimme resp. in einer und derselben Stimmgruppe als wenn es 2 Stimmen resp. 2 Stimmpaare sind, die sich auf diesem Takte miteinander verschränken, S. 65 dieser Blätter ff [eckige Klammer].)

Auf alles dieses bitte ich Sie zu hören, wenn ich das Stück spiele. (Ich spiele es.)

Nachdem wir nun das anmuthige kleine Kabinettstück gehört haben, haben wir nun noch zu prüfen, in welchem Verhältnis es zu der zu schildernden Situation steht.

Apollo hat (S. 88, letzter Takt des secco-Recitativs) gesagt, Erfahre, was die Gottheit kann: Und nun hebt das Instrumentalspiel (S. 89) an. In ruhigem behaglichem Gang schreitet es sicher, es hat einen etwas pastoralen friedlichen Charakter durch den während der ersten



beiden Takte (S. 89, S. 1, T. 1–3) liegenden Bass (G). Nicht gleich sagt der Gott, was geschehen wird; in erwartungsvollem Schweigen verharren sie; es ist ein versöhnlicher Vorgang, ein friedbringendes, auf das sie vorbereitet werden durch die beschaulichen Töne der Instrumente, die eben diese Situation malen sollen. Reizend wächst aus dem ersten Kolon (S. 1, T. u. 2), welches den allen Abschnitten zu Grunde liegenden musikalischen Gedanken enthält, das 2<sup>te</sup> Kolon (S. 1, T. 3–4) heraus. Nachdem durch den ausgesprochenen Schluss des Instrumentalspiels diese Situation als ganz abgeschlossen dargestellt wird, sagt – [104/105] – nun der Gott: Erstehe wieder Hyacinthus! Und was geschieht nun? Wieder erheben sich (S. 2, T. 2) dieselben Töne wie im allerersten Takt, etwas neues, aber noch in demselben Rhythmus (in der 1<sup>sten</sup> Violine) wächst daraus (T. 3) hervor, dem sich (T. 4, erste Hälfte) wieder etwas neues anschliesst. – Es ist also ungefähr noch dieselbe Situation wie vorher, welche geschildert wird; nur etwas Bewegung kommt durch das neu anschliessende (S. 2, T. 3) hinein. Das Surge fängt an, zu wirken. Aber ganz erscheint die Wirkung desselben erst mit der Hälfte des Taktes. (S. 2, T. 4). Die kleine sprudelnde abwärts gehende Trillerkette, die erst in der 1<sup>sten</sup> Violine erscheint, dann von der 2<sup>ten</sup> Violine und der Bratsche aufgenommen wird, malt es. Es spriessen die Hyacinthen Blumen aus der Erde heraus. Und ich denke mir den scenischen Vorgang so, dass sie während dieser Figur aus dem Boden empor wachsen.

Freilich sagt erst nachher Apollo: Und bedecke das Grab mit der deinen Namen tragenden Blume. Dass die Blumen das Grab bedecken, kann also eigentlich erst nach diesen Worten geschehen. Dann würde die Trillerkette diesen Vorgang im Voraus malen. Aber es ist ja auch möglich

1) dass [sie] während der Trillerkette bereits am Boden emporspriessen, dass sie das Grab aber erst nach den letzten Worten Apollos bedecken.

2) dass diese letzten Worte Apollos sich zurück beziehen auf den bereits während der Trillerkette eingetretenen Vorgang der Blumenbedeckung des Grabes (dann würde aber freilich doch unlogisch sein, wenn dies Apollo im Imperativ ausspricht).

– Wenn das ad 1) gesagte richtig wäre, dann könnte vielleicht das Hervorspriessen der Blumen auf dem Grabe stattfinden während des letzten Instrumentalstückchens (S. 90, S. 1). In jedem Fall bedeutet die Trillerkette das Hervorspriessen der Blumen. (Steht im Textbuch vielleicht eine scenische Andeutung über die Art, in welcher das Blumenemporspriessen sich zu der Musik verhält?)<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> In der von Jacobsthal benutzten Partitur der AMA (Serie 5, Band 2, S. 89/90) ist die Regieanweisung aus dem Libretto nicht mit abgedruckt. Die NMA (Serie II, Werkgruppe 5, Band 1, S. 92) gibt die lateinische Regieanweisung aus dem Textbuch (*Subsidens cum funere, tellus Hyacinthos flores germinat*) über dem zweiten Notensystem zu Beginn des Takts 19 des Recitativo (Takt 13 des Accompagnato-Teils), also zu Beginn des 3. Instrumentalsatzes, nach den auffordernden Worten Apollos, die beschreiben, was zu geschehen hat, die er damit erst nach den „im Voraus malenden“ Trillerketten des 2. Instrumentalsatzes spricht. Musik und Text verhalten sich hier wie in Haydns Oratorium *Die Schöpfung*. Somit würde diejenige von Jacobsthal anvisierten scenischen Alternativen als plausibelste sich bewähren, die das Hervorspriessen der Hyazinthen und ihr Bedecken des Grabes im Anschluss an die Worte Apollos platziert, nämlich während des 3. Instrumentalsatzes. Noch passender dazu sind dann die ersten Worte Oebalus' in dem fortfahrenden Secco: *Quid video?* Im Salzburger Textbuch, wie auch im deutschsprachigen Libretto-Abdruck bei Reclam und Philips in der Übersetzung von Walther Kraus erscheint die in Klammern gesetzte Regieanweisung („Hyazinths Leiche versinkt, die Stelle bedeckt sich mit Hyazinthen“) direkt zwischen den Worten Apollos und Oebalus', also genau da, wo Mozart den abschließenden Instrumentalsatz seines eingeschobenen Accompagnato hineinkomponiert hat. Der Beginn des großen Secco-Rezitativs zwischen Apollo, Oebalus und Melia vor ihrem Schlussterzett (Nr. 9) mit dem dort eingelassenen, kurzen dreiteiligen Accompagnato zu einem Teil der anfänglichen Worte Apollos hat also folgende Gliederung:  
Secco: Apollo: König! Die Liebe zu Hyazinth zwingt mich, zurückzukehren.  
Verzeih, dass ich als Gott es wage, dein Reich durch meine

Und zum Schluss (S. 90, S. 1) erklingt wieder genau dasselbe Instrumentalstückchen wie im Anfang (S. 89, S. 1) – in A-Dur diesmal, wodurch das ganze Bild in musikalischer, anmuthiger Art eingerahmt, und wodurch dem ganzen eine gemeinschaftliche feste Grundstimmung gegeben wird. (In Bezug auf das Blumenspriessen, das hiermit vielleicht verbunden ist, siehe die vorhergehende [eckige Klammer] bei —.) – [105/106] –

In Bezug auf das Motiv, welches dem ganzen zu Grunde liegt und aus dem andere Gedanken herauswachsen, ich meine die Figur bemerke ich, dass dasselbe im begleiteten Recitativ von Mozart auch schon in dem Recitativ der Schuldigkeit des ersten Gebots, S. 28 als durchgehendes Motiv benutzt ist, da wo der Christ aus dem Schlafe erwacht (siehe meine Blätter: Die Opern Mozarts, Sommer 1888. Analysen. Die Schuldigkeit des ersten Gebots, S. 4). Und auch im Idomeneo kommt es vor, aber so dass die beiden Achtel nicht auf derselben Tonstufe stehen, sondern so: [...] im begleiteten Recitativ, Part. S. 197; auch mehrfach benutzt in demselben. Und im begleiteten Recitativ des Idomeneo S 141 in dieser Gestalt: [...] nachdem es in der vorhergehenden Arie der Ilia Nr. 11 (Part. 134) als Begleitmotiv vorher benutzt war. In dem Recitativ wird es hier benutzt, um den Nachklang der Wuth der Ilia in der Seele des Idomeneo zu schildern, indem Idomeneo sagt: Wer kann mir dieser Worte (nämlich der vorausgegangenen Worte der Ilia) zweideutigen Sinn erklären?

(Kommt dieses Motiv in irgendwelcher Modification sonst noch bei Mozart vor? Ja, im Idomeneo im Priester-Recitativ Nr. 23 (auf S. 257, S. 1, T. 3 u. 4) ganz wie hier in Apollo et Hyacinthus. Es entwickelt sich in den folgenden Takten des Idomeneo etwas weiteres daraus.) Aus vielen Fällen könnte man vielleicht Schlüsse ziehen daraufhin, welche Grundbedeutung bei der Schilderung von Vorgängen dieses Motiv bei Mozart hätte.<sup>70</sup> – (106/107) –

14<sup>te</sup> Vorlesung

13/6 1888

Mit der Besprechung dieses Recitativs will ich meine Betrachtungen über die Oper Apollo u. Hyacinthus schliessen. Sie beschäftigte sich zwar mit lauter Einzelheiten. Aber es wird Ihnen dennoch der innere Zusammenhang zwischen diesen Einzelheiten klar geworden sein, wie mir denn bei allem Detail immer gegenwärtig gewesen ist, die Frage: Wie verhält sich Apollo u. Hyacinthus im Allgemeinen und jede einzelne Stelle, die wir besprachen, im besonderen zu der Entwicklung der Oper überhaupt und zu Mozarts Entwicklung auf diesem Gebiet im besonderen. Dies war stets der für mich leitende Gesichtspunkt; und er wird es bei der Besprechung aller übrigen Opern Mozarts sein.

---

*Gegenwart zu beglücken! Lerne, was die Gottheit vermag!*

*Accompagnato: 1. Instrumentalsatz*

*Apollo: Hyazinth, steh auf!*

*2. Instrumentalsatz mit den vorausmalenden Trillerketten*

*Apollo: Bedecke dein Grab mit der Blume, die dir gleicht und nach dir heißt.*

*3. Instrumentalsatz während dem nach der Regieanweisung Hyazinths*

*Leiche versinkt und – die Worte Apollos realisierend – sich*

*die Stelle mit Hyazinthen bedeckt.*

*Secco (Fortsetzung) Oebalus: Was sehe ich? – Dem Leib meines Sohnes entsprossen Blumen?*

<sup>70</sup> Kommt es bei anderen Componisten vor? Und wo? Prüfe das!

NB! In Haydns Oper: Ritter Roland. Klavierauszug von Grossheim, bei N. Simrock in Bonn, ist (S. 87, S. 3, T. 1 u. 2 u. wiederholt T. 3 + 4) in der Begleitung eine ähnliche Figur, die dem vorliegenden Motiv in dem Recitativ des Apollo auch dadurch ähnlich ist, dass der Bass liegen bleibt. Es handelt sich hier um die Schilderung weichen Schmerzes (glaube ich) über einen Sterbenden (der aber, so glaube ich, dem Charakter der ganzen Oper nach – sie ist als Komische auf dem Titelblatt bezeichnet – in Wirklichkeit nicht stirbt). Näheres über diese Oper siehe S. 115, 2<sup>te</sup> [eckige Klammer] dieser Blätter.

Und was wir überall finden, was ich zeigen wollte, was also das Ergebnis unserer Betrachtungen ist, ist kurz folgendes:

1. der junge Mozart ist auf dem gleichen Standpunkt wie die übrigen Vertreter der ital. Opera seria seiner Zeit.

2. Mozart zeigt in diesem Alter bereits für die psychologische und dramatische Seite, und nicht bloß für die musikalische Seite der Aufgabe Interesse und bis zu einem gewissen, aber immerhin erstaunlichen Grade auch Verständnis. Und wenn Jahn<sup>1</sup> I., S. 79, 3. Abs; 2. Aufl. I., S. 61, 3. Z. v. u. sagt: Am meisten dramatischer Charakter spricht sich im Duett zwischen Melia und Apollo aus, (d. i. in unserem Duett Nr. 6, Siehe S. 41 dieser Blätter, letzter Abs. ff) dem einzigen Musikstück, in welchem eine bewegte Situation und contrastirende Stimmung zur Darstellung kommen. Das hat denn auch auf die Composition eingewirkt, welche in der That nicht ohne dramatische Lebendigkeit ist.

so muss man zur Richtigstellung dieser an sich richtigen Äusserung noch hinzufügen, dass Mozart in keinem anderen Musikstück durch den Text dazu in dem Maasse herausgefordert wurde, dramatisch zu sein, wo dies in den Text gewissermassen erst hineingelegt werden muss. Dazu gehört eben eine bereits viel grössere geistige Reife. – aber an den begleiteten Recitativen ist Jahn vorüber gegangen, ohne zu bemerken, wieviel psychologisch und dramatisch richtiges, ja feines in ihnen bereits zu Tage tritt.

Ja wir müssen, Alles in Allem betrachtet, erstaunen über die Fähigkeit des Knaben, sich die Personen und Situationen vorstellen zu können, auf die Stimmungen und den Wechsel derselben eingehen zu können, wobei ihm der Ausdruck des Leidenschaftlichen, als eines ihm als Kind noch nicht erschlossenen Gebiets am wenigsten gelingt.

3. Ja, das Bedürfnis, die psychologischen Vorgänge der Wirklichkeit musikalisch abzubilden ist bisweilen stärker, als die Technik des rein musikalischen, so dass der musikalische Ausdruck darunter leidet.

Wir dürfen also gerechter Weise über den Grad der geistigen Entwicklung des Knaben ebenso erstaunt sein, wie über den Grad der Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten.

Wie denn nicht genug betont werden kann, dass Mozart in Bezug auf Geist und Verstand eine ebenso so phänomenale Erscheinung ist, wie in Bezug auf das speciell musikalische. Und das hat ihn eben zu einem so einzigartigen Operncomponisten gemacht.<sup>71</sup>

Auch in der Betrachtung der nun folgenden Oper wird man gar nicht anders können, als sie unter diesen Gesichtspunkt zu stellen.

---

<sup>71</sup> Ich möchte noch nachtragen:

Es kehrte in Apollo u. Hyacinthus eine gewisse harmonische Wendung öfter wieder. Diese Wendung zeigt sich z. B. 1) S. 10, S. 1, letzter Takt bis S. 2, T. 3; 2) S. 16, S. 2, T. 7 bis S. 3, T. 1; 3) S. 51, S. 1, T. 5–8; 4) S. 55, S. 2, T. 3–5 (als Correspondenz zu T. 1–2). NB Dieselbe Wendung in Moll in Bastien und Bastienne (Partitur S. 41, S. 1, T. 6–7 u. Wiederholung, siehe S. 176 dieser Blätter oben in [eckigen Klammern]). Ist dieselbe Wendung nicht auch in Schuldigkeit des ersten Gebots schon vorhanden, oder in anderen frühen Werken Mozarts, auch sonstigen vocalen, oder instrumentalen Werken? Finden sich nicht noch andere Wendungen, in häufiger Wiederkehr?

Die Oper, mit der wir uns nunmehr beschäftigen, ist die deutsche Operette: *Bastien und Bastienne* (Serie V, Nr. 3 der [Alten Mozart]Ausgabe) (Köchel Verzeichnis Nr. 50).

Jahn 1. Aufl. I, S. 113 ff., 2. Aufl. I, S. 86 ff.

Revisionsbericht zur Mozart-Ausgabe Ser. V, S. 13 ff.

Es heisst hieselbst S. 13 unter dem Stichwort Vorlage im Anfang, dass die Originalpartitur (Berlin, Kgl. Bibliothek) sich eine grosse Anzahl von Verbesserungen finden, die Mozart während der Arbeit gemacht hat. Einige davon, auch Änderungen am Text, führt der Revisionsbericht an. Auf das wichtigste hievon habe ich in meinem Exemplar der Ausgabe der Partitur mit Bleistift am Rand hingewiesen.)

Die Operette wurde im Jahr 1768 (nach einer Notiz auf der Originalpartitur, die anscheinend von der Hand des Vaters laut Revisionsbericht unter Vorlage und Köchel herrührt) – [108/109] – komponiert und im Privatkreise (Messmers Haus in Wien) (Jahn<sup>1</sup> I, S. 113; Jahn 2<sup>te</sup> Aufl. I, S. 86) aufgeführt – in demselben Jahr 1768 nach Köchel, S. 63, Anmerkung, ohne dass dieser eine Quelle für das Jahr der Aufführung angiebt.

Mozarts Operette fällt also gerade in die Anfänge der deutschen Operette. Und wir haben daher jetzt die Gelegenheit, uns über die Entstehung dieser Operngattung zu unterrichten, worauf ich früher (3<sup>te</sup> Vorlesung, S. 1 dieser Blätter, Anfang dieser 3<sup>ten</sup> Vorlesung) hinwies.

Hilfsquellen für die Geschichte der deutschen Operette:

1) Jahn: Mozart 1<sup>ste</sup> Auflage, I, S. 124–130 (im Anschluss an das über *Bastien und Bastienne* gesagte), 2<sup>te</sup> Aufl. I, S. 89, Abs. (nur eine Notiz über Haydns der neue krumme Teufel.<sup>72</sup> In der 1<sup>sten</sup> Aufl., I, S. 127 heisst es: der krumme Teufel; in der Allg. deutschen Biographie unter Haydn, Jos. Bd. II, S. 126 der neue krumme Teufel. Gerber, neues Tonkünstlerlexikon unter Haydn, Jos. erwähnt diese Oper Bd. II, Spalten 564–565 unter B. Fürs Theater gar nicht, hingegen Spalten 593–594 unter II. Fürs Theater (nach dem Verzeichnis, welches Haydn 1805 von seinen Compositionen gemacht hat) (Siehe Spalte 593, Schluss des 2<sup>ten</sup> Absatzes) auf Spalte 594 oben unter N<sup>o</sup>. 5: als der krumme Teufel (für die Marionetten Oper). Nach Allg. deutsche Biographie II, S. 126 ist der Text nach Le Sage's Diable boiteux. Der Text ist hiernach von Kurz-Bernandon; und dieser wird hier ausdrücklich als Singspiel bezeichnet. Darnach ist er doch nicht für Marionettenoper (Was ist das? Über dieselbe spricht Schletterer, Deutsches Singspiel, S. 151 u. 152, gelegentlich der Haydnschen Marionettenoper.) Diese Oper Haydns ist nach allg. Deutsche Biogr. (l. c.) verloren gegangen.

Ausführlicher I, S. 654-660, 1<sup>ster</sup> Abs. (entsprechend zu 1<sup>ste</sup> Aufl. S. 124–130).<sup>73</sup>

2) Dommer<sup>74</sup>, Handbuch der Musikgeschichte (1. Aufl. Cap. XVIII, S. 518 ff., besonders von S. 513, 2<sup>ter</sup> Abs. an. – [109/110] –

3) Schneider, L. Geschichte der Oper u. d. Kgl. Opernhauses in Berlin, 1852. Duncker u. Humblot (in 2 versch. Ausgaben, 80 u. fol. In derselben ist ein Abschnitt über Deutsche Oper. (Auszug daraus in meinem Octavheft Zur Oper. 1) Schneider, Berliner Oper, 2) Schletterer, Deutsches Singspiel, Seite 7.) Ist nicht auch in anderen speciellen Werken über Opern-bühnen derartiges enthalten: z.B. in Rudhard, Münchner Oper; Fürstnau, Dresden? (Nach Beichtinger-Catalog 1867, S. 52 ist nur 1 Fort. 1865 enthaltend ital. Oper erschienen; ist er

---

<sup>72</sup> Mehr über die Opern Haydns siehe S. 114 dieser Blätter ( ).

<sup>73</sup> NB! für die Entwicklung des deutschen Nationalsingspiels in Wien (unter Joseph II) für 1777 Siehe Jahn<sup>1</sup> III, S. 35, Abs. ff; Jahn<sup>2</sup> I, 628 ff; ihr Sinken: 1. Aufl. IV, S. 145 ff., 2. Aufl. II, 215 ff.

Sonst noch über Deutsche Oper in Wien (über die 80er Jahren des 18<sup>ten</sup> Jahrhunderts) (Dittersdorf): Jahn<sup>1</sup> IV, S. 291 ff., Jahn<sup>2</sup>, II, 303 ff.

Deutsche Oper in Mannheim: Jahn<sup>1</sup> II, 80 ff., Jahn<sup>2</sup> I, 376 ff. (Holzbauer, Schweizer-Wielands Alceste) und Jahn<sup>1</sup> II, 135 ff., Jahn<sup>2</sup> I, 408 ff. (Schweizer-Wielands Rosamunde).

<sup>74</sup> *Arrey von Dommer, 1829-1905.*

seitdem fortgesetzt?) Wohl auch in Schletterer, Reichardt wird einiges d. deutsche Oper betreffendes enthalten sein.

Specialwerke

4) Schletterer, H. M. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis zur Gegenwart. 1863. Augsburg Schlosser. 1 Bd. (Ist seitdem mehr erschienen?) (Hiervon Auszüge 1.) von Schletterers S. 112–160 in meinen Octavheften: Zur Geschichte der Oper seit Gluck II, S. 95-101 (Ende des Heftes) u. S. 102–115., 2.) von Schletterers S. 1–161 in meinem Octavheft: Zur Oper. 1) Schneider, Berliner Oper 2) Schletterer, Deutsches Singspiel, S. 19-29.<sup>75</sup>

5) Cornet, J., Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit, Hamburg. 1849, O. Messner

6) Biedenfeld, Ferd. von, Die Komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen, Leipzig 1848. T. O. Weigel (scheint mir mehr ästhetisirend u. philosophirend als sachlich eingehend)

Forkel, Litteratur enthält Werke hierüber, S. 168, ad II d; S. 169 ad III; S. 172, ad IV c.

Becker. System.-chronol. Darstellung. Spalten 141–143. unter d. Deutschland, vielleicht auch Spalten 148–149 unter u. deutsche Schriften.<sup>76</sup>

In Pohl C. F., Haydn wird doch wohl auch manches über die Deutsche Operette enthalten sein.

Mancherlei Quellenwerke für die deutsche Oper führt Jahn in den S. 109 dieser Blätter ad 1) und auch unter den NB am Rande [= Fußnoten] angeführten Stellen an, wie Chronologie der deutschen Theater; Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Weisse, Selbstbiographie, Blümner [Heinrich], Gesch. d. Theaters in Leipzig. Hiller, Wöchentl. Nachrichten u. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter etc. Siehe auch Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Siehe alle die Quellen bei Jahn. Bietet Kleins Geschichte des Dramas nicht auch mancherlei? – [110/111] –

Schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts (letztes Viertel) war eine deutsche Oper entstanden, deren Ausgangs- und Mittelpunkt Hamburg war. Schon im 3<sup>ten</sup> Decenium des 18. Jahrhunderts beginnt sie zu sinken und kann dem Ansturm der ital. Oper nicht widerstehen; im Jahre 1738 findet sie in Hamburg ihr Ende; im Jahre 1741 verliert sich nach Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, S. 425, Abs. (gestützt auf Devrient, wohl Geschichte des Theaters) ihre Spur in Deutschland überhaupt, mit der Oper Athalanta (in Danzig aufgeführt). (Näheres in Otto Löcker, Die erste stehende Deutsche Oper. 1855. Berlin, das von Dommer Anm. 10) zu S. 425 sehr übel beurtheilt wird; Gottscheds Nöthiger Vorrath giebt Verzeichniss der Opern, aus dem man ihr allmäliges Verlöschen ersehen kann.)<sup>77</sup>

Aber in der Mitte des vorigen Jahrhunderts erstet von neuem eine deutsche Oper, aber ohne jeden Zusammenhang, wie mir erscheint, mit der früheren.

Über diese frühere sind wir freilich noch wenig genug unterrichtet; ob sie aber eine speciell national-deutsche Oper war, d.h. ob sie in ihrem Stil und ihrer Musik (abgesehen von der

---

<sup>75</sup> NB! 22/2. 92 Fr. Zelle, J. Theile und N. A. Sprungk, Zweiter Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper. Osterprogramm 1891 des Humboldtgyrnasiums.

20/4. 1889: Fr. Zelle. Joh. Wolfg. Frank. Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper. Oster-Programm 1889 des Humboldtgyrnasiums.

19/4. 1889: Berliner Neudrucke, Bd. 3 (1889, vielleicht 1888) enthält: 3 Singspiele Christian Reuters 1703 u. 1710, herausg. v. Georg Ellinger (inzwischen Band: Nicolaus Pauckers Wohlklingende Paucke (1650–75). Lindner, Oper in Hamburg

<sup>76</sup> NB! 22/2. 92. Über Reinh. Keiser siehe F. A. Voigt, Reinhard Keiser. in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, 2<sup>tes</sup> Viertelj., S. 151 ff. und Nachtrag v. Fr. Zelle, ebenda S. 588 ff.

<sup>77</sup> und in diesem Werk ist sie S. 314 als letzte Oper bezeichnet, aber 1742, nicht 1741. Siehe Jahn<sup>2</sup> I, 654 N<sup>o</sup>. 25 u. Anm. 1.

Sprache und dem dramatischen Stil des Textes und den Stoffen und dem brutalen Ton in vielen Opern) eine so eigenthümlich ausgeprägte Richtung hatte, dass man sagen kann, sie habe einen von der italienischen Oper durchaus verschiedenen Stil, vermag ich zwar nicht sicher anzugeben, möchte ich aber bezweifeln. Denn sowohl Keiser, wie Kousser und Telemann hatten doch wohl italienische Neigungen, untersuche die mir zu Gebote stehenden Opern von Keiser u. Cousser, sowie Händels Opern.

Die neue Deutsche Oper aber hatte einen bestimmten Stil, der sie zu einem national-deutschen Kunstwerk stempelt. Der Mittelpunkt derselben oder, um mich genauer auszudrücken: einer ihrer Mittelpunkte, wurde Leipzig; und die beiden Männer, die auf das engste mit der Entstehung und Ausbildung dieser Oper verknüpft sind, sind der Dichter Christ. Fel. Weisse und der Komponist Joh. Ad. Hiller. Aber schon bevor man von einer kontinuierlich fortgeführten Reinen Deutschen Oper in Leipzig reden kann, hatte im Jahre 1752 der Schauspieldirektor Koch in Leipzig Weisse veranlasst, eine Bearbeitung der engl. Oper Devil to pay von Coffey: Der Teufel ist los oder die verzauberten Weiber zu machen.

– [111/112] – Derselbe Stoff war schon 1743 nach der Übersetzung v. Borcks mit englischen Originalmelodien durch Schönemann in Berlin aufgeführt worden, aber ohne Erfolg.

In dieser neuen Bearbeitung Weisses für Leipzig 1752 hatte Standfuss die Musik gesetzt; und im Jahre 1759 liess Koch in Lübeck einen zweiten Theil hinzu unter dem Titel: Der lustige Schuster aufführen. (Dichter und Komponist sind bei Jahn<sup>2</sup> I, 655 nicht genannt. Jahn<sup>1</sup> I, S. 124 hat über den zweiten Theil nicht so genaue Angaben; bei Schletterer finden sich die Angaben über diese ersten Anfänge S. 136 u. 137, dies sind die Seitenzahlen Schletterers; er hat für 2<sup>ten</sup> Theil auch das Jahr 1759; bei Schneider, Berliner Oper ist die Angabe in Seite 7 meines betreffenden Octavheftes.)

Kochs Tätigkeit in Leipzig wurde durch den 7jährigen Krieg unterbrochen. (Nach Schletterer (dessen S. 137) ist in Leipzig noch eine Oper Jochen Trübs gegeben, wie mir nach meiner Notiz im Octavheft Zur Geschichte der Oper seit Gluck II, S. 100 scheint, auch von Standfuss. Ob die Jahreszahl 1756, die ich daselbst nenne, das Jahr der Aufführung ist oder das Todesjahr des Standfuss (ich habe vor 1756 ein †) bedeuten soll, weiss ich nach dieser Notiz bei mir nicht zu sagen.)

Aber bei seiner Rückkehr nach Leipzig 1765 knüpft Koch den Faden wieder an, der sich nun ohne Unterbrechung fortspinnt. Weisse überarbeitet seine Oper: Der Teufel ist los und sie wird mit der von Hiller theilweise erneuerten Musik 1766 aufgeführt. (So Jahn<sup>2</sup> I, S. 655; nach Schletterer 137 (Octavheft Zur Geschichte etc. II, S. 100, 1764; nach Octavheft: Zur Oper, S. 28 heisst es: sie erscheint (ist damit das Erscheinen im Druck gemeint?) 1767 unter dem Titel: Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los.)

Und nun tritt Hiller in die Entwicklung ein.

Zuerst mit der Composition eines Textes von Schiebler: Lisuart und Dariolette (aufgeführt 1766); dann vereinigt er sich mit Weisse. Die ersten beiden Opern nach französischen Vorbildern: Lottchen am Hofe, 1767 (nach Ninette a la cour (von Duni) und die Liebe auf dem Lande 1768 (nach 2 frz. Opern: Anette et Lubin und La clochette, von Duni, die Angabe des frz. Componisten Duni nach Jahn<sup>1</sup> I, 125, Anmerkung 20 u. 21.)<sup>78</sup> – [112/113] –

Und nun folgt eine grosse Reihe anderer Weisse- (wohl Originale?) -Hillerscher Opern. Denn sie fanden ungemeinen Beifall; und von Seiten anderer Componisten Nachahmung (Jahn<sup>2</sup> I, S. 656, Mitte der Seite, führt verschiedene Componisten mit der Anzahl ihrer Opern, die von 1765-1785 entstanden, auf.) (Eine Aufzählung der Opern Hillers u. anderer bei Schletterer

---

<sup>78</sup> NB! Untersuche Lisuart et Dariolette, da diese (nach Jahn<sup>2</sup> I, 655) eine Oper ernster Gattung ist, ob sie einen anderen Stil hat als die späteren, ob also Hiller mit Bewusstsein erst später den leichten Liederstil angewendet hat.

Seite 138, Anmerkung 87.) (Octavheft. Zur Geschichte der Oper seit Gluck II, S. 100 u. ff Seiten)<sup>79</sup>

Auch in andern Städten fand die deutsche Oper Boden. In Berlin war ja schon die oben (Siehe S. 112 dieser Blätter oben) erwähnte Übersetzung: der Teufel ist los aufgeführt worden. (Dommer, Handbuch der Musikgeschichte S. 517, Anm. 8 sagt, daß nach Schneider, Geschichte der Oper in Berlin (S. 45) sich Spuren finden, dass in Berlin gegen 1729 die Hamburger Opern: Die verkehrte Welt, Miriways, der Galan in der Kiste (sämmtlich von Telemann) von verschiedenen Truppen aufgeführt worden sind.)

1767: Der lustige Schulmeister (Nicolai) (Dommer, S. 517, Absatz)

Seit 1771: Weisse-Hillersche Operette (ebenda)

Über München hat Dommer (S. 518) Angaben, aber erst aus dem Ende des 18. Jahrh.

Mannheim (Dommer, S. 518) seit 1777 (Holzbauer) (Siehe darüber ausführlicher in den S. 109 dieser Blätter am Rand unter NB angeführte Stellen aus Jahn, Mozart.)

Von besonderer Wichtigkeit für uns wäre es, über die deutsche Oper in Oesterreich aus der Zeit Mozarts oder kurz vorher etwas zu wissen.

Doch leider ist unsere Kenntniss von diesem Terrain leider gerade sehr gering (Erfährt man durch Pohl, Haydn nicht mehr?)

Sicher ist, dass man schon in der vor-Mozartschen Zeit die Musik in dem Volksschauspiel benutzt hat. (siehe Jahn<sup>2</sup> I, S. 89, Abs.)

Vom Jahr 1751 oder 1752, also jedenfalls aus der Zeit vor Mozarts Geburt, wissen wir, dass Jos. Haydn eine komische Oper: Der neue krumme Teufel componirt hat, die (nach Jahn<sup>1</sup> I, S. 127) noch 1771 in Prag aufgeführt wurde (Hier nennt ihn Jahn: Der krumme Teufel; in 2<sup>ter</sup> Aufl., S. 89 der neue krumme Teufel).<sup>80</sup> – [113/114[ –

Haydn hat eine grosse Anzahl ital. u. deutscher Opern geschrieben; namentl. italienische. Verzeichnisse derselben habe ich aufgeführt S. 109 dieser Blätter in der ( ) innerhalb der grösseren ( ).

Zu diesen Verzeichnissen füge ich noch hinzu: Fétis, biographie unter Haydn, Jos. IV, S. 264. Allgem. deutsche Biographie, Bd. 11 S. 130, Abs. f; u. 133, Z. 10 f. (die letzte Stelle nur über Orfeo und Euridice.)

Schletterer, Das deutsche Singspiel, S. 152 führt Marionettenoper an und spricht von 14 ital. Opern (Siehe mein Octavheft, Zur Geschichte der Oper seit Gluck III, S. 106.

Diese Verzeichnisse, theilweise mit, theilweise ohne Jahreszahl widersprechen sich zum Theil. (Fétis IV, 264 Aufzählung der ital. Opern = Gerber II, Sp. 593–594)

Zu ein paar in den genannten Verzeichnissen gemachten Angaben steht in Widerspruch:

– Fétis sagt IV, S. 264. b. vor dem Absatz, dass die Oper Laurette, die von Gerber (II, Spalte 564 sub 13) als 1791 für Paris geschrieben citirt wird, dass diese Oper nur ein Pasticcio aus anderen Werken Haydns sei.

Der ak. Gesangverein besitzt: Oüvertüre und Gesänge aus der Kom. Oper: Der Ritter Roland v. Haydn.

Auf der inneren Seite des letzten Blattes, 2<sup>te</sup> Columne, ist als bei N. Simrock zu haben: Laurette, frz. Text (ohne Preisangabe, während bei andern Opern der Preis steht). Kann man daraus schliessen, dass Fétis unrecht hat?

Gerber II, Spalte 564 führt ad 11) von Haydn an: Die Hochzeit auf der Alm, Operette. Ob dies ein deutsches Original ist, sagt er, oder auch eine Übersetzung, ist nicht bekannt.

---

<sup>79</sup> Auch Schneider hat S. 206–210 ein Verzeichnis deutscher Opern der Jahre 1761–1786. (Siehe mein Octavheft Zur Oper, S. 7.) Corret gibt S. 17 ein Verzeichnis der deutschen Opern von 1780–1790.

<sup>80</sup> NB! Über den Widerspruch dieser Benennung siehe S. 109 dieser Blätter in den ( ) innerhalb der größeren.

In meinem Octavheft: Verzeichniss der Operncomponisten, von denen gedruckte Werke in der Kgl. Bibliothek zu Berlin sind, ist S. 7: Die Hochzeit auf der Alm als von Michael Haydn aufgeführt.

Als solche auch steht sie aufgeführt in Allg. Deutsche Biographie, Bd. 11, S. 146, Z. 17 v. u. (aufgeführt 1768) (Klavier-Auszug bei Falter u. Sohn in München). – [114/115] –

In demselben Octavheft ist auf Seite 7 von Jos. Haydn eine Oper Romeo u. Julia angeführt als in Berlin vorhanden. Dieselbe, glaube ich, ist in den genannten Verzeichnissen nicht erwähnt. Die Musik dieser Oper ist leider verloren gegangen (Allg. Deutsche Biographie, Bd. 11 S. 126, wie ich schon S. 109 dieser Blätter in ( ) in grösserer ( ) gesagt habe).

So kann ich mir von Haydns deutscher Kom. Opern-Musik kein Bild machen. Und die Oper: Ritter Roland, von der wie gesagt der akad. Gesangverein einen gedruckten Klavierauszug unter dem S. 114 bei dem – genannten Titel hat, ist die Übersetzung einer ital. Oper<sup>81</sup>, welche 1782 unter dem Titel: *Dramma eroicomico* geschrieben wurde (Siehe Allg. Deutsche Biogr. 11, S. 131, Z. 17 v. u.; die am meisten gespielte Haydnsche Oper, heisst es daselbst). Der deutsche Klavierauszug ist erschienen bei Simrock, Bonn (von Grossheim; nach Gerber neues Lexicon II, Spalte 564 ad B unter 4.) 2), 1699 erschienen.

Und sonst wissen wir von der deutschen Oper in Wien resp. Oesterreich aus den 60<sup>[er]</sup> Jahren des 18. Jahrh. noch nichts. Ein deutsches Nationalsingspiel wurde in Wien durch Joseph II erst 1777 eingerichtet (Jahn<sup>1</sup> III, S. 35 Abs. ff; Jahn<sup>2</sup> I, 628 ff.). Inwieweit die deutsche Oper Wiens oder, was dasselbe ist, Süddeutschlands, von der deutschen Oper in Leipzig oder, was dasselbe ist, Norddeutschlands (denn diese beiden Städte waren doch wohl die Centren der Oper für Süd- resp. Norddeutschland) in ihrer Richtung und ihrem Stil [...] kann ich daher natürlich nicht entscheiden.<sup>82</sup> Aber von der späteren Entwicklung der süddeutschen Deutschen Oper kann man doch wohl sagen, dass sie von der norddeutschen im Stil abweicht. So verhält man sich in den 80<sup>[er]</sup> Jahren des 18. Jahrh. nach Jahn<sup>2</sup> I, 632 in Wien gegen die Norddeutschen Opern Bendas, Schweizers u. Wolffs etc. ablehnend. Freilich wurde Hillers Lisuart u. Dariolette in Wien gegeben (Dommer, S. 515, Abs. und Jahn<sup>1</sup> I, S. 127 und Jahn<sup>2</sup> I, 89, Abs. schreibt: Als durch Hiller die feinere Gattung der Kom. Oper begründet wurde, fand sie auch in Wien Aufnahme. Sehr bezeichnend ist ein von Jahn ebenda Anfang der S. 632 citirter Ausspruch Adambergers (Allg. Wiener Musikzeitung 1821, S. 56) (ist dieser Ausspruch von Jahn 1821?)<sup>83</sup> über eine norddeutsche Sängerin: sie singt lutherisch. D. h.: Lutherisch singen nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schule des Gesangs sichtbar ist, durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird.

[Auf einem angeklebten Blatt:]

Auch Mozart sagt einmal in einem Brief an seinen Vater aus Mannheim, das er bei der Rückkehr wieder berührt hatte, am 12. Nov. 1778 (Jahn<sup>2</sup> I, 511 citirt den Brief; es ist der erste auf der Seite abgedruckte) von Benda, dessen Melodram *Medea* er gesehen hatte: Sie Wissen,

---

<sup>81</sup> *Mit dem Titel Orlando furioso.*

<sup>82</sup> NB: Weiskerns Übersetzung der Parodie von Favart zu *Devin du village* (eben Bastien und Bastienne) war schon 1764 gemacht (Jahn 2. Aufl. I, S. 89, Abs.).

<sup>83</sup> *Bis in die 7. Auflage des Jahnschen Mozart-Buchs, Leipzig 1956 in der Bearbeitung von Hermann Abert hinein ist dieser etwas ungenaue Nachweis in der Fußnote stehen geblieben. Darüber, auf welche Weise und in welchem Zusammenhang ein Zitat des Sängers Joseph Valentin Adamberger (1743-1804) 1821 in die (Wiener) Allg. Musikalische Zeitung gelangt ist, gibt auch Abert keine Auskunft. Die Einsicht in die Zeitschrift ergab: In der Nr. 7 vom 24. Jänner 1821 dieser Zeitung ist eine mit K. (Kanne?) gezeichnete „Anekdote“ abgedruckt, die von einem Urteil Adambergers über eine norddeutsche Sängerin handelt und davon, wie er das Signum „lutherisch“ erläuterte.*



dass Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war. (Eine andere wichtige Bemerkung am Ende dieses Briefes habe ich S. 231 dieser Blätter nach [eckiger Klammer] benutzt.) – [115/116] –

Und in der That meine ich, in der norddeutschen Composition dieser deutschen Oper ist etwas trocknes, correktes; es fehlt an Schmelz, an koketter Anmuth, an Verve, an Temperament; es ist etwas banausisches, altbacknes darin.

Wie verhält es sich aber damit, da doch die Norddeutschen, wie Graun, Hasse etc. ganz italienisirt sind. Aber das gilt eben nicht von der deutschen Operette. All dies ist noch erst zu untersuchen.

Über die andere deutsche Oper, wie sie durch Hiller von Leipzig ausging, hingegen sind wir sehr genau unterrichtet. Und wir können ihren bestimmt ausgeprägten Charakter, der sie zu einem ausgeprägt eigenartigen Erzeugniss macht, ebenso bestimmt charakterisiren, da uns eine grosse Anzahl solcher Arbeiten vorliegt.

Der akad. Gesangverein besitzt von Hiller eine Reihe seiner Opern in gedruckten Klavierauszügen; von der Liebe auf dem Lande ausser dem Kl.-Auszug auch eine geschriebene Partitur. (Sind auch Partituren Hillerscher Opern gedruckt?) Prüfe später auch die Compositionen anderer norddeutscher Opern-componisten dieser Zeit, natürlich auch süddeutsche aus so früher Zeit wie möglich, also Haydnsche; Neulauf: Bergknappen, Apotheke; Aspelmeier: Kinder der Natur; Ulbrich: Frühling in Liebe; Ordonnez: Diesmal hat der Mann den Willen (aus den Jahren 1777 u. 1778; (Siehe Jahn<sup>2</sup> I, S. 629); Gluck: Rauchfangkehrer 1780 (als frz. Oper la rencontre imprévue, originaliter 1764 für Wien geschrieben (Jahn<sup>2</sup> I, 631); Salieri: Rauchfangkehrer 1782 (ebenda) (interessant zu beobachten, wie sich der Italiener zur deutschen Operette stellt); Dittersdorf, der aber, so viel ich aus Gerber Neues Lexikon I, Spalte 904 ersehe, erst 1786 mit Deutscher Operette auftritt, nämlich Doktor und Apotheker; darauf folgen mehrere (bei Gerber citirt); er hat auch ital. Opern.

Aber womöglich sind deutsche Operetten aus den 60er Jahren des 18<sup>ten</sup> Jahrhunderts aus Süddeutschland zu untersuchen. – [116/117] –

1) Das Genre der deutschen Oper. Wenn man das Genre derselben feststellen will nach den beiden bekannten Arten der ernsten und komischen Oper (in ital. der opera seria u. opera buffa), so kommt man in eine gewisse Verlegenheit: Man kann nicht sagen, dass diese Oper eine ernste ist; aber man kann sie auch nicht als komische bezeichnen.

Das Charakteristische des Genres liegt in dem Gesellschafts- und Anschauungskreis der handelnden Personen.

Es ist eine bürgerliche oder ländliche Oper. Die Vorgänge gehören dem bürgerlichen oder ländlichen Leben, dem Kreise des soliden Mittelstandes, mit einem starken Stich ins Philiströse, ins Spiessbürgerliche, ins Hausbackene. Und so erheben sich auch die Thatsachen und Ereignisse, die Leiden und Freuden, die zur Darstellung kommen, nicht über das Mittelmaass. Wir werden weder auf die höchsten Höhen der Empfindung versetzt, noch werden uns die Tiefen der Herzen erschlossen.

Es sind gewissermassen beschränkte Verhältnisse, beschränkte Menschen und beschränkte Empfindungen, um die es sich handelt. Es ist ein Gemisch von einer Dosis von Platttheit, Sentimentalität, von Derbheit da, wo es komisch sein soll, Naivität (aber zum Theil gesenkter Naivität), Harmlosigkeit – mit wenig Witz und viel Behagen, und vor allem mit wenig Schwung.

Doch es giebt auch Ausnahmen.

So ist doch die erste Oper Hillers in der neuen Bahn (siehe S. 112 dieser Blätter unten am Rand unter NB) (laut Jahn<sup>2</sup> I, 655) Die Lisuart u. Dariolette (von Schiebler) als romantische bezeichnet; und Hiller suchte nach Jahn mit ihr eine grosse deutsche Oper zu begründen.

So ist doch Holzbauers Oper Günther v. Schwarzburg (die freilich laut Schubart Teutsche Chronik (Siehe Jahn<sup>2</sup> I, 379, Anm. 27) erst 1776 aufgeführt wurde) eine ernste vaterländische

Oper (siehe Jahn<sup>2</sup> I, 378, letzter Abs.). So ist Wieland-Schweizers Alceste (welche in Weimar zum ersten Mal 1773 aufgeführt wurde) (Siehe Jahn<sup>2</sup> I, 378 u 377) eine grosse Oper. Ebenso Wieland-Schweizers Rosamunde (1777 in Mannheim aufgeführt; siehe Jahn<sup>2</sup> I, 404-409) doch auch eine Oper grossen Stils.

Über die Unterschiede zwischen der grossen deutschen Oper und der kleinen bürgerlichen pastoralen; und über die Entstehung und Entwicklung beider Richtungen muss ich erst noch genaue Untersuchungen machen. – [117/118] –

2) Wie verhält sich hiezu nun die Musik?

Das erste, was einem auch schon als ein äusserliches Merkmal entgegentritt ist, dass die Musik nicht das ganze Werk durchdringt. Nur ein Theil desselben ist in Musik gesetzt; das andere wird gesprochen. Gesprochen wird der ganze Dialog. Und in diesen sind eine Anzahl von Singstücken eingefügt.

Und es versteht sich ganz von selbst, dass der gesprochene Dialog (gleich wie in der ital. Opera seria das Recitativ) die dramatische Handlung in sich birgt und für den Gesang also alle solche Situationen reserviert bleiben, in denen nichts die Handlung vorwärts bringendes geschieht. Die Kluft, die in der italienischen Opera seria sich zwischen dramatischem und musikalischem befindet, ist hier also noch augenfälliger dadurch, dass das dramatische gesprochen, und das nichtdramatische gesungen wird.<sup>84</sup>

Ob dieses unvermittelte Nebeneinander von gesprochenem und gesungenem Worte an sich als ein künstlerischer Mangel [anzusehen] ist, darüber lässt sich vielerlei hin und her streiten. Darüber vielleicht später. Dass dadurch ein einheitliches Ganzes nicht entsteht, darüber kann kein Zweifel sein. Es ist aber eben die Frage, ob der Mangel an Einheitlichkeit, der ja bis zu einem gewissen Grade auch in dem Nebeneinander des secco-Recitativs und der geschlossenen musikalischen Form vorhanden ist, durch das Herbeiziehen des gesprochenen Wortes an Stellen des Recitativo secco, so viel grösser wird, dass man für das gesprochene Wort unbedingt lieber das Recitativ wünschen muss.

NB! Die höchste Einheit des Styls der Oper würde erreicht, wenn das ganze in demselben Ductus fortliefe, wenn also – das versteht sich von selbst – das gesprochene Wort ganz ausgeschlossen wäre, und wenn dann ein Unterschied zwischen Secco-Recitativ und geschlossener Form nicht stattfände; d.h. das Secco-Recitativ müsste fallen. Das begleitete Recitativ steht der geschlossenen Form schon viel näher. Und der Vortheil, den dasselbe bietet durch seine Fähigkeit, dem Gang der Handlung, der Veränderung der Stimmungen und Situationen schnell zu folgen, wird nicht zu entbehren sein. Aber es wird sich dem Stil der geschlossenen musikalischen Form am meisten nähern, wenn das einzelne begleitete Recitativ in sich möglichst einheitlich gestaltet ist, wofür ja Mozart glänzende Beispiele in seinen reifen Opern hat. Am einheitlichsten wird der Stil der Oper sein, wenn sie besteht aus solchen in

---

<sup>84</sup> NB! Ich muss noch genau untersuchen, welche Situationen es sind, für welche der Gesang eintritt. Sind es nur die lyrisch abgeschlossenen Stimmungen, die also den Gang der Handlung nicht vorwärts bringen, für welche die Musik herbei gezogen wird. Der Dialog ist in Prosa, die für Gesang bestimmten Partien in Versen gedichtet. (Untersuche doch (an den Weiskernschen in seinen gedruckten Operntexten vorliegenden Texten z. B.) ob der Dialog wirklich Prosa ist. In Mozarts Bastien u. Bastienne ist der Dialog (soweit ich aus den Recitativen sehe) gereimt (er scheint madrigalisch.) Aber Jahn<sup>2</sup> I, 89, Anm. 43 sagt von der Textdichtung der Oper Bastien und Bastienne nichts. Nissen nennt Schachtner als Dichter. Vielleicht bezieht sich seine Mitwirkung auf die Versifizierung des prosaischen Dialogs, von welchem Mozart später einige Scenen als Recitativ componirt hat; eine unnütze Arbeit, die unvollendet liegen blieb. Die für Gesang bestimmten Partien in Versen gedichtet. Der Dichter also bestimmt schon, was gesprochen, was gesungen werden soll. Es ist also genau zu untersuchen, welche Situationen für die gesprochene Sprache, welche für den Gesang bestimmt sind. Heute wissen wir, dass die Versifizierung auch der gesprochenen Dialoge Weiskerns eine Bearbeitungsstufe von J. A. Schachtner ist, der damit ihre rezitativische Vertonung durch Mozart textlich vorbereiten wollte.

sich einheitlichen begleiteten Recitativen und völlig geschlossenen – [118/119] – musikalischen Formen. Und wiederum um so einheitlicher wird das Ganze werden, je grössere Partien durch musikalische Mittel als ein einheitliches Ganzes erscheinen, wie z. B. wenn eine ganze Scene aus denselben zu Grunde liegenden musikalischen Gedanken besteht, die aber entsprechend den wechselnden Situationen und Stimmungen verschiedenartig ausgenützt werden; oder wenn die einzelnen musikalischen Sätze, aus denen eine Partie besteht, so auseinander herauswachsen, wie die einzelnen dramatischen Glieder, denen diese musikalischen Sätze entsprechen. Richard Wagner hat eben diese Einheitlichkeit erstrebt und in seinem Sinne auch durchgeführt; aber in dem er die geschlossene Form abgeschafft hat; also genau durch das Gegentheil von dem, was ich meine, der ich der geschlossenen Form immer mehr Spielraum eingeräumt haben will und der ich immer weitere und grosse Partien durch geschlossene Form zu einem ganzen zusammenschliessen haben will. – Nach dieser Richtung müsste nach meiner Auffassung die Entwicklung der Oper liegen, die natürlich an Mozart anknüpfen und eben in dieser Beziehung über ihn hinausgehen müsste, d. h. in der Richtung, die er selbst über sich hinaus gewiesen hat.

Und wenn man diese Verbindung zwischen gesprochenem und gesungenem Wort zulassen will, so wird man sie für dieses kleine Genre der deutschen Oper entschieden für angemessener finden müssen, als für das Genre der grossen, ernsten Oper, die von vornherein den Anspruch erhebt, ein Werk einer höheren Kunst zu sein. So ist diese deutsche bürgerlich-pastorale Oper also eigentlich eine Operette, wenn wir mit diesem Worte den Begriff eines Werkes von kleinerem Genre verbinden.

Und als solche wird sie auch bezeichnet. Daneben auch die Bezeichnung als Singspiel.

Hiller nennt seine Oper: Die Liebe auf dem Lande in dem gedruckten Kl.-Auszug, Leipzig 1770, 2te Aufl. B. C. Breitkopf u. Sohn eine Komische Oper. In der hdschriftlichen Partitur des akad. Gesangvereins ist sie auf einem gedruckten auf die innere Seite des vorderen Deckels aufgeklebten Zettel, dessen Typen mir aus der Zeit Hillers herzurühren scheinen als Oper bezeichnet.

Siehe doch, wie Hiller und wie andere Componisten in den Ausgaben seiner anderen Opern dieselben nennen.

Wie sind die Opern dieses Genres von gleichzeitigen Autoren über Musik, Oper, Drama und Theater, von ihren Dichtern (z. B. Weisse) genannt worden? Hiller hat sich in seinen schriftstellerischen Werken (nicht auch in Vorreden zu seinen Opern?) auch hierüber ausgesprochen, kommt das Wort Operette? Singspiel vor? Seit wann? Ist das Wort komische Oper in demselben Sinn gebraucht wie das französische opera comique – nicht gerade für Komische Oper, sondern für Opern kleineren Genres, mit gesprochenem Dialog?

– [119/120] – Ist in den ernsten oder grossen deutschen Opern, wie Holzbauers Günther von Schwarzburg, Wieland-Schweizers Alceste u. Rosamunde (Siehe S. 117 dieser Blätter) ( ) der Dialog ebenfalls gesprochen?

Wie war aber nun der musikalische Theil dieser Operette beschaffen? Welchen Stil, welche Eigenthümlichkeit des Baues hatte er? Das eine kann ich vorweg sagen: Die Musik und das musikalische Ideal dieser Operette war in wesentlichen Punkten verschieden von der Musik der ital. Opera seria und auch der opera buffa. Wenn man von vornherein in wenigen Zügen ein anschauliches Bild von dieser Operetten-Musik geben will, so wird man ganz von selbst hingewiesen auf den Vergleich mit einer ganz anderen musikalischen Kunstgattung, die mit dem musikalischen Drama nichts anderes gemein hat, als dass beide Gesang-musik sind. Wenn man nämlich eine Reihe von solchen Operetten durchnimmt, so kann man sich nicht erwehren des Eindrucks einer auffallenden Ähnlichkeit dieses Operngesangs mit - den Liedern, welche etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts, also etwa gleichzeitig mit der Entstehung der deutschen Operette, für die Deutschen componirt und von den Deutschen gesungen wurden. Das Lied, einstmals ein mit Lust und Liebe gepflegter Zweig der deutschen Kunst war im Laufe des 17. u. im Anfang des 18. Jahrhunderts dem überhandnehmenden

Markt der italienischen Oper, wie so manches andere, allmähig zum Opfer gefallen. Die Production des Liedes und der Liedgesang wurden zum grossen Theil durch das immer wachsende Interesse an der italienischen Oper und an der von dieser beeinflussten Kunst eingeschränkt; und was sich als Lied ausgab, waren Gesänge, die in das Gewand der italienischen Opernarie gekleidet waren.

Da erwachte um die Mitte des 18. Jahrhunderts von neuem der Trieb, im einfachen schmucklosen Liede die Empfindungen der Liebe, der Freude an der Natur, am Gesang und der Geselligkeit und aller Lust und Schmerzen zu äussern. Diese Bewegung, die in engster Verbindung mit dem Aufblühen der Lyrischen Dichtung derselben Zeit steht, welche Verbindung sich auch darin zeigt, dass eine grosse Anzahl der Lieder den zeitgenössischen Dichtern angehört und darin, dass viele der Dichtungen gleich bei ihrem ersten Erscheinen im Druck in der Begleitung ihrer Melodien erschienen, ist nur in ihren Keimen und

– [120/121] – in ihrer Entwicklung noch lange nicht bekannt. Aber [viele] aus der grossen Menge dieser nicht schwer zugänglichen Litteratur haben ganz genau den Charakter des Ideals dieser Liedercomposition: Einfachheit, Schmucklosigkeit, Natürlichkeit und Volkstümlichkeit [und] werden mit bewußter Absichtlichkeit gesucht als die Eigenschaften, die notwendig sind, damit das Lied von jedermann gesungen werden kann, damit es das werde, was man ein volkstümliches Lied nennt.

Wir wissen auch das genau, dass diese Bewegung von Norddeutschland ausgeht und zunächst auch hier vorzugsweise gepflegt wird. Und eben daher stammt auch, wie wir wissen, die deutsche Operette, von der wir hier sprachen; und viele der Componisten derselben, unter ihnen z. B. Hiller, sind auch als Liedercomponisten tätig.

Dieses Lied nun ist, welches wir in den Gesängen der deutschen Operette wiederfinden. Die meisten der Einzelgesänge sind Lieder, viele von ihnen sogar strophische Lieder, mit Wiederholung der selben Melodie für eine Anzahl nacheinander gesungener Strophen. Für einige Gesänge, namentlich solche, welche Personen höheren Ranges oder höherer Geistesrichtung in den Mund gelegt werden (oder auch welche einer höher erregten Stimmung entsprechen?), will die Form des einfachen Liedes den Componisten nicht ausreichen. Da greifen sie auf die mehr ariose Art des Gesanges zurück.

Hiller spricht sich darüber aus. Siehe Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter, Leipzig 1784, I, 311 (allein erschienener Band) (nach Dommer, Musikgeschichte, S. 514 unten u. Anm. 5; Jahn<sup>1</sup> I, 126 unten und Anm 26); siehe auch Hillers Buch Metastasio, S. 6, welches in der Jahnschen Anmerkung citirt ist.

Über den Charakter dieser ariosen Gesänge, über ihre Art im Verhältniss zur ital. Opernarie einerseits, zu der Liedform andererseits, über ihre Verwendung in der Operette und wieder darüber, wie sich die grosse Deutsche Oper dieser Zeit zu dem Lied und der ariosen Form verhält, muss ich erst noch genaue Untersuchungen anstellen. So hebt Hiller, Wöchentliche Nachrichten I, 376; II, 118 an der Behandlungsweise seiner Arien in den Opern hervor, dass sie, wenn sie auch 2 Theile haben, doch kein da capo haben (laut Jahn<sup>1</sup> I, S. 128, Anm. 28 u. Jahn<sup>2</sup> I, 92, Anm. 45). Wie verhalten sich zu dieser theor. Äusserung die ariosen Gesänge in Hiller u. anderer Componisten dieser Zeit Opern?

Aber das Gepräge erhalten die Opern durch die überwiegende Anzahl der liedartigen Gesänge. Und wie sind diese beschaffen? – [121/122] –

Kurze und knappe Form; nicht viel Wiederholungen des Textes; scharf ausgeprägte Einschnitte durch Cadenzen. Ein-theiligkeit; auch Zwei-theiligkeit, wenn es der Sinn des Textes mit sich bringt, wobei der zweite Theil auch in anderer Taktart (auch andere Tonart?, die dann freilich, weil kein da-capo vorhanden ist, in ursprüngliche Tonart zurückleiten müsste); aber kein da-capo (auch in den arienartigen Gesängen kein da-capo<sup>85</sup>. Wie schon gesagt, vielfach Strophenlied.

---

<sup>85</sup> Zu S. 123 dieser Blätter unten am Rand unter Einschub.

15<sup>te</sup> Vorlesung

20/6. 1888

Am Montag den 18/6 fiel die Vorlesung aus als am Tag der Beisetzung des verewigten Kaisers Friedrich III.

Die Melodiebildung äusserst einfach, vor allem ohne Coloratur; freilich auch ohne Reiz und ohne Schwung; das nächstliegende wird ergriffen; es ist zwar alles natürlich und leicht fasslich; aber etwas zu natürlich und zu leicht fasslich; denn man ahnt fast immer, wie eine Melodie-figur weiter gehen wird, voraus; nichts, was überrascht, nichts was zwingend bis auf einen Punkt spannt, und von da aus ebenso spannend weiter führt. Viele sequenzenartige Fortbildung eines musikalischen Motivs.

Auch die Harmonie ist genügsam; nichts geschraubtes; aber ebenfalls das allernächstliegende ergreifend.

Die Rhythmik charakteristisch dadurch, dass sie mit Ängstlichkeit und Sorgfalt dem Vers und Wortaccent nachgeht. Von irgendwelcher interessanter rhythmischer Ausdeutung dieser Accente, so dass das rhythmische Gewand, mit welchem das Metrum umkleidet wird, an sich ein eigenes charakteristisches und reizvolles Gepräge hätte, welches nicht schon durch das Metrum gegeben ist, keine Rede. So wiederholt sich innerhalb des einzelnen Gesanges die einmal angenommene rhythmische Gestalt der einzelnen Verse oder auch kleinerer oder grösserer Strophentheile oft hintereinander. Auch hier also das naheliegende, selbstverständliche.

([Gestrichen:] In allem also ein ausgesprochener Gegensatz zu der italienischen Opernarie mit ihrem Reichthum, mit ihrer Weite, ihrem Reiz, ihrem Schmelz, ihren vielen Wiederholungen; während in dem Gesang der deutschen Operette das Wort eine dominirende Stellung hat; während hier das Eingehen auf das Wort den musikalischen Gedanken sein Gepräge gibt, wird es in der ital. Arie geradezu überwuchert.) – [122/123] –

Die Begleitung des Orchesters ist durchsichtig und ist, obwohl sie sich dem Gesange unterordnet, nicht unselbständig, sie steht hierin etwa auf demselben Standpunkt wie in der gleichzeitigen ital. Oper. Auch in Bezug auf die Anzahl und die Gattung der verwendeten Instrumente, sowie hinsichtlich der Instrumentirung stehen beide einander ungefähr gleich.

(Meine Kenntniss beruht zunächst nur auf der Durchsicht der handschriftl. Partitur zur Liebe auf dem Lande. Auch in dieser Beziehung habe ich an einer grossen Anzahl von Werken noch genauere Studien zu machen.)

Neben dem Einzelgesang kommen auch Duetten, Terzetten etc. vor. Aber zu einem musikalischen und dramatischen Ausnutzen der zusammenwirkenden Stimmen kommt es nicht recht. Entweder lösen die Stimmen sich dialogisirend ab; oder wenn sie zu gleicher Zeit singen, so geschieht es in der bekannten zusammenfassenden Art, ohne dass die einzelnen Stimmen jede ihren eigenen Gesang, ihr eigenes Anfangen und Schliessen haben. So sind die Stimmen bei solchem Zusammensingen weder in musikalischer Beziehung selbständig, noch – was ja ohne musikalische Selbständigkeit überhaupt unmöglich ist – sind sie im Stande den Charakter oder den Typus oder die jeweilige Stimmung der Personen wiederzugeben, denen sie angehören.

(Inwieweit diese deutsche Operette mit den musikalischen Mitteln überhaupt Charakter oder Typen oder Individuen und Stimmungen und Situationen wiedergibt oder doch wiederzugeben sich bestrebt, muss ich noch untersuchen, wie ich denn alles an dieser Operngattung noch genau prüfen und feststellen muss.)

In Bezug auf die in diesen Duetten, Terzetten etc. verwendeten musikalischen Mittel, d.h. in Bezug auf Melodiebildung, die Art der Harmonie und die Rhythmik sind sie den Einzelgesängen gleich. Und der Grundton, der durch diese Opern geht, ist überall derselbe. (Ich glaube, auch die mehr arienartigen Gesänge machen keine Ausnahme; doch prüfe auch dieses noch.) –[123/124]–

Es steht in ausgesprochenem Gegensatz zu der italienischen Oper mit ihrem Reichthum, mit ihrer Weite der Melodien, ihrem Reiz, ihrem Schmelz, mit ihrem Schwung und dem hinreissenden Zug, mit ihren vielen Wiederholungen, in denen sich Componist wie Sänger gar nicht genug thun können. Das Wort, das dem musikalischen Gedanken zu Grunde liegt, wird durch die musikalische Erfindung geradezu überflutet und überwuchert. In der deutschen Oper das Gegentheil: Das Wort giebt den musikalischen Gedanken hier geradezu ihr eigentliches Leben und das Gepräge; der Componist geht auf das Wort mit Aufmerksamkeit ein und verleiht ihm von der musikalischen Gestaltung gerade so viel, dass es eben noch ein gesungenes Wort ist. Die Musik hat daher etwas kahles, nüchternes, knappes, kurzathmiges; sie ist natürlich, aber entbehrt des bestrickenden Reizes; sie ist richtig und zweckmäßig, aber sie entbehrt des fortreissenden Schwungs. Sie ist gut und richtig declamirt, aber ohne die Accente, welche unmittelbar zünden. Die Musik hat etwas plattes, spiessbürgerlich treuherziges mit sentimentalem Anflug wie das Drama selbst; es ist beides wie aus einem Guss zusammenpassend. Es ist beides zusammen das Product einer Gesellschaft, welche sich in gemüthlicher, kleinbürgerlicher und ländlicher Beschränktheit, in biederer harmloser, oft sehr harmloser Fröhlichkeit, die auch in ihrer Lustigkeit nicht über die Stränge schlägt, die in braver Mittelmässigkeit ihr Genüge findet und eben in der Schilderung von Vorgängen aus dieser Gefühls- und Gedankensphäre ihr Kunstideal erfüllt sieht.

Will man aber bei der Beurtheilung gerecht sein, so darf man nicht vergessen, in Anschlag zu bringen, die musikalischen Fähigkeiten der Personen, deren Händen oder vielmehr deren Kehlen die Ausführung der Rollen zugetheilt waren. Die Operette genoss nicht, wie die italienische Oper, die Gunst der Grossen dieser Erde, nicht die Gunst der Höfe, welche in der Lage waren für die von ihnen begünstigte und unterhaltene italienische Oper musikalisch und im Gesang ausgebildete Sänger zu bezahlen. Wir wissen, wie hoch die Kunst des Gesanges dieser italienischen oder in der italienischen Schule auferzogenen Sänger stand.

Die Bühnen hingegen, welche die deutschen Operetten aufführten, hatten dafür nicht einmal ein besonderes Sängersonal. – [124/125] – Diejenigen, welche die Oper aufführten, waren Schauspieler, dieselben Schauspieler, welche sonst im gesprochenen Schauspiel auftraten. Ihre Stimmittel und ihre musikalische Ausbildung waren wie auch zeitgenössische Berichte hervorheben, nicht weit her. Und für so geringe ausführende Kräfte musste sich freilich die Musik in den bescheidenen Grenzen halten, die, wie wir vorher sahen, sie einschränkten, wenn anders diese Musik überhaupt sollte ausgeführt werden können.

(Siehe über diese Zustände der ausführenden Kräfte Jahn<sup>2</sup> I, S. 657, wo auch Zeugnisse aus damaliger Zeit angegeben sind. –

Ich muss noch untersuchen,

1) ob diese geringen ausführenden Kräfte thatsächlich auf das Niveau der musikalischen Gestaltung der Oper Einfluss geübt haben.

2) Ob damit auch zusammenhängt, dass der Dialog gesprochen wurde, ob gewissermassen die Operette mehr nur als ein gesprochenes Drama mit untermischten Gesangstücken angesehen wurde, ob man eben der ausführenden Kräfte wegen, die doch Schauspieler waren, den Dialog, der dramatisch ja die Hauptsache war, sprechen liess. Andererseits kam es der Operette zu Gute, dass die Ausführenden Schauspieler waren; sie wurde in folge dessen in schauspielerischer Beziehung gewiss gut gespielt; man machte an sie den Anspruch, wie an das gesprochene Drama, dramatisch wahr zu sein; es bildete sich ein gesundes Verhältniss zwischen dem Publikum, dem dargestellten Stück und der Darstellung heraus.)

So war das Wesen dieser in und für Deutschland neu entstandenen Operette beschaffen und die Schwächen derselben liegen so sehr auf der Hand, dass man sich nicht verwundern darf, dass sie von den Männern der Litteratur und der Kritik eine scharfe Beurtheilung, ja auch Verurtheilung erfuhr.

So unternahm Gottsched und seine gelehrte Frau, die Gottschedin gleich bei ihrem ersten Auftreten (nach Jahn<sup>2</sup> I, S. 654 unten, schon nach der Weisseschen Bearbeitung der engl.

Oper: Der Teufel ist los) einen Angriff auf sie (siehe Jahn<sup>2</sup> I, an der eben citirten Stelle, für welche sich Jahn auf Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig, S. 98 ff u. dazu auf Dangel, Gottsched S. 172 beruft; ist in Schl.s Buch über die Gottschedin vielleicht auch die Rede hievon?) – [125/126] –

So Lessing (Siehe Jahn<sup>2</sup> I, S. 658), der sie „das Verderben unserer Bühne“ nennt, während er von dem Gesang, als der vollkommenen Verbindung zwischen Poesie und Musik ausserordentlich hoch dachte (nach Jahn<sup>2</sup> I, 658, Anm. 23 in Bd. XI, S. 152 ff. – Ist dies nach der Lachmannschen Ausgabe citirt?)

So Gleim (Jahn<sup>2</sup> ebenda, bringt ein Epigramm von ihm)

Wieland erhoffte wie von dem Gesang für die Bühne sehr viel, freilich „fehlten noch komische und ernsthafte Singspiele, aber es würden sich schon Dichter hervorthun, um diesem Mangel abzuhelfen“ (Jahn<sup>2</sup> I, S. 659).

(Alle die hier genannten Citate v. Lessing, Gleim, Wieland giebt Jahn nach Müller, Abschied von der Bühne, S. 140, 146, 188.

Von Wieland sagt Jahn am angegebenen Ort, dass er sich sonst ausführlich über das Singspiel – mit lebhafter Anerkennung Schweitzers, seines Componisten, ausgesprochen habe. Wo? in seinen Werken? Vielleicht in Vorreden zu Alceste oder Rosamunde?

Auch Reichardt hat sich vielfach über das Singspiel ausgesprochen. Siehe Citate mit Quellenangaben: Komische Oper, in: Briefe eines aufmerksam Reisenden, desselben bei Jahn<sup>2</sup> I, S. 657, 2. Abs. u. S. 659, vor dem Absatz.

Und auch sonst finden sich bei Jahn am angeführten Ort im Text und Anmerkungen noch Aussprüche von Zeitgenossen über die deutsche Operette; Siehe auch Forkel, Litteratur und Becker, System.-chronologische Darstellung u. die S. 110 dieser Blätter in den nach dem ad 6) gesagten angeführten Stellen.)

Aber bei dem Publikum hatte die Operette einen Beifall, der durch keine Kritik niederzuhalten war; dafür zeugt schon die schnelle und grosse Verbreitung, die Nachahmung, die sie bald gefunden und die grosse Production von Opern dieses Genres (Siehe die bereits S. 113 dieser Blätter oben citirte Aufzählung bei Jahn<sup>2</sup> I, 656, Mitte der Seite).

Und dieser Beifall hatte seinen guten Grund. Denn neben den Schwächen hatte die deutsche Operette eine sehr grosse Stärke, die ihr, trotz aller berechtigten Ausstellungen, die Berechtigung des Daseins verlieh, ja mehr als dies, die ihr in der Gesamtentwicklung – [126/127] – der Oper die Stellung als eine nothwendige Phase der Entwicklung anweist.

Es war die Operette eben ein nationales Produkt. Die Menschen in derselben waren dem Publikum nahestehende vertraute Geschöpfe und Typen; die Vorgänge entsprachen dem kleinen beschränkten Leben in der Wirklichkeit, die Gefühls- und Denkungsart in der Operette war die Gefühls- und Denkungsart der Zeit. Was hatte hingegen das Publikum für Gemeinschaft mit den Helden, mit den Vorgängen, mit den Gefühlen und Empfindungen der Opera seria gemein? Nichts. Für das aber, was in der deutschen Operette sich abspielte, hatte man das Mitgefühl, als wenn man es miterlebte. Sicherlich bleibt bestehen, dass das Niveau der deutschen Operette die spiessbürgerliche Mittelmässigkeit war. Aber das war eben das Niveau der Zeit; und darum musste, wenn das deutsche Singspiel ein nationales Erzeugniss sein sollte, es aus dem Boden der Wirklichkeit erwachsen und auf dem Niveau der Zeit bleiben; oder, da es sich eben auf diesem Niveau erhielt, war es – im Gegensatz zu der nach Deutschland verpflanzten ital. Opera – ein nationales Erzeugniss.

Ganz ebenso steht es mit dem Gesang dieser Operette. Er ist und bleibt ebenfalls auf dem Niveau des Mittelmaasses. Aber, es war eben der Gesang, wie er den guten Deutschen damals aus dem Herzen kam. Dem Publikum klangen von der Bühne, wie wir ja gesehen haben, dieselben Töne entgegen, die es selbst in den verschiedenen Lagen des Lebens im Hause, auf der Gasse, im Freundeskreise, bei Wein und Bier in seinen Liedern sang. Mit ganz anderem unmittelbaren Antheil hörten sie die Worte von Lieschen, Lottchen und Hänschen, der Jäger, der Bauer, der Handwerker von der Bühne herab im Gewand dieser Lieder-töne, als die

Gesänge eines Sextus, einer Vitellia, eines Nero und wie die Personen alle heissen auf das deutsche Publikum der ital. opera seria wirken mussten. Die Grosse Bedeutung, die in dieser deutschen Operette liegt, ist das unmittelbare Verhältniss, in welchem Publikum, so wohl wie der producirende Künstler zu dem Kunstwerk steht, die Wahrheit der Empfindungen und Gedanken.

(Es liegt in der Empfindungsweise der Operette ja auch etwas unwahres: die gesuchte Naivität, die Sentimentalität, das Aufbauschen der kleinen Leiden u. Freuden; aber diese Unwahrheit ist eben die Wahrheit der damaligen Zeit, die in dieser – [127/128] – Beziehung unwahr empfindet.)

Das ist es, weshalb ich oben sagte, dass die Deutsche Operette mit all ihren Schwächen nicht bloss eine Berechtigung ihres Daseins hat, sondern eine nothwendige Entwicklungsphase der Oper ist.

Man musste in Deutschland, nach dem man bis dahin in einem nur künstlichen Verhältniss zur Oper, nämlich zur ital. opera seria, gestanden hatte, überhaupt damit erst anfangen, in ein natürliches Verhältniss dazu zu treten. Und das geschah durch diese deutsche Operette. Und das konnte nach dem Stand der Dinge eben durch sie nur dann geschehen, wenn sie auf dem von mir geschilderten Niveau, sowohl in inhaltlicher wie in musikalischer Beziehung stand. Es wäre auch nicht möglich gewesen, sie von vornherein auf ein anderes Niveau zu bringen; denn man musste bei bestehendem anknüpfen, wollte man eben nicht bei der ausländischen opera seria auf Borg entlehnen.

Aber damit war der deutschen Oper zu gleicher Zeit auch gesagt: dass sie, wenn sie ein wirkliches Kunstwerk sein wollte, in Zukunft noch eine grosse Aufgabe zu erfüllen habe. Die Aufgabe war aber, auf dem gewonnenen nationalen Boden sich über ihr geringes Niveau zu erheben, d.h. die Schwächen abzustellen; da ihre Schwächen aber in den Schwächen der Anschauungs- und Gefühlsweise der Deutschen lagen, so bedeutet die Entwicklung der deutschen Oper vielmehr: Die Anschauungsweise und Gefühlsweise der Deutschen musste sich zu einem höheren Ideal, zu einem höheren Schwung, auf ein höheres Niveau entwickeln, und diesem höheren Niveau müsste dann die Oper in ihrer Entwicklung folgen, sowohl in ihrem Inhalt wie in ihrer Musik.

Wenn also Lessing (siehe S. 126 dieser Blätter oben) die deutsche Operette seiner Zeit als das Verderben der Bühne ansieht, so hat er vollständig Recht; denn er, der für die Reform des deutschen Dramas so viel und so ernst gestrebt, so grosses gethan hat (Hamburgische Dramaturgie 1757 u. 64, Sara Sampson 1755, Minna von Barnhelm 1763; nach Müller, Abschied, S. 140), musste es vor allen als ein Unheil empfinden, dass die Operette der Verflachung, die er bekämpfte, solchen Vorschub leistete. Er sagt (siehe Jahn<sup>2</sup> I, S. 658): „Ein solches Werk ist leicht geschrieben; jede Komödie giebt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig; unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben.“

Nicht gegen die Oper an sich sind diese Worte gerichtet; sondern gegen die Art und Weise und die Leichtfertigkeit, mit der die Dichter ihre Operettentexte herstellen. Denn in der That ein solcher Operettentext erfordert wenig geistige – [128/129] – Durchbildung, um ihn dem Publikum annehmbar zu machen. Die eingefügten Gesänge vermurksen entschieden des Publikums Ansprüche, welche es an ein dramatisches Werk stellt – es ist ja auch heute nicht mal anders bei der heutigen Operette, von der man mit demselben Rechte wie Lessing damals sagt: sie sind das Verderben unserer Bühne; ja es ist bis zu einem gewissen Grade mit der Oper überhaupt so bestellt: An das gesungene Drama macht das Publikum in dramatischer Beziehung weit weniger Ansprüche wie an das gesprochene Drama. Es wird mehr nur wie eine angenehme zerstreue Unterhaltung genossen, bei der eine geistige Erfassung und Verarbeitung dessen, was auf der Bühne vorgeht, wenig in Thätigkeit kommt.

Und für die Hebung der dramatischen Kunst in Deutschland, für die Lessing kämpfte und schrieb hat die damalige Operette in der That nicht nur nichts gethan, sondern dafür ist sie in



gewissem Sinn hinderlich gewesen, wie die Oper der dramatischen Kunst immer schaden wird, so bald sie nicht auch in dramatischer Beziehung die höchsten Ansprüche stellt.

Aber alles dieses beweist nur immer wieder, nach welcher Richtung hin sich die deutsche Oper von damals in dramatischer Beziehung entwickeln musste, nach derselben Richtung nämlich, nach der sich das dramatische und das künstlerische Ideal von damals überhaupt entwickeln musste. – Die Bedeutung der Operette als ein nationales, unmittelbar verstandenes, unmittelbar wirkendes Kunstwerk, als Fleisch vom eigenen Fleisch, Blut vom eigenen Blut, diese Bedeutung für die Entwicklung der Oper bleibt dadurch unangetastet.

Welche Hoffnungen Wieland auf die Entwicklung der deutschen Oper setzte, habe ich schon (S. 126 dieser Blätter oben) erwähnt, wo er freilich den Mangel an den rechten Dichtern dafür constatirt; aber er sagt geradezu: Der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen (Jahn<sup>2</sup> I, S. 659 oben; nach Müller, Abschied, S. 188). Und er hat selbst zwei deutsche Operntexte: Alceste (Siehe Jahn<sup>2</sup> I, 377) 1773 und Rosamunde 1777 (siehe Jahn<sup>2</sup> I, 408) geschrieben.

Und kein geringerer wie Göthe selbst nimmt den lebhaftesten Antheil an der Entwicklung des Singspiels (Siehe die bei Jahn<sup>2</sup> I, 659, Abs. aus Göthe und anderen litterarischen Quellen citirten Ansichten Göthes). Und auch als Dichter griff er ein – [129/130] – mit den Textdichtungen Erwin und Elmire, Claudine von Ville Bella, Jery u. Bätely, Scherz, List und Rache.

Und von den beiden deutschen Opern Mozarts aus dessen Reifezeit hat er eine hohe Meinung gehabt. Von der Entführung aus dem Serail sagt er: Alles unser Bemühen (nämlich Goethes und des Componisten Kayser um ihre Oper: Scherz, List und Rache) daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschliessen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder (Goethes Briefwechsel mit Zelter II, 121; Riemer, Mittheilungen II, 292; nach Jahn<sup>2</sup> I, 660 u. Anm. 31)

Und von der andern dieser Opern schreibt Göthe: Der grosse Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht, aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen. (Göthe spricht hier vom Text; siehe Jahn<sup>2</sup> I, 495 u. das Citat mit der Quellenangabe, Anm. 24 zu S. 495).

Die deutsche Oper konnte wirklich etwas werden; und was sie geworden, das lehren uns die beiden genannten Werke unseres Mozart.

Wie weit aber der Weg, den er bis dahin noch machen musste, noch war, wie aber für Mozarts Art charakteristisch der erste Schritt auf diesem Weg war, das zeigt uns seine erste deutsche Operette, die er in seinem 12<sup>ten</sup> Jahre schrieb, unsere hier zu besprechende Oper: Bastien u. Bastienne.

Der Stoff ist einer frz. Operette entlehnt (Hierüber Jahn<sup>2</sup> I, 86 ff. ausführlicher). Rousseau dichtete und componirte 1752, angeregt durch die italienische buffa-Oper, eine französische Komische Oper (Intermezzo) *Le devin du village* (Der Dorfwahrsager). Rousseau spricht über die Entstehung dieses Werkes im 8<sup>ten</sup> Buch seiner *Confessions*; siehe dazu das bei Jahn<sup>2</sup> I, 86, Anm. 31 citirte: Schelle in Berliner Musikzeitung. Echo. Jahrg. 1864, N<sup>o</sup>. 38 f. –

Jansen in seinem Buch über Rousseau<sup>86</sup> hat doch gewiss ausführliches hierüber. Siehe über frz. ernste und komische Oper sowie über die Beeinflussung durch ital. Oper und über Gluck Jahn<sup>1</sup> II, 187 ff.; Jahn<sup>2</sup> I, 438 ff. Diese Oper wurde, wie bekannt, bedeutungsvoll für die frz. Bühne; denn sie macht den Anfang der eigentlichen Komischen frz. Oper. (Untersuche das noch genau. Dass sie zur Nachahmung angeregt hat, sieht man schon aus den Jahn<sup>2</sup> I, 88, Ende des 1<sup>sten</sup> Abs. citirten Opernstoffen: *Rose et Colas*<sup>87</sup>; *Annette et Lubin*<sup>88</sup>; *La clochette*<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> *Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker, Berlin 1884.*

<sup>87</sup> *Komödie von Michel-Jean Sedaine (1764).*

<sup>88</sup> *Komödie von Charles-Simon Favart (1762).*

Aber es ist die Frage, ob Rousseaus *Devin du village* wirklich die erste frz. komische Oper ist. Gibt es nicht schon vorher dergleichen, wie verhalten sich dazu die Opern der Foires? – [130/131] –

Aber nicht aus dieser Rousseauschen Dichtung ist Bastien und Bastienne entlehnt; sondern einer Parodie derselben, welche von Madame Favart u. Harny verfasst u. 1753 in der *Comédie italienne*, welche vielfach parodistische Stücke brachte, aufgeführt unter dem Titel: *Les amours de Bastien et Bastienne* mit ungeheurem Beifall.

Ist das Rousseausche Original dem ländlichen Leben entnommen, so bedeutet die Parodie eine Übertragung in das bäuerische, was sich schon durch die Sprache in derselben zeigt, sie ist *pâtois*.

Deren Parodie ist es, welche Weiskern 1764 ins Deutsche übersetzt (Jahn<sup>2</sup> I, 89, Abs.) und diese Übersetzung ist es, welche Mozart als Operntext diente. (Siehe S. 132 dieser Blätter, die 2te Anm. am Rand.) (Dieses Weiskernsche Stück wurde nach Jahn<sup>1</sup> I, 119, Anm. 13, auch Müller, *Zuverlässige Nachrichten* I, 31 mit Musik schon 1764 in Wien aufgeführt, u. 1770 in Brünn, Müller II, 213; 1772 in Prag, Müller II, 160. Über die Musik wird nichts berichtet; es war wohl *vaudeville*=artig mit Liedern, sagt Jahn. In Jahn<sup>2</sup> I, 89, Anm. 42 fügt Jahn auch noch die Aufführung von 1776 in Hildesheim, Müller, *Abschied v. d. Bühne* S. 137, hinzu und sagt von den Melodien: In einigen Liederchen waren die frz. Melodien beibehalten, die übrigen waren neu componirt.) In Jahn<sup>2</sup> Anm. 43 zu S. 89, die ich schon S. 118 dieser Blätter unten auf angeklebtem Blatt mitgetheilt habe, sagt Jahn, dass der Biograph Nissen Schachtner als Dichter nennt. (Noch in der ersten Ausgabe I, 119 folgt Jahn dieser Angabe und sagt in dem eben in vorhergehender ( ), citirten, dass vorher schon von Weiskern die Übertragung gemacht worden ist.)

Jahn sagt (1ste Aufl. in der vorliegenden Anm. 43 zu I, 89) weiter, dass sich Schachtners Mitwirkung vielleicht auf die Versifizierung des prosaischen Dialogs bezieht, von dem Mozart später einige Szenen als Recitativ komponirt hat.

Dazu habe ich zu bemerken: In dem in der Partitur vorliegenden Text der eigentlichen Gesänge (nicht der Recitative) sind ebenfalls Änderungen des Textes, welche der Revisionsbericht angiebt (gibt er alle an?). Von wem rühren diese Änderungen her? Der Revisionsbericht giebt S. 14 ad N<sup>o</sup>. 2, Arie eine solche Textänderung an; als anscheinend von Mozart selbst herrührend. Und S. 15 ad N<sup>o</sup>. 7, Duetto ist eben eine solche Textänderung angegeben: Hier ist das ursprüngliche: Dass man ihn zu Nütze macht geändert in das zweideutige: Ja mein Herr bei Tag und Nacht (Partitur S. 19, S[ystem]<sup>90</sup> 3). Von wem diese Änderung herrührt, darüber giebt der Revisionsbericht keine Vermuthung an. Aber diese Änderung kann doch unmöglich von dem Knaben Mozart herrühren (und auch sein Vater würde sie doch wohl nicht für sein Kind gemacht haben). Jahn<sup>1</sup> I, 121, Anm. sagt über diese letztere zweideutige Stelle, ohne dass er erwähnt, dass sie für etwas anderes als Änderung eingetreten ist: Auch Zweideutigkeiten glaubt Schachtner (den er ja in der 1. Aufl. noch für den Dichter des Ganzen hielt) dicker auftragen zu müssen, und dann führt Jahn das frz. Original und die Übersetzung: Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht an. Also Jahn hält hiernach den Dichter für den Urheber dieser zweideutigen Fassung.

[Auf einem angeklebten Blatt:]

Doch ist hierzu noch zu bemerken:

Die Stelle, welche Jahn<sup>1</sup> I, S. 121, Anm. anführt:

Bastienne: Ja mein Herr, bei Tag und Nacht

Colas: O, die Unschuld!

---

<sup>89</sup> *Komödie von Louis Anseaumes (1766).*

<sup>90</sup> *Im Folgenden steht für die Angabe des System auf der Partiturseite, um es vom dem Kürzel S für Seite zu unterscheiden, das Kürzel S kursiv. Ab Arie Nr. 12 werden die Jacobsthalschen Stellennachweise der AMA durch [...] ersetzt.*

ist garnicht die oben besprochene Stelle, von welcher der Revisionsbericht S. 14 ad N<sup>o</sup>. 2 spricht (Partitur S. 19, S. 3), sondern die Stelle der Partitur S. 20, S. 1. Und an dieser Stelle sind ja auch in der Partitur die Worte: Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht unverändert erhalten. Und erst hier bekommen diese Worte auf die Frage des Colas: Wirst du mir auch dankbar leben? eine zweideutige Bedeutung, die im frz. Original : Colas: Siez-vous reconnaissante? / Bastienne: Autant quil vous plaira (Jahn<sup>1</sup> I, 121, Anmerk.) doch immerhin feiner ist.

Denn an der von dem Revisionsbericht bemerkten Stelle (Partitur S. 19) auf die Worte des Colas:

Colas: Auf den Rath den ich gegeben  
sei mein Kind mit Fleiss bedacht  
hat die Antwort Bastiennes

Bastienne: Ja ich werde mich bestreben;  
ja mein Herr, bei Tag und Nacht (statt: dass man ihn zu Nutze macht)  
nichts Bedenkliches.

Es ist daher die Frage, ob (was der Revisionsbericht nicht sagt) auch das: Ja mein Herr bei Tag und Nacht auf S. 20 der Partitur S. 1 eine Änderung in der Originalpartitur ist. Nach Jahn<sup>1</sup> I, 121 Anm. rührt diese Stelle aber vom Dichter her. Aber da Jahn in dieser 1<sup>sten</sup> Aufl. den Dichter noch für Schachtner hält, nehme ich an, dass er das in 2<sup>ter</sup> Aufl. I, S. 89, Anm. 42 erwähnte Textbuch von Weiskern (Siehe S. 132 dieser Blätter, 2<sup>te</sup> Randbemerkung) noch nicht kannte, da dieses ja den Namen des Dichters Weiskern nennt. Daher kann ich Jahns Angabe, dass dieses Ja mein Herr bei Tag und Nacht bereits bei dem Dichter steht, nicht als bewiesen annehmen; er hat diese Stelle möglicherweise nur aus der Partitur entnommen.

Ist aber tathächlich dieses 2te: Ja mein Herr bei Tag und Nacht (Partitur S. 20, S. 1) bereits bei dem Dichter vorhanden, so hat die im Revisionsbericht angegebene Änderung S. 19, S. 3 der Partitur nur den Zweck eines komischen Effects, nämlich des Effects, dass dieselbe Antwort 2 mal von Bastienne gegeben wird. Freilich wird der Effect bei der Wiederholung um so zweideutiger, als die Antwort das erstemal ganz harmlos ist, das 2te mal aber zweideutig wirkt, wobei freilich die Unschuld Bastiennes um so mehr hervortritt, als sie nun gewissermassen die bei dem andern Mal ganz unschuldigen Worte, nun auch, ohne sich etwas dabei zu denken, gewissermassen mechanisch bei dem zweiten Male wiederholt, wo sie erst die zweideutige Bedeutung bekommen. – [131/132] –

Ja man könnte hiernach die zweideutige Fassung dieser Stelle für das Ursprüngliche, die harmlosere Fassung für die Änderung halten.<sup>91</sup> Jahn<sup>2</sup> I, S. 89, 3. Absatz. 3. Z. sagt: und diesen

---

<sup>91</sup> *Mit dieser Vermutung hat Jacobsthal völlig Recht. Im Original-Textbuch, hier zit. nach der 2. Auflage Wien 1774, hat Bastienne die Antwort: „Ja, mein Herr, bei und Nacht“ nur an der zweiten, von Jacobsthal als zweideutig bezeichneten Stelle. Sie wird indes eindeutig anzüglich, zumindest von Colas verstanden, was seine zur Seite gesprochene Reaktion (Oh, die Unschuld!) unmissverständlich zu verstehen gibt. Die hier von Mozart übernommene Änderung stammt aus der Bearbeitung von Schachtner, das Resultat ist eine die vermeintliche Anzüglichkeit Bastiennes, die ihr wohl nur versehentlich unterlaufen darf, abschwächende Wirkung: indem ihr die Worte schon vorher einmal in den Mund gelegt werden, wirken sie tatsächlich, wie Jacobsthal notiert, wie mechanisch wiederholt. Bereits zu Beginn ihrer Begegnung mit Colas hatte Bastiennes die Avancen, die er machte, gekontert mit: „Nicht, nicht, Herr Colas! Alle meine Busserl sind für den Bastien aufgehoben.“ Im Libretto heißt es an der entsprechenden Stelle:*

*„Colas Auf den Rath den ich gegeben*

*Sey mein Kind mit Fleiß bedacht.*

*Bast. Ja ich werde mich bestreben,*

*Daß man ihn zu nutzen macht.*

*Colas Wirst du mir auch dankbar leben?*

*Bast. Ja, mein Herr, bey Tag und Nacht.*

hie und da geänderten Text (sc. den Weiskerns) componirte Mozart. Jahn sagte aber nicht, von wem diese Änderungen herrühren.

Um die Frage nach dem Ursprung der Änderungen und eventuell darnach, was Original und was Änderung ist, zu entscheiden, müßte ich zunächst wissen, wo die Änderungen stehen. Stehen sie in der Originalpartitur selbst und wenn dies der Fall ist, mit welcher Schrift? Ferner: Giebt es noch ein altes Textbuch zu Mozarts Oper? Vielleicht unter dem Namen Weiskerns oder Schachtners? (Jahn<sup>2</sup> I, 89, Anm. 42 giebt das gedruckte Textbuch Weiskerns ja an: Bastienne, eine frz. Opera comique. Auf Befehl in einer freien Übersetzung nachgeahmt von Fr. W. Weiskern, Wien 1764. Hiernach ist nun auch begreiflich, wesshalb Jahn in 2<sup>ter</sup> Aufl. die Autorschaft Schachtners aufgibt. Dieser Weiskernsche Text muss demnach der von Mozart bearbeitete sein).<sup>92</sup>

Ferner müßte man einen genauen Vergleich des deutschen Textes mit dem frz. Original (Er steht in „Théâtre du Favart, V, 1, Paris 1763. Ein in Amsterdam 1758 gedrucktes Textbuch existirt auch. Siehe Jahn<sup>2</sup> I, 88, Anm. 39) und mit Rousseaus Devin du village [anstellen].<sup>93</sup>

---

*Colas* (Oh, die Unschuld!) Dir zum Glücke,  
Meide jetzt die finstern Blicke,  
Nimm ein muntres Wesen an.

*Bast.* Gut, ich thu so viel ich kann.“ (Weiskern, Bastienne, Wien 1774, S. 8)

<sup>92</sup> In Wirklichkeit waren nach heutigen Erkenntnissen an der Textvorlage für Wolfgang Mozarts Komposition der Oper drei Autoren beteiligt. Grundlage war die von Weiskern 1764 veröffentlichte Übersetzung der Favartschen Parodie Rousseaus, die schon andere Komponisten (z. B. Johann Baptist Savio) und viele Aufführungen durch wandernde Bühnen (z. B. die Bernersche Truppe, die auch in Salzburg gastierte) gefunden hatte. Weiskern selbst teilt bereits im Vorwort seines Druckes mit, dass der Schauspieler Johann H. F. Müller die Nummern 11–13 übersetzt habe. Genaugenommen, folgt man der Auszeichnung der Stellen Müllers im Libretto mit den Anführungszeichen „“, hat er von der Nr. 13 nur die ersten beiden vorneweg alternierend zu singenden Strophen hinzugedichtet, so dass der von Weiskern ursprünglich beabsichtige Übergang von Rezitativ und Arie in den Worten Bastiens: “Gut, weil du so eigensinnig bist, so thu, was du willst. / Ich werd in Gold und Silber prahlen“ zerstört ist. Dieser Druck diente dem Salzburger Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner, der seit 1766 auch literarisch dilettierte, als Vorlage seiner Bearbeitung, aus der sich Mozart auch einige Teile auswählte. Schachtner versifizierte den Prosatext der Dialoge (auf die jene von Jacobsthal erwähnten vertonten Seccorezitative zurückgehen, die für eine spätere Aufführung angefertigt wurden), verändert die Arientexte, um metrische Härten zu beseitigen, Sinnstörendes auszumerzen, den Text der dramatischen Situation anzupassen und er übersetzt die Zauberformel Colas neu (So lauten die Mitteilungen Rudolph Angermüllers im Vorwort (1973) zum Druck von Bastien und Bastienne in der NMA II 5 3, S. XI, die er in der 1990 veranstalteten Ausgabe der Mozartschen Opernlibretti bei Reclam wiederholt. Er resümiert: „Vergleicht man die Arien und Ensembles von Weiskern, Müller und Schachtner mit Mozarts Text, gelangt man zu folgendem Ergebnis: Die Nummern 1, 6, 8, 9, 14-16 sind nach Weiskern vertont, die Nummern 11 und 13 nach Müller, die Nummern 4 und 12 nach Schachtner. Die Nummer 2, 5, 7 und 10 sind eine Mischung von Weiskern und Schachtner. [...] Aus all dem ergibt sich: Wohl an keinem anderen Werk Mozarts ist an der textlichen Vorlage so herumgeflickt worden wie bei Bastien und Bastienne. Librettisten dieser ‘Operette’ sind Madame und Monsieur Favart, ferner Harny de Guerville. Weiskern und Müller zeichnen für die deutsche Übersetzung, Schachtner ist der Arrangeur der Dialoge und einzelner Nummern“. (Ebd.) Bleibt nur noch die Frage, wer herumgeflickt hat. Wolfgang Mozart hat zwar den Text von Weiskern nicht selbst geändert (was Jacobsthal dem 12jährigen Knaben auch nicht zugetraut haben möchte), entschied sich aber mehrmals nummernweise und innerhalb bestimmter Nummern zeilenweise für die Schachtnersche Version – wohl nicht, um den tieferen Blödsinn Weiskerns in den höheren Schachtners zu korrigieren, sondern um die Textvorlage nach musikalischen und dramatischen Gesichtspunkten geringfügig zu optimieren.

<sup>93</sup> Hermann Abert wird diesem Wunsch in der von ihm 1919 veranstalteten, stark bearbeiteten fünften Auflage von Jahns Mozart zumindest exemplarisch gerecht, indem er die Arie Nr. 1 der Bastienne in allen drei Versionen (Rousseau/ Favart/ Weiskern) parallel druckt als Beleg dafür, dass „die

Der Text der Mozartschen Oper ist ein gesprochener Dialog, der durch eine Anzahl von Gesängen unterbrochen wird, ganz also wie in dem norddeutschen Singspiel Hillers etc. In der Originalpartitur befinden sich für die ersten Szenen Secco-recitative als Dialog, zu gereimten Versen (deren Dichter nach Jahn<sup>2</sup> I, 89, Anm. 43; siehe S. 118 dieser Blätter auf unten angeklebtem Blatt; vielleicht Schachtner war).

Oder sie sind (laut Revisionsbericht S. 13 ad Vorlage) später hinzucomponirt. Dies ergibt sich aus der Schrift und aus der Art, wie sie in die Partitur eingetragen sind. Sie sind vielleicht für eine spätere Aufführung bestimmt gewesen, die dann vielleicht unterblieb, weshalb die Fortsetzung der Secco-recitative dann unterblieb.

Wenn sich übrigens nicht bewahrheiten sollte, was im Revisionsbericht steht, dass nämlich die Secco-Recitative eine entwickeltere Handschrift haben, so könnten dieselben auch schon früher gemacht sein und Mozart hätte sich während der Abfassung derselben für gesprochenen Dialog entschieden. (Jahn<sup>1</sup> I, 119 trifft hierüber keine Entscheidung. Laut der oben citirten Anmerkung 43 I, 89 der 2<sup>ten</sup> Aufl. hält Jahn sie für nachcomponirt.)

Der Dialog ist in der Originalpartitur und im Druck (abgesehen von jenen Seccorecitativen) nicht vorhanden (nach damaligem und auch jetzigem Gebrauch).

Ja auch die weiteren Strophen, die manche Arien ausser der ersten haben, sind in der Originalpartitur Mozarts nicht unterschrieben (Jahn<sup>2</sup> I, 89, Abs.); auch im Druck nicht. Ich kann also weder über den gesprochenen Dialog, noch über die weiteren Strophen urtheilen.

– [132/133] –

Der Gang der Handlung wird aber auch ohne diese ganz klar.

Wenn Jahn<sup>2</sup> I, 89, Abs. sagt, dass manche Arie mehrere Verse (er meint Strophen) hat, von denen Mozart nur den ersten untergesetzt hat, so muß Jahn doch ein Textbuch gekannt haben, in dem diese Verse stehen und das müßte das I, 89, Anm. 42 der zweiten Aufl. citirte sein (Siehe den Titel S. 132 dieser Blätter, 2<sup>te</sup> Randbemerkung). In diesem stand denn auch wohl der gesprochene Dialog.<sup>94</sup>

Die Vorgänge sind eben doch sehr einfach. Folgendes ist der Inhalt des Stückes: Ich gebe ihn nach Revisionsbericht S. 13 (Anfang). (Jahn<sup>1</sup> I, S. 115, Abs.; Jahn<sup>2</sup> I, S. 87, Abs. giebt nur den Inhalt von Rousseaus Devin du village, nicht aber den Inhalt von Bastien und Bastienne. Aber die Vorgänge des Devin und der Oper: Bastien und Bastienne sind fast gleich.)

Ist die frz. Parodie der Madame Favart eine Übertragung des Rousseauschen Stückes ins Bäuerische, so hat die Übertragung der Parodie ins Deutsche sich noch vergrößert. Es ist vielfach albern, ja blödsinnig, ich möchte es mit einem Wiener Ausdruck als trotteltaft bezeichnen; mein Urtheil habe ich, da mir der Dialog nicht vorliegt und das, was mir davon aus der Partitur vorliegt, nicht das Original, sondern eine Versifizierung des Originals ist (Siehe S. 132 dieser Blätter), nur aus dem Text der Gesänge entnehmen können.

– So in der Arie N<sup>o</sup>. 2 im 2<sup>ten</sup> Theil; freilich ist der ursprüngliche Unsinn in der Partitur geändert worden; jetzt heisst es (Partitur S. 7, S. 1): bringt dem Herz nur Qual und Schmerz,

---

*französische Parodie hier unfreiwillig aufs ungeschickteste travestiert“ sei. (H. Abert, W. A. Mozart, Erster Teil, Leipzig 1919, S. 141).*

<sup>94</sup> *In der NMA sind anfänglich, soweit von Mozart vertont, die Dialoge als versifizierte Rezitative aus der Feder Schachtners wiedergegeben, mit den originalen Weiskernschen Prosa-Dialogen im Anhang und, soweit von Mozart nicht mehr vertont, alle gesprochenen Dialoge Weiskerns im Haupttext der Oper zwischen den Ariennummern und die dazu gehörigen versifizierten Vorlagen Schachtners für weitere Rezitative im Anhang. Auch die weiteren Strophen der Arien aus Weiskerns Libretto sind im Anhang ausgedruckt. Nur an einer Stelle, dem Duett Nr. 15 mit seinen angeblich 53 Zeilen, sind Zweifel angebracht, ob Weiskern hier wirklich trotz Vers und Reim an eine durchgehende Ariennummer gedacht hat. Hier könnte zwischenzeitlich an versifizierte Rezitative gedacht sein. Siehe oben. Einige von Weiskern versifizierten, gereimten und in Strophen auftretenden Verse sind mit „Air“ bezeichnet.*

ursprünglich hiess es (laut Revisionsber. S. 14 ad N<sup>o</sup>. 2): Ist kein Spas im grünen Grass (Über den Autor der Änderung, siehe S. 131 dieser Blätter).

– So in dem Duett N<sup>o</sup>. 8 (S. 19, S. 3) das Ja mein Herr bei Tag und Nacht, S. 20, S. 1 dito. (Über die eventuelle Änderung dieser beiden Stellen siehe S. 131 dieser Blätter u. das unten angeklebte Blatt.) – [133/134] –

– So in N<sup>o</sup>. 9 Arie, S. 24, S. 2: Nein, sie ist kein falscher Schnabel.

– So in N<sup>o</sup>. 10 Arie, in welcher Colas einen Hokuspokus treibt mit den Worten: Diggi, daggi, schurry, murry etc. (S. 26 der Partitur). Originaliter (nach Revisionsbericht S. 17 ad N<sup>o</sup>. 10 ist der Text: Tatzel, Bratzel / Hober, bober / Jadig, windig etc. (mehr giebt der Bericht nicht an) noch toller.

(Sind solche Sprüche mit kauderwelschen Brocken nicht auch in ital. opere buffe?)

– So in N<sup>o</sup>. 16 Terzetto in dem Lob auf Colas: O zum Geier, welch trefflicher Mann! (Partitur, S. 55, S. 1)

Mir scheint, dass solche Ausdrucksweisen des sogenannten höheren Blödsinns, etwas speciell der süddeutschen, speciell wienerischen Komödie eigenes sind<sup>95</sup>, dergleichen kommt in dem norddeutschen Singspiel doch wohl nicht vor. (Um diese Frage zu entscheiden, müsste ich viele norddeutsche Singspieltexte mit süddeutschen vergleichen. Auch in der späteren wienerischen Posse, Nestroys z. B., findet sich dieser Zug des Tollen, des höheren Blödsinns.) Wenn wir nun Mozarts Musik betrachten wollen, so will ich vorweg dieselbe charakterisiren mit ein paar Worten, die aber nach dem, was ich bisher ausgeführt habe, genügen. Es ist zweierlei zu bemerken:

- 1) Es zeigt sich durch das ganze Werk ein durchweg anderer Stil, als der in der Schuldigkeit und in Apollo u. Hyacinthus: nämlich der einfache, schmucklose, liedartige, knappe Stil des deutschen Singspiels. Keine da capos in den Arien, keine Coloraturen. Es verdient aber besonders hervorgehoben zu werden, dass Mozart im Stande war, für diese neue Aufgabe sich auch den Stil anzueignen, der für solche Singspiele gegeben war.
- 2) Ob hier directe Beeinflussung von Norddeutschland vorliegt, oder ob in Oesterreich, speciell Wien derselbe Stil sich ausgebildet hatte, vielleicht unter Einfluss Norddeutschlands, und ob ihn Mozart also aus den Vorbildern seiner Heimath entlehnt hatte, kann ich wegen Mangel an süddeutschen (österreichischen, speciell wienerischen) Materials nicht entscheiden.
- 3) In jedem Falle ist der Stil der Oper Bastien und Bastienne dem verwandt, wie er in Leipzig für die deutsche Operette erscheint. Und den Nachdruck lege ich hier auf die Schmiegsamkeit des Geistes und der Anschauung des 12jährigen Knaben, sich sofort für eine andere Aufgabe auch eine andere Ausdrucksweise anzueignen. Welche Aussichten für den heranreifenden Mann, der dereinst die verschiedenen Personen eine verschiedene musikalische Sprache reden lassen sollte!

4) – [134/135] –

2) Aber zugleich Zeit zeigt sich in der Musik auch etwas von der norddeutschen abstechendes.

Sie hat bei aller Einfachheit und Knappheit mehr Anmuth und Grazie, auch mehr Reichthum und Schwung; ich will nicht gerade sagen durchweg, sondern diese Eigenschaften brechen mehr an einzelnen Stellen durch. (Später muss ich durch Vergleich dieser Oper mit einer Anzahl von norddeutschen Operetten noch genau untersuchen, ob nicht durchweg ein

---

<sup>95</sup> Dies scheint dem Librettisten Weiskern selber durchaus und mit Stolz bewusst gewesen zu sein, heißt es doch auf dem Titelblatt „Bastienne, eine französische Comoedie in einer freyen Wienerischen Übersetzung nachgeahmet von F. W. Weiskern“. Siehe Zweite Auflage Wien 1774, zit. nach dem Exemplar in der Berliner Staatsbibliothek, Sig.: Mus Tm 1124.

grösserer Reiz in der Oper Bastien und Bastienne steckt.) Und auf solche Stellen werde ich nachher bei der Durchnahme der Oper hinweisen.

Ob diese Eigenschaften nun als speciell Mozartsche zu bezeichnen sind, oder ob sie der oesterreichischen (überhaupt süddeutschen) Art der Singspiele eigen sind, kann ich natürlich wieder nicht entscheiden. Aber wenn auch hierin Mozart sich an Vorbilder anschliesst, so zeigt sich darin zu gleicher Zeit doch sein eigenes Naturell, denn das brauche ich Sie wohl nicht erst zu versichern, dass zu seinem Naturell als wesentlicher Bestandtheil die Anmuth, die Grazie, Schwung gehört. Und schliesslich, wenn ihm als Mozart, diese Eigenschaften angehören, so gehören sie ihm an eben als einem Oesterreicher. Denn dieser Volksstamm besitzt sie als einen unverlorenen Erbtheil bis auf den heutigen Tag vor allen deutschen Stämmen voraus.

Also: Auch in dem neuangeeigneten Stil für die deutsche Operette zeigt sich bei aller Einfachheit und Knappheit, welche leicht eine gewisse Trockenheit, Platitude hervorbringen, bei aller Anlehnung an die norddeutsche Art, im Keim der Reiz und die Anmuth, die in den späteren deutschen Opern Mozarts das ganze Werk durchdringen.

Und so wollen wir nun die Musik Mozarts selbst kennen lernen. Ich werde hier wieder dem Gang des Stückes folgen, wir wollen es gewissermassen cursorisch lesen; wir können jetzt viel kürzer sein als früher bei Apollo u. Hyacinthus, da nach unseren Vorbereitungen und der allgemeinen Charakteristik der deutschen Operette, die ich gegeben habe, Andeutungen genügen.

16<sup>te</sup> Vorlesung

21/6. 1888.

Die Einleitung (Intrada, S. 1)

Das Thema ist wohl pastoral gemeint. Die 1<sup>ste</sup> Violine hat in den ersten Takten nur Töne, welche als Naturstimme auf dem Horn vorkommen. (Das Horn selbst ist während des ganzen Stückes nur füllend benutzt, hat dieses Thema niemals.) Das Thema erinnert an Beethovens Sinfonia eroica, 1. Satz, 1. Thema, wie auch Jahn erwähnt. – [135/136] –

Das Thema erscheint 4 mal.

1) S. 1, S. 1, G-Dur (Grundtonart)

2) S. 2, letzter Takt ff., D-Dur

3) S. 2, S. 1, G-Dur

4) S. 2, S. 2, T. 2 ff, C-Dur

S. 3, S. 1, T. 1, letztes Viertel wendet sich das Stück nach G-Dur zurück. Aber zunächst nur halbschlussartig, ganz zum Schluss wird G-Dur bestimmt ausgesprochen. Diese ganze letzte Stelle klingt nur wie ein ausklingender Anhang und es ist auffallend, dass das Thema zuletzt (ad 4) in C-Dur, nicht in G-Dur erklingt, und dass G-Dur nur beim ausklingenden Anhang erreicht wird.

Arie N<sup>o</sup>. 1 (S. 3 der Partitur) der Bastienne. (Ich spiele sie wohl am besten). Sie zeigt uns sogleich den Grundstil: die Einfachheit, die Schmucklosigkeit, fast hat jede Silbe nur einen Ton, keine Melismen, von Coloratur keine Rede. Kein da capo. Ein zweiter Theil ist durch Taktwechsel nicht angedeutet; eine andere Physiognomie aber erhält die Arie von einem Punkte an doch; und diese andere Physiognomie ist auch durch den Text gegeben (S. 4, S. 3, lyrisch anders gebaute Verse: Vor Gram und Schmerz etc., auch der lyrische Inhalt ist hier anders geartet als vorher. Es ist gesteigerte Empfindung des Schmerzes. Musikalisch ist die Änderung durch neue Tonart (G-moll) angedeutet. Und diese Partie ist durch Pause (S. 4, S. 3, letzte Takte) von dem vorhergehenden getrennt.

Bezeichnend für die Stilart scheint mir die Behandlung, welche die weiblichen Versausgänge häufig erfahren. Und, um dies gleich zu verallgemeinern, will ich auch aus anderen Arien gleich Beispiele herbeiziehen.

Es wird z. B. S. 3 S. 3, T. 6: lassen (von verlassen) declamirt: ver/ lassen [**••**√], während doch declamirt werden könnte lassen [**o•**]. Dieses kurze Verweilen auf der betonten Silbe lás hat etwas gehacktes. Ebenso fassen, S. 4, S. 1, T. 8.

Zu Arie N<sup>o</sup>. 4: S. 8, S. 3, T. 8 (die <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takte als Takteinheit gerechnet): Gl'ücke.

In N<sup>o</sup>. 5: S. 12, S. 4, T. 1: Schérze (dagegen S. 13, T. 1: Hérze [**o•**]).

Zu N<sup>o</sup>. 6: S. 16, S. 2, T. 2: (Buhle(r)innen)

T. 10: (ge) winnen etc., besonders hackend wirkend durch die beiden 16<sup>tel</sup> auf 1<sup>stem</sup> Achtel. – [136/137] –

Diese abgehackte Art des Schusses schien mir beeinflusst zu sein von der Art, wie dieser Schluss in dem norddeutschen (vielleicht auch süddeutschen) Singspiel behandelt wird. So hat Hiller in seiner Liebe auf dem Lande häufig diese Schlussart. So z. B. (im Klavierauszug 2<sup>te</sup> Auflage 1770, Breitkopf u. Sohn):

S. 3, S. 1, T. 4: júnge,

.....S. 2, T. 4: Zúnge,

S. 5, S. 4, T. 7: (zu)fríeden,

S. 12, S. 2, T. 1: gér etc.

Aber auch Apollo u. Hyacinthus hat diese Art, ebenso die Schuldigkeit des ersten Gebots (z. B. Partitur S. 49, S 2–3 die Worte: (Philo)sóphen, (Augen)líchtern, sch'úchtern; also doch auch in Stücken, die den Stil der ital. opera seria haben, ist diese Behandlung des weiblichen Schlusses.

Ich muss die Frage noch genauer untersuchen, ob diese Behandlung dennoch etwas dem deutschen Stil eigenthümliches ist; dazu muss ich zunächst ital. opere serie anderer Componisten aus dieser Zeit untersuchen, ferner Mozarts opere serie aus seiner früheren Zeit (wohl auch die buffo-oper Finta semplice (Secco 5 zu 4 bei Köchel) aus dieser Zeit. Denn die Schuldigkeit konnte als auf deutschem Text componirt mehr durch die deutsche Art beeinflusst sein; und Apollo u. Hyacinthus ist wegen ihres lateinischen Textes für die Behandlung der ital. opera seria vielleicht auch nicht massgebend (vielleicht auch deshalb nicht, weil sie eine Schuloper ist?).

Aber auch die Versbildung der betreffenden Stelle in der Oper Bastien und Bastienne wie in sonstigen deutschen Operetten, z. B. Hillers, wie auch in gleichzeitigen Liedern, vielleicht auch in den frühen Liedern Mozarts (Serie VII, Abzheilung 4), müßte ich untersuchen, ob dieselbe diese Schlussbehandlung nicht nöthig macht. Hierauf hat die Länge des betreffenden Verses im Verhältniss zu der Länge der anderen Verse Einfluss; ebenso der Umstand, ob dem weiblichen Versschluss eine Hebung oder Senkung folgt; ferner die Taktart. Ferner ist die Frage zu erwägen: Wird der weibliche Versausgang, z. B. in dem Vers: Was auf der Br'ücke schállén zu behandeln sein nicht als Hebung und Senkung: schállén, sondern als 2 Hebungen: schállén. Kurz, die ganze Angelegenheit muss erst sehr genau untersucht werden.

Arie N<sup>o</sup>. 2 (S. 6)

Hier mache ich auf den Schluss: Lämmerheer (S. 6, S. 3, T. 1) aufmerksam; er scheint mir typisch; ebenso zeigt er sich in N<sup>o</sup>. 4 (S. 8, S. 3, letzter Takt) Glücke. Ebenso in N<sup>o</sup>. 5 (S. 15, S. 1, T. 7–8 u. S. 2, T. 3–6 auf die Worte viel gethan. Einen anderen typischen Schluss hatten wir in den ital. stilisirten Opern: Die Schuldigkeit und Apollo u. Hyacinthus mit dem Quintensprung, der in der vorliegenden Oper nur einmal (Partitur S. 46, S. 1, T. 4–6, siehe S. 182 dieser Blätter nach der 2<sup>ten</sup> ( )) vorkommt (In Instrumentalbegleitung kommt er vor. Siehe meine Bemerkungen S. 141, zu N<sup>o</sup>. 5). – [137/138] –

Doch bemerke ich, dass dieser Schluss, wie hier in N<sup>o</sup>. 2, S. 6, S. 3 Lämmerheer und den anderen angeführten Stellen, auch in Apollo u. Hyacinthus neben dem Schluss mit Quintensprung auftritt, z. B. Partitur S. 19, S. 1, T. 5–6 (jo)cantur, S. 20, S. 2, T. 1–2 (auc)toritas; S. 29, S. 3, letzter Takt (be)atior es; und zwar in diesen Stellen stets an starken Einschnitten, durch die ein ganzer Abschnitt beendigt wird. Auch die Schuldigkeit hat diesen Schluss. Siehe S. 39 dieser Blätter, die Stelle nach der ( ).



(Nur der Vollständigkeit wegen führe ich an, dass in Apollo u. Hyacinthus auch der aufwärtsgehende Schluss vorkommt; z. B. S. 86, S. 1, T. 3–4, } in der S. 7, S. 2, die letzten beiden Takte } Oberstimme.

Aber das hat natürlich nichts auffallendes, da ja hier, im aufwärtsgehenden Schluss, der Grundton dem aufwärtsgehenden Leitton gern vorangeht, siehe S. 39 dieser Blätter, 1<sup>ster</sup> Absatz.)

Die Arie ist 2theilig mit Taktwechsel des 2<sup>ten</sup> Theils; aber ohne da-capo. Und trotz der Zweiteiligkeit wie kurz!

Sehr reizvoll und anmuthig ist im 2<sup>ten</sup> Theil die Stelle von S. 7, S. 1, letztem Takt an. Die Geigen haben auf liegendem Basston eine Zeitlang dieselbe auf- und abwiegende Achtelfigur; hinein in dieselbe singt Bastienne in abgebrochener Weise die Worte: Ach ganz allein – voller Pein – stets zu sein –, immer dasselbe Motiv, welches vielleicht entlehnt ist aus der Wendung vorher zu Qual u. Schmerz (S. 1, letzter Takt). Hier ist mehr gegeben als dass den Worten eine Melodie zu Theil wird. Durch das Absetzen der einzelnen kleinen Wortabschnitte, währenddessen die Instrumentalbegleitung auf- und absteigt, wird der Ausdruck verinnerlicht und zugleich Zeit bricht an dieser Stelle die Anmuth hervor (spiele die Stelle). (Hat Hiller nicht auch ähnliches?)

– [138/139] –

N<sup>o</sup>. 3 (S. 82, S. 1–2)

Dudelsack=Naturstück, durch welches sich Colas einführt (nach Revisionsbericht S. 4 ad N<sup>o</sup>. 3 als später hinzugefügt zu betrachten).

Das *gis* S. 1, letzter Takt ff. Der Kicks-ton der Blasinstrumente (früher schon verwandt von Mozart in Galimathias musicum, Köchel N<sup>o</sup>. 32 setzt es auf 1766, gedruckt in Ausgabe [AMA] Serie 24, N<sup>o</sup>. 12, in dem Band, welcher N<sup>o</sup>. 7a–18 enthält auf S. 107 ff).

N<sup>o</sup>. 4 Arie Colas (S. 8, S. 3 ff.)

Besonders steif; und dies besonders wieder durch Rhythmus.

Revisionsbericht S. 14, ad N<sup>o</sup>. 4:

ursprünglich  $\frac{4}{4}$ -Takt

dann aber ist die Bezeichnung als  $\frac{2}{4}$ -Takt zugefügt u. der erste  $\frac{4}{4}$ -Takt durch krumme Linie (also flüchtig) in 2  $\frac{2}{4}$ -Takte getheilt, sonst ist überall  $\frac{4}{4}$ -Takt geblieben. Die Ausgabe hat die  $\frac{2}{4}$ -Takte durch ounktirte Taktstriche gebildet. S. 9 bilden die ersten 6 Viertel des Systems einen einzigen Takt, so daß in der Ausgabe der 2<sup>te</sup> Taktstrich, d. h. der erste dicke, d. h. der nach den ersten 4 Vierteln dieser S. 9, S. 1 punktirt sein müsste. (NB. Hat die Originalpartitur S. 10, S. 1 auf der Silbe Au von Augen 2 verbundene halbe Noten a oder eine ganze Note? Doch wohl ganze. Die Sache wäre bedeutsam für die Frage nach  $\frac{2}{4}$ - oder  $\frac{4}{4}$ -Takt.) Hieraus erkennt man schon, dass die Rhythmik Mozarts Schwierigkeiten gemacht hat.

Und das merkt man besonders bei einer Reihe von Schlüssen:

Blöcke S. 8, S. 4

S. 9, S. 1, das erste Mal, das 2<sup>te</sup> Mal auf S. 9, S. 1, wird dieser Schluss-Block bei  $\frac{2}{4}$ -Takt besser, bei  $\frac{4}{4}$ -Takt ist er nicht gut.

Längen S. 9, S. 2 etc. – [139/140] –

[S. 140: durchgestrichen (Wiederholung der Bemerkungen zu Arien 1 und 2)]

– [140/141] –

N<sup>o</sup>. 5 Arie Bastienne (S. 12)

2theilig; ohne da capo, der 2<sup>te</sup> Theil mit Taktwechsel. Echt mozartisch (resp. wienerisch?) ist die Stelle S. 13, S. 1, T. 7–10: Warum wird er von Geschenken, die in 2 gleiche Hälften zerfallen; jede derselben eine wiegende Bewegung auf derselben Tonhöhe, eigentlich auf nur einem Ton, der durch den überliegenden Nebenton verziert wird. Dazu der rückende Bass, kokette, tendelnde Grazie; dieses Mittel wird von Mozart später häufig verwandt. Es ist, als sähe man Bastienne das Köpchen wiegen.

Der Schluss: viel gethan, S. 15, S. 1, T. 7–8 u. S. 2, T. 4–5 ist der schon erwähnte typische bei No 2. (Part. S. 6, S. 3 Lämmerheer u. N<sup>o</sup>. 4, S. 8, S. 3, letzter T. f.) Bei dem zweiten mal (S. 2) (Siehe S. 137 dieser Blätter unten) macht es sich durch die Betonung der Silbe ge (von gethan) besonders ungeschickt.

– Der Schluss des Instrumentalnachspiels (S. 15, S. 2) zeigt von T. 11 an in der 1<sup>sten</sup> Violine die bekannte Cadenz mit Quintensprung der ital. Arie.

Ganz ebenso in N<sup>o</sup>. 7 der Instrumentalnachspiel-Schluss S. 21, S. 1, die letzten Takte. In beiden Fällen gehen 16<sup>tel</sup>-Passagen vorher.

Im 2<sup>ten</sup> Theil liegt durch den Text, der dem Bastien Vorwürfe macht, es uns nahe, diese hüpfende Melodiebildung anzunehmen als den Ausdruck des erregten Scheltens. Interessante Textänderung: (Siehe Revisionsbericht ad N<sup>o</sup>. 5, S. 14; S. 15 des Berichtes) Von wem rührt die Änderung her? NB Siehe Textbuch Weiskerns! Der Text heisst ursprünglich: S. 14 S. 1, letzter Takt so: Jetzt soll ich verachtet werden.

Nachher (S. 3, T. 5) heisst er: soll ich nun verachtet werden, und Mozart macht aus diesem Satz und dem Nachsatz: Da ich ihm so viel gethan nun eine Frage (S. 15, S. 1, T. 3)<sup>96</sup>. Im Hinblick auf die musikalische Behandlung bekommt die Textänderung erst eine Bedeutung in der nun folgenden Wiederholung dieses Textes (S. 15, S. 1, T. 4 ff.) dadurch, dass das soll jetzt auf guten Takttheil tritt (T. 4 u. nachher letzter Takt des 1<sup>sten</sup> Systems) bekommt es den Nachdruck.

Vorher, S. 14, S. 3, T. 5 stand das soll auf schlechter Zeit, wie das ursprüngliche Jetzt (S. 14, S. 1, letzter Takt). Und sehr reizvoll ist die Melodiebildung in diesem 2<sup>ten</sup> soll ich etc. (S. 15, S. 1, T. 4 ff.); im Gegensatz zu den hüpfenden Achteln oder tonleiterweise hinauf- oder hinabsteigenden Achteln des ganzen vorhergehenden Stückes des 2<sup>ten</sup> Theils macht sich diese gebogene Figur sehr anmuthig melodisch. Und es kommt dadurch in den scheltenden Ton zugleich eine graziöse Empfindungsart hinein, die durch die Sängerin, wenn sie das soll u. ach (von verachtet) recht schön betont, indem sie auf dieser Silbe ruht, zum Ausdruck kommen kann. Siehe solche wechselnde Betonungen vorher in den Stellen – [141/142] – Jetzt soll ich verachtet werden (S. 14, S. 1, u. S. 2) und

Soll ich nun verachtet werden (S. 14, S. 3) nicht möglich auf den Worten ich, wen (von wenden) und nun.

Der erwähnte typ. Schluss (gethan) (S. 15, S. 1, T. 7–8 u. S. 2, T. 4–5) ist freilich einer Frage wenig angemessen; viel mehr der heraufgehende Gang S. 15, S. 1, T. 2–3.

N<sup>o</sup>. 6 (S. 16)

Wieder 2 Theile mit Taktänderung; aber ohne da capo.

Im 2<sup>ten</sup> Theil: kleine Nachahmung:

S. 17, S. 1, T. 4–5 hat die Singstimme die Worte: dass die Tugend. Diese Figur wird in T. 5–8 nachgeahmt in verschränkter Art, erst vom Bass, dann von der 1<sup>sten</sup> Oboe u. 2<sup>ten</sup> Geige; dann von 2<sup>ter</sup> Oboe, dann von Bratsche (nur 1 Takt).

N<sup>o</sup>. 7, Duett, zwischen Bastienne und Colas (S. 19)

(Über eventuelle Textänderung Ja mein Herr, bei Tag und Nacht, S. 19, 3<sup>tes</sup> System u. S. 20, 1<sup>stes</sup> System siehe S. 131 dieser Blätter () u. unten angeklebtes Blatt ().)

In diesem Duett singen die beiden beteiligten Personen immer nur sich ablösend nach einander; nur zum allerletzten Schluss singen sie (S. 20, letzter Takt ff.) in der bekannten zusammengeschlossenen Art.

---

<sup>96</sup> In Unkenntnis des Textbuchs kann Jacobsthal behaupten, mit der Textänderung wäre die Umwandlung der letzten beiden Zeilen der Arie Nr. 5 von einer Feststellung in eine Fragestellung verbunden. Auf Seite 6 des Librettos heißt es aber schon bei Weiskern in Form einer Frage:

„Jetzt soll ich verachtet werden,

Da ich ihm so viel gethan?“ Die Textänderung hat also ausschließlich rhythmische Ursachen, die auf eine Akzentverschiebung im Text drängen mussten.

Aber ursprünglich war der Schluss anders projectirt. (Der Revisionsbericht giebt (S. 15 ad N<sup>o</sup>. 7 zu S. 20 der Partitur S. 3, T. 4) an, wie dieser Schluss von S. 20 der Partitur S. 3, T. 4 an von Hause aus gemacht werden sollte.

Da greifen die Stimmen ineinander (siehe Revisionsbericht S. 15 Notenbeispiel v. T. 3 an.

Auffallend sind die bei den Einsätzen zu Tage tretenden Dissonanzen zwischen den beiden Singstimmen, so S. 15, T. 4; S. 16, S. 1, T. 3. Und die Stimmen bewegen sich im Anfang nur indem ein und derselbe Ton mehrfach wiederholt wird, entschieden ungelenkt und unbedeutend; auch S. 4 ist die Partie des Colas geringfügig.

Wie die Stelle jetzt in der Partitur steht, ist sie melodischer und anmuthiger.

Vom dramatischen Standpunkt aus ist das Ineinandergreifen der Originalversion natürlich lebendiger. – [142/143] –

Die musikalische Unzulänglichkeit sowohl hinsichtlich der Behandlung der Einsätze, wo sie hinsichtlich der Melodieführung der beiden Stimmen, ist nur auffallend, wenn ich bedenke, wie viel geschickter und reicher und wie musikalisch correct das Duett N<sup>o</sup> 8 der Oper Apollo u. Hyacinthus (siehe S. 31 dieser Blätter bei dem — ff.) in diesen Punkten behandelt ist, in dessen 2<sup>tem</sup> Theil, wo die beiden Stimmen zusammenwirken (S. 85 d. Partitur S. 2 ff.) und doch ist Apollo u. Hyacinthus schon 1767, Bastien und Bastienne erst 1768 entstanden.

Ferner ist in der früheren Version (S. 16 des Revisionsberichtes S. 2) eine 2stimmige Coloraturstelle, die ja gar nicht in den Stil der Oper hineinpasst.

Es ist daher wohl begreiflich, warum diese Version unterdrückt wurde und dafür die jetzt in der Partitur stehende eintrat.

Die ursprüngliche Version ist übrigens (wie der Revisionsbericht ergibt) in der Instrumentalbegleitung gar nicht ganz ausgeführt; nur die letzten Takte (S. 16 des Revisionsberichtes S. 4, T. 4 ff. bis zum Schluss) haben völlige Instrumentalbegleitung. Auch sind die Pausen der Singstimmen zum Schluss, an der eben genannten Stelle, gar nicht hingeschrieben. Und vor der genannten Stelle sind die Takte für die Instrumente (ausgenommen den Bass, der durch die ganze Version notirt ist) unausgefüllt, ebenso die Takte 3–5 auf S. 5 des Revisionsberichtes. Man sieht, wie hier gearbeitet ist; da wo die Singstimmen singen, ist nur der Bass angegeben; das Schlussritornell der Instrumente ist ausgeführt, die Ausführung der Begleitung der Singstimmen sollte nachher gemacht werden.

Leider genügen die Angaben des Revisionsberichtes nicht, um genau zu ermessen, in welchem Verhältniss die frühere Version zur endgültigen steht. So ist diese Stelle in der Originalpartitur noch genau zu untersuchen, wie alle Stellen, in denen Verbesserungen vorgenommen sind. Denn diese geben gerade Zeugnis von der Arbeit.

Es scheint also, dass diese Version schon vor ihrer vollständigen Ausarbeitung verworfen worden ist.

Wichtig wäre es auch zu wissen, ob in der Originalpartitur gerade so wie hier im Revisionsbericht nur für die letzten Takte (von S. 16, S. 4 an) Liniensysteme für alle Instrumente gezogen sind, um eventuell feststellen zu können, wann die Instrumente für die Schlussritornell hinzugefügt sind.

– [143/144] –

Könnte man aus dieser Originalversion nicht den Schluss ziehen, dass, da sie ungeschickter ist als ähnliches in Apollo u. Hyacinthus und auch in der Schuldigkeit, diese Originalversion Mozarts eigentliches Können ohne jede Hilfe zeigt, dass hingegen in Apollo u. Hyacinthus in der uns vorliegenden Partitur sich die Arbeit Mozarts, aber mit der ausbessernden Unterstützung des Vaters oder von sonst jemand zeigt. Dazu müsste man natürlich die Originalpartitur des betreffenden Werkes genau untersuchen und vergleichen. Die Angaben darüber in d. Revisionsbericht genügen nicht. NB! In Bastien und Bastienne kommt ja, N<sup>o</sup>. 15, S. 38 ff. noch ein Duett und daran anschließend N<sup>o</sup>. 16 (S. 49 ff.) ein Terzett vor. Hier kommen freilich, abgesehen von der kleinen Stelle S. 54, S. 2, T. 2 ff. keine Nachahmung und

keine nacheinander folgenden Einsätze vor. Aber der mehrstimmige Satz in diesen Stücken ist ganz richtig, wenn auch nicht gut.

Noch will ich aufmerksam machen, dass die Wendung S. 19, S. 3, die beiden letzten Takte, inclusive 2 Achtel Auftakt vorher (auch die Accordik, abgesehen von dieser übermässigen Sexte *es - cis* im vorletzten Takt) schon S. 14, S. 1, letzter Takt, 2<sup>tes</sup> Viertel ff. vorkommt.

### 17<sup>te</sup> Vorlesung

27/6. 1888 (Die Vorlesung am 25/6 fiel aus)

N<sup>o</sup>. 8 Arie des Bastien (S. 21, S. 2 ff.)

Charakteristisch scheint mir das unisono des Sängers mit allen Instrumenten, und dabei die 16tel-Bewegung in den Worten: grossen Dank S. 21, S. 3, T. 4–6, und die Wiederholung S. 22, S. 1, T. 1–3. Ich weiss nicht ob ich mich darin nicht täusche, dass Mozart hierdurch das Derbe des Bauerjungen schildern will. (Mich dünkt, im Don Juan ist auch Masetto in der Arie: Habs verstanden durch diese Mittel geschildert. Prüfe das! Suche andere Unisonostellen, um festzustellen, wozu sie dienen. Siehe hierzu in der Finta semplice die Arie N<sup>o</sup>. 16, S. 176 der Partitur, siehe S. 205 dieser Blätter ad N<sup>o</sup>. 16. Auch nachher tritt S. 22 S. 2, T. 3–6 ein Unisono auf, aber dies scheint mir, weil es nicht den eigenthümlichen Rhythmus der 16<sup>tel</sup> hat, nicht so charakteristisch.)

In Bezug auf den Bau der Arie möchte ich etwas bemerken: Sie hat keinen durch Taktwechsel ausgesprochenen 2<sup>ten</sup> Theil. Aber doch ist eine Gliederung in zwei Abschnitte zu bemerken. Der erste Abschnitt endigt mit S. 22 S. 3, T. 5 in höher potenzirter Tonart (G-Dur), dann kommt ein instrumentales Zwischenspiel (in G-Dur). Hierdurch wird der erste Abschnitt vom 2<sup>ten</sup> getrennt, und beide als solche charakterisirt.

Der zweite Abschnitt, welcher mit S. 22 S. 4, T. 5 in G-Dur beginnt, schliesst natürlich in Grundtonart (C-Dur). Nun aber glaube ich, dass der 2<sup>te</sup> Abschnitt gegen den Schluss hin musikalische Gedanken des 1<sup>sten</sup> Abschnitts – aber auf andern Worten wie dieser, da ja beide Abschnitte verschiedene Worte haben – verwendet; und zwar die Gedanken des 1<sup>sten</sup> Abschnittes ebenfalls gegen den Schluss. – [144/145] – Nämlich die Stellen S. 23, S. 2, letzter Takt, letztes Viertel bis zum Schluss des Gesanges auf die Worte:

Bastiennens Lieblichkeit

macht mich mehr als Gold erfreut

hat den musikalischen Gedanken von S. 22, S. 2, T. 6, letztes Viertel bis S. 3, T. 5 (d. h. Schluss des 1<sup>sten</sup> Abschnitts) auf die Worte:

Ja ich wähle die zum Gatten

die des Lebens Glück verspricht                      benutzt.

Die betreffenden Worte des 2<sup>ten</sup> Abschnittes waren vorher schon (S. 23, S. 1, letzter Takt bis S. 2, letzter Takt, 1<sup>stes</sup> Viertel) zu anderer Melodie gesungen. Aber, da kein weiterer Text vorhanden ist, werden dieselben Worte benutzt, um die Melodie aus dem 1<sup>sten</sup> Abschnitt zu wiederholen; und um so mehr scheint mir hier die Absicht der Wiederholung vorzuliegen als der unmittelbar vorhergehende [Takt] (S. 23, S. 2, T. 4 letztes Viertel bis letzter Takt, 1<sup>stes</sup> Viertel) durch den hinaufgehenden Gang und die Cadenzierung auf G-Dur auf das passt, was nun folgt; und nun folgt eben die Wiederholung jenes Gedankens aus dem 1<sup>sten</sup> Abschnitt; freilich modificirt; schon dadurch anders als die erste der betreffenden beiden Verszeilen in dem 1<sup>sten</sup> Abschnitt weiblich (Gatten) in dem 2<sup>ten</sup> Abschnitt männlich (Lieblichkeit) endigt. Auch ist die Stelle im 2<sup>ten</sup> Abschnitt länger ausgezogen. Und das Nachspiel des 2<sup>ten</sup> Abschnitts ist ebenfalls dem Zwischenspiel zwischen 1<sup>stem</sup> u. 2<sup>tem</sup> Abschnitt verwandt; dieses Zwischenspiel hat 2 Takte mehr; nämlich die Takte S. 22, S. 3, T. 5 u. 6 sind nicht in dem Nachspiel; aber die folgenden Takte (S. 22, S. 3, T. 7 ff.) des Zwischenspiels sind in der

Melodie der Oberstimme gleich dem Nachspiel (S. 23, letztes S., T. 4–8, Schluss). (Die mehrstimmige Behandlung ist im Nachspiel anders, sie wirkt etwas stärker.)

Ob das bald im Anfang des 2<sup>ten</sup> Abschnitts auftretende Melodistück, S. 22, S. 4, letzter T. bis S. 23, S. 1, T. 2, erstes Viertel, welches an das eben erwähnte Motiv des 1<sup>sten</sup> Abschnitts entschieden erinnert, darauf zurückzuführen ist oder ob es nur zufällig ihm ähnlich ist, kann ich aus diesem einzelnen Fall nicht entscheiden.

Jedenfalls zeigt sich damit alles durch Zweigliedrigkeit ausgesprochen; und zugleich das Bedürfniss, die beiden Glieder durch Analoges abzuschliessen. – [145/146] –

Für genauere Untersuchung müssen alle Stücke der Oper auf ihre Gliederung hin und auf die Benutzung derselben Motive für verschiedene Stellen hin untersucht werden.

Ebenfalls die deutsche Operette anderer Componisten (z. B. Hillers) aus dieser Zeit.

Ferner wird es gut sein auch solche Stücke aus ital. frühen Opern Mozarts, welche nicht da capo sind und auch ausgesprochene oder weniger ausgesprochene Zweideutigkeit haben, zu untersuchen.

Über N<sup>o</sup>. 9, Arie: Bastien (S. 24) ist nichts besonderes zu sagen.

Auch die Gliederung dieser Arie will ich geben:

Auch sie zerfällt in 2 Abschnitte, wie die vorherige (N<sup>o</sup>. 8) (Siehe S. 144 dieser Blätter die ( ) unten und f.).

Ich gebe die Gliederung unter Mittheilung der Verse:

1. Abschnitt:

1. Hälfte: Geh du sagst mir eine Fabel (2mal) – S. 24, S. 1

Motiv a.

Bastienne trüget nicht (2mal)

S. 2, T. 1–8

Motiv b.

Schluss G-Dur (Haupttonart)

2. Hälfte: Nein sie ist kein falscher Schnabel (2mal) S. 24, S. 2, letzter T. – S. 3, T. 3

(= 1. Hälfte, Motiv a

nun in D-Dur) welcher anders denkt, als spricht (2mal) S. 3, T. 4 – S. 25, S. 1, T. 2

Motiv b

Schluss D-Dur

Instrum.-Zwischenspiel in D- Dur, S. 25, S. 1, T. 2–6, Schluss D-Dur

2. Abschnitt:

Wenn mein Mund sie herzig nennt, S. 25 S. 1, beide letzt Takte	ist in rhythmischer
Hält sie mich gewiss für schön S. 2, T. 1–2	} Beziehung a nachgebildet
und wenn sie vor Liebe brennet T. 3–6	Motiv a
muss die Glut von mit entstehen (2 mal) T. 7 – S. 3.6	Motiv b (modificirt)

Schluss G-Dur

Instrum.-Nachspiel, S. 25, S. 3, T. 6 bis Schluss = Instrumental-Zwischenspiel (nur in G-Dur)

N<sup>o</sup>. 10 Arie des Colas (S. 26)

Es ist dies die Arie, in der Colas seinen Hocus-pocus macht.

Ich möchte aus dem Dialog genau wissen, ob dies Hocus-pocus von Bastien ernst aufgefasst werden soll, d. h. ob Bastien daran glauben soll, oder ob er weiss, dass es Hocus-pocus ist, sich also darüber lustig macht. – [146/147] –

Ich möchte es deshalb wissen, um danach entscheiden zu können, ob diese Arie auch mit Bezug auf Bastien als persifliert anzunehmen ist und um also ermessen zu können, ob Mozart diesen Ton hat anschlagen wollen.

An sich ist vom Dichter die Arie als komisch gedacht; das geht aus dem Text hervor; das schauende Publikum soll sie jedenfalls als komisch empfinden (denn es weiss ja auch, dass Kolas nur Hocus-pocus treibt).

Die Frage ist nur, hat auch Mozart sie als solche componiren wollen? Ich meine: hat Mozart in seiner Melodik, Rhythmik, Harmonik Dinge benutzt, die an sich komisch wirken könnten?

Es scheint mir, dass er durchaus einen ernsten Ton angeschlagen hat; es soll mystisch geheimnisvoll klingen. Die Composition könnte auch zu einer ernst gemeinten Beschwörung passen.

Und die beabsichtigte Wirkung scheint mir hervorgebracht werden zu sollen durch den Contrast, in welchem diese ernste musikalische Behandlung zu dem komischen Text, zu der vom Publikum als komisch empfundenen Situation steht. (Siehe die obere () auf S. 163 dieser Blätter.)

Mozart hat diese Arie dadurch komisch gestaltet, dass er die durch den Text und die Situation gegebene Komik in Contrast stellt zu seiner Musik. – Diese ist so behandelt, als gelte sie einer ernstesten Beschwörung, was man aus den gewählten Ausdrucksmitteln ersieht: Moll, harmonisch stark wirkende Ingredienzen; Begleitung, wie sie bei heroischen, als gewaltig zu schildernden Ereignissen benutzt wird; der Schluss des ersten Abschnitts (S. 27, S. 1, T. 4 bis S. 2), wie des zweiten Abschnitts (S. 28, S. 1, T. 4 bis Schluss) in breiten Tönen, während das Orchester dazu in starker Bewegung arbeitet.

Und bei dieser Gelegenheit möchte ich auf die mannigfache Art der Figuren der Begleitung in diesem Stück hinweisen.

1.) In dem Vorspiel, S. 26, S. 1, T. 1–3, was nachher zum Gesang wiederkehrt, im Anfang desshalb (von S. 2, T. 5 – S. 3, T. 6), und hier erst recht ausgiebig ausgenutzt wird.

2.) In dem Vorspiel, S. 1, T. 4 bis S. 2, T. 4.

3.) Im Gesang selber, S. 26, S. 3, letzt. Takt bis S. 27, S. 1, T. 3.

4.) von S. 1, T. 4 bis S. 2; innerhalb dieser in sich gleichartigen Behandlung wiederum Unterschiede, wie rhythmisch anders sind sämtliche nebeneinandergehende Takte von S. 1, letzter Takt an bis zum Schluss dieser Partie (S. 2, T. 4). – [147/148] –

5.) S. 27, S. 3, T. 3–4. etc.; wobei frühere Figuren benutzt werden.

Es ist immerhin bemerkenswerth, wenn sich auf einem so kleinen Raum so verschiedenartige Figuren, denen allen aber doch wieder hinsichtlich des Ausdrucks etwas ähnliches zu Grunde liegt, zusammendrängen; auch das ist beachtenswerth, dass das Übergehen von einer zur anderen nicht als etwas unmotivirtes, bunt zusammengewürfeltes, unzusammenhängendes, und in rhythmischer Beziehung als unebenes empfunden wird, sondern als ganz natürliches, zusammenhangvolles.

Diese Fülle des Begleitungsmaterials hat, sollte ich meinen, Mozart doch wohl mehr aus ital. Opera, als aus der deutschen Operette entnehmen können. Siehe, ob die deutsche Operette (z. B. Hillers) ähnliches in ähnlichen Situationen hat.

Leider steht mir nur die eine Partitur Hillers, *Die Liebe auf dem Lande* zu Gebote, aus den Klavierauszügen kann man nicht viel ersehen.

In der *Liebe auf dem Lande* kommt nur eine erregte Arie des Schösser vor (Kl. Ausz. Leipzig 1770, 2<sup>te</sup> Aufl. Breitkopf u. Sohn, S. 26; geschriebene Partitur des akad. Gesangv., S. 43) und in dieser ist thatsächlich durchaus Abwechslung und Mannigfaltigkeit in den Figuren.

Was den Bau der Arie anbetrifft, so hat sie ebenfalls 2 Abschnitte; beide Abschnitte haben denselben Text.

Der 1<sup>ste</sup> Abschnitt schliesst S. 27, S. 2, in G-moll (Haupt-tonart ist C-moll) (also mit a + fis =moll); eintaktiges Zwischenspiel, dann Fermate.

In Bezug auf Benutzung der Motive ist zu sagen: dass der 2te Abschnitt nur in den ersten 4 Takten (S. 27, S. 3, T. 4) etwas neues hat, in diesen 4 Takten sind die Worte zusammengedrängt, welche im 1<sup>sten</sup> Abschnitt 10 Takte (S. 26, S. 2, T. 5 bis S. 3, T. 6) ausmachen.

Schon nach diesen 4 Takten (mit S. 27, S. 3, letzter Takt) lenkt der 2<sup>te</sup> Abschnitt in die Wiederholung des 1<sup>sten</sup> Theils. (S. 26, letzter Takt) ein und bleibt dabei. – [148/149] –

Zu N<sup>o</sup>. 11 Aria (S. 28, S. 3) des Bastien ist nichts zu bemerken. Wenn hier S. 30, S. 1 am Schluss steht, da *capo dal segno*, so denke ich mir, dass die Wiederholung der Arie einer 2<sup>ten</sup>, resp. weiteren Strophe gilt, die von Mozart in die Partitur nicht abgeschrieben wurde (siehe

S. 132 dieser Blätter, letzter Absatz) Der Revisionsbericht sagt S. 18 ad N<sup>o</sup>. 11 nichts hierüber.<sup>97</sup> Das im folgenden erwähnte Lied: Daphne, deine Rosenwangen (Ausgabe Serie VIII, 1. Abtheilung, N<sup>o</sup>. 1 hat 2 Strophen. Vielleicht ist die 2<sup>te</sup> Strophe dieselbe die eventuell hier durch das da capo bezeichnete, eventuell etwas umgewandelte 2te Strophe des Arientextes. Übrigens ist diese Arie als separates Lied mit Klavierbegleitung und etwas verändertem Text: Daphne, deine Rosenwangen veröffentlicht worden in einer Zeitschrift: Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht, 4<sup>tes</sup> Stück, S. 140, zugleich mit einem anderen Liede: Freude, Königin der Weisen, ebenda S. 80, Wien R. Gräffer 1768 als artistische Beilage, also noch im Jahre der Abfassung und Aufführung der Operette (Mozart-Ausgabe, Serie VII, 1. Abtheilung, N<sup>o</sup>. 1 (S. 1) u. N<sup>o</sup>. 2 (Köchel 52 u. 53).

Ein anmuthiges Stück ist

N<sup>o</sup>. 12 Arie der Bastienne (S. 30, S. 2 ff.)

Sie ist auch in ihrer Structur bemerkenswerth und hat allerhand Feinheiten, so dass wir Veranlassung haben etwas näher auf sie einzugehen.

Die Arie ist ganz anders als alle anderen gebaut; und der Bau an sich übt eine reizvolle Wirkung aus.

Die Arie ist nämlich in gewissem Sinne eine da-capo-Arie, natürlich, da sie sich im Rahmen des Singspiels befindet, in kleinem Maasstab; und wie gesagt auch nur in gewissem Sinne.

Ich kann sie als da-capo-Arie bezeichnen, weil sie einen ersten Theil (S. 30, S. 2 bis S. 31, S. 2, T. 7), einen davon durch Takt verschiedenen 2<sup>ten</sup> Theil (S. 31, S. 2, vorletzter Takt bis S. 32, S. 1, letzter Takt) hat, und weil sie nun (noch im selben Takt) was keine andere Arie thut, zurückgreift auf den 1<sup>sten</sup> Theil, also nach dem Schema:

I	II	III
a	b	a

Taktwechsel

(von welchem Schema das Stück, I: a, II: b, eine Reihe von Arien dieser Oper haben).

Aber es ist nicht der ganze erste Theil, der nun wieder erklingt, und was aus dem ersten Theil sich jetzt als 3<sup>ter</sup> Theil wieder zeigt, ist nicht eine einfache stricte Wiedergabe, sondern ist modifizirt und zu neuen Bildungen benutzt, wie wir nachher gleich sehen werden.

– [149/150] –

In der eigenthlichen ital. Da-Capo arie ist aber der 3te Theil die absolute, treue Wiederholung des 1<sup>sten</sup> Theils. In der ital. Da-Capo arie ist daher auch der Text des 1<sup>sten</sup> Theils im 3<sup>ten</sup> Theil wiederholt.

Hier aber ist im 3<sup>ten</sup> Theil, bei der Wiederholung des 1<sup>sten</sup> Theils ein ganz anderer Text; und in dieser Benutzung desselben musikalischen Gedankens für andern Text liegt das eigentlich Schöpferische, was Mozart hier zeigt; und wenn wir uns die Sache näher ansehen, so werden wir gewahren, wie feinsinnig und sinnentsprechend es ist, wenn Mozart in freier Art das da-capo auf eine von der italienischen Arie ganz verschiedene Situation überträgt.

Der Text spricht in dem ersten Theil von der früheren Zeit, in der Bastien niemanden liebte, als sie, die Bastienne. Es heisst: Er war mir sonst treu und ergeben, mich liebte Bastien allein etc. Der zweite Theil (Taktwechsel 2/4) setzt diese Erinnerung an die frühere Zeit fort, in einer Art Steigerung; Bastienne sagt von Bastien: Auch Damen wurden nicht geschätzt, die oft sein Blick in Glut versetzt etc. (Der Nachdruck liegt auf: Damen).

Am Schluss wendet sich dieser zweite Theil nun – vermittelt einer einfachen Contrastirung – zur Gegenwart: es heisst [...] Mich liebte er, nur mich allein, doch nun will er sich andern weihn.

Und nun führt der dritte Theil diese Gegenwart weiter aus:

Vergébens ist es jétzt meine Liébe

Mein Liébstér, der sích mir entréisst,

---

<sup>97</sup> *Tatsächlich kennt das Libretto hier eine zweite Strophe, abgedruckt auch in NMA, II, 5, 3, S. 91.*

Verbittert die sönst süßen Triébe  
nd wírd ein Fláttergeist.

Und dieser dritte Theil ist nun in seinem geistigen und Gefühlsinhalt die richtige Gegenüberstellung des ersten Theils, dort das Einst, hier das Jetzt!

Und in der That, wirksamer kann dieser psychologische Vorgang gar nicht geschildert werden, als es durch Mozart in der Anlage des musikalischen Baus geschehen ist.

Da, wo gegen Ende des 2<sup>ten</sup> Theils [bei den] Worte[n]: Und nun will er sich andern weihn [...] Bastienne sich der Gegenwart zuwendet, macht die musikalische Gestaltung eine harmonische Wendung, welche einerseits abschliesst, andererseits auf folgendes vorbereitet (durch den phrygischen Schluss mit modificirter übermässiger<sup>98</sup> Sexte), eine Wendung, die nebenbei gesagt, für solche Vorbereitung auf folgendes wegen dieser – [150/151] – ihrer doppelten Eigenschaft, abzuschliessen und doch nur halb abzuschliessen und daher das Verlangen nach Weiterführung zu erregen, häufig verwandt wird.

Mozart will den Eindruck dieses Umschwunges durch die Tempo=bewegung verstärken, indem er Adagio dafür vorschreibt im Gegensatz zu dem poco-allegro des sonstigen 2<sup>ten</sup> Theils.

Nun sind wir auf das kommende vorbereitet. Und was kommt nun? Bastienne spricht es aus: Vergebens ist jetzt meine Liebe etc.; es ist der Gegensatz zur Vergangenheit, wie sie im 1<sup>sten</sup> Theil geschildert wurde. Und wie könnte das, was Bastienne dabei empfindet, besser, treuer und rührender wiedergegeben werden, als durch das Wiedererklingen lassen des musikalischen Gedankens des 1<sup>sten</sup> Theils, d. h. desjenigen Theils, in dem von der Vergangenheit die Rede war. Dies Wiedererklingenlassen ist nun aber der 3<sup>te</sup> Theil, der als modificirte Wiederholung der Gedanken des 1<sup>sten</sup> Theils mich veranlasste, von der Arie zu sagen, sie sei in gewissem Sinne eine da-Capo Arie.

Der Dichter hat durch die Versgestaltung des Textes der angegebenen Bauart der Composition bereits vorgearbeitet. Der Text des ganzen lautet:

- |           |     |   |
|-----------|-----|---|
| I Theil a | 1.  | Er wár mir sonst tréu und ergében       |
|           | 2.  | Mich líebte Bástien allein.             |
|           | 3.  | Mein Hérze nur wár sein Bestrében       |
|           | 4.  | Nur ích, sonst Niemánd nahm íhn ein.    |
|           | b   | 5. Das sch´ónste Bild gefíel ihm nícht, |
|           | 6.  | Auf mích nur wár sein Blíck gerícht,    |
|           | 7.  | Ich kónnt vor ándern állen              |
|           | 8.  | Ihn réizen, íhm gefállen.               |
| II Theil  | c   | 9. Auch Dámen wúrdén nícht gesch´ázt,   |
|           | 10. | Die óft sein Blíck in Glút versétzt     |
|           | 11. | Wenn síe Geschénke gáben,               |
|           | 12. | Musst ích diesélben háben.              |
|           | d   | 13. Mich líebte ér nur mích alléin      |
|           | 14. | Doch nún will ér sich andern wéihn.     |
| III Theil | e   | 15. Vergébens ist jétzt meine Líebe.    |
|           | 16. | Mein Líebster, der sích mir entréisst,  |
|           | 17. | Verbíttert die sönst süßen Triébe       |
|           | 18. | Und wírd ein Fláttergeist.              |

Das Gedicht, das nicht überall gerade geschmackvoll ist, und so manche üble Betonung hat (z. B: der letzte Vers des als a bezeichneten Abschnittes, der 2<sup>te</sup> u. 3<sup>te</sup> Vers des als e

---

<sup>98</sup> Hier muss ein Flüchtighkeits- oder Schreibfehler Jacobsthals vorliegen, gemeint ist die für das phrygische Tongeschlecht typische verminderte Sexte, hier in dem F-Dur-Stück also das des (Takt 44 NMA), zugleich leittönig zur Domiante c, darum den Charakter eines weiterzuführenden Halbschlusses verstärkend.



bezeichneten Abschnitts) ist durch die Gruppierung in einzelne Abschnitte (es sind deren 5), die durch die Verschiedenartigkeit der Verse hervorgerufen wird, auch in musikalischer Beziehung einer Gruppierung in mehrere, – [151/152] – von einander verschiedene Abschnitte günstig.

Und gerade auch das Wiedereinlenken der Musik im III. Theil in die Musik des I. Theils ist im Versbau vorgebildet.

Nämlich denselben metrischen Bau, den der ad a bezeichnete Abschnitt hat (Vers 1-4), das sind die ersten 4 Verse des I. Theils, haben die 4 Verse des als e bezeichneten Abschnittes (Vers 15-18), das sind die Verse des III. Theils, während alles zwischen diesen Abschnitten liegende, also die Abschnitte b, c, d, einen anderen Versbau hat.

Zudem sind die 4 Verse des III. Theils auch in logischer Beziehung eine Parallelsirung der 4 ersten Verse des I. Theils, und zwar fast Vers für Vers, was schon durch die Worte sonst im 1sten u. jetzt im 15<sup>ten</sup> Vers zum Ausdruck kommt.

Also vom Dichter her kam schon eine Anregung zu dem musikalischen Bau. Das nimmt Mozart aber nichts von dem, was er gethan hat. Es bleibt ihm der eigene Gedanke, hier im Singspiel, innerhalb der knappen Ausdrucksweise desselben, mit Freiheit die Da-capo form auf Verhältnisse übertragen zu haben, die von der Da-capo arie verschieden sind. Und gerade durch den Umstand, dass bei der Wiederholung im 3<sup>ten</sup> Theil nicht, wie in der ital. da-capo Arie dieselben Worte wieder erklingen, sondern andere Worte, die zu den Worten des ersten Theils, denen die Melodien zuerst dienten, in einem psychologisch interessanten Verhältniss – dem Verhältniss von Jetzt zu Einst – stehen, bekommt die Wiederholung einen von der ital. Da-capo-Arie Wiederholung ganz verschiedenen, einen psychologisch wirkenden Reiz. Ich meine nicht, dass dies Mittel von Mozart als erstem benutzt ist, sondern nur, dass er es hier benutzt hat. Siehe die ( ) weiter unten.

Darüber will ich gleich hier sagen, Mozart benutzt in seiner höheren Entwicklungsstufe das Mittel, verschiedenen logischen Gedanken dieselben musikalischen Gedanken (theils modificirt, theils nicht-modificirt) zu geben, in hohem Maasse und mit einer erstaunswürdigen geistigen Schärfe und mit einer seltenen Fähigkeit des Einblicks in die Seelenvorgänge der geschilderten Menschen, um solche verschiedenen logischen Gedanken in interessante psychologische Beziehungen zu einander zu bringen.

(Untersuche, ob nicht auch die norddeutschen, eventuelle süddeutschen Operetten, ob nicht die italienischen Opere serie, und namentlich die Opere buffe dieser Zeit solche Benutzung derselben musikalischen Gedanken für verschiedene logischen Gedanken haben.)

Außerdem aber ist es erwähnenswert, dass Mozart die besagte Wiederholung, sowie überhaupt die Structur, welche er der ganzen Arie gegeben hat, nicht einfach aus dem Versbau ablesen konnte.

Wenn er dem Versbau strict gefolgt wäre, so hätte er bauen müssen:

- I: a.
- II: b. c. d.
- III=I: e.

Er hat aber mit Freiheit, aus eigener Kraft, dem metrischen Bau einen über denselben hinausgehenden musikalischen Bau gegeben. – [152-153] –

Er hat zu dem I Theil hinzugeschlagen den Abschnitt b aus dem metrischen Zwischenstück b. c. d. und dadurch hat er in den I Theil eine rhythmische Abwechslung gebracht; denn die Verse des Abschnitts b (Vers 5–8) verlangen [...] eine andere rhythmische Behandlung als die 4 Anfangsverse; er hat daher dieses Mittelstück nicht als ein einheitliches Ganzes behandelt; sondern dem II Theil seiner Arie nur die Stücke c. u. d. des Mittelstücks gegeben.

Psychologisch ist das ganz berechtigt, dass mit dem Stück c ein neuer (II) Theil mit Taktwechsel beginnt, da hier, wie wir schon oben (S. 150 dieser Blätter bei dem –) sahen, diese Erinnerung an die Vergangenheit eine Steigerung dadurch erfährt, dass Bastien selbst Damen gegenüber den Spröden gespielt hat.

Und da auf diese Weise der I (a. u. b., also 8 Verse umfassende) Theil viel mehr Text hat, als der Text des III Theils (e., 4 Verse), so war die Verwerthung der musikalischen Gedanken des I Theils für den III Theil von vornherein darauf verwiesen, diesen Gedanken in irgend welcher Art zu modificiren.

Sie sehen also, dass Mozart der Textgestaltung gegenüber sich künstlerisch frei und selbstschöpferisch verhielt und nicht einfach ihn schablonenmässig benutzte.

Ich möchte Ihnen das Stück nun wohl vorführen. Bitte hören Sie es auch in Hinblick auf das Gesagte. Achten Sie auf die Gruppierung in die III Theile; namentlich auf den Übergang vom 2<sup>ten</sup> zum 3<sup>ten</sup> Theil, auf diese Wirkung, welche die Wiederkehr der Gedanken aus dem 1<sup>sten</sup> Theil hervorruft. Sie werden aber auch abgesehen davon sich erfreuen an dem lieblichen Reiz, den besonders der I u. III, weniger der II Theil in seinem Anfang hat. Es ist wie ein einfaches Lied, das aus dem Herzen kommt. (Ich spiele)

Nachdem ich gespielt, sage ich:

Nun noch, nachdem wir einen Gesamteindruck gehabt haben, einige Einzelheiten:

Sehen wir, wie im III Theil die Benutzung der Melodie des ersten Theils zu Wege gebracht ist.

Das einfachste wäre gewesen, für die 4 Verszeilen des III Theiles die Melodie der ihnen gleichen 4 ersten Verszeilen des I Theiles [...] zu benutzen; mit eventueller Dehnung des Schlusses, wie es gewöhnlich der Fall ist, um ihm mehr Nachdruck und Schlussmässigkeit zu geben. Es wäre das ganz gut gegangen; denn der Schluss in der Grundtonart (F-Dur) wäre auf diese Art erreicht worden. Mozart hat es anders gemacht, vielleicht weil so der III Theil in der That gar zu kurz und zu gewichtslos gegen das voraufgehende gewesen wäre, hat er sich für eine Behandlung entschieden, durch welche der III Theil eine längere Ausdehnung erhält. Aber nicht diese Ausdehnung an sich ist es; sondern die Art der Behandlung, durch welche die Ausdehnung erreicht ist, und die durchaus nicht so auf der Hand liegt, ist es, was uns interessiert.

– [153/154] –

Im I Theil werden die betreffenden 4 Verse (1–4) einfach einer nach dem andern abgehandelt, so dass sie 4 4taktige (der Takt =  $\frac{3}{8}$ ) Kola bilden, von denen je 2 aufeinanderfolgende, das erste mit weiblichem, das 2te mit männlichem Versausgang schliesst; je 2 Kola bilden wieder ein ganzes für sich und die so entstehenden beiden Hälften, Vers 1 u. 2 und Vers 3 u. 4, sind melodisch gleich behandelt (mit einer kleinen Modification) [...]

1. Kolon	2. Kolon	//	3. Kolon
4. Kolon			
weibl. Schluss	männl. Schluss	//	weibl. Schluss männl.
Schluss			
Motiv a	Motiv b	//	Motiv a
Motiv b			

Im III Theil sind die 4 entsprechenden Verse (15–18) folgendermassen behandelt [...]:

15. Kolon	15. Kolon	16. Kolon	//
17. Kolon			
weibl. Schluss	weibl. Schluss	männl. Schluss	// weibl.
Schluss			
Motiv a	Motiv a	Motiv c	//
Motiv a			
modifiz	(aus modifiz. a u. b)	modifiz	
18. Kolon	17. Kolon	18. Kolon	
18. Kolon			
männl. Schluss	weibl. Schluss	männl. Schluss	
männl. Schluss			

Motiv b	Motiv a	Motiv b
Motiv b		
modifiz	modifiz	modifiz
modifiz		

(= den vorhergehenden 17 u. 18.)

Die erste (15<sup>te</sup>) Verszeile wird wiederholt, auf demselben musikalischen Motiv (a), nur auf anderer Tonstufe; darauf folgt die folgende (16te) Verszeile, die musikalisch sich zuerst an das Motiv a, in der zweiten Hälfte an das Motiv b anlehnt. Hierdurch entsteht nun eine Gruppe, die von der betreffenden Gruppe im ersten Theil verschieden ist. Im ersten Theil eine Gruppe von 2 Kola: weiblich - männlich; hier eine Gruppe von 3 Kola: weibl. weibl. männl., die auf unser rhythmisches Gefühl eine ganz andere Wirkung ausübt. Dass auch in melodischer Beziehung Modificationen eintreten, habe ich schon gesagt; ebenfalls und vielleicht noch mehr, treten harmonische Änderungen gegen den ersten Theil ein; diese Gruppe des 3<sup>ten</sup> Theils modulirt in ihrem Schluss [...] nach der Dominant-tonart. Das 2te Kolon Vergebens ist jetzt meine Liebe rückt das Motiv a einfach eine Stufe tiefer [...]. Die harmonische Ausführung scheint mir ungeschickt. Denn der Ton b, der als Septime von c (der Bratsche) und als verminderte Quinte zu E (im Bass) eine Stufe abwärts gehen müsste, springt (zu der Silbe Lie von Liebe) eine Quinte aufwärts auf den Ton f. Es geschieht dies eben, weil dieses 2<sup>te</sup> Kolon die genaue sequenz-artige Nachbildung des 1<sup>sten</sup> Kolons ist. (Der Fehler liegt also schon in dem Entschluss der sequenzartigen Nachbildung.) – [154/155] – Dieser Gruppe von 3 Kola, welche in der Dominanttonart (C-Dur) abschliesst, folgt nun das Weitere als Antwort. Unser Gefühl für Harmonie, Tonart und Modulation verlangt es hier, dass auf die Dominanttonart, mit welcher die 3-Kolon-Gruppe schloss, als Antwort erfolgt die Rückentwicklung zu der Grundtonart (F-Dur), was Mozart ja auch thut. Hierdurch wird es also zu Wege gebracht, dass die 1. Gruppe und das nun folgende in modulatorisch-harmonischer Hinsicht ganz verschieden von einander sind, während im ersten Theil die beiden Hälften 1.2 u. 3.4 in jeder anderen so auch in dieser Hinsicht ganz gleich gebildet sind (siehe S. 154 dieser Blätter oben).

Aber auch in rhythmischer Beziehung stellt sich etwas bemerkenswerthes ein: der 1<sup>sten</sup> 3-Kolon-Gruppe (15.15.16.) correspondirt nun in folgendem eine Gruppe von 2 Kola (17.18.). Und was dabei am meisten ins Gewicht fällt, die erste Gruppe hat 2 weibl. Versausgänge, welche in dieser ihrer Eigenschaft keinen Abschluss geben wie ein männlicher Abschluss es thut, so dass also durch den 2<sup>ten</sup> weibl. Versschluss eine Spannung auf den folgenden männlichen Schluss entsteht, welche in der folgenden Gruppe (17.18.) wegfällt, da dieselbe nur einen weiblichen Versausgang hat.

Ob hierdurch, sowie durch die Correspondenz einer 2<sup>ten</sup> Kolon-Gruppe auf die 3-Kolon-Gruppe, eine rhythmische Störung entsteht, kann ich nicht genau entscheiden; es scheint mir aber nach mannigfacher Beobachtung der Stelle nicht der Fall zu sein. In jedem Falle muss aber, das Gefühl hat man, um ein richtiges Gewichtsverhältniss herzustellen, dieser 2-Kolon-Gruppe (17.18.) noch etwas weiteres folgen. Und was nun bei Mozart folgt [...] wirkt durchaus befriedigend, es ist die genaue Wiederholung der Gruppe 17.18, der sich als wohlbekannter allerletzter Schluss, die nochmalige Wiederholung von 18. anfügt. Auf diese Art ist, wie wir sehen, aus der Benutzung der Gedanken des I Theils für den III Theil etwas ganz neues geworden, und der III Theil ist also durchaus nicht der Abklatsch des I Theils. Es ist neben dem Vortheil, den das da capo (Formel a b a) in Bezug auf unsere Vorstellung mit sich bringt, zugleich Zeit dem eventuellen Nachtheil vorgebeugt, der in einer stricten Wiedergabe des a bei der Wiederholung liegt, nämlich dem eventuellen Nachtheil, dass wir diese Wiedergabe nur als eine Formel, Schablone empfinden, ein Nachtheil, der in dramatischer Musik am empfindlichsten wirkt. (Es ist für diesen III Theil aus den musikalischen Gedanken des I Theils also nur dasjenige entnommen, was in diesem I Theil zu den dem III Theil entsprechenden 4 ersten Versen (1-4) gehört [...]. Und dieses

Material ist in obengedachter ausgedehnter Art für den III Theil benutzt worden.)  
– [155/156] –

Aber das kurze Ritornell am Schluss des III Theils (also am Schluss des ganzen Stückes) [...] ist dasselbe (nur in Grundtonart F-Dur) mit welchem der I. Theil (in C-Dur) [...] abschliesst.<sup>99</sup> Wenn Mozart im III Theil die musikal. Gedanken zu den Versen ad b (5-8) auch unbenutzt lässt, so stellt er die Beziehung des III Theiles zu dem ganzen I Theil dadurch her, dass er ihn ebenso abschliesst wie den I Theil, und er folgt damit dem richtigen Gefühl der Abrundung musikalischen Baues, die dadurch entsteht, dass man bei der Gliederung an hervorragender Stelle, wie es Schlüsse von Abschnitten, Theilen [sind], ähnliche musikalische Gedanken bringt.

— Auffallend ist mir am Schluss des ersten Theils die Behandlung des weiblichen Versschlusses (ge)fallen [...]. Freilich hatte er auch vorher schon [...] diesen Schluss ganz ebenso behandelt. Aber hier schliesst der Gesang noch nicht, sondern geht unmittelbar weiter. Ja, dieses Vorübergehen-Sollen wird so recht characterisirt durch die Begleitung, welche von dem 2<sup>ten</sup> zum 3<sup>ten</sup> Achtel einen tiefen Sprung macht und vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> Achtel einen Schnitt und dann wieder von dem 4<sup>ten</sup> zum 5<sup>ten</sup> Achtel in den beiden Geigen einen Sprung nach oben. Hierdurch wird das unmittelbare Weiterführen vom 3<sup>ten</sup> Achtel (womit die Gesangstimme schliesst) zum 4<sup>ten</sup> Achtel so recht markirt. Diese Behandlung des weiblichen Schlusses an dieser Stelle ist also ganz anders zu beurtheilen, als an dem Schluss des ersten Theils. Es ist etwa nun nicht durchweg in dieser Partie der weibliche Schluss so behandelt, sondern unmittelbar vorher sind die Versschlüsse: állén [...] (ge)fállén [...] auf die bekannte Art behandelt, dass sowohl die betonte, wie die unbetonte Silbe als Hebung gilt. Um so mehr fällt es also auf, wenn hier am Schluss des ganzen I Theils, die unbetonte Silbe als Senkung behandelt ist. Es ist damit eine bestimmte Wirkung erzielt, nämlich: Nicht die Gesangstimme als solche macht den Schluss, sondern erst die Instrumente; es folgt nämlich dem Kolon, mit welchem der Gesang abschliesst noch ein 4taktiges Kolon der Instrumente [...], welches nicht wie die übrigen Kola auf dem letzten Achtel des Taktes, sondern dem mit dem 4<sup>ten</sup> Achtel anfängt, also mit vollem Takt ( $\frac{3}{8}$ -Takt als Takteinheit des Kolon gerechnet); oder vielmehr liegt die Sache so: das Kolon des Instrumentalnachspiels beginnt nicht, wie ich eben sagte, auf der 2<sup>ten</sup> Hälfte des 6<sup>ten</sup> Taktes des 2. Syst., sondern bereits auf dem 3<sup>ten</sup> Achtel; man sieht dies an dem *f*, welches die beiden Violinen auf diesem 3. Achtel und nicht erst auf dem 4<sup>ten</sup> Achtel bereits haben.

(In dem Revisionsbericht ist S. 13, 3. Abs. von den Überschriften, Tempobezeichnungen, dynamischen Zeichen gesagt, dass sie theilweise mit blasser Tinte und manche von scheinbar anderer Hand geschrieben sind. Der Vater mag also hier wie in der Finta semplice (Serie V, 4, also der folgenden Oper) Einzelnes ergänzt haben. Doch sind die Handschriften, namentlich wo es sich – [156/157] – um Noten und dynamische Zeichen handelt, nicht immer leicht zu unterscheiden.

Leider giebt der Revisionsbericht nicht an, was alles mit blasserer Tinte geschrieben ist und eventuell von fremder Hand herrührt.

Wenn es S. 18 ad N<sup>o</sup>. 12 (unserer vorliegenden Aria) heisst: das *p.* zu Anfang ist zugesetzt, so heisst das: zugesetzt nicht in der Originalpartitur mit blasserer Tinte oder eventuell anderer Hand, sondern zugesetzt von dem Herausgeber der Partitur.

Und dann heisst es weiter: Mozart beginnt die Bezeichnung erst mit dem *fp*-Takt 2 der Arie.

Das ist alles. Ob also das *f* an der vorliegenden Stelle [...] mit blasserer Hand eventuell von anderer Hand geschrieben ist, kann ich also nicht erweisen.)

Es ist also ebenfalls wie die Kola der Gesangstimme ein Kolon, welches mit dem Auftakt beginnt; und das Verhältniss zwischen dem letzten Gesangskolon und diesem

---

<sup>99</sup> NB! Siehe über dieses Ritornell die Auseinandersetzung von dem – auf dieser Seite bis S. 158 zum –.

Instrumentalkolon stellt sich folgendermassen heraus: [Notenbeispiel: Auftakt zu Takt 27 bis erstes Viertel von Takt 30 der beiden Violinstimmen in einem System und der Stimme der Bastienne mit gestrichelten Taktstrichen zur Takthälfte, Jacobsthals Eintragungen im Notenbeispiel zeigen für die Worte von Bastienne: „ihn reizen, ihm gefallen“ (Auftakt zu Takt 27 bis fast Taktende von 29 exkl. des letzten Achtels) ein 4taktiges Kolon an, ebenso für das instrumentale Nachspiel ab der Mitte des Takts 29 inkl. des Auftakts auf dem dritten Achtel, das wiederum in zwei Halbkola unterteilt ist] Als Takteinheit des Kolons ist der  $\frac{3}{8}$ -Takt von mir angenommen, was ich durch punktirte Taktstriche bezeichnet habe. Und der Sachverhalt ist nun folgender: das Gesangskolon geht nicht bloß bis zu dem letzten Ton auf c (auf der Silbe len von fallen), sondern bis zu der ihm folgenden Viertelpause. Und das Instrumentalkolon beginnt mit dem letzten gesungenen Ton (c). Es findet also eine Verschränkung der Kola statt. Dass das 2<sup>te</sup> Halb-Kolon des Instrumentalkolons auch mit Auftakt beginnt, erkennt man an der 2<sup>ten</sup> Geige, welche auf dem 3. Achtel den Auftaktton a hat, während die 1<sup>ste</sup> Geige pausiert.

Sehr bezeichnend für diese Auffassung der rhythmischen Gliederung ist die Behandlung des gleichen Instrumentalkolons, welches sich am Schluss des gesamten Stückes befindet [...]. (Siehe S. 156 dieser Blätter, oben). – [157/158] –

Hier beginnt das letzte Gesangskolon, während die vorhergehenden mit Auftakt beginnen, mit vollem Takt [...], d. h. 2 Achtel früher, als es eigentlich beginnen sollte; welche 2 Achtel dem vorhergehenden Kolon fortgenommen sind. Ich will über diese Eigenthümlichkeit[en], die ja sehr häufig (namentlich bei Schlüssen) vorkommen, hier nicht ausführlicher sprechen.

(Auch diese Eigenthümlichkeit ist später noch genauer zu untersuchen; nur das will ich hier noch bemerken, dass bei dieser Rhythmisierung

[...] und wird ein Flatter geist

[...] 4takt. Kolon

der erste und 3<sup>te</sup>  $\frac{3}{8}$ -Takt ein geringeres Taktgewicht haben als der 2<sup>te</sup> u. 4<sup>te</sup>  $\frac{3}{8}$ -Takt.

Gesang: Das letzte Kolon des Gesanges beginnt nicht mit Auftakt, sondern mit vollem Takt; dem entsprechend beginnt auch das Instrumentalnachspiel nicht mit Auftakt, sondern mit vollem Takt, und an der Stelle, wo der Auftakt stehen würde [...] steht in den leitenden Instrumenten (1. Geige u. Bratsche eine Achtel=pause (die Möglichkeit also, an dieser Stelle bereits das f. zu setzen, ist damit abgeschnitten). Es fällt auch die Verschränkung zwischen dem letzten Gesangskolon und dem Instrumentalkolon fort; beide treten nach einander auf.

[...]

[...] 4taktiges Kolon

I. Violine

Bastienne

[...] und wird ein Flatter geist

[...] 4taktiges Kolon

In Bezug auf den 2<sup>ten</sup> Theil ( $\frac{2}{4}$ -Takt) [...] möchte ich noch bemerken, dass derselbe im Anfang von der Lieblichkeit des sonstigen Stückes einbüsst; es klingen die drei Achtel im letzten Takt des 2<sup>ten</sup> Systems [S. 31 der AMA] nach dem Quartensprung, ebenso wie die correspondirende Stelle nachher [...] etwas forcirt und platt, nach gesuchter Resolutheit, und die jedesmal darauf folgende 16tel-Figur klingt nicht fein. Es erinnert auch an den 2<sup>ten</sup> Theil der Arie N<sup>o</sup>. 5 [...]. Anmuthiger wird es [...] doch auch wieder in der Stelle: Mich liebte er, nur mich allein: die drei f mit den breiten Vierteln auf liebte er [...]; hübsch ist wieder das Wiegen auf mich allein 2 mal [...]. In der Stelle am Schluss dieses 2<sup>ten</sup> Theils, wo Bastien[ne] auf die Gegenwart überleitet, mit den Worten: – [158/159] – doch nun will er sich ändern weihn haben die letzten beiden Takte [...] zu den Worten er sich ändern weihn dieselbe Melodie wie vorher die Takte [...] zu den Worten: er, nur mich allein; die früheren Worte in Dur, die 2<sup>te</sup> Stelle mit

b-Vertiefungen auf phrygischem übermässigem Sextaccord aus As-Dur (resp. F-moll).

Ist dies Zufall, sondern [recte oder] Absicht Mozarts, diese beiden Empfindungen: (Mich liebte) er, nur mich allein (schöne Vergangenheit) und: (Doch nun will) er sich ändern weihn (traurige Gegenwart) in Parallelismus [zu] setzen, wobei das schöne der Vergangenheit und das traurige der Gegenwart durch Dur- resp. Mollartiges zum Ausdruck kommen soll?<sup>100</sup>

N<sup>o</sup>. 13 [...]

Diese Arie ist folgendermassen gebaut:

Wie es die Partitur in den zwei Systemen für die Gesangstimme zeigt, und wie es die Anmerkung auf S. 33 der Partitur unten sagt (der Revisionsbericht sagt S. 18 ad N<sup>o</sup>. 13 nichts über diese Anmerkung, wo sie in der Originalpartitur steht), beteiligen sich an dieser Arie Bastien und Bastienne in folgender Art:

Die Arie zerfällt in 2 Theile. Der erste geht bis [...]. Jeder Theil wird wiederholt; d. h. die Musik; der Text ist bei der Wiederholung ein anderer und zwar wird jeder der beiden Theile zuerst von Bastien, dann von Bastienne gesungen. Jeder von beiden sagt dem andern, dass er seine Liebe jemand anders schenken, sein Glück wo anders (er auf dem Schloss, sie in der Stadt) finden wolle. Beide Theile sind im Wesentlichen gleich, sie unterscheiden sich nur durch Tonart und Modificationen. Jeder der beiden Theile zerfällt nun wieder in 2 Abschnitte und diese Abschnitte sind durch Taktart von einander verschieden (der erste Abschnitt  $\frac{3}{4}$ -, der zweite  $\frac{6}{8}$ -Takt). So ergibt sich für das ganze folgendes Schema:

I Theil.

Das erste Mal Bastien, das zweite Mal Bastienne:

1. Abschnitt  $\frac{3}{4}$ . Tonart Haupttonart (Es-Dur); Schluss [...] in B-Dur, Musikal. Gedanken: a.
2. Abschnitt  $\frac{6}{8}$ . Tonart Potenzierter Tonart (B-Dur). Schluss [...] B-Dur, Musikal. Gedanken: b.

II Theil

Das erste Mal Bastienne, das 2<sup>te</sup> Mal Bastien:

1. Abschnitt  $\frac{3}{4}$ . Tonart Potenzierter Tonart (B-Dur) Schluss [...] in B-Dur, Musikal. Gedanken a
2. 2. Abschnitt  $\frac{6}{8}$ . Tonart: Haupttonart (Es Dur), Schluss[...] in Haupttonart (Es Dur) Mus.Ged. b
3. – [59/160] –
4. Zu Grunde liegt dieser Arie also die aus der Oper schon bekannte Zweitheiligkeit; von z. B. N<sup>o</sup>. 5 [...], bei der diese beiden Theile durch verschiedene Taktart von einander unterschieden wurden.
5. In dieser zweitheiligen Arienform findet, wie oft gesagt, und wie es das Beispiel N<sup>o</sup>. 5 lehrt, keine Wiederholung weder eines dieser beiden Theile noch beider Theile statt (abgesehen etwa davon, dass die Arie mehrere Textstrophen enthält, die von Mozart nicht in die Partitur aufgenommen sind).
6. Diese zweitheilige Form entspricht in unserer vorliegenden Arie jedem einzelnen der beiden Theile. Jeder dieser Theile ist eine solche zweitheilige Arie, was ich in meinem Schema [...] genannt habe, ist der erste und zweite Theil dieser einfachen zweitheiligen Arienform.
7. Und diese zweitheilige Arie wird nun zu einer neuen Form ausgebildet, indem dieselbe sich der Wiederholung bedient. Es ist aber, wie gesagt, keine einfache Wiederholung; sondern abgesehen von den Modificationen tritt eine Tonart=veränderung ein<sup>101</sup>; ja ohne die Tonartveränderung würde das ganze gar keine

---

<sup>100</sup> NB! Vergleiche die beiden  $\frac{6}{8}$ -Takt Abschnitte in N<sup>o</sup>. 13 [...] in welchen die behandelten weibl. Verschlüsse ständig sind, und in denen die Instrumentalbegleitung durch Zwischen- und Nachspiele sich an der Kolon-Bildung beteiligt. (Siehe S. 161 dieser Blätter den 1. Absatz ff in der zweiten ( ).

<sup>101</sup> Diese ist zudem kaschiert, denn sie ist nur durch ständiges Hochalterieren des *as* zum *a* im laufenden Notentext ab Takt 22 in der NMA (Schlusssequenz des 1. Abschnitts des 1. Theils) markiert,

neue Form sein, sondern nur die gewöhnliche zweitheilige Arie zweimal hinter einander gesungen. Ja noch mehr; die Wahl der Tonarten schon bei dem ersten Mal ist wichtig, um das ganze als ein in sich geschlossenes und richtig gegliedertes Ganzes hinzustellen.<sup>102</sup>

8. Es dürfte der erste Theil (ich meine die erste zweitheilige Arie, d.h. die beiden Abschnitte 1. u. 2. des I Theils) nicht in der Haupttonart abschliessen, wenn eine Wiederholung derselben als II Theil nicht bloß eine Wiederholung, sondern als eine notwendige Weiterführung wirken sollte; sondern sie mußte mit Dominanttonart schliessen und so ergibt sich als Tonarten=Schema folgendes:
9. I Theil (1. u. 2. Abschnitt) Grundtonart Es-Dur, Hinstreben nach Dominanttonart B-Dur, Festsetzen in derselben und Schluss in derselben,
10. II Theil (1. u. 2. Abschnitt) Ausgang von Dominanttonart (B-Dur), Hinstreben nach Grundtonart (Es-Dur), Festsetzen in derselben; Schluss in derselben  
Also: I Es-Dur -> B-Dur
11. II Es-Dur <- B-Dur
12. Erst durch dieses Hinstreben nach der Dominanttonart in ersten Theil; und das Zurückstreben von dort nach der Grundtonart im II<sup>ten</sup> Theil wird diese zusammengesetzte Form nicht bloße Aneinanderreihung, sondern – [160/161] – ein in sich gegliedertes, zusammengehöriges Ganzes.
13. Dass jeder Theil 2 mal, das einermal von Bastien, das andermal von Bastienne gesungen wird, ist eine Sache für sich; die Wiederholung jedes der beiden Theile entspricht der Wiederholung der Arien, falls sie mehrere (von Mozart wie gesagt in die Partitur nicht aufgenommene Strophen, siehe S. 132 dieser Blätter, letzter Absatz) enthält.

Die genaue Gliederung der Arie, die Benutzung der zu Grunde liegenden musikalischen Gedanken und die Modificationen desselben in II Theil muss ich noch untersuchen. Ferner ist noch zu untersuchen mit Rücksicht auf das über die Arie N<sup>o</sup>. 12 auf S. 156 dieser Blätter von – an bis S. 159, Ende der () Gesagte die rhythmische Gliederung in Kola der beiden 2<sup>ten</sup> Abschnitte im  $\frac{6}{8}$ -Takt der vorliegenden Arie N<sup>o</sup>. 13.

Da hierfür eventuell die sogenannten dynamischen Zeichen (F. p. etc.) wie ich ad N<sup>o</sup>. 12, S. 156 kurz vor der inneren () am Ende der Seite ausgeführt habe, von Bedeutung sind, so verweise ich auf das, was ich schon in der inneren () auf S. 156 gesagt habe über diese dynamischen Zeichen, bemerke aber noch, dass der Revisionsbericht S. 18 hierüber ad N<sup>o</sup>. 13 sagt: Die Bezeichnung (es ist das dynam. Zeichen gemeint) für den ersten Theil dieser Arie fehlt bei Mozart gänzlich. Das erste dynamische Zeichen ist das auf Seite 34, S. 3 (der Partitur) (T. 1-2). Von da ab wird die Bezeichnung sorgfältiger.

Unter erster Theil versteht der Revisionsbericht den 1. Abschnitt des I Theils (nach der Ausdrucksweise unseres Schemas S. 159).

Wenn es heisst: von da ab [...] wird die Bezeichnung sorgfältiger, so geht daraus nicht hervor, ob die Herausgeber in den weiteren Verlauf von hier an etwas hinzu oder weg gethan haben; und ob die in der inneren () S. 156 dieser Blätter besprochene blässere Tinte und eventuell andere Hand auch hier in dieser Stelle der Originalpartitur sich zeigt, darüber ist nicht gesagt. – [161/162] –

---

*nicht etwa durch Reduktion der Vorzeichnung von drei auf zwei b, auch nicht bei den größeren Zäsuren wie Doppelstrichen mit Taktwechsel – das wird bis einschließlich Takt 74 NMA durchgehalten (Beginn des 2. Abschnitts des 2. Theils).*

<sup>102</sup> Man könnte ausgehend von der Gliederung dieser Nr. 13 auch von einem Duett mit alternierendem Strophenbesang sprechen.

18<sup>te</sup> Vorlesung

28/6. 1888

N<sup>o</sup>. 14 [...] hat manche Züge, die zeigen, dass Mozart den Text aus der Situation heraus erfasst hat.

Es ist ein kleines Duett; ohne dass es zu einem Zusammenwirken der Stimmen käme. Aber es spielt sich auch in der kleinen Bastienne allerhand bemerkenswerthes ab.

Es beginnt mit einem 3taktigen Recitativ. Dann erst folgt geschlossener Gesang, der in der Partitur als arioso bezeichnet ist.<sup>103</sup>

Schon darin zeigt sich eine selbständige Erfassung des Textes, den ich hier, da ich mehrfach auf die Textbehandlung eingehen muss, gleich hersetze, in der Gestalt in der er vermuthlich Mozart vorgelegen hat.<sup>104</sup>

Bastien. 1. Dein Trotz vermehrt sich durch mein Leiden?

2. Wohlan den Augenblick

3. hol ich, zu Deiner Freuden

4. mir Messer, Dolch und Strick,

5. Ich geh mich zu erhenken,

6. Ich lauf ohn' alle Gnad

7. im Bach mich zu ertränken.

Bastienne. 8. Viel Glück zum kalten Bad!

---

<sup>103</sup> Schon dieses Heraustrennen des in Wirklichkeit unregelmäßig gebauten und gereimten Zwölfzeilers aus dem gesprochenen Dialog und seiner Verwandlung in die geschlossene Form eines Arioso ist Mozarts Erfindung.

<sup>104</sup> Diese Vermutung ist falsch. Weiskern hat unmerklich und auch in weniger geschlossener Form als Jacobsthal annimmt innerhalb des gesprochenen Dialogs ohne Zäsur einen gereimten Zwölfzeiler mit unregelmäßigen Reim- und Versmaß eingeschoben. Die Unregelmäßigkeiten entstehen hauptsächlich durch die auch schon im Original angebrachten Viel-Glück-Einwürfe Bastiennes, die sich auf -blick und Strick des Bastien unrein reimen, diesen Reim über insgesamt vier Zeilen verlängern und bis in die 9. Zeile des Reimschemas übernehmen. Bastien wiederholt in der 6. Zeile, völlig konsterniert über Bastiennes kaltschnäuzigen Zwischenruf Viel Glück!, seine Drohung von Messer, Dolch und Strick, spricht erst in der 8. und 11. vom Erhängen und Ertränken. Erst in der 12. Zeile verlängert Weiskern Bastiennes „Viel Glück!“ zu „Viel Glück zum kalten Bad!“, um sie sich mit Bastiens Gnad reimen zu lassen. Der plötzliche Reim lädt natürlich zur musikalischen Gestaltung in einem Rezitativ ein, Weiskern wird ein kleines aber heftiges Secco vorgeschwebt haben. Dass Mozart aber nur die alles unterbrechende und das folgende Wechselspiel auslösende Frage Bastiens abtrennt und allein rezitativisch und zwar accompagnato bearbeitet als Vorsatz eines Arioso, ist nun wirklich die nicht genug bestaunenswerte Eigenmächtigkeit Mozarts. Das kleine gereimte Zwischenstück innerhalb des Dialogs lautet mitsamt Vor- und Nachzeile:

Bastienne Ja...nein, nein.

Bastien Dein Trotz, vermehrt sich durch mein Leiden?

Wohlan! den Augenblick

Hol ich, zu deinen Freuden

Mir Messer, Dolch und Strick.

Bastienne Viel Glück!...

Bastien Ja, mir Messer, Dolch und Strick.

Bastienne Viel Glück!...

Bastien Ich geh mich zu erhenken,

Bastienne Viel Glück!...

Bastien Ich lauf, ohn' alle Gnad,

Im Bach mich zu ertränken.

Bastienne Viel Glück! zum kalten Bad.

Bastien (Und sollte ich wohl ein solcher Narr sein, mich ins Wasser zu stürzen?)

(Weiskern, Bastienne, Wien 1774, S. 15 f.)



Dass dies die Vorlage für die Composition ist, geht mir aus der Geschlossenheit der Form der Strophe hervor.

Mozart hat nun in einer selbständigen Regung, ohne durch das Gedicht dazu aufgefordert zu sein, den 1<sup>sten</sup> Vers: Dein Trotz etc. als Recitativ behandelt und sie so aus dem Verband der Strophe herausgelöst. Warum er dies gethan ist aus dem Inhalt ganz begreiflich. Der Inhalt dieses Verses ist ganz anders geartet, als der der übrigen Verse. Es ist die vorwurfsvoll, gewissermassen sich selbst beantwortende, rhetorische Frage: Dein Trotz vermehrt sich also durch mein Leiden? Und nun kommt in dem folgenden, in den übrigen Versen der Strophe das Resultat: Wohlan! dann sterbe ich. Daher die Frage recitativisch, declamatorisch, zögernd vorgetragen. Dann die Pause mit Fermate [...] Keine Antwort und nun das folgende, der Entschluss, als zusammenhängendes Ganzes, in geschlossener arioser Form; nach der Fermate beginnt die Melodie sofort ganz entschlossen, entsprechend den Worten: Wohlan! den Augenblick hol ich etc., zu welcher Wirkung mir die 16<sup>tel</sup> (im 4<sup>ten</sup> u. 5<sup>ten</sup> Takt) beizutragen scheinen, aber zu gleicher Zeit durch das unisono und das fp (ob dieses fp ursprünglich steht oder mit blasserer Tinte resp. anderer Hand geschrieben ist, siehe die innere ( ) auf S. 156 unten dieser Blätter, weiss ich nicht, da der Revisionsbericht über dieses Stück N<sup>o</sup>. 14 überhaupt nichts sagt), wie mir scheint, untermischt sein soll – [162/163] – mit dem Eindruck der Betrübniß.

Diese Stelle erinnert mich etwas an die Situation [in der] Zauberflöte, wo Papageno sich erhängen will [...]. Papageno zählt eins, zwei, drei, zögernd, durch Pausen und Töne der Zauberflöte unterbrochen, spricht er diese drei Zahlen. Er spricht sie, also auch hier etwas recitatives; dann kommt der Entschluss: Nun wohlan, es bleibt dabei. Dieser wird in geschlossener arioser Form gesungen; freilich wird der Entschluss hier nicht so entschlossen, sondern doch mehr zögernd ausgesprochen. – Übrigens hat die Zauberflöte, wie das vorliegende Stück an den betreffenden Stellen des Entschlusses G-moll; die Zauberflöte vorher während des Zählens hat G-Dur.

Gleichzeitig bringe ich eine andere Frage: In beiden Fällen ist der Entschluss zum Sterben für das Publikum nicht ernst; es weiss natürlich, dass Papageno und Bastien nicht sterben werden. Ihr Entschluss wird also von dem Publikum ironisch aufgenommen, er wirkt komisch. Es ist nun die Frage: ist dieser Entschluss von Mozart in diesem komischen Sinn geschildert?

In der Zauberflöte, dünkt mich, sollen die drei Blasinstrumente Flöte, Oboe u. Fagott in der mit ihrer erst abwärtsgehenden, dann aufwärtsgehenden Unisono-Figur so wirken, wenigstens kläglich wirken, eine Wirkung, die Mozart jedenfalls bei dem ernsthaften Tod eines Helden nicht hervorgebracht hätte.

Und in der vorliegenden Stelle wirkt es schon komisch, dass Bastienne da hineinfährt mit ihrem: Viel Glück (Über diese von Mozart selbständig gemachte Zufügung zum Text siehe S. 164 dieser Blätter nach der Klammer) (Siehe die unterste Klammer auf S. 146 dieser Blätter f.).

Also Mozart hat sich diese Auffassung des Textes, diese Separatbehandlung der 1<sup>sten</sup> Verszeile selbständig vermöge der Vorstellung des wirklichen Vorgangs herausgeholt.

Ich glaube nicht, dass der Dichter diesen 1<sup>sten</sup> Vers als etwas besonderes herausgestellt hat; er gehört schon durch seinen Reim zu dem Verband der 8versigen Strophe, welche reimt a, b, a, b, c, d, c, d, und ohne welchen ersten Vers das Reimschema durchbrochen wäre.

Freilich ist diese erste Verszeile um einen Versfuss länger als die entsprechenden andern (die 3<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>, 7<sup>te</sup>). Sollte ursprünglich der Anfang dieser Verszeilen, der erste Fuss: dein Trotz zu einer früheren Verszeile gehört haben, in dieser Art

..... dein Trotz

vermehrt sich durch mein Leiden,

so dass der hier vorliegenden 8zeiligen Strophe noch andere Verse voraufgingen? Wenn ich nur das Textbuch Weiskerns hätte!<sup>105</sup> – [163/164] –

Auch an andern Stellen noch geht Mozart dem Text gegenüber selbständig vor:

Wie eigenartig und gar nicht durch den Versbau bedingt – ja gegen den Versbau behandelt er die beiden ersten Verse des Arioso, d.h. die Verse 2 u. 3 der Strophe:

2. Wohlan | den Augenblick 3. hol ich | zu deinen Freuden |,

wobei er die 3te Verszeile zerreisst, und ihren ersten Theil zur Melodie der 2<sup>ten</sup> Verszeile hinzunimmt, wobei er dann den Rest des 3<sup>ten</sup> Verses: zu deinen Freuden durch Ausdehnung der Silbe auf 2 Sechzehntel verlängert; und wobei er dann die (bei mir unterstrichenen) Silben an und ich gleichartig durch die Sechzehntel-Begleitung herausholt.

(Das Hervorheben von 2 ruhenden Silben, welches durch die Sechzehntel-Begleitung noch mehr hervorgehoben werden sollte, war wohl der Grund für diese rhythmische Behandlungsweise, was übrigens auch ohne Verszerreissung so hätte gemacht werden können: [...])

2. Wohlan den Au gen - blick 3. hol ich zu deinen Freuden

hierbei wäre die Betonung von blick besser als die bei Mozart von ich.

Sehr aus der Situation heraus, und dramatisch lebendig und zu gleicher Zeit von komischer Wirkung auf die Zuschauer (da es ja an den Ernst der Absichten Bastiens nicht glaubt) sind die Zwischenrufe der Bastienne: Viel Glück, die es auf die einzelnen Todesarten, welche Bastien sich geben will, ihm entgegenruft [...] Diese Zurufe aber stehen im Text nicht.<sup>106</sup> Der Strophenbau zeigt Ihnen, dass dies Viel Glück erst in dem 8<sup>ten</sup> Vers steht, im engen Zusammenhang mit den übrigen Worten dieses Verses: Viel Glück zum kalten Bad! Ganz selbständig, in vollem Verständnis für die beabsichtigte und durchaus angebrachte Wirkung, bezieht er dieses: Viel Glück nicht bloß auf das kalte Bad, sondern wie schon gesagt, auf die anderen der verkündeten Todesarten des Bastien. Gerade durch die immerwährende Wiederkehr dieses Viel Glück bekommt die Situation ihr Leben und ihre Farbe; und allerliebste macht sich auch [...] bei der 8<sup>ten</sup> Verszeile, in der das Viel Glück bei dem Dichter steht, das 2malige Viel Glück; nach dem ersten Mal ein Absatz; beim 2<sup>ten</sup> Mal in einem Zuge zusammen mit den folgen Worten: zum kalten Bad. Das ist alles abgeschaut und vorgestellt nach der Wirklichkeit.

Das ja vor der Wiederholung der 4<sup>ten</sup> Verszeile [...] ist eine alte Gewohnheit bei Wiederholungen (schon in den mehrstimmigen Liedern des 16<sup>ten</sup> Jahrhunderts, z. B. in Forsters-Sammlung) gewiss auch in deutschen Liedern des 18<sup>ten</sup> Jahrh. und in deutscher Operette, und ja auch in der heutigen Musik. Ebenso ist es mit dem zugefügten Wort si in ital. Oper, z. B. in finta semplice Mozarts [...] und bei negativen Sätzen mit dem Wort no, z. B. in derselben Oper [...].

– [164/165] –

---

<sup>105</sup> An ihm hätte sich Jacobsthal einfach davon überzeugen können, dass dieser bei einem aufmerksamen Komponisten das Rezitativ auslösenden Frage Bastiens keine Verse, sondern gesprochene Dialogprosa vorausging. Auf keinen Fall dachte Weiskern hier an den Beginn einer selbständigen Nummer, einer geschlossenen Form, so wie Mozart es mit seinem von einem rezitativischen Vers eingeleiteten Arioso unternommen hat. Dass es mit dem „ersten Fuß“ dieser Zeile etwas Besonderes auf sich, hat Jacobsthal's feines rhythmisches Gespür sofort erkannt. Der Fuß „Dein Trotz“ gehört zwar nicht in einer vorherige Zeile, ist innerhalb der ersten Zeile der neu gebildeten Strophe aber durch ein in keinem Nachdruck mehr auftauchendes Komma getrennt.

<sup>106</sup> Sie stehen im Text doch, was aber Jacobsthal sich deswegen nicht vorstellen kann, weil er den Versbau dieses von ihm angenommenen Achtzeilers für sehr viel runder und geordneter hält, als er in Wirklichkeit ist, nämlich nicht arienmäßig glatt, sondern als Zwölffeiler rezitativisch und unregelmäßig, weswegen Mozart auch die völlig angemessene Entscheidung eines rhythmisch freien Arioso trifft.

Das Hineinrufen des Viel Glück erinnert mich an eine Stelle in der Hillerschen Operette: Die Liebe auf dem Lande 2<sup>te</sup> Auflage 1770, Breitkopf & Sohn, S. 38 ff, wo Hänschen auf die drohenden Auslassungen des Schössers immer nur Trarare, trarare antwortet, immer in ähnlicher Melodiewendung. Das trarare reimt auf die beiden Verse des Schössers, die mehrfach wiederholt werden. Ist von Weiser, dem Textdichter (siehe S. 112 dieser Blätter, letzter Absatz) das Trarare 2 mal, entsprechend den beiden Versen des Schössers vorgeschrieben, wie ich es dem Reim zufolge glaube, oder hat es der Dichter nur einmal und ist dann die Wiederholung der Gedanke Hillers, so wie hier dieses Viel Glück der Gedanke Mozarts?

Der 6<sup>te</sup> Vers: ich lauf ohn alle Gnad ist bei Mozart in einem Zuge mit dem 7<sup>ten</sup> Vers: im Bach mich zu ertränken behandelt [...]. Der 6<sup>te</sup> Vers fängt auf 2<sup>tem</sup> Achtel des Taktes an, das 7<sup>te</sup> wieder wie die vorhergehenden auf 4<sup>tem</sup> Achtel [...]. Dadurch wird der 6<sup>te</sup> Vers weniger nachdrücklich in seiner rhythmischen Wirkung; und es ist die Frage, ob Mozart dies nicht hätte anders machen können, vielleicht so: [...]

Bastienne

Viel Glück

Bastien

er henken, 6. ich lauf ohn alle Gnad 7. im Bach mich zu ertränken  
Dann hätte also, wie ich es habe, das Viel Glück Bastiennes früher kommen müssen. Es tritt nun zwischen die Verszeile 6 u. 7 eine Pause ein, die vielleicht Mozart wegen der Sinnzusammengehörigkeit beider Verse vermeiden wollte. Oder geht es noch anders zu machen. So wie es bei Mozart jetzt steht, scheint es mir etwas schief, und auch hinsichtlich der Melodiebildung und der Harmonie scheint mir die 6te Verszeile gegen die anderen zurückzutreten. Prüfe die Sache noch genau!

Nun kommt [...] Bastienne mit der 8<sup>ten</sup> Verszeile (Über das doppelte Viel Glück habe ich schon [...] gesprochen) Was sie nun sagt, das stellt Mozart durch seine musikalische Behandlung als eine Persiflage der Worte des Bastien dar. – [165/166] –

Die Melodie nämlich zu den Worten: Viel Glück zum kalten Bad [...] und ebenso bei der Wiederholung; also die Melodie des ersten Viel Glück [...], mit welchem sie zurückgreift auf die Art ihrer Dazwischenrufe, ist genau dieselbe wie Bastiens: mir Messer, Dolch und Strick [...]; auch die Harmonie ist ganz dieselbe. Zugleich ist sie auch dieselbe, nur im Moll übersetzt, wie die Dur-Melodie zu der letzten Zeile der (7<sup>ten</sup>) Bastiens: im Bach mich zu ertränken [...]. Und in der Begleitungsart schliesst sich Bastiennes Melodie ganz an die letztgenannte Verszeile Bastiens an, das fällt sofort in die Augen, wenn man die 1ste Violine in beiden Stellen miteinander vergleicht.

Was hier Mozart that, ist ganz sein eigenes Werk, wozu ihm vom Dichter nicht vorgearbeitet wurde. Es ist seine eigene Überlegung, es herauszubringen, wie die Ironie, die in Bastiennes Worten liegt, musikalisch darzustellen ist. Und er hat mit dem Mittel, das er dafür gebraucht hat, den Nagel auf den Kopf getroffen. Ob es ein besseres dafür giebt, kann ich im Augenblick nicht unterscheiden. Aber jedenfalls ist es ein vortreffliches Mittel, das gar nicht mißverstanden werden kann und unmittelbar wirkt, das zu gleicher Zeit den großen Vorteil hat, echt musikalisch zu sein, und nicht zu der Gefahr führt, auf musikalische oder vielmehr unmusikalische Abwege zu führen. Es wirkt dieses Mittel gerade ebenso, als wenn der Ironisirende den Tonfall, die Gebärde desjenigen, den er ironisiren will, nachahmt.

Etwas ähnliches hatten wir schon in Apollo u. Hyacinthus gesehen im Duett N<sup>o</sup>. 6 [...], wo Apollo seine Melodie ebenso endet wie Melia die ihrige (deserit me u. deperit te [...]) (Siehe S. 47 meiner Blätter ganz unten bei dem –) Hier handelt es sich nicht um Ironisirung in

lächerlich machendem Sinne, sondern um eine Erwiderung, welche auf den Ton der zuerst sprechenden eingeht, also auch um eine höhere Art der Ironisirung.<sup>107</sup>

Zu gleicher Zeit ein Beweis, was die Musik leisten kann, um die Sinnesart, in der etwas gesagt wird, mit einem Schlage und mit unmittelbarer Wirkung wiederzugeben. Sie tritt hier, wie ich es schon oft gesagt habe, zudem an die Stelle desjenigen Mittels, welches der sprechende Mensch anwendet, um den Worten den Ausdruck der Sinnesart zu verleihen, in der sie von ihm gemeint sind: Tonfall, Accentuation, Geberde. Wie der sprechende Schauspieler bei diesen Worten Bastiennes dem Bastien alles, seine Sprechart und Geberde nachahmen würde, um ihn zu ironisiren, so ist das hier und in ähnlichen Fällen vom Componisten dank seiner Musik bereits fertig dargestellt. – [166/167] –<sup>108</sup>

Was wir hier in diesem kleinen Duettchen von Mozarts Geist zu bemerken haben, das ist gewissermassen nur ein kleines Vorspiel zu dem, was uns die folgende Nummer N<sup>o</sup>. 15 Duetto [...] zwischen Bastien und Bastienne offenbart; ein grosses ausgedehntes Stück (es umfasst 11 Seiten der Partitur), in dem eben schon durch die Grösse der Raum gegeben ist zu einer grösseren Entfaltung mannigfacher Gedanken, zu einer grösseren Bethätigung seiner Kräfte.<sup>109</sup>

In der That, dieses Duett ist in jedem Betracht ein sehr bemerkenswertes Stück und muss für unsere Kenntniss von Mozarts geistiger und musikalischer Entwicklung im Allgemeinen, sowie speciell für seine Entwicklung auf dem Gebiet der Oper als ein äusserst beweiskräftiges Zeugnis angesehen werden.

Vorweg will ich gleich sagen: In diesem Stück ist echtes Bühnenleben; der das geschrieben hat, in dem fliesst Theaterblut, der ist für die Kunst der Bühne geboren. Und freilich nach dem, was wir von Mozart bisher und eben noch gesehen haben, darf es uns nicht mehr verwundern, dass diese – wie wir ja wissen – immense Begabung für die Bühne schon in so frühem Alter mit solcher Macht zum Ausdruck kommt.

Was an diesem Stück nach der eben geschilderten Richtung hin so besonders bemerkenswerth ist (und worin sich, wie in zwei Brennpunkten die verschiedenen Einzelheiten, die nachher zu erwähnen sind, ihren Urgrund haben) sind folgende zwei Punkte: 1) Der Inhalt dieses Duetts ist nicht blos eine Darstellung von Empfindungen, welche als Höhepunkte aus den Situationen der gesprochenen Dialoge erwachsen, und die Handlung nicht vorwärts bringen; sondern es ist ein Dialog, in welchem die Handlung thatsächlich vorwärts geht, ja man kann sagen: es sind die wichtigsten Vorgänge des ganzen Stücks, welche sich in diesem Duett abspielen; es ist der dramatische Gipfelpunkt. – [167/168] –

---

<sup>107</sup> NB! Eine Ironisirung mit diesem Mittel ist eventuell auch in dem Duett N<sup>o</sup>. 19 [...] der opera buffa: *Finta semplice* [...] und ein 2<sup>tes</sup> Mal [...], siehe S. 213 ff dieser Blätter in der ( ). Auch im 2<sup>ten</sup> Finale der Oper *Finta semplice* ist eine solche Wiederbenutzung einer Melodie (Siehe S. 226 dieser Blätter oben).

<sup>108</sup> Untersuche die Opern Mozarts überhaupt auf diesen Punkt, und ebenso die Opern anderer Komponisten.

<sup>109</sup> Im Revisionsbericht ist dies Duett S. 18 fälschlich als N<sup>o</sup>. 14; das folgende Terzett [...] fälschlich als N<sup>o</sup>. 15 aufgeführt. Der Irrthum ist wohl dadurch entstanden, dass das ebenbesprochene kurze Stück N<sup>o</sup>. 14 [...] in dem Revisionsbericht gar nicht zur Sprache gekommen ist. *Im Libretto ist lediglich durch die Reime das ganze Stück als eine zusammengehörige Nummer erkennbar. Trotzdem ist fraglich, ob schon der Textdichter Weiskern an ein geschlossenes Duett gedacht hat. Er nennt das Air „Non infidèle, cours à ta belle“ als das hier einzusetzende französische Liedchen, das aber wohl nur auf die ersten beiden Vierzeiler, in denen sich Bastienne und Bastien abwechseln, anwendbar wäre. Die zwischen diesen Vierzeilern und den ausdrücklich als zusammengebundenen Gesang mit der Anweisung „Beide“ versehenen Passagen sind durchaus rezitativische Sequenzen denkbar. Mindestens eine Zeile, nämlich die in Jacobsthals Zählung 15., mit dem zweimaligen Ausruf: „Bastien!“ bleibt ohne Reim.*

Bastienne, die im Anfang des Stückes so betrübt ist, weil ihr Bastien sich von ihr abgewandt hat, hat auf des Dorfweisen Rath ihrem Geliebten gegenüber sich spröde stellen müssen. Nun ist wieder Bastien denkbar unglücklich. Beide sind erzürnt auf einander; jeder will sein Glück woanders versuchen. Bastien will den Tod suchen, Bastienne hält ihn nicht davon ab, sondern ironisirt ihn nur. Das sind die Vorgänge bis hierher.

(Aus dem Textbuch müsste man erfahren, ob Bastienne nachdem der Kolas ihr den Rath sich spröde zu stellen gegeben hat, in ihrem Benehmen gegen Bastien nur diesem Rath folgend spröde thut, oder ob sich daraus zu gleicher Zeit eine wirkliche Verstimmung gegen Bastien entwickelt.<sup>110</sup>)

Und nun kommt das Duett: Sie sagen sich gegenseitig ihren Abschied; sie erinnern sich der früheren Zeit. Sie werden dabei wehmüthig; sie fühlen, was sie verlieren. Bastien macht den schüchternen Versuch, an ihr Herz zu appelliren. Zögernd geht sie darauf ein. Da bricht die Liebe wieder in ihnen hervor. Sie sind versöhnt, beglückt und schwören sich aufs neue Liebe bis zum Grab.

Sie sehen, es sind vorwärtstreibende Vorgänge, die hier im Duett zur Darstellung kommen. Und für den Augenblick, in diesem Duett, mit dem Mozart bis dahin zu Gebote stehenden Mitteln, daher nur bis zu einem gewissen Grad, ist der in der Oper eingefleischte Conflict zwischen Drama und Musik, zwischen Ton und Wort gelöst. Nicht im gesprochenen Dialog oder im Recitativo secco, also nicht in einer musikalisch nicht auf der Höhe stehenden Partie, spielt sich der dramatisch bedeutsame Vorgang ab; sondern in einer musikalisch geschlossenen Form. Das Duett nimmt zu gleicher Zeit unser dramatisches wie musikalisches Interesse gleichmässig in Anspruch. Die dramatischen Vorgänge werden mit musikalischen Mitteln als solche dargestellt und – wie wir im Einzelnen sehen werden – diese dramatischen Vorgänge wurden in ihrer plastischen Wirkung gehoben durch die Musik.<sup>111</sup>

2) Entsprechend den Vorgängen in diesem Duett, die sich einer aus dem andern entwickeln, befindet sich jede der beiden Personen je nach der Situation in verschiedenen Stimmungen, die sich zugleich mit der sich entwickelnden Situation aus einander entwickeln. Die geschlossenen Formen der Oper, hauptsächlich die Arien, behandeln, wie ich

– [168/169] – dies oft gesagt habe, eine geschlossene Stimmung, eben das Ergebnis aus den dialogisch geschilderten Vorgängen; oder es sind zwei gegensätzliche Stimmungen, die als solche in den beiden Theilen I u. II der opera seria zur Darstellung kommen. Aber das Wachsen einer Empfindung bis zu einem Höhepunkt, der Umschlag einer Empfindung in etwas ganz anderes; das Hin- und Herschaukeln der Empfindung, das zur Darstellung zu bringen, das ist eine Aufgabe, welche der italienischen opera seria aus Scarlattis Zeiten fern lag. Die italienische Opera buffa hat sich diese Aufgabe, sowie die ad 1) angesprochene Aufgabe gestellt und so viel ich übersehen kann, gelöst. Bis zu welchem Grade und mit welchen Mitteln, kann ich nach dem mir zu Gebote stehenden Material nicht ermessen. Siehe die *Serva padrona* von Pergolesi, namentlich das Duett No 6 in meiner Ausgabe des frz. Klavierauszugs, S. 25. Untersuche darauf hin auch die deutsche Operette. (Von der opera buffa werden wir ja bald Gelegenheit haben zu sprechen, wenn wir an Mozarts *Finta semplice* kommen.) Und hier in diesem Duett sehen wir, dass auch diese Aufgabe dem jungen Mozart gestellt ist; wie werden ja sehen, wie er sie löst. Und dazu gesellt sich als

3), was zu bemerken ist, etwas [, das] sich gewissermassen ergibt als ein Erfordernis, das aus dem ad 1) u. 2) gesagten folgt. Neben einander treten Worte, durch welche die Handlung

---

<sup>110</sup> Auch im Textbuch wird nicht etwa durch eine szenische Anweisung, sondern allein durch die Worte gezeigt, dass ihre Verstimmung nicht echt ist. Lediglich am Schluss der „Trennungssarie“ Nr. 13 (in Wirklichkeit ein Duett mit alternierend zu singenden Strophen), in der beide zusammen ihr Fortgehenwollen und -sollen behaupten, steht im Libretto: „Beyde thun als wollten sie fortgehen, kommen aber immer wieder zurück“ (S. 15).

<sup>111</sup> NB! In der ital. opera buffa ist dies doch auch der Fall. Siehe das ad 2), S. 169, Abs. 1 gesagte.

vorwärts getrieben wird, Worte, in welchen natürlich auch die Empfindungen zum Ausdruck kommen, welche die Personen in diesem Augenblick beseelen, in denen aber der wesentliche Inhalt die Vorgänge sind; und solche Worte, die nur Empfindung sind, nämlich die Empfindung, die aus den vorhergehenden die Handlung vorwärtstreibenden Worten resultirt.

Und diese beiden Situationsarten treten unmittelbar nebeneinander; und die Kunst besteht darin, dass sich das Ganze nicht als ein kaleidoskopisches unvermitteltes Nebeneinander darstellt, sondern dass es ein Ganzes ist, in dem eines sich aus dem andern entwickelt. Um nun zu übersehen, was Mozart hinsichtlich dieser verschiedenen Aufgaben geleistet hat, wird es nöthig, sich den ganzen Text des Duetts gegenwärtig zu halten. Ich lese ihn deshalb vor; und bitte Sie, dabei auf die genannten 3 Punkte zu achten. – [169/170] –

(Ich schreibe hier den Text nach seinem Versbau hierher, weil es ja für uns von Wichtigkeit ist, zu sehen, wie Mozart seine Gliederung im grossen, wie im einzelnen im Verhältnis zum metrischen Bau eingerichtet hat.) Der Text lautet:

- Bastienne: 1. Geh! Herz von Flandern!  
2. such nur bei andern  
3. zärtlich verliebt Gehör  
4. denn dich lieb ich nicht mehr
- Bastien: 5. Wohl will ich sterben.  
6. denn zum Verderben  
7. zeigt mir dein Hass die Spur  
8. drum lass ich Dorf und Flur
- Bastienne: 9. Falscher! du fliehst?
- Bastien: 10. Ja wie du siehest.  
11. Weil dich ein anderer nimmt,  
12. ist schon mein Tod bestimmt.  
13. Ich bin mir selbst zur Qual,  
14. kein Knecht von dem Rival.
- Bastienne: 15. Bastien! Bastien!\*  
Anmerkung 106]
- Bastien: 16. Wie du rufst mich?
- Bastienne: 17. Du irrest dich.  
18. in deinem Blick  
19. wird nun mein Glück  
20. nicht mehr gefunden.
- Bastien: 21. Wo ist die süsse Zeit,  
22. da dich mein Scherz erfreut?
- Beide: 23. Sie ist anjetzt verschwunden.  
24. Geh! falsche Seele!  
25. Fort! Ich erwähle  
26. für meine zarte Hand  
27. ein andres Eheband.  
28. Wechsel im Lieben,  
29. tilgt das Betrüben,  
30. und reizet, wie man sieht,  
31. zur Lust den Appetit.
- Bastien: 32. Doch, wenn du wolltest! –
- Bastienne: 33. doch, wenn du wolltest –
- Bastien: 34. Schatz mich noch nennen –
- Bastienne: 35. die Herz erkennen, ...
- Beide: 36. wär meine Zärtlichkeit  
37. aufs Neue dir geweiht.

[/\*Siehe die

- Bastien: 38. Ich bliebe dein allein  
 Bastienne: 39. Ich würde dein<sup>112</sup>  
 40. auf ewig sein  
 Bastien: 41. Gib mir zu meinem Glück  
 42. dein Herz zurück.  
 43. Umarme mich,  
 44. nur dich lieb ich  
 Bastienne: 45. O Lust, o Lust<sup>113</sup>  
 46. für die entflammte Brust.  
 Beide: 47. Komm nimm aufs Neue  
 48. Neigung und Treue!  
 49. Ich schwör dem Wechsel ab  
 50. und lieb dich bis ins Grab.  
 51. Wir sind versöhnet,  
 52. die Liebe krönet  
 53. uns nach dem bangen Streit  
 54. durch treue Zärtlichkeit.

Und nun spiele ich Ihnen das Duett, und bitte sie ebenfalls auf die 3 Punkte zu achten; möchte aber vorher noch ein paar Vorbemerkungen machen, schon damit Sie bei dem Anhören keine Enttäuschung erfahren. – [170/171] –

Wie schon bemerkt, ist Mozart – und begreiflicher Weise – noch weit entfernt, dem Höhepunkte in Bezug auf das, was ein so angelegtes Duett zu leisten vermag, auch nur nahe zu sein. Er zeigt nur erst die Richtung nach dem Ziel, auch was die 3 genannten Punkte anbetrifft; und in anderer Beziehung werden wir ebenfalls einen Meister in diesem Duett noch nicht erkennen, einen Meister nach dem Maasstabe, den uns der reife Mozart selbst in die Hand gegeben hat.

– So ist vor allem die in dem Duett als Ensemblesatz vorhandene Eigenschaft, die Stimmen ineinander greifen zu lassen, welche es über den gesprochenen Dialog hinaus erhebt, in dem vorliegenden Stück gar nicht vorhanden. Die Stimmen lösen, wie in einem gesprochenen Dialog, einfach einander ab.

– So sind die melodischen Gedanken an manchen Stellen recht unbedeutend, nichtssagend, von einer ganz landläufigen Ausdrucksweise, mitunter auch steif.

– Auch in der Modulation und in der Rhythmik sind Mängel vorhanden.

Kurz, gerade die rein musikalischen Dinge halten nicht den gleichen Schritt mit dem Bestreben, den Vorgängen und den wechselnden Stimmungen zu folgen.

Hören Sie nun: (Ich spiele) (Nachdem ich gespielt, sage ich:)

<sup>112</sup> Möglicherweise ist Vers 39–40 zusammen als ein Vers gedacht. Wenn sie jeder als Vers gerechnet werden, so sind 3 reimende Verse da: 38, 39, 40, was sonst in diesem Duett nicht vorkommt. Tatsächlich sind die Worte „Ich würde dein auf ewig sein“ eine Zeile mit Binnenreim, die sich mit der vorhergehenden Zeile endreimt. (S. 19)

<sup>113</sup> Möglicherweise ist Vers 45 u. 46 gemeinsam als ein Vers gedacht und O Lust stünde im Textbuch nur 1 mal. Er hätte dann freilich keinen dazu reimenden Vers. Das kommt in diesem Duett sonst nicht vor; nur Vers 15. Bastien! Bastien! hat keinen Reim, Und daher ist vielleicht auch 15 u. 16 zusammen nur ein Vers: **Bastien! wie du rufst mich.** „O Lust!“ steht im Textbuch tatsächlich nur einmal, bildet aber mit „für die entflammte Brust“ nicht eine gemeinsame Zeile, sondern bildet einen eigenen reimenden Vers, der von Mozart durch Wiederholung aufgefüllt wird. Das schon im Textbuch verdoppelte „Bastien!“ steht als vereinzelter reimloser Vers. Die Zeile Bastiens „Wie? du rufst mich?“ reimt sich mit der folgenden Bastiennes „Du irrest dich.“ (S. 17).

Lassen Sie mich Sie nun auf Einzelheiten aufmerksam machen im Sinn der vorher besprochenen, sowohl hinsichtlich der Vorzüge als auch der Mängel (wobei ich bemerke, dass man noch viel mehr ins Detail gehen kann).

Bemerkenswerth ist durchweg die freie Behandlung der metrischen Verhältnisse, das heisst die mannigfache, ganz verschiedenartige rhythmische Behandlung der Verse, ein Punkt, der in der That besonderer Hervorhebung werth ist, denn soviel ich weiss ist dies gerade nicht die starke Seite der deutschen Operettencomponisten (siehe S. 122 dieser Blätter ad vocem Rhythmik – doch prüfe dies noch genauer). Und diese rhythmisch so mannigfache Behandlung hat nicht blos den Vorzug der Abwechslung in sich, sondern dient dabei oft auch zur Characterisirung der ausgesprochenen Worte, zur Characterisirung des Sinnes und der Stimmung, in der die Worte gesagt werden. Es ist dies ein so durchgehender Zug des ganzen Stückes, dass es nicht möglich ist, in dem uns zugemessenen Rahmen alle Fälle zur Sprache zu bringen. Aber es lohnt sich für Sie, nach meinem Vorgange die Sache selbst eingehend zu prüfen. (Es verlohnt sich aber eine genaue Untersuchung dieses Gegenstandes. Hierzu ist natürlich vor allem eine genaue Untersuchung der Verse nöthig; die Verse selbst sind ja verschiedenartig gebaut; und – [171/172] – ich muss zunächst feststellen, welche Verse gleich gebaut sind, um darnach sicher feststellen zu können, wie verschiedenartig die gerade metrisch gleichgebauten Verse in rhythmischer Beziehung behandelt sind.) (Bei dem folgenden habe ich immer meine Verseintheilung S. 170 dieser Blätter vor Augen zu haben; ich citire nach den dort beigefügten Nummern der Verse 1-54.)

– Wie verschiedenartig sind gleich im Anfang die gleichgebauten Verse 1 u. 2 Bastiennes [behandelt]: N<sup>o</sup>. 1 Geh Herz von Flandern [...] (wobei ich von der Wiederholung des geh! in den beiden vorhergehenden Takten absehe) und Vers 2: such nur bei andern [...], und wie anders wieder die diesen beiden correspondirenden und mit ihnen gleichgebauten, dem Bastien angehörigen Versen 5 u. 6: Wohl will ich sterben, denn zum Verderben [...] [behandelt].

– Wie anders ist der 3<sup>te</sup> Vers: Zärtlich verliebt Gehör [...] u. der gleichgebauete 4<sup>te</sup> Vers: denn dich lieb ich nicht mehr [...], in welchem denn dich wiederholt ist (beide Bastienne angehörig) [behandelt].

– Der diesen gleichgebauete 7te Vers Bastiens: zeigt mir dein Hass die Spur [...] ist zwar ganz so behandelt als der correspondirende, vorhergenannte Vers Bastiennes, ja es ist sogar melodischer Parallelismus zwischen beiden; den Gang, den Bastiennes Vers 3 abwärts macht, macht Bastiens Vers 7 aufwärts. Aber beide haben eine ganz verschiedene Beziehung zur Umgebung. Bastiennes 3<sup>ter</sup> Vers [...] ist die Fortführung des vorgehenden Verses: such nur bei andern [...] (und ebenso bei der gleich darauf folgenden Wiederholung). Der 3<sup>te</sup> Vers ist also der 2<sup>te</sup> Theil eines musikalischen Gedankens, dessen erster Theil der vorher gehende Vers bildet. Hingegen der 7<sup>te</sup> mit dem 3<sup>ten</sup> correspondirende musikalisch auch parallelisirte Vers Bastiens: zeigt mir dein Hass die Spur [...] ist der Beginn eines musikalischen Gedankens welcher von dem folgenden Vers (drum lass ich Dorf und Flur) fortgeführt und erfüllt wird.

Und wirklich hervorstechend ist die Behandlungsweise der beiden aufeinander folgenden Verse 9: Falscher du fliehst, welcher Bastienne angehört und Vers 10: Ja, wie die siehest Bastien [...] Beide sind metrisch gleich und doch wie verschieden ihre rhythmische Behandlung. Und wie tritt diese Verschiedenartigkeit in den dramatischen Dienst. – [172/173] – Bastiennes Worte sind ein Ausruf! und eine Frage, und als solche durch Pause von einander getrennt behandelt. Bastien antwortet und, wie Ihnen die Worte: Ja, wie du siehest zeigen, wie es also vom Dichter gezeichnet ist, in schnippischer, nonchalanter, galgenhumorartiger Weise. Das greift Mozart auf und das giebt er durch seine Rhythmik wieder. Ganz schnell ist Mozart mit der Antwort Bastiens bei der Hand, schon auf dem



folgenden Achtel noch im selben Takt antwortet er, eben viel schneller als bei den ersten Worten, die Bastien [...] nach Bastiennes Worten sagt.<sup>114</sup>

Und er sagt es mit schnellen weggeworfenen Tönen, so dass daraus eine so kurze musikalische Phrase entsteht, wie sie noch gar nicht in dem Stück vorgekommen ist, und wie sie den Eindruck des Ausgeworfenen, Beiläufigen, der Nonchalance macht.

Dann kommt eine wirkungsvolle Pause. Denn nun holt er aus dem Herzen erst die rechte Antwort hervor. [...]: Weil dich ein anderer nimmt, ist schon mein Tod bestimmt. Und als solche ist sie deutlich geschildert; durch ihre plötzliche Wendung nach moll und zwar so concentrirt moll dadurch, dass auf den accentuirten Schlussilben nimmt und (be)stimmt die dem moll charakteristische kleine Terz (*as*) des Grundtons erklingt. Und ferner characterisirt als schmerzlicher Ausdruck sind diese Worte durch die (übrigens eigenthümlich sich auflösende; das vorbereitete *f* der Singstimme u. 1<sup>sten</sup> Violine geht eine Stufe aufwärts nach *g*, die 2<sup>te</sup> Violine, welche auf dem 2<sup>ten</sup> Viertel das *g*, den höheren Ton der Secund *f g* angiebt, geht durch *f* nach *e* auf dem 4<sup>ten</sup> Achtel und besorgt die Auflösung) Secundendissonanz. Ebenfalls mit der Absicht, den gewollten Eindruck zu verstärken sind die durch 4 Takte gehenden syncopirten Töne der Bratsche.

Ja, meine Herren, wenn wir einen kurzen Rückblick werfen auf das, was sich in diesen wenigen Takten vom Anfang des Stückes bis hierher abspielt, so müssen wir uns sagen: Welche Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit in der Erfindung, in der rhythmischen Gestaltung, welche Fähigkeit, sie in den Dienst des Ausdrucks und der Characterisirung zu stellen; welche Fähigkeit, dem Einzelnen und der Wendung der Vorgänge nachzugehen. Die beiden Menschen singen ja so natürlich als wenn sie sprächen. Ihre Töne sind wie der Tonfall, wie die Accentuirung, wie Geberdensprache des sprechenden Menschen, die er aus der Situation heraus im einzelnen Fall anwenden würde. Und hiebei muss ich noch einmal die Phrase: Ja wie du siehest Bastiens hervorheben. – (173/174) – Componieren Sie einmal so gleichgültige und so gleichgültig sein sollend Worte. Eine an sich ausdruckslose Melodie darf das gar nicht werden; sie muss eben so als etwas ganz nebenbeigesagtes erscheinen. Und erfinden Sie dabei etwas, das doch nicht aus dem Fluss des ganzen herausfällt; gerade nach den vorhergehenden Worten Bastiennes: Falscher, du fliehst! ist entschieden die Gefahr, dass jene wegwerfend zu behandelnden Worte Bastiens unzusammenhängend mit dem vorhergehenden werden. Und das ist eben bei dem Eingehen auf die Einzelheiten bei der plötzlichen Wendung, welche Mozarts Melodie mit den Worten, mit den Situationen, mit den Stimmungen mitmachen, das echt Künstlerische, dass es nicht unzusammenhängende, zusammengewürfelte Einzelheiten sind, sondern dass sie als ein in sich zusammenhängendes Ganzes erscheinen, in denen in musikalischer Beziehung eines aus dem andern erwächst.

Diese eminent künstlerische Begabung, die sich bei ihm immer ausbildet, macht ihn eben besonders befähigt zu einem dramatischen Musiker, der eben im Stande sein muss, jeder leisesten, plötzlichen ebensowohl wie allmählichen Wendung der Worte, Situationen, Stimmungen zu folgen, und doch daraus ein Ganzes, wie aus einem Guss, unter dem Gesichtspunkt einer höheren musikalischen Einheit zu gestalten.

Die Verszeile 14 (Bastien) Kein Knecht von dem Rival.

Der ausgesprochen typische Schluss dieses Verses [...] mit der bekannten Wendung *f g f* scheint mir unmotivirt; sowohl in musikalischer Beziehung (:Warum hier eine so starke Gliederung wie dieser Schluss sie hervorbringt?) wie auch in dramatischer Beziehung: Die Stelle macht den Eindruck einer nur musikalischen Behandlung ohne unter dramatischem Einfluss zu stehen. Noch stärker ist dieser letztere Eindruck bei der Wiederholung dieses 14<sup>ten</sup> Verses [...], welche nach bekannter Schlussart 2 mal hintereinander gesungen wird; das 2<sup>te</sup> mal bedient sich einer für solche Wiederholung durchaus landläufige Wendung, die ganz

---

<sup>114</sup> [...] ist Bastienne nicht so schnell bei der Hand mit ihrer Antwort auf Bastiens Frage: Wie du rufst mich. Siehe das nachher hierüber gesagte: S 175 dieser Blätter bei dem 2<sup>ten</sup> —.

schablonenhaft wirkt; und der Umstand selbst, dass die Verszeile 2 mal hintereinander gesungen wird, macht den Eindruck des Schablonenhaften. Und dann, warum an dieser Stelle einen so nachdrücklichen Schluss, wie er nur am Hauptschluss eines Stückes oder an ganz scharfen Einschnitten angebracht ist?

(Warum schliesst Mozart den 14<sup>ten</sup> Vers das erste Mal [...] mit dem Grundton und [das zweite Mal] mit der Terz des Grundtons, übrigens in derselben Form, wie bei dem Schluss mit dem Grundton *a g a*?<sup>115</sup> Gewöhnlich würde das Umgekehrte eintreten: Zuerst würde man, wo der Abschluss noch nicht definitiv ist, schliessen mit Terz, also [...]: *f g a*; und an der 2<sup>ten</sup> erwähnten Stelle [...] würde man als beim definitiven Schluss mit Grundton [schliessen], also *a g f*.<sup>116</sup> – [174/175] –

Vers 15 (Bastienne): Bastien! Bastien! [...]. Dieser Ruf ist recht unbedeutend behandelt. Liegt es vielleicht daran, dass Mozart nicht wusste, als was er ihn deuten sollte? Und in der That auch ich weiss nicht, was er eigentlich aussagt. Ist es der unbewusste und unbeabsichtigte Durchbruch der wahren Empfindung Bastiennes? Dann freilich hätte er musikalisch anders, eben viel bedeutsamer behandelt werden müssen. So wie er jetzt ist, klingt er wie Flick- und Füll-werk.

Vers 17 (Bastienne) Du irrest dich [...].

Auch dieser Vers macht den Eindruck des nebensächlichen, unbedeutenden, nicht aus der Seele herauskommenden; was man besonders empfindet nach der voraufgehenden Frage Bastiens: Wie du rufst mich? und vor den ausdrucksvollen folgenden Worten Bastiennes: In deinem Blick etc. Ist dies Absicht? Sollen diese Worte nur als beiläufig erklingen, soll die eigentliche Antwort erst in den folgenden Worten: In deinem Blick liegen? Aber wie viel charakteristischer hat Mozart das frühere beiläufige Wort Bastiens: Ja wie du siehest ([...], siehe S. 172 dieser Blätter bei dem letzten –) behandelt. Dieses: Du irrest dich ist reine Phrase; es scheint, dass Mozart damit nichts anzufangen gewusst hat.

Es ist auch in rhythmischer Beziehung, glaub ich, schief; es tritt in den Hintergrund, klingt wie ein Anhängsel an die ihm vorhergehende Melodie der Begleitung (1ste Violine), aus der es ja auch in melodiebildender Hinsicht herauskommt; aber es klappt nach; es klingt gegenüber dem vorhergehenden Melodie-Theil der 1<sup>sten</sup> Violine nur wie der an sich unbedeutende Theil dieser Melodie.

Ganz anders wäre die rhythmische Wirkung dieses: Du irrest dich gewesen, hätte es gerade um einen Takt früher, d.h. auf de[ssen]m 4<sup>ten</sup> Achtel [...] begonnen; dann wäre es unmittelbar nach den Worten Bastiens: Wie, du rufst mich erschienen; ebenso wie in der vorhercitirten Stelle Bastiens: Ja wie du siehest [...] unmittelbar nach Bastiennes Frage (siehe S. 172 dieser Blätter bei dem letzten – f.)

Ist hier Absicht Mozarts, mit der Antwort Bastiennes [...] Du irrest dich zu zögern, während er vorher [...] mit Bastiens Antwort: Ja wie du siehest sofort kommt?

Soll damit Bastiens und Bastiennes Art, oder soll damit die innere Stimmung beider in der gerade in beiden Fällen vorliegenden Situation veranschaulicht werden? Soll Bastienne mit

---

<sup>115</sup> *Schreibfehler Jacobsthal; wie er selbst weiter oben angibt, endet die erste Sequenz auf den Worten „kein Knecht von dem Rival“ (Siehe NMA, Nr. 15 Duetto, Takt 51 f.) mit f g f, nachdem Mozart innerhalb des B-Dur-Stückes nach F-Dur moduliert hatte.*

<sup>116</sup> *Mozart hebt sich dieses Spiel zwischen Terz und Tonika für die Gestaltung innerhalb der Wiederholung beider Zeilen 13 und 14 selbst auf. Im Rahmen des üblichen zweimal hintereinander Singens der Schlusszeile, eng aufeinander folgend, erzielt er diesen nicht minder schablonenhaften Effekt, den Jacobsthal hier einerseits als das übliche vermisst, andererseits als so landläufig und schablonenhaft beklagt. Nur eine zweimalige, kurz aufeinander folgende Endung der Schlusszeile auf der Tonika wäre noch schablonenhafter. Mozart wollte wohl genau dieses vermeiden und komponierte die Tonika schon beim ersten Singen der Zeile gerade deshalb, um sich die Terz für das erstmalige Singen dieser Zeile im Rahmen der Wiederholung aufzusparen.*

der Antwort etwas zögern, weil in ihr inzwischen erst die Überlegung vorgeht, dessen was sie antworten soll, während Bastien hervorplatzt mit seiner Antwort? – [175/176] –

In Bezug auf die Verszeilen 18 u. 19: In deinem Blick wird nun mein Glück (Bastienne) [...] mache ich die Bemerkung: Die Wendung mit liegen bleibender Oberstimme und verminderter Harmonie unter stufenweise rückendem Bass ist dieselbe, welche typisch in Apollo u. Hyacinthus mehrfach vorkommt, in letzterem an den S. 108 dieser Blätter unter dem Strich als Anm. angeführten Stellen immer in Dur; hier in Bastien u. Bastienne in Moll, was der Stimmung nach berechtigt ist. (Könnte in Apollo nicht auch an einigen der angeführten Stellen der Stimmung nach Moll stehen?)

Vers 21 u. 22 Bastien: Wo ist die süsse Zeit, da dich mein Scherz erfreut [...] Wie warm und innig, in melod., rhythm. u. harm. Beziehung.

Vers 23 Sie ist anjetzt verschwunden [...].

Sehr wirkungsvoll ist jetzt das Zusammensingen und es ist durch die letzten Worte Bastiennes [...] sehr wirksam vorbereitet und zwar gerade in der zusammengeschlossenen Art; so einfach dieser Vers 23: Sie ist anjetzt verschwunden, ja so wenig eigenartig er behandelt ist, so wirksam ist er doch.

Ist das Zusammensingen dieser Stelle vom Dichter bereits bestimmt oder von Mozart aus eigenem so behandelt? Der Vers 26: für meine zarte Hand [...] scheint mir dem Text nach doch nur für Bastienne allein zu passen. Der Bastien kann doch füglich nicht von seiner zarten Hand sprechen. Es ist also nicht unmöglich, dass Mozart für die Partie Vers 25–27 Fort! ich erwähle aus eigenem Antriebe aus den ursprünglich nur für Bastienne bestimmten Worten eine duettirende Partie für beide gemacht hat. (Der Revisionsbericht S. 18 ad No 15 (fälschlich No 14) Duett sagt hievon nichts.)

Und möglicherweise hat Mozart auch die diesen Versen vorhergehenden Verse 23 u. 24: Sie ist anjetzt verschwunden, Geh! falsche Seele, die sehr wohl ursprünglich auch nur der Bastienne angehören könnten, aus eigenem Antrieb als Duett behandelt.

Es würde dies zeigen, wie selbständig Mozart das Bedürfnis nach Zusammensingen beider hier nach längerem Einzelsingen empfunden hat, und wie er also auch dem Text selbständig gegenüber steht. Doch ist das nur Vermuthung, und könnte nur durch das Textbuch bestätigt werden.<sup>117</sup>

Auch die Verse 28–31 Wechsel im Lieben [...] sind duettirend. Und nachher kommt gleich wieder solche duettirende Stelle [...] Von diesen – [176/177] – Stellen nun auch zu sagen, dass sie ursprünglich für eine Person nur bestimmt wären, so weit wäre ich nicht im Stand meine Schlussfolgerung auszudehnen. Noch weniger auf die duettirende Schlusstelle des Duetts [...], die wohl als zweistimmig von Hause aus gedacht sein muss.

Vers 24: Geh! falsche Seele [...].

Die Modulation dieser Partie in den Takten [3 und 4] ist (wobei sich besonders der Übergang vom [Takt 2 zu Takt 3] übel bemerkbar macht; es sind übrigens auf den 1sten Achteln dieser Takte, wenn auch der Bass auf dem 1<sup>sten</sup> Achtel des ersten dieser Takte eine Achtelpause hat, parallele Quinten<sup>118</sup>) entschieden schief – namentlich auch da dieser 24. Vers erklingt als das correspondirende Colon zu dem vorhergehenden: Sie ist anjetzt verschwunden (2 mal), und da in dieser Correspondenz die gesamte Modulation stört.

---

<sup>117</sup> Wird vom Textbuch nicht bestätigt. Ausdrücklich heißt es schon dort ab der Zeile „Sie ist anjetzt verschwunden“: Beyde (S. 17).

<sup>118</sup> Dieser Hinweis Jacobsthals scheint nicht stichhaltig. Die ersten beiden Takte dieser Partie (24. Zeile) vor der „Modulation“, d. h. vor dem Weglassen der Alteration des a zum as, befinden sich gerade wegen der schon mehrere Takt lang währenden Alteration des a zum as in Es-Dur. Würde der Bass nicht pausieren, sondern der jeweils im zweiten Achtel angeschlagene Grundton es schon auf dem ersten Achtel mitspielen, ergäbe sich lediglich ein Wechsel vom Quartsext-Akkord zum Tonika-Dreiklang.

(Übrigens ist es nicht unmöglich, dass dieser 24. Vers: Geh! wohl eine (bewusste oder unbewusste) Nachbildung des 1<sup>sten</sup> Verses: Geh! Herz von Flandern [...] ist. Es ist dieselbe Rhythmik, und damit dieselbe möglich ist, wird das Geh! des Verses von Mozart dreimal gesungen.)

Vers 25-27: Fort! Ich erwähle etc. [...]

ist wenigsgend.

Interessant erscheint mir das nun folgende Zwischenspiel. Es lässt den Beiden Zeit, sich für etwas neues zu sammeln; sie können während dieser Zeit sehr wohl innerlich beschäftigt erscheinen. In dem folgenden: Wechsel im Lieben etc. ist ein allgemeiner Ausspruch gethan, der so recht ihren ganzen (forzirten) Galgenhumor zeigt, indem sie sich selbst vorreden, wie schön der Wechsel in der Liebe ist. Es ist nicht unmöglich, dass in dem Zwischenspiel diese Stimmung vorausgenommen oder vielmehr vorbereitet werden soll, dass also darin geschildert sein soll, was in beiden vorgeht, nachdem sie gesagt haben: Ich erwähl für meine zarte Hand ein anderes Eheband, und aus welchen nur im Innern vorgehenden, nicht geäußerten Übergangsstimmung des Zwischenspiels sich die folgenden Worte: Wechsel im Lieben entwickeln. Dieses Zwischenspiel macht den Eindruck des Schlendernden, Gleichgültigseinwollenden, man kann sich dabei beide einhergehend vorstellen.

(Übrigens mache ich auf die 3-Taktigkeit der beiden Kola des Zwischenspiels [...] aufmerksam; Schluss des ersten und Anfang des zweiten dieser Kola fallen auf dem 1<sup>sten</sup> Achtel des 4<sup>ten</sup> Taktes zusammen. Bei dieser Annahme des Zusammentreffens der beiden Kola auf dem 1<sup>sten</sup> Achtel des 4<sup>ten</sup> Taktes sind die Kolas eigentlich 4taktig. Damit Verschränkung des ersten geht, füllt es dann noch den ganzen 4<sup>ten</sup> Takt; beide Kola haben also dann diesen 4<sup>ten</sup> Takt gemeinsam. Es ist also so, als wenn das 1<sup>ste</sup> Kola von einem Chor, das 2<sup>te</sup> Kola von einem anderen Chor gespielt wird, welche beide Chöre den 4<sup>ten</sup> Takt gemein haben, siehe die () S. 65 dieser Blätter ff. Eigenthümlich sind auch die Triolen im 3<sup>ten</sup> und 6<sup>ten</sup> Takt – schon vorher [...] kommen Triolen vor. Vergleiche diese beiden Stellen!)<sup>119</sup> – [177/178] –

Vers 28–31: Wechsel im Lieben ff. etc. [...] sind ganz allgemein gehaltene Phrasen; die ersten 4 Takte [...] ganz angemessen; die folgenden Takte: und reizet, wie man sieht scheinen mir in der Rhythmik u. der ausgezogenen Melodiebildung (auch chroma) zu cantilenenhaft für diesen Inhalt, der doch nicht einer wahren, sondern einer gemachten Empfindung entspringt.

Vers 32-35 (abwechselnd Bastien und Bastienne) doch wenn du wolltest etc. [...]

Diese kleine Partie ist ausgesprochen reizvoll und der Wirklichkeit getreu dargestellt; 4 mal wird (2 mal abwechselnd von Bastien u. Bastienne) je ein Vers gesprochen, der nur einen Vordersatz bildet und immer kommt der Nachsatz nicht. Oder vielmehr ist es so: Bastien spricht einen Vordersatz aber den halben (doch wenn du wolltest) aus: Vers 32; dann Bastienne ihren halben Vordersatz (V. 33). Dann vollendet Bastien seinen Vordersatz (V. 34) und schließlich vollendet auch Bastienne ihren Vordersatz (V. 35). Aber immer bleiben diese auch mit der Vollendung nur Vordersätze. Dies ist musikalisch sehr treffend dargestellt; der letzte Ton der Singstimme jedes Verses (des) ist ein Ton, der einer Auflösung bedarf, diese Auflösung erfolgt aber nur in der Begleitung im Anfang des folgenden Taktes; die Singstimme schliesst jeden Vers mit dem unaufgelösten Ton, aber der Nachsatz, der erwartete Nachsatz erfolgt nicht. Alle 4 Verse haben dieselbe Melodie (bis auf den letzten Vers, der nur, wie wir nachher sehen, eine kleine Modification am Schluss hat). Es handelt sich jedesmal in den Versen um dieselbe Empfindung. Beide, Bastien u. Bastienne sagen etwas, das ihre innere Umkehr zur alten Liebe schüchtern anbahnt, und das Ja, aber schiebt jeder von beiden dem Andern zu, aber keiner von beiden sagt es. Das ist in dieser der Vollendung entbehrenden, 4 mal wiederkehrenden Melodie, die auch durch ihre Schlusswendung nach oben und ihre Moll-Behandlung, namentlich auch, da der letzte Ton, der höchste der Frage, den Moll-

---

<sup>119</sup> NB! Siehe zu in Klammern stehenden auch S. 183 dieser Blätter ().

charakter besiegelt, treffend und anmuthig und sprechend dargestellt, und gerade die Wiederholung dieser Melodie auf jeden der 4 Verse ist der Wahrheit und Wirklichkeit entsprechend.

Und nun

Vers 36 u. 37: Wär meine Zärtlichkeit aufs neue dir geweiht [...] kommt die Lösung. Beide brechen zur gleichen Zeit das Eis und singen vereinigt den Schlusssatz zu jenen Vordersätzen. Dass dieser Nachsatz erfolgen könne, darum ist am Schluss des 4<sup>ten</sup> jener 4 Vordersatzverse (Vers 35) [...] der letzte Ton nicht des wie in den 3 vorhergehenden, sondern ein anderer Ton. Denn, wäre auch hier des geblieben, dann hätte in dem nun gemeinsamen Gesang: wär meine Zärtlichkeit etc. Bastien als ersten Ton c, das heisst einen Ton unter des singen müssen. Und das wäre ein flauer Anfang gewesen. Viel frischer, freudiger klingt es, wenn Bastien aus dem letzten der 4 Vordersatz=Verse in diesen erlösenden Gedanken: Wär meine Zärtlichkeit etc.

– [78/179] – in aufsteigender Melodie hineingelangt und diesen neuen Gedanken mit dem höchsten Ton dieser Bewegung (es) beginnt. Sowohl musikalisch wie dramatisch reizvoll ist nach den einzelnen schüchternen Ansätzen dieses Zusammengehens beider Stimmen und Personen, wozu natürlich der Dichter zunächst die Veranlassung gegeben hat, wofern nicht der Dichter hier einen Einzelgesang vorgeschrieben hat, den Mozart aus eigenem Antrieb zu einem Zwiesengesang gestaltet hat – zu welcher Annahme freilich gar kein Grund vorliegt. (Siehe S. 176 dieser Blätter die (.))

Und so einfach die Melodien dieses Zwiesengesangs sind, und so einfach der Satz ist (Terzengänge), er packt; ja die einfachen Terzengänge, diese naturalistische Art der Zweistimmigkeit, ist hier angebrachter als jede künstlerischere Art des zweistimmigen Satzes.

Vers 38-40: Bastien: Ich bliebe dein allein  
Bastienne: Ich würde dein  
auf ewig sein

Wirkungsvoll ist hier in beiden das Liegenbleiben der Töne der Begleitung im 2<sup>ten</sup> u. 4<sup>ten</sup> Takt gegenüber der Beweglichkeit vorher – in diesem Moment, wo die Empfindung nun immer wärmer, immer positiver wird, wodurch die Stimme des Sängers sich stärker geltend macht und sich (namentlich in den Worten Bastiennes) frei emporschwingen kann.

Über den Schluss der beiden Phrasen hinsichtlich der Begleitung des Orchesters möchte ich eine Bemerkung machen:

Ist nicht zu Ende beider Phrasen [...] es störend und die freie Bewegung der Stimme hemmend, wenn das Orchester hier die Bewegung der Stimme mitmacht? Wenn in T. 3 die Instrumente 2 Achtel haben? Würde es nicht leichter klingen und die Singstimme mehr zur Geltung kommen lassen, wenn die Begleitung auf dem ersten Viertel nur ein Viertel hätte? Es müsste das eine Viertel dann die Töne es u. g haben. Hat Mozart sich damals noch gescheut auf diese Art die frei eintretende Dissonanz (Vorhalt) zwischen Singstimme und Begleitung zu benutzen, die er später doch ruhig verwendet in diesen Fällen (oder hat Mozart dies in dieser Zeit sonst auch, nur hier nicht, weil er seine Version für die richtige hält)? Noch mehr scheint mir die Bewegung der Singstimme in T. 5 durch die mitgehenden 16tel der Begleitung auf dem ersten Viertel gehemmt zu sein, eben weil es 16<sup>tel</sup> sind; und nachher auf dem 2<sup>ten</sup> Viertel geht das Orchester noch einmal mit der Singstimme mit, in der hier das erste Achtel als Vorhalt mit kleinerer Note geschrieben ist. (Freilich, die Vorhalt=schreibung ist, wie der Revisionsbericht sagt, nicht blos in dieser Oper sehr verschiedenartig. Über den vorliegenden Vorhalt ist S. 18 des Revisionsberichts ad N<sup>o</sup>. 15 (fälschlich 14) nichts gesagt. – [179/180] – Auch hier würden dann in der Begleitung auf dem ersten Viertel (resp. auf den ersten 3 Achteln) die Töne c - es liegen bleiben, wobei dann wie in T. 3 zur Singstimme eine Dissonanz als freier Vorhalt entstünde. Aber vielleicht hat Mozart durch das Mitgehen der Instrumente den Ausdruck gerade recht nachdrücklich machen wollen. Sehr bezeichnend für Mozarts Sinn für Stimmführung ist in diesem Takt die Führung der beiden Oboen. Er lässt die Oboen auf den beiden Sechzehnteln des 2<sup>ten</sup> Achtels nicht mit dem Gang der Singstimme

abwärts mitmachen (vielleicht weil sie dann zu sehr in die Tiefe kommen würden), sondern lässt sie in die Höhe springen. Und dabei lässt er auf dem 3<sup>ten</sup> Sechzehntel die 2<sup>te</sup> Oboe über die erste gehen, auf dem 4<sup>ten</sup> Sechzehntel wieder unter die erste Oboe steigen; auf diese Weise bekommt er in beiden Oboen einen viel melodischeren Gang, als wenn auch auf dem 3<sup>ten</sup> Sechzehntel die 1<sup>ste</sup> Oboe über der 2<sup>ten</sup> läge.

Besonders schwungreich und wie aus dem innersten Herzen emporsteigend ist der in Sechzehnteln, also auf mancher Silbe zwei Töne, in die Höhe steigende Lauf Bastiennes (T. 3-5), und auch in rhythmischer Beziehung sind die Verszeilen 39 u. 40 (siehe das Schema der Verse S. 170 dieser Blätter), die vielleicht nur eine Verszeile zusammen ausmachen, gut behandelt. Sie sind zusammengenommen nämlich um einen Versfuss länger als der vorhergehende Vers 38 Bastiens. (Siehe aber das zu den folgenden Versen 41 u. 42 gesagte). Hingegen ist

– Vers 41 u. 42 Bastiens: Gieb mir zu meinem Glück  
dein Herz zurück (...)

rhythmisch schief. Es klappt nach, die Verszeile 41 tritt in den Hintergrund, klingt als etwas gleichgültiges; und die Betonung der Silbe mein (von meinem) ist störend.

Dies hätte vermieden werden können, wenn Mozart Bastiens Vers 41 auf dem letzten Achtel des vorhergehenden Taktes, also im selben Takte in welchem Bastienne schliesst, hätte beginnen lassen; und die Silbe Glück durch einen ganzen Takt hätte erklingen lassen, was sehr wirksam gewesen wäre; also so:

Bastienne

ewig sein

Bastien

Gieb mir zu meinem Glück, mein Herz zurück

Freilich hätte dazu der Vorhalt auf Bastiennes letztem Wort sein vielleicht nicht gepasst. Die Schwierigkeit, mit der Mozart in rhythmischer Beziehung hier zu kämpfen hatte, besteht darin, dass Bastiennes Worte: Ich würde dein auf ewig sein nur einen Versfuss länger als die vorhergehenden Worte Bastiens sind, nämlich um diesen Versfuss zu lang, so dass der Schluss von Bastiennes Worten auf dem letzten Viertel des Taktes erfolgt. – [180/181] – Aber andererseits ist gerade diese Phrase durch ihre Rhythmik, durch die grössere Länge so reizvoll.

Wäre ein Ausgleich nicht vielleicht dadurch zu Stande zu bringen sein, dass man in Bastiennes Phrase den letzten Ton dehnt, also so:

Bastienne

ewig sein

Bastien

etc. wie im Beispiel S. 180 dieser Blätter  
Gieb mir zu meinem etc.

Aber dieses lange Verweilen auf Bastiennes letzter Silbe sein wäre doch unnatürlich. Es scheint mir übrigens doch als wenn der Vorhalt Bastiennes auf sein doch beibehalten werden könnte, auch bei meiner Version auf Seite 180. Es müsste dann freilich die Instrumentalbegleitung diesen Vorhalt keineswegs mitmachen; sondern er müsste (wie ich schon in ( ) auf S. 179 u. 180 und besonders S. 180 gesagt habe) im 5. Takt das Orchester auf den 3 ersten Achteln einen liegen bleibenden Ton haben; und auf dem 4<sup>ten</sup> Achtel das Orchester von neuem einsetzen, womöglich ein oder ein paar Instrumente nach vorhergehender Pause, um auf diese Art der Anfang von Bastiens Vers 41 Gieb mir zu meinem Glück zu markieren.

Man sieht, es ist nicht immer leicht, den rhythmischen Verhältnissen namentlich bei ungleich langen Versen Herr zu werden; (und wieder bei gleichmässig dahinfließenden Versen ist es wieder schwer, die interessante rhythmische Abwechslung zu finden).

Dass Mozart selbst (oder derjenige, der manche Tempobezeichnungen, eventuell mit blässerer Tinte und anderer Hand) also vielleicht auch hier das Andantino hergesetzt hat (siehe Revisionsbericht S. 13 ad Vorlage, letzter Absatz) hier einen Ausgleich vorzunehmen sich veranlasst fand, scheint mir durch eben den Zusatz der Bezeichnung Andantino hervorzugehen. Übrigens gehört hier die Andantino-bewegung gar nicht her. Warum soll denn hier mit einem Mal in dem Allegro moderato, als welches das Stück bezeichnet ist, Andantino-bewegung eintreten? Die Worte Gieb mir zu meinem Glück etc. geben doch dazu keine Veranlassung. Und wie soll diese plötzliche Verlangsamung des Tempos wirken? Und wann soll das Andantino denn wieder ausser Geltung kommen? Weitergehen in diesem Tempo kann es doch nicht. Schon nicht in dem weiteren Verfolg dieser Worte Bastiennes: O Lust (...).

Ist nicht vielmehr die Verlangsamung auf die letzte Silbe Bastiennes sein (...) zu verlegen? Vielleicht durch eine Fermate auf dem Vorhalt oder beiden Tönen von sein. Das würde freilich etwa auf dasselbe herauskommen wie meine Version zu Anfang dieser Seite. Wir würden uns heute vielleicht auch durch einen Takt weiterbehelfen in folgender Art: – [181/182] –

Bastienne e wig sein – oder: e wig sein

Bastien  $\frac{4}{8}$ -Takt Gieb mir etc  $\frac{3}{4}$ -Takt Gieb mir zu meinem Glück etc

Prüfe diese Dinge noch genauer! Siehe auch das auf dieser Seite sogleich über die V. 45 u. 46 gesagte in ( ).

Vers 45 u. 46 (Bastienne) O Lust! für die entflammte Brust (...).

Charakteristisch und wahr ist das Aufjauchzen auf dem ersten = Lust (2. u. 3. Achtel) mit dem Ergreifen des hohen Tones, und das darauffolgende: O Lust, mit dem liegen bleibenden Tone auf dem ersten Achteln des folgenden Taktes (und ebenso bei der Wiederholung).

Auch diese Phrase fängt mit dem 2<sup>ten</sup> Achtel des Taktes an wie vorher V. 41 Bastien: Gieb mir zu meinem Glück (...). Aber es ist durchaus nicht lahm in rhythmischer Beziehung wie im früheren Falle (Siehe S. 180 dieser Blätter). Das kommt daher, weil hier das O Lust unmittelbar auf dem folgenden Achtel nach dem Schluss der vorhergehenden Stimme Bastiens eintritt, dort aber Bastiens Gieb mir um 2 Achtel später eintritt nach dem Schluss der vorhergehenden Stimme Bastiennes.

Für den Jubel charakteristisch ist auch an sich das zweimalige O Lust. Und ich frage mich, ob der Dichter bereits hat: O Lust, o Lust, oder ob diese Verdoppelung von Mozart herrührt (Siehe S. 170 dieser Blätter die Bemerkung zu Vers 45 des Verschlusses)

Sonderbar nimmt sich aus der opernhafte Schluss hätte ich beinahe gesagt, ich meine die nur formell-opernhafte, d.h. der ital. opera-seria angehörige Schluss dieser Partie mit dem grossen Octavsprung abwärts und danach dem Quintensprung aufwärts mit Triller auf dem hohen Ton. Es ist ein wohl ganz natürliches Gefühl, hier noch einen breiteren, volleren Schluss haben zu wollen, aber dieser italienische opera-seria-Schluss passt hier nicht her. Es ist das einzige Mal, dass dieser Schluss in einer Singstimme vorkommt. In Instrumentalstimmen kommt er sonst auch ein paar mal vor (Siehe S. 137 dieser Blätter, unter No 2). – [182/183] – Nun kommt ein Orchesterzwischenpiel (...), welche Beginnt mit dem letzten Ton der Gesangsmelodie und welches schliesst mit dem ersten Ton der folgenden Gesangstelle (...) Eigenthümlich ist hier die 3-Taktigkeit der beiden Kola, aus denen derselbe besteht (...), wie auch schon eine solche Eigenthümlichkeit vorher (...) vorkommt (siehe S. 177 dieser Blätter) und eigentlich sind dann die beiden Kola (wie ich in der oben angeführten Stelle in einer Randbemerkung gesagt habe) 2 verschränkte 4taktige Kola. Aber sie sind auch hier wie in

jener S. 177 erwähnten Stelle durchaus als dreitaktig möglich. Dann geht in der hier vorliegenden Stelle das erste Kolon von [Takt 160-162 (NMA)]; das 2<sup>te</sup> von [Takt 163-165]; und mit [Takt 166] fängt ein neues Kolon an (Dem entsprechend in der S. 177 behandelten Stelle).

Aber noch eine andere Kolon=gruppierung ist in der vorliegenden Stelle möglich. Nämlich diese Takte (...) sind zwar als 6 <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takte geschrieben, aber es sind 4 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takte in dieser Art: <sup>3</sup>/<sub>4</sub>

(Die punktierten Taktstriche bedeuten die in der Partitur stehenden <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takte)

Dann würden diese Takte ein aus 4 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takten bestehendes 4-taktiges Kolon sein. Sowohl mit Bezug auf die Melodiebildung, wie auf die Harmonie würde die <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit durchaus möglich sein. Die Syncope, welche die Bratsche vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup>, und vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> dieser <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takte machte, würde nicht störend sein. Und die Blasinstrumente (Oboen u. Hörner) stimmen gerade zur <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit; sie pausieren im 1 u. 3, und erklingen im 2<sup>ten</sup> u. 4<sup>ten</sup> dieser <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takte.

Ja ich muss sagen, was die Rhythmik der einzelnen Takte anbetrifft, so ist dieselbe bei der <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit natürlicher als bei der <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit. Der Triller inclusive Nachschlag wirkt in <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit als Anfang einer Figur, und zu den kommenden 16<sup>ten</sup> bezogen, viel besser als im <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takt zu den vorhergehenden beiden Achteln bezogen.

Ferner: Die beiden letzten Achtel des 1<sup>sten</sup> u. 3<sup>ten</sup> <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Taktes haben in der <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit eine Correspondenz mit den beiden letzten Achteln der geraden Takte (2<sup>ter</sup> u. 4<sup>ter</sup>). Bei der <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit stehen die erstgenannten beiden Achtel auf dem 1sten Viertel, die zweitgenannten Achtel auf dem 2<sup>ten</sup> Viertel ihrer Takte.<sup>120</sup> – [183/184] –

So sind z.B. die schon herbeigezogenen (S. 177 besprochenen) 3taktigen Kola (...) wohl weniger als ein aus 4 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takten bestehendes 4-taktiges Kolon aufzufassen; schon weil der 2<sup>te</sup> u. 4<sup>te</sup> <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takt auf dem 1<sup>sten</sup> Viertel im Bass eine Pause hätte. Der Ictus auf dem ersten Achtel jedes <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Taktes ist hingegen zu bestimmend für den <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takt; und ebenso sind die Figuren im 1. u. 2 der <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takte (und ebenso im 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takt) so in melodischer Beziehung (siehe die Sprünge vom 1. zum 2<sup>ten</sup> Achtel aufwärts, vom 3<sup>ten</sup> zum 4<sup>ten</sup> Achtel abwärts) componirt, dass auch dies für die <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Taktigkeit, also für die 3taktigen Kola (resp. für die 2 verschränkten 4taktigen (ebenfalls unter der Annahme von <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takten) spricht.

Vers 47 – Schluss: Komm, nimm aufs Neue (Beide) (...)

Hier beginnt unter Taktwechsel (<sup>3</sup>/<sub>8</sub>) der letzte Ausläufer des Duetts, der Gipfelpunkt; beide singen bis zum Schluss nur noch zusammen und was sie singen, ist Freude und Fröhlichkeit der Vereinigung. Was sie singen, ist wie ein Walzer (oder wohl mehr wie ein Ländler; siehe in gleichzeitigen Tänzen, z. B. in Mozartschen Tänzen, welcher der Charakter des Ländlers und welcher der des Walzers ist); nicht blos der Taktart nach, sondern der Rhythmik und Melodiebildung nach; gleich der 1 Takt mit seinen drei auf der selben Stufe stehenden Achteln und der darauf folgende 2<sup>te</sup> Takt mit seinem Rhythmus [...] usw die ganze erste 8-taktige Periode ist tanzmässig.

Aber noch mehr bricht der Tanzcharakter hervor in dem Instrumentalzwischenspiel (...). Das ist ein wirklicher Tanz: die wiegende Bewegung der Melodie (in den Geigen), dann der liegen bleibende Ton auf dem 2<sup>ten</sup> u. 3<sup>ten</sup> Achtel (des T. 5 u.6 etc.) sind so charakteristisch für den Tanz, dass ich fast glauben möchte, dass sich die beiden Liebenden hier umfassen und tanzen. (Ist dies vielleicht im Textbuch vorgeschrieben, dann würde die Anregung zu diesem

---

<sup>120</sup> NB! Ist bei 3taktigem Kolon vielleicht nicht häufig die 2-Taktigkeit nur, wie hier möglicherweise, in der Art der Aufzeichnung? Und in der That 4-Taktigkeit, die auf einem Wechsel der Taktart, wie hier bemerkt, und die nur versteckt ist unter der Schreibart? Etwas anderes sind die Hemiolen (nur umgekehrt), wenn z. B. in einem Stück aus <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takt befindliche, als <sup>3</sup>/<sub>4</sub>-Takt geschriebene Takte, in der That 3 <sup>2</sup>/<sub>4</sub>-Takte sind. Doch will ich natürlich durchaus nicht sagen, dass 3-taktige Kolas stets als versteckte 4-taktige aufzufassen sind.



Zwischenspiel bereits dem Dichter angehören.<sup>121</sup>) Dasselbe Zwischenspiel tritt nachher am Schluss des Duets (...) wieder auf.

Dieses Eingreifen der Orchesterbegleitung mit solcher ausgeprägten Selbständigkeit, mit solcher Energie des Ausdrucks ist mir bisher in keiner der bisher besprochenen Mozarts in einem Musikstück geschlossener Form vorgekommen. Die Zwischen- resp. Vor- und Nachspiele haben sonst immer das, was die Stimmen gesungen haben oder singen wollten weitergeführt oder vorbereitet dadurch, dass die musikalischen Gedanken der Singstimme benutzt wurden oder durch mehr figurenartige Passagen. Hier tritt aber im Zwischenspiel eine ausgeprägte Melodie, mit ausgeprägtem Charakter hervor, für die in den Singstimmen gar kein Anhaltspunkt ist. Man könnte dies Zwischenspiel für die vollständig gleichwertige Fortsetzung des mit dem  $\frac{3}{8}$ -Takt (...) einsetzenden gesungene Walzer halten, nur

– [184/185] – dass hier das tanzartige sich noch steigert. Die Situation der vorliegenden Stelle im Drama wird durch dieses Zwischenspiel auf das deutlichste illustriert. (Dass dieses Zwischenspiel den Charakter des Tanzes bekommen hat, ja dass dieser  $\frac{3}{8}$ -Takt auch gleich beim Eintritt der Singstimmen diesen Charakter hat, ist, wie ich S. 184 bemerkt habe, vielleicht schon durch eine Vorschrift des Dichters im Textbuch etwa mit den Worten: Hier tanzen Bastien und Bastienne vorgeschrieben.)

Von Lebendigkeit der musikalischen Gedanken zeugen auch die beiden anderen in diesem Duett vorkommenden Zwischenspiele (...) (s. S. 177 dieser Blätter) und (...) (siehe S. 183 dieser Blätter) und einen ausgeprägten Charakter hat von diesen beiden (wie ich an oben citirter Stelle meiner Blätter ausspreche) namentlich das erstere der beiden.

– Untersuchung für später auch noch folgendes:

– Vers 51-54 (Schluss): Wir sind versöhnet etc. (...). Die Gliederung dieser Verse, namentlich das Verhältnis von V. 51 (... inclusive dem 1-taktigen Zwischenspiel), welcher für sich dasteht, zu dem gleich gebauten Vers 52 (...), der auch dieselbe Melodie wie Vers 51 benutzt (bis auf den Versausgang), an welchen sich unmittelbar Vers 53 noch in demselben Takt auf dem letzten Achtel als Auftakt anschliesst. Der folgende Vers 54 (...) hingegen (metrisch = Vers 53) beginnt unmittelbar nach V. 53 mit vollem Takt; das darauf folgende Zwischenspiel (...) ist gewissermassen die Wiederholung dieser Verszeil-Melodie auf tieferer Terz.

Hingegen bei der Wiederholung dieser 4 Verszeilen 51-54 (...) ist die Gliederung anders:

an Vers 51 schliesst sich unmittelbar Vers 52 (...), auch hier wie vorher beide dieselbe Melodie benutzend, das zweite Mal eine Stufe höher, nur der Schluss, wie auch oben etwas anders, da auch hier der Vers 53: uns nach dem bangen Streit unmittelbar nach 52 noch in demselben Takt auf dem letzten Achtel als Auftakt beginnt. Und während Vers 51 u. 52 hier eine andere (übrigens um einen Takt längere) Melodie als vorher (...) haben, schliesst sich Vers 53 mit derselben Melodie, wie vorher das erste Mal (...) an.

Übrigens bemerke ich, dass die Melodie von Vers 51 u. 52 an vorliegender Stelle (...) dieselbe (nur rhythmisch umgebildet), sowohl in Melodiebildung, wie in der harmonischen Behandlung ist, als die  $\frac{2}{4}$ -taktige Stelle (... Vers 43); und dass das Motiv dieser Melodie und zwar in der Gestalt des Verses 51 mitsamt dieser harmonischen Behandlung (...) auch schon (... Vers 38, ebenfalls auftaktig) vorkommt. – [185/186] –

Die letzte Verszeile 54: durch treue Zärtlichkeit ist hier (...) ganz anders behandelt als vorher (...). In dieser vorhergehenden Stell ist der Vers 2-taktig behandelt und ist die Fortführung der Melodie der Verszeile 53 (...): uns nach dem bangen Streit, welche, wie oben erwähnt, mit Auftakt beginnt. Jetzt aber (...) ist sie 4-taktig behandelt, und der Bass (Bass u. Bratsche) im ersten Takt [NMA Takt 209] u. dem folgenden, in Rhythmik u. Melodiebildung ist = dem Typus des Basses (... zu Vers 50 gehörig: und lieb dich bis ins Grab), ist hier ein (bewusstes oder unbewusstes) Anlehnen, das sich auch in dem ersten Ton der beiden Singstimmen (...) zeigen konnte, der hier beidemal einen ganzen Takt dauert.

---

<sup>121</sup> Das Textbuch Weiskern gibt so gut wie keine szenischen Anweisungen, auch an dieser Stelle nicht.

Prüfe diese Dinge noch genau.

– An das Walzer=instrumentalspiel (...), welches vorher (...) auftritt (siehe S. 184 dieser Blätter, letzter Absatz) schliesst sich als weiterer Verlauf desselben (aber nicht mehr im Tanzcharakter) nun (...) ein Übergang zum folgenden Terzett an, welches schliesst (...) mit dem harmonische Hinweis auf D-Dur, in welcher Tonart das Terzett No 16 steht. Und laut Revisionsbericht S. 19 ad 16 (fälschlich steht 15) Terzetto fehlt bei Mozart diese Überschrift: Terzett. Dasselbe Duett (No 15) geht ohne Absatz in das Terzett über. Die musikalische Zusammengehörigkeit ist ja auch durch den oben angegebenen Instrumental-Übergang am Schluss des Duetts ausgesprochen.<sup>122</sup>

[...]

Hiermit schliesse ich das über Bastien und Bastienne zu sagende. Wir haben im Verlauf unserer Besprechungen nun deutlich bestätigt gesehen die Stilverschiedenheit dieses Werkes von Apollo u. Hyacinthus u. der Schuldigkeit. Jene haben den Stil der opera seria, diese den einfacheren liedartigen Stil der deutschen Operette. Aber durch diesen von Mozart den Vorbildern nachgebildeten Stil mit seiner manchmal trockenen Ausdrucksweise, drängen durch Ritzen und Spalten echt Mozartische Züge der Lieblichkeit und Anmuth und der Innigkeit des Ausdrucks hervor, Mozartsche Züge, die am letzten Ende wohl Züge des oesterreichischen Naturells sein mögen. In dem letzterwähnten Walzercharakter (S. 184 dieser Blätter, letzter Absatz) bricht das oesterreichische Temperament, das Wiener Blut möchte ich sagen, unverkennbar hervor; eine so fröhliche Tanzlust machende Melodik und Rhythmik haben die norddeutschen Operettencomponisten sicherlich nicht zu Wege gebracht.

Erinnern wir uns ferner nochmals rückblickend, wie frei und den Situationen entsprechend so manches mal Mozart in den Arien Mittel der Wiederholung angewandt hat, und namentlich erinnern wir uns nochmals der vielen Züge, aus denen Mozart Fähigkeit, den Situationen und Stimmungen zu folgen, und wie er hier aus eigenem heraus schafft (besonders in den beiden letzten Duetten N<sup>o</sup>. 14 , siehe S. 162-167 dieser Blätter, u. 15, siehe S. 167-185 dieser Blätter), so erkennen wir trotz mancher Schwäche, Unbedeutendheit, ja Platttheit und auch hier und da Ungeschicklichkeit, die eminent geistige Reife des 12jährigen, die nicht minder bedeutsam ist für seine ganze Entwicklung, als die eminente Technik, um solche geistige Reife auch zum Ausdruck zu bringen. – (186/187) –

19<sup>te</sup> Vorlesung, 2/7 1888

Ein ganz anderes Bild gewährt uns die 4<sup>te</sup> der Kindheitsopern: die ital. opera buffa *La finta semplice* (Die verstellte Einfältige). (Köchel 51; Ausgabe: Serie V, N<sup>o</sup>. 4.) Revisionsbericht zu Serie V N<sup>o</sup>. 4, S. 20-28. Originalpartitur in Königl. Bibliothek zu Berlin. Text von Coltellini. Bastien und Bastienne ist ein kleiner Einakter; La finta semplice ist eine Komische Oper in 3 Akten, ein ausgewachsenes Bühnenwerk. Über die Vorgeschichte der Oper, über die Intrigen, die sich daran knüpfen und es schliesslich dahin bringen, dass dieses Werk, obwohl der zeitgenössischen Produktion ebenbürtig, wenn nicht überlegen, und als solches von Autoritäten auch anerkannt, nicht aufgeführt wurde, siehe das Nähere Jahn, Mozart, 1 Auflage I, 80-96, Abs, unter N<sup>o</sup>. 7. (die Intrigen von S. 89 an), 2. Aufl. S. 64 unter N<sup>o</sup>. 4. bis S. 73 (die Intrigen von S. 69 an). Über die Oper selbst spricht er 1<sup>ste</sup> Aufl. I, S. 96 bis 113, unter N<sup>o</sup>. 8, 2. Aufl, S. 74-85, 2<sup>ter</sup> Abs. Sie wurde (Jahn<sup>2</sup> I, 97 (ad 5) 1769 am Hof des Erzbischofs von Salzburg (von Mitgliedern des Hofstaates u. der Kapelle) aufgeführt. Dass Mozart Versordnungen wünscht, zugleich mit Darstellern, also an der Textgestaltung Antheil nimmt, sagt Jahn<sup>1</sup> I, 89 im 1<sup>sten</sup> Abs., 2<sup>te</sup> Aufl. I, 69, 1. Abs.

---

<sup>122</sup> NB! Siehe zu diesem Übergang aus dem Duett N<sup>o</sup>. 15 in das Terzett N<sup>o</sup>. 16 S. 274 dieser Blätter in der grossen Klammer, deren Inhalt im Zusammenhang steht mit dem S. 272 ff. gesagten.

Die Oper wurde 1768 fertig; sie fällt also in dasselbe Jahr wie die Oper Bastien u. Bastienne. Jahn bespricht in beiden Auflagen Bastien u. Bastienne vor der Finta semplice; er sagt aber nichts davon, dass sie früher componirt sei; sondern drückt sich in der 2<sup>ten</sup> Auflage so aus: ... (Messmer) liess auf demselben (seinem Privattheater) eine kleine von Wolfgang componirte deutsche Oper Bastien u. Bastienne aufführen; 1<sup>ste</sup> Aufl. I, S. 113 Anfang von No 9: ...er liess in ihrem Gartenhaus eine kleine deutsche Operette aufführen, welche Wolfgang componirt hatte. Jahn sagt also nichts über den Zeitpunkt ihrer Entstehung. Köchel zählt Bastien u. Bastienne unter No 50, la Finta semplice unter N<sup>o</sup>. 51 auf, beide 1768, ebenso die Ausgabe die erste unter No 3, die zweite unter N<sup>o</sup>. 4 der Serie V. Siehe übrigens S. 198 dieser Blätter.

Es ist also ein neues Genre dramatischer Musik, in dem wir Mozart kennen lernen.

Ich habe Ihnen daher (wie ich es in der 3<sup>ten</sup> Vorlesung in Aussicht gestellt habe, dieses Genre: die ital. opera buffa mit einigen Strichen zu charakterisiren.

Siehe hierüber ausführlicher Jahn Mozart 1<sup>ste</sup> Aufl. I, 343–359 unter N<sup>o</sup>. 17; = 2<sup>te</sup> Aufl. I, 202–209; auch erste Aufl. IV, 158, Abs. ff. = 2<sup>te</sup> Aufl. II, 223, Abs. ff. noch einiges; Die erste Aufl. IV, 751 ff. giebt ein Verzeichnis der 1783-1791 in Wien angeführten ital., meist buffo Opern. – [187/188] –

Die opera buffa ist als Gattung nicht mit einem male entstanden. Sie hat eine Vorgeschichte und Vorahnen: die Intermezzi oder Intermedi zwischen den einzelnen Akten der Opera seria und ursprünglich komische Szenen in ernster Oper, wurden sie herausgerissen musikalisch dargestellt, meist zwischen 2 Personen spielend; ein Gebrauch, der sein Vorbild in der Einschubung musikalischer Stücke zwischen die gesprochenen Schauspiele hatte. So waren ja auch in der lat. Schulcomödie in Deutschland musikalische Stücke eingeschoben, wie wir ja als ein solches Einschubsel Mozarts Apollo u. Hyacinthus kennen gelernt hatten. (Siehe S. 8 dieser Blätter) Die einzelnen Intermedi innerhalb ein und derselben opera seria hatten anfänglich, auch wenn darin dieselben Personen vorkamen, keinen Zusammenhang. Dieser Zusammenhang aber ergab sich mit der Zeit von selbst als eine natürliche Forderung. Die Intermezzi wurden von der opera seria gelöst und die opera buffa war fertig. Mit dieser ganz allein in ihrem Stadium der Selbständigkeit und Ausgewachsenheit haben wir es hier zu thun.

Die Grenze zwischen Intermedio und opera buffa ist gewiss nicht leicht zu ziehen. – So heisst die Serva padrona von Pergolesi ein Intermedio (Jahn<sup>2</sup> I, S. 204). Laut Jahn<sup>2</sup> I, 203 Anm. ist in der Sammlung des Königs von Sachsen eine Sammlung der komischen Szenen aus 19 Opern ganz alter Zeit, z. B. Scarlattis, Buononcinis etc (auch Buononcinis Trionfo di Camilla ist in dieser Sammlung). Hervorragende Componisten komischer ital. Opern führt Jahn<sup>2</sup> I, 209, erster Absatz an /1. Aufl. I, S. 357, Anm. 20), aber er sagt, dass die meist. Componisten, von denen er (I, 244 Anm. 8) eine grosse Zahl nennt, auch kom. Opern schrieben.

Wir haben die deutsche Operette kennen gelernt, die wir dem Genre nach zwar nicht als komische, sondern als bürgerlich-ländliche benannt haben (siehe S. 117 dieser Blätter ad 1), die aber doch vielfach komisch sein soll und einem niedrigeren Genre angehört. Es liegt nahe mit ihr die ital. opera buffa zu vergleichen, die freilich eine wirklich komisches dramatisches Gebilde ist und ebenfalls dem niedrigeren Genre angehört. Und dieser Vergleich liegt in der That sehr nahe, da für beide in vielen Beziehungen sehr ähnliche Verhältnisse mit ähnlichen Folgen vorlagen. Aber wie himmelweit verschieden gestalten sich diese beiden, das national-deutsche und das national-italienische Kunstwerk unter ähnlichen Verhältnissen, neben denen freilich in beiden Fällen sehr verschiedenartige Verhältnisse stark mitwirken.

Die deutsche Operette, wie ich sie schilderte, war in ihren Anfängen, sie musste sich ihren Stil – nach dem Vorbild des deutschen Liedes – mit einiger Anlehnung an ital. Arien, bei Arien grösseren Stiles erst schaffen. – [188/189] –

Die ital. Buffo-oper hatte, wie gesagt, bereits eine Vorgeschichte, die sich auf dem Gebiet der Intermedi abgespielt hatte. Und ausserdem, wenn ihr Stil und ihre Formen von denen der opera seria auch verschieden waren und verschieden sein sollten, so hatte man für die opera

buffa an der aus der opera seria gewonnenen musikalischen Behandlung des Dramas dennoch eine Grundlage.

Und dazu das deutsche Naturel, die Geistesrichtung Deutschlands in dieser Zeit der Entstehung der Operette, wie ich es Ihnen geschildert hatte (Siehe S. 117 dieser Blätter ad 1 u. S. 127 ff.), und dagegen das italienische Naturel und den italienischen Geist der Komik.

Die Stoffe der Opera buffa waren ebenfalls aus dem niederen Leben gegriffen; nicht wie in der Opera Seria, sind es Könige, Helden der alten und mittleren Geschichte deren Schicksale wir erfahren; sondern allerlei Volk tritt uns entgegen.

Aber, was die buffo-Oper von der deutschen Oper unterscheidet, sie ist gar nicht spiessbürgerlich-behaglich; sondern lustig, übermüthig und toll; oft ohne inneren Zusammenhang, drastische Situationen bis zur Unmöglichkeit, nur gemacht, um komische Wirkung herbeizuführen, äusserliche Behandlung der Charaktere, welche die psychologische Schule nicht ertragen würden; aber lebendig und komisch. Nicht selten sind die Buffo=Opern Caricaturen und gern bemächtigen sie sich in der Darstellung dieses Mittels, um die opera seria zu persifliren, wie ja auch die frz. Komödie mit Gesang auf den kleinen Vorstadttheatern u. die Comédie italienne gleichzeitige ernste Opern caricirte.

Die italienischen nationalen komischen Typen wie der Pantelone, Pulcinella kommen zwar in Person nicht vor; aber unter der Maske des schelmenhaften Dieners, des Poltroni, der Kammerzofe, die nicht gern fehlen, sind jene Typen doch wieder zu erkennen; und ihre Spässe haben sie von jenen gelernt.

Was nun die Musik angeht, so hat die opera buffa von der opera seria übernommen das Recitativo secco und die geschlossenen Formen. Aber sowohl in den letzteren, wie im Verhältnis der beiden zu einander zeigt sich ein grosser Unterschied: Die Vertheilung des dramatischen Stoffes auf diese beiden Stilarten der Oper ist in der opera buffa durchaus nicht dieselbe wie in der opera seria, in der die wirklich dramatischen und die Handlung vorwärtstreibenden Vorgänge in das Recitativ hineingedrängt und von den geschlossenen Formen ausgeschlossen waren.

Und das hat einen in der Natur des Genres beruhenden Grund.

In der opera seria herrscht das Conventielle bis zum höchsten Grad. Sie ist von der Wirklichkeit weit entfernt. Das zeigen schon die Stoffe und die handelnden Personen, zu denen der Zuhörer doch nur ein äusserliches Verhältnis hat. Das zeigt in erschreckendem Masse das Castratenthum. Denn, ist es ohne eine äusserst starke Gewöhnung an das Conventielle denkbar, dass man es ertragen, ja dass man es ohne durch die Unnatur verletzt zu werden, genießen – [189/190] – kann, wenn der Held, der Liebende dargestellt wird durch einen Sopran, in einer der Frau oder dem Kinde angehörigen Stimme singenden Castraten?

(und wenn man die Bass-stimme in der opera seria nicht zu hören bekam; stimmt das?)

In der opera seria hatten die Sänger ein grosses Wort mitzusprechen; die Anordnung der einzelnen Arien mit ihren guten Abgängen etc. geschah nach der Maassgabe des Grades der Sänger und Sängerinnen als primo homo, secundo homo etc.

Das Publikum musste eben ungeheure Zugeständnisse an das Conventielle machen, um ein solches Werk, das fast in den Concertsaal gehört, als ein dramatisches Werk zu geniessen. Und diese Conventielle fällt fort bei der Buffo-Oper.

Hier sprechen die Leute wie ihnen der Schnabel gewachsen ist; und wenn die Situationen noch so unsinnig – toll – unmöglich sind dass, um an sie zu glauben, auch ein gutes Quantum von Conventuellem gehört, so müssen die Menschen dort immer sich natürlich geben und eben sprechen, wie es der Augenblick mit sich bringt – und nicht so, wie es die hergebrachte Form der Arie will.

Daher ist denn von der Arie der opera buffa der Bann genommen: dass jede Arie ein da capo haben müsse. In der opera buffa kann die da-capo-Arie vorkommen, aber sie muss nicht mehr vorkommen

(kommt sie in der That viel vor? In der finta semplice doch kaum.)

Sie kommt eben nur vor, wenn es die Situation, der Text oder sonst ein Grund es so mit sich bringt, aber nicht der hergebrachten Form zu Liebe. Es giebt überhaupt kein bestimmtes Schema für die Arie in der opera buffa; und so wird auch innerhalb der Arie die Ausdrucksweise anders als in der opera seria. Es ist nicht die lang ausgezogene Charaktere; sondern es sind kleinere Bestandtheile, aus denen das Ganze besteht. Und diese Bestandtheile sind wegen ihrer geringeren Ausdehnung und der damit in Verbindung stehenden Melodiebildung beweglicher; sie können mehr hin und her und durcheinander geworfen, in mannigfacher Anordnung aneinander gefügt werden.

Und eben diese grössere Beweglichkeit bringt nun eine andere Wirkung hervor, die von der grössten Bedeutung in dramatischer Beziehung ist. Da diese Arie der opera buffa beweglicher ist, so kann sie auch einem Wechsel der Situationen, der Stimmungen, wie sie im Drama vorkommen, nachgehen. Sie kann gebraucht werden nicht mehr bloss für den Ausdruck geschlossener Empfindungen, sondern auch für die Schilderung wirklicher Vorgänge. Und somit stellt sich in der Buffooper ein anderes Verhältniss – [190/191] – des Dramatischen zum Musikalischen fest, wie in der opera seria. Nicht die ganze Handlung spielt sich im Recitativ ab, sondern auch in den Arien kann es sich um Vorgänge handeln, durch die das Drama vorwärts rückt, namentlich wohl um solche, die komisch wirken. Sie sehen, die komische Oper bringt die Oper überhaupt ein Stück vorwärts nach dem eigentlichen Opernideal, in welchem Drama und Musik nicht zwei divergirende, sondern zwei gleichzeitig mit und durch einander wirkende Kräfte sind.

Aber noch weiter wirkt diese Fähigkeit, dem Einzelnen leichter zu folgen. In der opera buffa stellen sich auch wie von selbst die Ensemblesätze ein. Wenn die Musik aber mehr in der Lage ist, dem Gang der Handlung nachzufolgen, dann trifft sie auf diesem Wege auch auf die Situationen des Dramas, in denen mehrere Personen mit einander dialogisiren und handeln. Und in ihrer grösseren Beweglichkeit braucht sie diese Situationen nicht dem Recitativ zu überlassen, sondern sie unternimmt es, in der geschlossenen Form von Duetten, Terzetten, Quartetten etc den Dialog zu führen. (Ich muss noch genau untersuchen, in wie weit die opera seria Ensemblesätze nicht hat; und in wie weit die Buffo-oper sie hat; die finta semplice hat ausser den Finales nicht viele.)

— Insbesondere bildet sie am Schluss jedes Actes, in dem auch in dramatischer Beziehung ein Höhepunkt erreicht wird, das sogenannte Finale aus; d. h. einen Höhepunkt der musikalischen Darstellung, indem hier eine grössere Anzahl von Personen zum Dialogisiren und Handeln mit einander kommen. Es heisst (nach Jahn<sup>2</sup> I, S. 208, Absatz) Logroscino (in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts) soll das erste Finale geschrieben haben<sup>123</sup>. Und dieses soll in einem Satze aus einem zu Grunde liegenden Hauptmotiv aufgebaut gewesen sein. In den Finales, welche die finta semplice hat, bestehen die Finales wie in den reifen Mozartschen Opern aus einer Anzahl von Sätzen, die durch die musikalischen Gedanken, oft auch durch Taktverschiedenheit von einander unterschieden sind, und die einander folgen je nach dem Wechsel der Situation (Jahn<sup>2</sup> I, 208, 1<sup>ster</sup> Abs. sagt: beim Scenenwechsel). Als erster, der die Finales so gebaut hat, wird Nic. Piccini (1728–1800), der einstmalige Rivale Glucks in Paris, genannt (Jahn ebenda). Noch wissen wir über diesen Punkt nichts

---

<sup>123</sup> *Anselm Gerhard weist in seinem Aufsatz über G. S. Mayr („Mozarts Geist aus Mayrs Händen“, in: Giovanni Simone Mayr: L’Opera teatrale et la Musica Sacra, Bergamo 1997, S. 77–95: 90) darauf hin, dass die These, der in Neapel wirkende Komponist Logroscino habe um 1740 das Ensemble-Finale erfunden (von der er noch annimmt, erst Kretzschmar habe sie 1908 in seinem Aufsatz „Zwei Opern Nicolo Logroscinos“, Peters Jahrbuch 15, S. 47-68, in die Welt gesetzt) von den Verfassern des Logroscino-Artikels im New Grove, London 1992, Bd. II, S. 1308, „zurechtgerückt“ worden ist.*

genaues, sondern sprechen alter Überlieferung nach. Das aber steht fest, das diese letztere Behandlungsweise zu Mozarts Zeit bereits in Gebrauch war.<sup>124</sup>

Unter den Stimmen kommt der Bass in volle Ehren. Gerade er wird der Hauptträger der eigentlichen komischen Männerrollen. Wer dünkte nicht, wenn er sich eine italienische Oper vorstellt, sogleich an den Bassbuffo! Ihnen werden die – [191/192] – tollsten, ausgelassensten Spässe bis zum Bizarren in den Mund gelegt, bei ihm erscheint jenes parlando in schnellen Tönen, welches sich durch eine ganze Reihe von Worten auf einem oder nur wenigen Tönen bewegt, während das Orchester den Ausdruck der eigentlichen Gedanken übernimmt, besonders gern. Der Castrat ist verschwunden; der Liebhaber wird der von Natur dazu bestimmte Tenor, wie denn natürlich nicht blos komische Figuren in der Buffo-oper eine Stelle finden, ebenso wenig wie alle Situationen komisch sein können; dem Ausdruck der Empfindungen ist natürlich und muss ein grosser Raum gelassen werden in jedem Kunstwerk, welches sich als Darstellungsmittel der Musik bedient.

Das Orchester beteiligt sich in selbständiger Art an dem Ausdruck des Gedankens, wie in der opera seria, in der das Gesangliche, die eigentliche Kunst und Virtuosität des Gesanges die Hauptrolle spielt. In der Buffo-oper hilft das Orchester zur Charakterisierung wesentlich mit; häufig, wie z.B. in den Finales, liegt in seiner Hand der leitende laufende Faden, der durch das Ganze geht, er bildet den Zusammenhang zwischen den einzelnen aufeinander folgenden Melodietheilen der singenden Person oder Personen.

Und doch war die opera buffa zunächst doch nur ein Stiefkind neben der opera seria; diese wie eine vornehme Dame, von der vornehmen Gesellschaft gehegt und gepflegt; jene, die opera buffa, eine Person aus dem Volke, die sich ihren Weg erst bahnen musste.

Sie wird zunächst nur (siehe Jahn<sup>2</sup> I, 204, 1. Abs.) auf den kleinen Volkstheatern (teatrini, Jahn sagt auch Nebentheatern) gegeben. Auf den grossen Theatern wurde sie nur im Sommer, oder wenn keine grossen Opern gegeben wurden, zugelassen; in der eigentlichen Theatersaison (stagione) konnte sie sich nur ausnahmsweise neben der opera seria zeigen (wie wohl, nach Jahn<sup>2</sup> I, 204, Abs., in Deutschland auf den ital. Opernbühnen im Carneval nicht selten eine Buffo-oper abwechselnd mit einer opera seria aufgeführt wurde).

Jahn sagt 2<sup>te</sup> Aufl. I, 208, 1. Abs. gegen Ende, dass erst Piccinis buona figliola (1761 in Rom dann überall und mit grossen Erfolg aufgeführt) durch ihren Erfolg den Zeitpunkt bezeichnet, in dem die Buffooper als eine eigene Kunstgattung anerkannt wird; ebenda 1<sup>ste</sup> Aufl. S. 356, Anm. 19. Hier hat sie den Titel: La Cecchina oder Buona figliola. Unter dem Namen Cecchina steht sie auch in Clement und Larousse, Dictionaire lyrique, S. 145 b. – [192/193] – Auch in Bezug auf die ausführenden Kräfte war sie daher der opera seria nachgesetzt. Die grossen, anerkannten, mit Gold und Ruhm überschütteten Sänger hielten es fast für unter ihrer Würde, in der opera buffa zu singen; sie glaubten ihre Gesangkunst nur in der opera seria verwenden, ihre im Drama dominierende Rolle nur hier spielen zu können. Die Sänger der opera buffa konnten hinsichtlich der Virtuosität auf geringerer Stufe stehen; denn die Ausführung dieser Musik machte in der That geringere Ansprüche an die Virtuosität und

---

<sup>124</sup> Untersuche doch auch, ob die opera seria nicht auch schon Finales hat. NB! Laut Jahn Mozart<sup>2</sup> I, 568, Anmerkung 4 brachte ein eigentliches Finale in einer opera seria zuerst der Dichter Giovanni Gammerra (S. 177 nennt ihn Jahn als Dichter von Lucio Silla da Gemera) in seiner Oper Pirro vom Jahr 1787. Diese Nachricht hat Jahn aus Manfredini (Vincenz) Regola armoniche, p. 121 f., der sehr unzufrieden mit dieser Stilvermischung (d. h. also Vermischung mit dem Stil d. Buffo-oper) ist. Von diesem Buch von Manfredini hat Jahn die 2<sup>te</sup> Aufl. vor Augen (Venedig 1797; siehe Fétis, Biogr. V, S. 427 b.), denn die erste ist (laut Fétis 427a u. Forkel, Literatur S. 329, welcher die 2te noch nicht kennen kann) aus d. Jahr 1775, also vor Gamas Pirro. (In der ersten Auflage hat Jahn II, 428 diese Notiz über das Finale in der opera seria noch nicht.)

Mozarts Don Juan (1787, 2<sup>ter</sup> October in Prag), welcher Finales hat, ist als opera buffa bezeichnet. (Untersuche genau, wie sich Mozart in allen seinen opere serie hierzu stellt und auch, ob den andern Componisten vor 1787 gegenüber die Feststellung Manfredinis über das 1<sup>ste</sup> Finale Gamas richtig ist.

Kehlfertigkeit der Sänger. Mag dabei auch manches Minderwerthige in der Gesangskunst geleistet sein; so hatte das doch seinen Vortheil. Denn aus der Oper wurde dadurch das rein gesangliche Interesse herausgetrieben. Die Coloratur wird maassvoll benutzt; und um so höher stellen sich die Ansprüche fest, die man an die Wahrheit des Vortrags, an die Kunst der Darstellung macht. Es tritt das Dramatische stärker hervor und auch auf diese Weise wird der Weg zu einem grösseren Gleichgewicht zwischen dem Musikalischen und dem Dramatischen beschritten. Ähnlich war es ja auch mit den Sängern der deutschen Operette bestellt. Doch war die opera buffa immerhin noch in bedeutendem Vortheil. Denn es waren doch Sänger, die sie aufführten, während die Acteure des deutschen Singspiels Schauspieler waren. Und diese Sänger der ital. Opera buffa waren Italiener; Italiener in einer Zeit, in der die Gesangskunst in Italien überhaupt auf einer hohen Stufe stand.

Auch die grossen Dichter, wie ein Metastasio, der Dichter vieler Texte für die opera seria, gaben sich mit der opera buffa nicht ab (Jahn<sup>2</sup> I, 206, Absatz). Dafür aber haben die geschicktesten, gebildetsten und berühmtesten Componisten ihre Kunst und ihren Geist nicht für zu gering geachtet, sie der Buffo-oper zu widmen.

Nach alldem sehen wir, dass diese Genre in sich durchaus die Berechtigung zu einem echten Kunstwerk trug, das – wir wissen es ja – einer Entwicklung zum allerhöchsten fähig war. Mehr als dies, dieses an sich niedrigere Genre hat in sich nach der dramatischen Seite hin in vieler Beziehung: Verhältniss der geschlossenen Form zum Drama; Ensembles, Finales, Orchesterbegleitung, Darstellung – etwas, was die vornehmere Schwester nicht hatte: ein wirkliches Drama, wenn auch ein minderwerthiges zu sein. Und erst von ihr hat die grosse ernste Oper es gelernt, dieser Spur zu folgen. – Nicht im Gluckschen Sinn. Denn dieser hat freilich auch das Dramatische betont, ja zum Brennpunkt seiner Oper gemacht, aber er hat die musikalische Seite hintangesetzt ... die grosse Oper aber, die das Dramatische und das Musikalische auf derselben Höhe zeigt – wie es keine andere wie die Mozartsche thut – die hat für diese Vereinigung der beiden Kräfte: Musik und Drama gelernt von der Opera buffa.

(Wie stellen sich hingegen andere Componisten als Mozart, z. B. Piccini, Sacchini, Salieri? Haben diese in ihren opere serie auch Ensembles etc in Anlehnung an die opera buffa?)

– [193/194] –

Es besteht nun ein Unterschied zwischen dem Verhältniss von Mozart zu der deutschen Operette und seinem Verhältniss zu der opera buffa. Als Mozart seine Bastien und Bastienne componirte, war die deutsche Operette in den Anfängen; als er seine erste ital. opera buffa, die finta semplice, schrieb, war dieses Genre schon durch die Hände einer Reihe hochbedeutender Componisten gegangen.

Und daher, und nicht wegen Mozarts höherer Entwicklung wird uns seine Finta semplice auf einer höheren Stufe der Kunst erscheinen als die Oper Bastien und Bastienne.

20<sup>te</sup> Vorlesung

4/7. 1888

Der Inhalt der Oper ist schnell erzählt.<sup>125</sup> Man kann von dem Text nicht sagen, was der Schluss der ganzen Oper von den Frauen sagt [...]: spirito e bellezza son gran qualità. Geist und Schönheit sind grosse Eigenschaften.

Der Text hat weder Geist noch Schönheit, er ist sehr derb, oft sogar gewöhnlich, läppisch; kaum eine Figur, die an sich Interesse gewährte, aber es geht in ihm lustig zu. Das beste zu der Oper hat sicherlich Mozart hinzugethan; er hat das derbe und gewöhnliche gemässigt oder vielleicht ganz in den Hintergrund gedrängt durch seine Anmuth; und in der Lustigkeit und Lebhaftigkeit bewegt er sich wie in seinem Element. Den Figuren, die an sich nicht

---

<sup>125</sup> Ich erzähle ihn; es genügt wohl, wenn ich ihn nach Jahn, Mozart<sup>1</sup> I, 97-99, Abs.; 2<sup>te</sup> Aufl., S. 74 f. (kleinere Lettern) oder (in Übereinstimmung hiermit) Revisionsbericht S. 20 [wiedergebe]. Nachdem ich ihn erzählt, sage ich:

charakteristisch und nicht interessant sind, hat auch er freilich keine individuelle Färbung zu geben vermocht. Dies aus eigener Kraft, ohne Zuthun des Textes zu leisten, liegt noch ausser dem Bereich seiner Kraft. (Es sind nur Typen<sup>126</sup>, und auch diese sind – wie im Text – nur allgemein gehalten.<sup>127</sup>)

Wenn wir uns nun der Betrachtung der Oper zuwenden, so möchte ich erst noch ein Wort über die Überlieferung sagen. Von der Oper liegt die Originalpartitur (im Besitz der Kgl. Bibliothek zu Berlin) vor. Und nach dieser ist die Partitur der Mozartausgabe gemacht. Der Revisionsbericht dieser Ausgabe zu dieser Oper (Serie V, No 4) sagt nun (S. 20 ad Vorlage), dass das Original eine grosse Anzahl von, mehr oder weniger bedeutenden Änderungen enthält. – [194/195] – Nachher giebt uns der Bericht eine Anzahl von Änderungen an, theilweise dieselben beschreibend oder andeutend, so dass man die Änderungen selbst daraus nicht erfährt<sup>128</sup>, theilweise sie in Noten wiedergebend. Ob aber alle Änderungen von dem Revisions-bericht erwähnt sind, weiss ich nicht. Er sagt nicht, ob es der Fall ist oder nicht. Bei der Oper Bastien und Bastienne sagte der Bericht S. 13 ad Vorlage ausdrücklich, dass er nur die wichtigsten mittheile.

Ausserdem ist die Frage, von wem die Verbesserungen herrühren, ob von Mozart selbst oder von einem andern, und wenn dies der Fall, ob von seinem Vater oder einem andern. Der Revisionsbericht spricht sich hierüber im Allgemeinen gar nicht, an den einzelnen Stellen nur ganz selten aus.

Nun spricht auch Jahn, Mozart von diesen Änderungen.

Sowohl in der 1<sup>sten</sup> Aufl. I, 112 Abs. als 2<sup>te</sup> Aufl. I, 85, 2<sup>ter</sup> Abs. sagt er, dass man überall gewahrt, dass Leop. Mozart die Partitur revidiert hat. Die äusserlichen Dinge wie Angabe der Tempi, der Personen, Instrumente, die genaue Bezeichnung des Vortrags (doch nichts äusserliches!!) u. ähnl. rühren fast allenthalben von seiner Hand her. Davon erwähnt der Revisionsbericht nichts. Aber er giebt eine Menge von Zusätzen, Auslassungen, etc. von Vortragszeichen an. Nun fährt Jahn in beiden Auflagen fort: Nur wenige Stellen finden sich, wo es scheint als habe er auch die Composition (in unbedeutenden Kleinigkeiten<sup>129</sup>) revidiert. Die erste Aufl. aber fährt nun fort, indem sie solche Stellen angiebt: Diese sind:

- 1) im zweiten Finale hat er eine begleitende Figur in den Violinen, welche ursprünglich der ersten gegeben war, unter beide vertheilt.
- 2) im dritten (sc. Finale) sind die ausfüllenden Instrumente zum Theil von seiner (sc. des Vaters) Hand hineingeschrieben.
- 3) und zu einer Arie des Fracasso hat er auf einem oben zugefügten System noch zwei Flöten hinzugefügt.

In der 2<sup>ten</sup> Aufl. stehen diese 3 Angaben nicht mehr. Ist Jahn in seiner Behauptung unsicher geworden? Oder hat er sie, weil er ja in zweiter Auflage mancherlei kürzte, sie als zu eingehend weggelassen?

Der Revisionsbericht stellt sich zu diesen Fragen folgendermassen:

Ad 1) giebt der Rev-Bericht (S. 26, ad N<sup>o</sup>. 21, Finale) [...] nur die Thatsache an, ohne überhaupt die Frage, ob die Änderung vom Vater herrührt, zu berühren. – [195/196] – ad 3) sagt der Revisionsbericht S. 27 ad N<sup>o</sup>. 25 Aria, dass die Flöten später zugesetzt sind (es ist aber nicht gesagt, wie bei Jahn: auf einem oben zugefügten System). Dass sie vom Vater herrührten, darf, sagt der Rev.-Bericht, bezweifelt werden. Mozart fügte die Flöten hinzu, als er den neuen Mittelsatz komponierte, in dem früheren [...] sind daher keine Flöten. Woraus

---

<sup>126</sup> Siehe S. 18 u. 19 dieser Blätter ad 1) u. 2). NB! Siehe S. 220 dieser Blätter.

<sup>127</sup> Stimmt das? Siehe meine Bemerkung auf S. 201 dieser Blätter.

<sup>128</sup> Wie z. B. beim der Bemerkung S. 21 des Rev.-berichts ad N<sup>o</sup>. 2. Aria: den Schluss etc., oder S. 27, ad N<sup>o</sup>. 21. letzter Absatz dieser Bemerkung: Dagegen sind.

<sup>129</sup> Dies hat nur die 2<sup>te</sup> Aufl.



der Bericht diesen Schluss zieht, weiss ich nicht. Es ist leider nicht einmal angegeben, an welcher Stelle der Partitur sich die erste und zweite Version dieses Mittelsatzes befinden.

ad 2) Ich finde in dem Bericht S. 28 ad No 26, Finale (scilicet dem dritten) keine Erwähnung, dass hier ausfüllende Instrumente hinzugefügt oder gar mit anderer Hand geschrieben seien. Wohl aber steht S. 27 ad N<sup>o</sup>. 23 Aria (im 3. Akt), 2<sup>ter</sup> Absatz: Einzelnes in der ausfüllenden Instrumentation könnte von des Vaters Hand herrühren. Text, Singstimmen, Bass u.s.w. sind indess unzweifelhaft von Mozarts eigener Hand. (was bedeutet das u. s. w.)

Außerdem hat der Revisionsbericht S. 23 ad N<sup>o</sup>. 8 nach dem mitgetheilten Notenbeispiel noch die Bemerkung: die eingeklammerten Takte sind durchgestrichen; darüber aber ist mit Rothstift (von der Hand des Vaters?) bemerkt „questo va fane“.

Sonst ist von der Möglichkeit, dass Änderungen vom Vater herrühren, nie die Rede.<sup>130</sup>

Es ist für mich daher schwer, mir ohne Einsicht in die Partitur ein Bild davon zu machen, ob in den vom Rev.-Bericht resp. Jahn oben angeführten Stellen des Vaters Hand zu spüren ist, oder nicht, und von den anderen Änderungen kann ich es erst recht nicht wissen. Man muss eben einmal die Originalpartituren genau studiren und vergleichen, um eine feste Vorstellung von Mozarts resp. seines Vaters Handschrift zu bekommen; und für die letztere müßte man authentische eigenhändige Schriftstücke und Original=Musikhandschriften von dem Vater prüfen. (Übrigens habe ich in meiner Partitur der Mozart-Ausgabe auf alle Änderungen, die der Revisionsbericht erwähnt, an Ort und Stelle hingedeutet. – [196/197] –

Häufig sind die Schlüsse geändert, und zwar bei der Änderung gedehnt worden. Jahn sagt darüber (1. Aufl. I, 112, Abs. u. 2<sup>te</sup> Aufl. I, 85 2. Abs.): Mozart hatte sie in der Regel kurz und bündig gemacht; die Sänger, auf einen guten Abgang bedacht, haben die Ausdehnung derselben gewünscht.

Auch der Revisionsbericht giebt (S. 21, ad N<sup>o</sup>. 2, Aria) am Schluss der Bemerkung über den Schluss dieser Arie der Vermuthung Raum, dass die Dehnung dieses Schlusses dem Sänger zu Liebe gemacht sei.

Ich kann aus diesen Angaben nicht ermessen, ob dies thatsächlich der Grund für die Verlängerung der Schlüsse sei. Möglich ist es gewiss, ja sogar wohl wahrscheinlich. Denn, wenn ursprünglich die Schlüsse kurz und bündig waren, und vor allem, wenn sie als solche in der fertigen Partitur standen (was ich ohne das Original zu sehen, nicht entscheiden kann) dann liegt es nahe, dass sie den Sängern zu Liebe verändert sind.

Ich werde in meinen Betrachtungen über die Oper die Änderungen mit früheren Versionen nicht vergleichen: Das muss ich später thun; denn gerade solche Änderungen sind für die Art des Zustandekommens des Kunstwerks sehr wichtig; und ebenso wichtig, um zu sehen, welche Ideen Mozart bei der Änderung geleitet haben.

Zwei Nummern sind 2mal componirt.

1) Arie N<sup>o</sup>. 5 [...]. Diese Arie ist nach Revisionsbericht S. 22 ad N<sup>o</sup>. 5 in Originalpart. eingelegt, daher später componirt.

2) Arie N<sup>o</sup>. 23 [...].

Von der bereits erwähnten Arie N<sup>o</sup>. 25 [...] hat der Mittelsatz [...] ebenfalls eine frühere Version [...].

Auch diese früheren Versionen dieser 3 Arien muss ich später noch ausführlicher mit den späteren Versionen vergleichen; namentlich ob die spätere Version in der anscheinend ganz neuen Fassung nicht doch manches aus der früheren Version benutzt. So ist denn in N<sup>o</sup>. 5 der Gang der späteren Version [...] (Siano le donne ingrato) schon in der früheren Version [...]

---

<sup>130</sup> In der Partitur-Ausgabe selbst steht [...] unter \*) die Bemerkung: Mozart hat die II Violine ursprünglich so (d. h. wie sie im Druck steht) geschrieben. Von anscheinend fremder Hand sind später die Takte 2 u. 3 durchgestrichen und ist unisono darüber vermerkt. Der Revisionsber. S. 21, Z. 11 bezieht sich auf diese Bemerkung, indem er diese Stelle mit der ersten (siehe S. 198 dieser Blätter) Bearbeitung der Ouvertüre (Sinfonie Köchel N<sup>o</sup>. 45) vergleicht.

(auf die Worte: quando una guarda e ride). Und dieser Gang tritt in der späteren Version, sowohl in Stimme wie in Begleitung, in umgekehrter Richtung, d.h. von unten nach oben, – [197/198] – an früherer Stelle auf (...; und vorher im Vorspiel und nachher ebenfalls bei Wiederholung der angegebenen Stelle). Ob diese letzterwähnten Stellen entstanden sind aus jener erst angeführten, welche auch die frühere Version hat, müsste ich z. B. herauszubringen suchen.

Jahn<sup>1</sup> I, 106 Abs.; 2<sup>te</sup> Aufl. I, 82, Abs. 1 sagt, dass die angeführten Arien offenbar auf Verlangen der Sänger mehrmals (er meint 2 mal, wie es aus den Anmerkungen zu den angeführten Stellen hervorgeht) componirt sind. Beweisen thut er es nicht.

Die Ouverture (als Sinfonia bezeichnet) [...]

(Die Überschrift der ganzen Original=Partitur: di Wolfgango Mozart. 1768 steht laut Revisionsbericht (S. 21 oben) hinter dem Wort Sinfonia in folgender Art:

„Sinfonia – – – di Wolfgango Mozart“. Daher könnte sich diese Datirung sehr wohl nur auf die Sinfonia beziehen (Köchel giebt in seinem Verzeichniss N<sup>o</sup>. 51, S. 67 unten unter Autograph als Überschrift einfach an: di Wolfgango Mozart 1768. Er lässt das Sinfonia fort.)

Um so mehr, da diese als Sinfonia bezeichnete Ouverture schon als selbständige Symphonie existirte (Köchel 45, Mozartausgabe Serie VIII, Bd. 1, S. 69; siehe über das Verhältniss derselben zur vorliegenden Ouverture weiter unten). Und diese ist nach Köchel zu N<sup>o</sup>. 45 (S. 57 ad Autograph) bezeichnet mit: Sinfonia di Signr. Wolfg. Mozart. 1768, 16 Jenner. Aber dass diese Oper als ganzes im Jahre 1768 fertig wurde, geht aus dem Bericht Jahns, erste Aufl. I, 80 ff.; 2<sup>te</sup> Aufl. I, 62 (unter N<sup>o</sup>. 4) ff. über die Vorgeschichte der Oper hervor.)

Sie ist nicht für die Oper componirt, sondern ist eine als selbständige Sinfonie entstandene Composition (Köchel Verzeichniss N<sup>o</sup>. 45 vom Januar 1768 bezeichnet; Mozart-Ausgabe Serie VIII, Bd. 1, S. 69). Sie hat bei der Benutzung als Einleitung zur Oper Änderungen erfahren.

– [198/199] – Zunächst in der Instrumentation, die Trompeten und Pauken sind weggefallen, dafür sind Flöten und Fagotte eingetreten. Der Mittelsatz [...] hat nur Streichquartett. Als Einleitungssatz zur Oper [...] sind Flöten hinzugekommen.

Interessant ist die noch genau zu machende Beobachtung der Veränderung, welche hierdurch die Vertheilung der musikalischen Gedanken auf die Instrumente erfahren hat. Der Revisionsbericht S. 21 oben sagt, dass in der Opern-symphonie die Instrumentation eine reichere geworden ist.

Der Menuetto der Symphonie [...] ist in der Opern-symphonie fortgefallen. Der Schluss des ersten Satzes hat dadurch eine Änderung erfahren, dass der vorletzte Takt des Satzes [...] in der Opern-symphonie verdoppelt ist [...].

Der letzte Satz hat in der Symphonie 2 Theile, die beide wiederholt werden sollten, der erste Theil schliesst [...] natürlich in Dominanttonart A-Dur. Die Opernsymphonie geht ebenfalls an dieser Stelle nach A-Dur. Aber es geht in einem Zuge weiter in den ursprünglich 2<sup>ten</sup> Theil der Symphonie, der hier in der Opern-symphonie als solcher nun auch nicht bezeichnet ist. Darum sind in der Opern-symphonie an der Stelle des Übergangs auch Änderungen gemacht. An Stellen der beiden letzten Takte der Symphonie [...], welche die bekannten Viertelschläge als Zeichen des Schlusses enthalten, sind in der Opern-symphonie [...] ebenfalls 2 Takte getreten, welche dieselben melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen haben wie die beiden vorhergehenden Takte. Und so leitet der letzte der beiden geänderten Takte unmittelbar in den früheren zweiten Theil (Thema des Anfangs des ganzen Satzes, nur in A-Dur) über. Ausserdem ist in dem letzten der den genannten beiden Takten vorausgehenden Takte auch eine melodische Änderung. In der Symphonie ist [...] [dieser Takt] ebenso wie der vorhergehende Takt; in der Opern-symphonie ist der entsprechende Takt [...] dadurch geändert, dass die erste Violine die Triole auf dem 2<sup>ten</sup> Viertel um eine Terz höher hat.

Demgemäss sind auch die anderen Instrumente (die übrigens auch im Takt vorher anders behandelt sind) geändert.

Entsprechend sind auch die Takte am Schluss des ganzen Satzes [... ; – [199/200] – ...] geändert (ein Beweis dafür, dass die Umarbeitung nicht obenhin, sondern eingehend und organisch gemacht worden ist).

Diesen Takten ist in der Opern-symphonie noch ein Anhang von 4 Takten gegeben, die in der Handschrift wie im Abdruck [...] in kleineren Noten dargestellt sind. Diese 4 Takte sind ein echter Schluss, während der Takt [106, NMA] natürlich nicht abzuschliessen im Stande ist. Er kann nur überleiten. Er kann nun überleiten ebensowohl in die eben erwähnten 4 kleiner geschriebenen, einen Schluss bildenden Takte, wie auch in den Anfang der Oper [...], wobei freilich die 2<sup>te</sup> Flöte u. 2<sup>te</sup> Oboe einen schlechten Übergang zum Anfang der Oper erhält.

In der Partitur-ausgabe ist bei den 4 Takten kleinerer Noten die Bemerkung gemacht, dass diese 4 Takte vermuthlich als Abschluss dienen sollen, wenn die Symphonie allein gespielt wird; er ist also hier der Meinung, dass die Einleitungssymphonie direct in die Oper übergehen sollte. Ob dies wirklich der Fall sein sollte, kann ich im Augenblick nicht genau entscheiden. Dagegen spricht die oben gemachte Bemerkung über den mangelhaften Anschluss der 2<sup>ten</sup> Flöte u. 2<sup>ten</sup> Oboe. Aber warum sind dann jene 4 Takte mit kleineren Noten geschrieben?

Die Frage muss ich noch, freilich am besten an der Hand des Autographs untersuchen.<sup>131</sup>

Übrigens sind auch, abgesehen von den durch die geänderten Instrumente (siehe S. 199 oben) nothwendig gewordenen Änderungen, sonst Änderungen im Satz, namentlich rhythmische.

So ist z. B. in dem Mittelsatz aus den beiden gebundenen Achteln in der 1<sup>sten</sup> Violine auf dem 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Viertel in allen Takten, in denen sie vorkommen, zuerst gleich im Anfang [...] eine punktirte Achtel und eine Sechzehntel-note geworden in der Einleitungs-symphonie [...]. Auch diese Änderungen muss ich noch genau untersuchen.

Der Revisionsbericht spricht sich über die Änderungen in jeder Beziehung nur dürftig aus (S. 21, Z. 4 ff.). Auch Jahn spricht sich 1<sup>ste</sup> Aufl. I, 110, Abs; 2<sup>te</sup> Aufl. I, 84, Abs. hierüber (natürlicherweise) nur kurz aus. Er hält die Einleitung, besonders den Mittelsatz, für das schwächste Stück der Oper. Untersuche es doch auch darauf hin! – [200/201] –

Wenn ich nun zur Besprechung der Oper übergehe, so muss ich mich, der mir zur Gebote stehenden Zeit wegen, weit kürzer als bei früheren Opern fassen; ich kann auch kürzer sein, da Sie jetzt aus dem Vorausgegangenen bereits selbständig untersuchen und meine Andeutungen zu eigenen Beobachtungen ausnutzen können.

Ich werde aus dem Vollen nur einzelnes herausgreifen und wähle dazu solche Einzelheiten, die ebensowohl für das Genre der Buffo-oper sowie für Mozart charakteristisch sind.

Später ist alles genau zu untersuchen, namentlich auch auf die schwachen Seiten hin; ferner auch um festzustellen, was im Vergleich zu gleichzeitigen oder voraufgehenden Buffo=Opern anderer Componisten Mozarts Eigenthümlichkeiten, Vorzüge oder eventuell Mängel sind; namentlich auch, um festzustellen, was Mozart aus den Figuren des Textes selbständig gemacht hat, in wie weit er die Typen oder gar Individuen herstellt, Situationen und Situationswechsel, Stimmungen und Stimmungswechsel darstellt.

Eigentlich muss man die Sachen hören, um sofort zu ersehen, wie ganz anders der Stil hier in der Buffo-oper ist als einerseits in der der opera seria nachgebildeten Oper Apollo u. Hyacinthus und andererseits in der deutschen Operette Bastien und Bastienne. Und ich werde von diesem Mittel, so weit es die Zeit erlaubt, auch Gebrauch machen.

---

<sup>131</sup> Die NMA gibt an dieser Stelle für den Überleitungstakt 106 die wohl aus dem Autograph herrührende Bemerkung: *subito il Coro. Für die angehängten und dort nicht verkleinert, sondern abgesetzt gedruckten Takte 107–110 wird in einer Fußnote mitgeteilt, sie seien „Konzertschluss von der Hand Leopold Mozarts“.* Weitere Erläuterungen im Vorwort zu Band 2 der Werkgruppe 5 aus der Serie II der NMA.

Ich führe Ihnen zuerst die Arie 2 [...] Simones, des soldatischen Dieners des Offiziers Fracasso vor. Er sagt darin

dass es nichts für einen Soldaten ist, zu heirathen. –

Die Mädchen sind schön und gut, aber wenn sie so viel kosten, dann gebe ich sie für ein Kartenspiel, für eine Flasche guten Weins, eine Pfeife Tabak alle in einem Sack fort. Nein, ich will nicht heirathen.

Die Arie hat 2 Theile [...] mit Taktwechsel ( $\frac{2}{4}$ -Takt). Und das ganze wird dann qualifizirt und mit entsprechendem Tonarten-wechsel wiederholt [...].

Innerhalb dieser Disposition zeigt nun Mozart eine ganz freie und selbständige Beherrschung der an sich feststehenden und uns bekannten Form.

Der 2<sup>te</sup> Theil schliesst den Worten nach mit den Worten: Ich will mich nicht verheirathen (né mi vo' più maritar). Diese Worte aber zieht Mozart nicht zu seinem 2<sup>ten</sup> Theil ( $\frac{2}{4}$ -Takt), sondern schlägt bei diesen Worten [...] – [201/202] – bereits wieder in den dem ersten Theil angehörigen  $\frac{4}{4}$ -Takt um; er benutzt hierfür auch die Begleitungsart des 1<sup>sten</sup> Theils und kommt so überleitend in die Wiederholung des ganzen (welche natürlich mit dem 1. Theil beginnt) [...] zurück. Und dem entsprechend ist auch der Schluss der ganzen Arie, zwar mit den Worten, die der Versgliederung nach zum 2<sup>ten</sup> Theil gehören, wie ich sagte (né mi vo' più maritar); aber nicht mit dem 2<sup>ten</sup> Theil in musikalischer Beziehung, sondern [schließt] mit dem Stück, welches vorher als Überleitung aus dem 1. u. 2<sup>ten</sup> Theil (aber aus 1. Theil entnommen) fungirte, ab [...].<sup>132</sup>

Arie N<sup>o</sup>. 4. Cassandro [...] Giebt sich ebenfalls als Hagestolz aus, obwohl er sagt: Es giebt nichts anderes (besseres) in der Welt als Frauen.

Dann sagt er, und das ist, was ich bemerken will [...], zu Fracasso: Servitore etc. Ihr Diener! mein Herr! Ihre Schwester! Mit der hab ichs zu thun: Sie gehe anderswohin, sich einzulogiren. Das bemerkenswerthe ist hier, wie noch in vielen Stellen, dass der Inhalt dieser Worte keine blosse Empfindung ist, sondern Äußerungen einfach dialogischer Art, welche für den Gang der Handlung entscheidend sind Vorgänge bedeuten.

Und auch hierfür trifft Mozart den Ton; es sind durchaus in die musikalische Textur des Ganzen hineinpassende musikalische Gedanken, durchaus nicht von geringerem Werth als die der reinen Empfindung dienenden musikalischen Gedanken; und dabei ist doch die natürliche Sprechweise festgehalten.

Die Arie ist nicht eigentlich 2theilig; aber sie hat entsprechend dem Text, der sich nachher auch mit der Schwester beschäftigt, einen Einschnitt [...], der durch ein Instrumentalzwischenspiel gemacht wird, und durch die Modulation vor dem Einschnitt [...] durch Cadenz nach Dominanttonart A-Dur bezeichnet wird.

NB! Über die Arie Polidoros N<sup>o</sup>. 7 [...], die eine Überarbeitung der Arie N<sup>o</sup>. 8 aus der Schuldigkeit des ersten Gebots ist, will ich zuletzt sprechen, weil dies am ausführlichsten geschehen muss.

N<sup>o</sup>. 8. Aria Cassandro [...]

Diese Arie ist durch das, was in ihr vorgeht, sowie durch das Verhältniss der Gliederung zu diesen Vorgängen und sonst noch mancherlei bemerkenswerth. – [202/203] –

Cassandro hat Feuer gefangen an der Rosina; er sagt, wie er kalt und warm wird, wenn er sie sieht, und wie sein Blut in Wallung geräth. Voller Aufregung wogt das Orchester auf und ab; dies geschieht im ersten Theil [...]. Ich mache auf das malende blo [...] aufmerksam mit dem parlando.

Nun kommt die Kehrseite: im 2. Theil (b), mit Taktwechsel ( $\frac{3}{4}$ ) [...]. Aber wenn die Liebe mit der Reise und dem Ring (um den Cassandro vor der Rosina vorher im Recitativ gebeten wurde und der ja, wie sie wissen, eine Rolle in dem Stück spielt) endigt, dann erstarrt das Blut

---

<sup>132</sup> Ich spiele die Arie; und mache Sie aufmerksam auf die breiten Töne des 1<sup>sten</sup> Theils, auf die verliebte Geschwätzigkeit des 2<sup>ten</sup> Theils (Son le donne).

wieder und wird kalt. Und nun kommt die Nutzenanwendung in einem 3<sup>ten</sup> Theil [...]: Ich bin wie ein Pudel (barbone) zwischen einem Stück Fleisch und dem Knüppel. Ich möchte die Pfote wohl ausstrecken; aber dann komme ich dem Knüppel nahe. – Und bellend und heulend nehme ich das Schwein (piglio il porco; oder ist das vielleicht eine Redensart des Inhalts: Ich lass' es sein?) und gehe fort.

Dieser 3te Theil benutzt das Begleitungsmotiv des ersten Theils und schliesst sich auch in der Melodie demselben an. Ich bemerke innerhalb der Partie [...] die immer durch Pausen unterbrochene Triolenfigur, zur Schilderung des inneren Kampfes des Hundes.

Dann schlägt die Begleitung um [...]; es wird das Bellen und Heulen in der Begleitung geschildert im langsamen Tempo (Adagio). Und schliesslich trabt er im munteren ersten Tempo fort, mit geänderter schnellerer Begleitung als vorher die Triolen waren, die Melodie der Stimme schliesst sich vielleicht an die des 1. Theils an. Auch hier volle Freiheit der Form, das Schema ist: 1. Theil a, 2. Theil b, 3. Theil a (aber mit anderem Text als im ersten Theil, siehe hierzu ähnliches in Arie N<sup>o</sup>. 12 der Bastienne, S. 149 dieser Blätter)

kraft deren die Musik den wechselnden Vorgängen in dem Text folgt, und doch als ein geordnetes wohlgegliedertes Ganzes erscheint. – [203/204] –

## II. Akt

### N<sup>o</sup>. 15 Aria der Rosina [...]

Diese Arie hat nur einen musikalischen Gedanken. Dieser wird aber 2mal gebracht; das erste mal schliesst er natürlich in Dominanttonart [...]; dann nach Zwischenspiel beginnt die Wiederholung [...] und geht von der Dominanttonart allmählig zur Grundtonart (E-Dur), in der sie natürlich schliesst, zurück.

In dieser Arie bittet Rosina die Liebesgötter, ihr Herz nicht zu verwunden. Es ist kein rechter Inhalt für eine Arie, oder sie müsste äusserst charakteristisch sein, um eine solche Abwendung von der frauenhaften Empfindung der Liebe schildern zu können. Das hat Mozart natürlich nicht leisten können (ist es überhaupt zu leisten?); und er hat sich damit begnügt, eine schöne Cantilene zu schreiben. Ich führe diese Arie auch nicht als ein Beispiel für den getroffenen Ton des Textes an; im Gegentheil, die Arie könnte eher für den Ausdruck einer liebevollen (jedenfalls einer warmen, positiven) Empfindung gelten; und man würde sie auf solchen Text durchaus passend finden.

Der Grund weshalb ich sie zeige, ist der: In der Begleitung kündigt sich etwas an, was später Mozart mit grosser Wirkung vollendet übt: ein Instrument tritt der Gesangsstimme als selbständiges mit ihr wetteiferndes Organ gegenüber: Es ist hier die 1<sup>ste</sup> Violine, welche zu dem am Anfang der Arie [...] ausgehaltenen Ton der Stimme (*h*) eine selbständige Melodie hat, die sie schon am Anfang des Vorspiels spielte. (Diesen ausgehaltenen Ton der Singstimme, zu dem sich die 2<sup>te</sup> Violine in der höheren Octave einen halben Takt später zugesellt, hatte diese 2<sup>te</sup> Violine auch zu Anfang des Vorspiels, ebenfalls um einen halben Takt später; bei der Wiederholung des Gesanges [...] fällt dieser langgehaltene Ton der Singstimme und damit die Solopartie der ersten Violine fort; sie beginnt gleich mit der modificirten Stelle [...], die sie auch dadurch modificirt, dass sie mit Auftakt beginnt, auch hierin entsprechend dem Beginn der Arie [...], also dem Beginn mit langgehaltenem Ton. Den Anfang des ersten Males mit dem langgehaltenen Ton der Singstimme, besorgt hier bei der Wiederholung das Zwischenspiel [...] vor der Wiederholung. Aber nur an dieser Stelle zeigt sich in dieser Rolle das Instrument. Wie gesagt, es kündigt sich diese bei Mozart später so herrliche Behandlung einzelner Instrumente – [204/205] – hier ganz leise an; von einer Durchbildung dieses Mittels ist noch keine Rede.

Auch das Fagott zeigt sich an ein paar Stellen (...), und entsprechend in der Wiederholung) in der kleinen Sechzehntel=figur als etwas mehr wie nur als Füllstimme, die sei es mit dem Bass

mitgeht oder nur Harmonietöne aushält. Aber auch dieses ist nur wie eine leise Ankündigung einer späteren vollendeten Kunst.<sup>133</sup>

N<sup>o</sup>. 16 Arie des Cassandro [...]

Cassandro ist angetrunken. Er sagt aber: Trunken bin ich nicht, ich bin nur ein wenig lustig. – Bald polternd, bald hüpfend begleiten ihn die Geigen. Dann [...] sagt er nach einem Zwischenspiel der lustig hüpfenden (vielleicht das Taumeln andeutenden) Geigen (während dessen er wohl Gesten eines Trunkenen macht): Aber der Ring (den er inzwischen der Rosina gegeben hat) ist immer noch mein; und ich kann ihn zurückfordern. Dies singt er im Unisono mit den Instrumenten, barsch und täppisch fordernd (wie ich das bäuerische im Unisono auch in Bastien und Bastienne fand bei Bastien, siehe S. 144 dieser Blätter unter N<sup>o</sup>. 8).

Und mit den Worten: Perchè alfin [...]: Denn schliesslich, wenn der Wein auch spricht, das was mein ist, das lässt man in Frieden (si lascia star).<sup>134</sup> Hiermit lenkt die Begleitung wieder in die erste Stelle über. Sie wird natürlich in freier Weise umgestaltet. Nicht nur aber andere Worte, sondern auch andere Melodie in breiten Noten tritt hier unter derselben Art der Begleitung auf. Es zeigt sich hier schon eine freie und ungebundene Verwendung zu Grunde liegender Gedanken (in der Begleitung); und jene Art, auf die ich gelegentlich dessen, was ich über die Orchesterbegleitung in der opera buffa überhaupt, namentlich in den Finales hinwies (S. 192 dieser Blätter), zeigt sich hier an einem Beispiel: das Orchester hat den leitenden Faden, in diesen sind die einzelnen Bestandtheile des Gesanges hineingewebt. Die ganze Arie ist eine anschauliche Schilderung eines Polterns.

21<sup>te</sup> Vorlesung

5/7. 1888

N<sup>o</sup>. 17 die Arie Polidoros [...]

Rosina fühlt sich durch den betrunkenen Cassandro gekränkt, Recitativ [...]. Und der liebende Polidoro, zwar ein armer, einfältiger Junge, aber doch voll warmen Herzens, tritt nun für sie ein, in einer Arie, die recht sehr zeigen kann, dass hier mehr vorgeht, als – [205/206] – in den Arien der opera seria, und die doch andererseits auch weit über den Rahmen und über die Bedeutung der Gesänge der deutschen Operette hinausgeht.

Es sind ganz verschiedene Dinge, die in dieser Arie vereinigt sind.

- 1.) Er sucht sie zu trösten: Meine theuerste Geliebte, klage nicht.
- 2.) Er redet den trunkenen Bruder an: Wenn du trunken bist, dann geh ins Bett. Und was mich angeht, thu mit mir, was du willst: schlage mich, ja erschlage mich.
- 3.) Aber meine Liebste (mia moglie) hast du nicht anzurühren.

Dementsprechend hat die Arie 3 ausgesprochen verschiedene Bestandtheile, die auch durch Taktart, Rhythmus, Begleitungsart verschieden von einander sind.

ad 1) Der erste ( $\frac{4}{4}$ ): weich, mit Cantilene, gefühlvoll, sanfte Begleitung [...].

ad 2) der zweite ( $\frac{3}{8}$ ): lebendig, pointirt, was besonders durch die erste ruhende Silbe im Takt [voi auf punktirter Viertelnote] und die darauf folgenden 3 Sechzehntel hervorgebracht wird.

ad 3) der dritte Bestandtheil ( $\frac{2}{4}$ ) [...]: kräftig, mit Leidenschaft; woran sich die Instrumente durch die im Unisono heraufstürmenden zwei- und dreifach gehende Gänge betheiligen [...]. Sehr wirksam ist die Fermate im Anfang dieses Bestandtheils nach den Worten: Ma mia moglie [...]. Nun erst bricht er und das Orchester los. Willig folgt die Musik, wie Sie sehen, diesem wechselnden Inhalt der Arie. Von der so hergebrachten formalen Scheidung der einzelnen Bestandtheile durch Zwischenspiele ist hier ganz abgesehen; mit dramatischer

---

<sup>133</sup> NB: Siehe diese Vollendung z. B. in der Arie N<sup>o</sup>. 11 (Ilia) des Idomeneo [...], siehe S. 340 dieser Blätter.

<sup>134</sup> Ist diese Stelle richtig übersetzt?

Lebendigkeit geht es von einem derselben in den andern. Die Überleitung in den folgenden Bestandtheil liegt in dem Schluss des vorhergehenden Bestandtheils. Der Schluss [...] des ersten Bestandtheils sowohl wie des zweiten [...] mit seiner sehr charakteristischen die Erwartung auf folgendes spannenden Fermate auf der Silbe patemi<sup>135</sup>, spannt unbedingt auf etwas Neues; und dieses bricht dann sofort los. Die Orchesterbehandlung zu Anfang des zweiten Bestandtheils auf den beiden ersten Achteln des ersten  $\frac{3}{8}$ -Taktes finde ich störend. Es schien mir wirksamer, wenn der Eintritt dieses zweiten Bestandtheils – [206/207] – ohne diese Orchesterfigur sofort mit den beiden Sechzehnteln der Singstimme auf dem letzten Achtel dieses  $\frac{3}{8}$ -Taktes erfolgte, und wenn also der erste Ton des Orchesters auf dem folgenden guten Takttheil zur Silbe voi erfolgte.<sup>136</sup>

Nur der Anfang der Arie enthält ein Orchestervorspiel, welches auch in dramatischer Beziehung wohl zu motiviren ist, da man sich diese Zeit durch innere Bewegung Polidoros und innere Gesten wohl ausgefüllt denken kann.

Aber es ist hier einmal wieder geboten, zu hören. Darum spiele ich Ihnen die Arie. (Ich spiele sie, aber nur bis ...) Dann sage ich:

Sie haben sich durch die Anschauung des Hörens sicher davon überzeugt, dass in dieser Musik ein anderes dramatisches Leben ist, wie in der opera seria. Und Sie werden es nun verstehen, wenn ich (S. 190 dieser Blätter) sagte: die grössere Beweglichkeit innerhalb der Arie macht es der Musik möglich, den wechselnden Vorgängen des Dramas willig zu folgen. Die Arie ist nun mit dem, was ich besprochen und was ich Ihnen vorgespielt habe, nicht zu Ende. Sie ist hier an den Schluss ihrer ersten Hälfte angelangt, der natürlich in der Dominanttonart (D-Dur) abschliesst. Die zweite Hälfte, welche nun nach einem Instrumental-zwischenspiel beginnt, und die nun wieder den Weg von der Dominanttonart bis zur Grundtonart (G-Dur) zurücklegt, ist, die bekannten Modificationen abgerechnet, die Wiederholung der ersten Hälfte mit all ihren Bestandtheilen. Und dies ist die Achilles-verse. Nicht die Wiederholung an sich ist es, wie ich schon gelegentlich des dramatisch lebendigen Duetts N<sup>o</sup>. 6 in Apollo u. Hyacinthus [...] (S. 96 dieser Blätter) sagte, ist es. Denn warum könnte sich Polidoro jetzt, nachdem er den trunkenen Bruder zurückgewiesen hat, nicht wieder an Rosina wenden, sie zu trösten, und dann wieder noch einmal gegen den Bruder. Aber dass es – abgerechnet von jenen übrigens nur geringen Modificationen, die mehr nur in rein musikalischer Beziehung als solche wirken – in derselben Art wie das erste Mal geschieht, also gewissermassen in derselben Art der inneren Bewegung; das ist etwas dramatisch unwirkliches.<sup>137</sup> – [207/208] –

Ein Bild davon, wie in geschlossener musikalischer Form, wirklich Vorgänge eines Dramas zwischen mehreren Personen sich abspielen, giebt das Duett N<sup>o</sup>. 19 (Duetto) [...] zwischen Fracasso und Cassandro, freilich das einzige Duett in der ganzen Oper und – abgesehen von den Finales und einem Chor zu Anfang der Oper (N<sup>o</sup>. 1), der freilich nur von den 4 Personen: Giacinta, Ninetta, Fracasso, Simone gesungen wird, aber einfach als Musikstück durchaus nicht als ein dramatischer Ensemblesatz behandelt ist – überhaupt das einzige Ensemblestück in der ganzen Oper.

Da Cassandro behauptet [...], dass Fracassos Schwester Rosina ihm den Ring genommen habe, den sie ihm in seiner Trunkenheit aber wieder angesteckt hat [...], kommt es zum Duell zwischen ihm und Fracasso und dieses Duell und was dabei vorgeht, ist der Inhalt des Duetts.

---

<sup>135</sup> Bei der Wiederholung dieser Stelle [...] hat Mozart auf der Silbe patemi die Fermate nicht. NB! Stammt die Fermate überhaupt von ihm?

<sup>136</sup> NB! Bei der Wiederholung dieser Stelle [...] hat Mozart ebenfalls die Orchesterfigur auf den beiden ersten Achteln.

<sup>137</sup> Untersuche, ob Mozart in seinen reiferen Werken in solchen Fällen der Wiederholung anders vorgeht, d.h. einen Wechsel vornimmt.

Was aber die Musik hier zu leisten, welchen Situationen sie zu folgen hat, kann man nur ersehen, wenn man den Text desselben verfolgt. Denn es passirt mancherlei. Ich lese Ihnen also den Text vor:

Cassandro: Du Eisenfresser! Du glaubst, ich bin ein Poltron? Heraus mit der Klinge! Hier bin ich.

Polidoro<sup>138</sup>: Hier bin ich!

Cassandro: Ich zittre, Ach! meine Angst. Er spiesst mich geradewegs auf.

Polidoro: Woran denkst du?

Cassandro: Wart ein wenig. Du hast eine Frau?

Polidoro: Nein mein Herr.

Cassandro: Kinder?

Polidoro: Nein.

Cassandro: Brüder?

Polidoro: Nein.

Cassandro: Verwandte?

Polidoro: In Menge.

Cassandro: Mein Herr. Wenn es so ist, – dann zügeln Sie Ihrer Wuth. Ich werde mich nicht schlagen.

Polidoro: Warum?

Cassandro: Das Gewissen widerräth mir, dass durch mich eine ganze Familie in die traurige Lage kommt, Euren Tod zu beklagen.

Polidoro: Magere Entschuldigung! Hah! Pariren Sie diesen Hieb (questa) nach dem Herzen, diesen nach dem Kopf!<sup>139</sup> – [208/209] –

Cassandro: Welche Wuth! Welches Toben! Ruhig, ein wenig Halt! Warte! Der Kampf ist ungleich. Siehe die Sonne, die mich blendet! Ich habe sie gerade in den Augen; und den Wind im Gesicht.

Polidoro: Ändern wir die Stellung! Ich hier! Er da!

Cassandro: Aber der Degen ist länger. Halt ein wenig!

Polidoro: Nehme er den! (er meint doch den seinigen)

Cassandro: Was für eine schreckliche Affäre! Es ist nicht möglich, zu entwischen.

Polidoro: Was thut ihr?

Cassandro: Schiesst nicht! (Hier nimmt Polidoro also die Flinte zur Hand, siehe die folgenden Worte Cassandros)

Mit der Flinte? Oh! Verrath!

Polidoro: Was? Wie?

Cassandro: Da, da seht! (er zeigt wohl auf die ankommende Rosina)

Jetzt komme er mir, wenn er kann. (Bei diesen Worten oder kurz vorher muss Rosina seine Hände ergriffen haben, in Anbetracht des gleich folgenden Recitativs, welches ich hier auch gleich noch folgen lasse.)

Hiermit ist das Duett und das Duell zu Ende. – Unmittelbar, ohne einen einschneidenden abschliessenden Schluss zu machen, knüpft sich daran die Frage der nun hinzutretenden Rosina: Wohin gehen Sie mein Herr? Cassandro: Ich will anderswo meine kriegerische Hitze verfliegen lassen. Und Euch mag jener da (Polidoro) es danken, wenn Ihr dazwischen

---

<sup>138</sup> *Recte Fracasso und passim. Seit diesem Textauszug und in folgenden Vergleich von Melodieelementen Cassandros mit denen Fracassos behält Jacobsthal versehentlich bis S. 212 seiner Blätter den Namen Polidoro als Vergleichsfigur bei, obwohl er ab jetzt nur noch Text und Melodieelemente Fracassos aus dem Duett mit Cassandro meint.*

<sup>139</sup> Hierbei schlägt nach meiner Meinung Polid. [recte Fracasso] nach den betreffenden Stellen. Auch die folgenden Worte Cassandros sprechen dafür.



gekommen seid, und dass Ihr mich bei der Hand genommen habt. Sonst wäre er todt! und begraben!

Um nun zu sehen, wie sich dieses an wechselnden und überraschenden Vorgängen reiche Duell musikalisch abspielt, giebt es kein anderes Mittel als dasselbe zu hören. Und ich werde es Ihnen deshalb spielen.<sup>140</sup>

Der Gesamteindruck des Gehörten wird zunächst der sein, dass trotz der kleinen, einzelnen oftmals nur als Brücken zu bezeichnenden Melodiestückchen, das Ganze doch den Eindruck einer fortlaufenden – [209/210] – zusammenhängenden, in sich abgeschlossenen Ganzen macht. Es macht den Eindruck, als wenn eines folgerichtig aus dem anderen herauswächst. Es ist das, meine Herren, nicht zu Wege gebracht durch das für die Musik in Bezug auf den inneren Zusammenhang so wichtige Mittel der Benutzung immer wiederkehrender bestimmter zu Grunde liegender Gedanken. Es sind entsprechend den immer neuen Bildern des scenischen Vorgangs immer neue musikalische Bilder, die an uns vorüberziehen, indem die Singstimmen ihren Worten gerade die musikalische Gestalt geben, die für ihren Ausdruck gerade angemessen sind, ohne dabei Bezug zu nehmen auf die musikalischen Gedanken, die vorher waren oder die nachher kommen; es ist der Augenblick als solcher wiedergegeben. Und woher kommt es, dass dennoch das Ganze nicht in diese Einzelheiten zerfällt, sondern als ein fortlaufendes, zusammenhängendes empfunden wird?

Diesen Zusammenhang giebt das Orchester: Es ist der leitende Faden, der durch das Ganze ununterbrochen fortgesponnen wird, an dem die Einzelheiten der Singstimme, die sonst lose nebeneinander stünden, aufgereiht sind. Und in Bezug auf die Orchesterbegleitung muss ich nun die Frage, ob hier im Orchester gewisse zu Grunde liegende Gedanken das ganze Stück durchtränken und auf diese Weise zusammenhalten – ein Vorgang, der da, wo das Orchester den Zusammenhang, wie im vorliegenden Fall herzustellen hat, wie begreiflich sehr natürlich wäre und daher häufig statt hat – diese Frage, ob dies hier statt hat, muss ich verneinen.

Die Begleitung hat überhaupt keine ausgeprägten musikalischen Gedanken, sondern begnügt sich damit, durch Figuren, durch Accentuationen, rhythmische Mittel ebenfalls die einzelnen Momente in dem Duell zu illustrieren, und man wird constatiren müssen, wie reich an immer neuen Wendungen die Begleitung ist. Es giebt also auch nicht einmal eine bestimmte Art von Begleitungsfiguren durch das ganze hindurch, welche Durchführung von Begleitungsfiguren natürlich einen inneren Zusammenhang nicht in dem Maasse herstellen könnte, wie wenn ausgeprägte wirklich musikalische Gedanken durchgeführt würden, aber immer doch dem Ganzen eine wenigstens äusserliche Einheitlichkeit, sagen wir eine Einheitlichkeit in der Farbe vielleicht (wie das z. B. in dem Finale N<sup>o</sup>. 21, z. B. dem ersten Satz desselben [...] der Fall ist, siehe S. 219 dieser Blätter ad 1.). Also auch das fehlt. Und doch findet ein Zusammenhang statt. Nämlich in so verschiedenartige einzelne Gruppen die Orchesterbegleitung zerfällt, es geht fliessend und natürlich, ohne dass rhythmische Lücken und Stösse, rhythmische Leerstände und Unebenheiten eintreten, aus einer in die andere; und wo verschiedenartig gestaltete Bildungen an einander treten, bekommt man nicht das Gefühl, dass sie einander widerstreben, sondern im Gegentheile das Gefühl, dass sie eine wohl lautende rhythmische Zusammenwirkung hervorbringen, kurz das Gefühl der Eurhythmie. Es spricht sich hierin ein an Mozart stark ausgeprägtes Gefühl für diese Eurhythmie aus, die, an sich schwer definierbar, wenn man sie sich aneignen will, nur auf dem Wege langer und feiner Beobachtung gewonnen werden kann.

In diesen Fluss hinein sind nun die einzelnen Bestandtheile der Gesangstimmen mit hinein gerissen, so dass auch sie wie aus einem Guss erscheinen. – [210/211] –

Gerade nun, nachdem man diesen Fluss zunächst empfindet, und sich über die Natur derselben Klärung zu verschaffen gesucht hat, ist es doppelt interessant und lehrreich, nun die Einzelheiten in den Vorgängen der Singstimme zu beobachten:

---

<sup>140</sup> Ich spiele es. Nachdem ich es gespielt habe, sage ich:

– Nachdem Cassandro zuerst (im Anfang des Duetts) den Muthigen gespielt hat (in breiteren Tönen, z. B. der gravitatische Gang [...] nach unten in den Tönen des Dreiklangs auf die herausfordernden Worte: *Fuori la lama* (Heraus die Klinge), nun die Furcht in den Tönen schneller Bewegung [...] auf die Worte: *Fremo, ohimè, dalla paura*; mit dem dem moll angehörigen Ton *c* [...] auf der Silbe *u* von *plaura*; dazu die nun eintretende Triolenbewegung.

– Die sich triolenweis steigernde Melodiestückchen bei den sich unmittelbar folgenden kurzen Frage und Antworten [...].

– Nun die breitspurige Anrede [...]. *Padron mio!* mit der Fermate [...], die die Erwartung spannt, was wohl dabei herauskommen wird; dann [...] *Quando è così* (Wenn es so ist), das mit seiner Begleitungsart, einfach mit der Singstimme im selben Rhythmus der breiten Töne mitzugehen und die Melodie der Singstimme durch Mitgehen mit derselben stark hervorzuheben – im Gegensatz zu der bisherigen Behandlung des Orchesters: starke Beweglichkeit in sich und gegenüber der Singstimme, Nichtmitgehen mit der Singstimme – diesen Worten: Wenn es so ist ein ungemeines Gewicht geben. Dieser Satz wird dadurch sehr inhaltsreich geschildert, man bekommt die Vorstellung: Was mag wohl alles dahinter stecken. Aber das ist der Vordersatz, das Wenn. Was wird denn nun die Folge dieses Wenn sein? Das erfährt man nicht gleich. Durch die harmonische Behandlung desselben – er schliesst mit dem Dominantaccord (E-Dur) der Tonart, in der wir uns im Augenblick befinden; das verlangt eine Weiterführung, spannt also auf Folgendes; dieser Dominantaccord ist in der Form des Sextaccordes; das schliesst noch weniger definitiv ab; die Spannung wird also dadurch noch erhöht. Und nun tritt gar noch die Fermate [...] dazu. Also auf die inhaltsreiche Schlussfolgerung des inhaltsschweren Vordersatzes: Wenn es so ist, werden wir mit den verschiedensten Mitteln musikalischer Darstellung gespannt.

Nun kommt das dann: Dann bezähmen Sie ihre Wuth; ich werde mich nicht schlagen [...] Und im Gegensatz zu der breitspurigen Art des *Quando è così*, die geschwätzige Art des Nachsatzes, mit dem wiederholten, stark accentuirten: *non vo' battermi*, welches er schliesslich [...] durch den ausgesprochen im Schluss in der augenblicklich herrschenden Tonart (A-Dur) in der Form des cadenzirenden Bassgangs (*e a*) und durch den Octavensprung auf *battermi* als seinen definitiven Entschluss hinstellt. – [211/212] –

Und in dem gleichen geschwätzigen Ton geht es nach der kurzen Unterbrechung durch die Frage des Gegners: *Ma perché* [...] weiter fort in der Antwort auf diese Frage: das Gewissen widerräth mir, Euch zu tödten. Es ist, wie es in dem bekannten Vers heisst: *Parturient montes, nascetur ridiculus mus*. Gerade so, wie bei dem durch den Text geschilderten Vorgang das Resultat der Grosspurigkeit nichts ist als die allerfeigste Ausflucht, so ist in der Musik das Resultat der gewichtigen Stelle: *Quando è così* eine in schnellen geschwätzigen Tönen herumspringende Melodie. – Ein Beispiel, wie die Musik dem Vorgang der Worte nachgehen und wie sie die in denselben liegende komische Wirkung auch musikalisch darstellen kann. Bezeichnend ist der Vergleich dieser Stelle: *quando è così etc* [...] mit einer ähnlichen der schon besprochenen Arie *Polidoros N<sup>o</sup>. 17*. Hier bei Cassandro nach dem ja Erwartungen weckenden: *quando è così*, nach der Fermate – die wichtige Fortsetzung des Vordersatzes, dort in der Arie *Polidoros* nach den Worten: *Ma mia moglie* [...] nach der Fermate der wirklich lostreibende Sturm. Die Drohung, die in den Worten: Aber mein Weib angedeutet wird, wird nun auch ausgeführt. Das zeigt nun die musikalische Behandlung der Worte: *No signore, non l'avete da toccar* so deutlich, dass wir die Wahrheit der Empfindung des guten *Polidoro* dabei unbedingt glauben müssen [...]. Wie deutlich zeigt uns dieser Vergleich, dass Mozart eben nicht blos Musik machen will; er sucht die Vorgänge in der Seele auf, und das giebt ihm schon jetzt den höheren Gesichtspunkt, unter den er seine musikalische Darstellung der Textworte des Dramas stellt. Die Absicht, die klägliche Gesinnung und die Angst Cassandros zu schildern, liegt auch die [recte der] harmonische[n] Behandlung der Antwort

Cassandros auf die Frage: Per ché? des Polidoro<sup>141</sup>, wenn dieser den Feigling stellt, zu Grunde. Cassandro war ganz entschlossen, sich nicht zu schlagen, dargestellt, mit einer unbedingten Entschiedenheit hatte er das non vo' battarmi schliesslich so ausgesprochen, als wäre die Sache damit zu Ende. Nun kommt aber die Frage: Aber warum?, die übrigens auch durch den breiten Accord in der Begleitung im Gegensatz zu Cassandros Art zu sprechen, erklingt als der Ausdruck völliger Ruhe und Sicherheit. Sie ist auch musikalisch als Frage behandelt, das heisst als etwas, woraufhin man etwas weiteres zu erwarten gespannt wird, durch die bekannte Manier des phrygischen Schlusses (mit übermässiger Sext in dem vorletzten Zusammenklang), und den sich in diesen Schluss einfügenden Melodiegang der Singstimme, der eine Stufe aufwärts führt,<sup>142</sup> sondern etwa folgende:

Fracasso Cassandro

per ché? La coscienza non consiglia

1<sup>te</sup> Begleitung

von der rhythmischen Gestaltung der

2<sup>te</sup> Begleitung

Begleitung ist hier abgesehen, ich will  
nur die Harmonie bezeichnen.

oder es mag auch noch irgendwelche andere harmonische Weiterführung für die Antwort Cassandros möglich sein. – Aber, die, welche ihr Mozart gegeben hat, erwartet man keineswegs. Der plötzliche Umschlag des E-Dur (auf der Silbe ché) in das E-moll bei der Antwort Cassandros kommt vollständig überraschend. Das unvermittelte Nebeneinanderstellen einer Dur-tonleiter und der Molltonleiter auf derselben Tonstufe ist eben gar keine Modulation, sondern das plötzliche Ergreifen einer ganz anderen, weit entlegenen Transpositionsskala, die in gar keine Beziehung zu der verlassenen Transpositionsskala steht, und die auch durch diesen jähen Übergang in gar keine Beziehung gestellt wird, welche Beziehung übrigens bei ganz entfernten Transpositionsskalen durch bestimmte angewandte Mittel sehr wohl hergestellt werden kann, hier aber, wie gesagt, nicht hergestellt worden ist. Durch dieses plötzliche Ergreifen des E-moll wird die Antwort Cassandros in eine ganz andere Sphäre gerückt, als die – [212/213] – Frage seines mutigen Gegners. Der Charakter als Antwort tritt hierdurch eminent scharf hervor. Auch in meiner Version (S. 212 dieser Blätter), namentlich in der 1<sup>sten</sup> Begleitungsform hat es Moll, aber dieses Moll (A-moll) verschwindet in der Wirkung als Moll gegenüber der Wirkung des von Moll erwählten E-moll; denn mein A-moll ist ein der erwarteten Weiterführung der Harmonie E-Dur auf perché. Mozarts E-moll, weil es völlig unerwartet, weil unvermittelt erscheint, ist das Moll viel crasser ausgesprochen – es tritt eben neben das Dur das Moll auf derselben Tonstufe (nämlich E). Und es wirkt um so verblüffender als das E-moll schon auf dem nächstfolgenden Takteil und dazu einem schlechten Takteil eintritt.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Recte Fracasso.

<sup>142</sup> Es geht hier insgesamt um die auf kleinstem Raum rasende Modulationskette der Takte 36–38 dieser Arie (nach NMA). Durch Einschleusen des gis auf dem dritten Schlag in Takt 36 wird das A-Dur des ersten Schlags in Takt 37 kurzerhand vorbereitet, welches ebenso flink auf dem dritten Schlag über die Stufe der phrygischen (verminderten – wenn Jacobsthal hier zum zweiten Mal übermässig schreibt, dann liegt hier, so scheint es, ein bei ihm serienmässig auftauchender Schreibfehler vor –) Sexte, also durch das nach unten alterierte f (von fis) in den Dominantakkord des ersten Schlag von Takt 38 auf der Tonstufe e wechselt, der wiederum im Handumdrehen, von der Frage zur Antwort umschlagend, auf dem zweiten Schlag durch den Wechsel des gis zum g in e-Moll verwandelt wird, und nur deswegen hatte der Dominantakkord auch vorher schon nicht nur funktional die Dominantstufe inne, sondern war doppeldeutig bereits als E-Dur-Akkord funktional die Vorstufe zu e-Moll, das sofort auf dem vierten Schlag durch den alterierten Leitton dis bekräftigt wird.

<sup>143</sup> Ebenfalls einen solchen Wechsel von Dur mit unmittelbar darauf folgendem Moll derselben Tonstufe habe ich constatirt im 2<sup>ten</sup> Finale dieser Oper [...] (Siehe S. 224 dieser Blätter).

Prüfe noch genau, gerade dies letztere: in wie weit der schnelle Eintritt des Moll ohne Pause z.

Sie sehen, wie hier bis in die Details hinein an dieser Stelle die Musik den Situationen und Vorgängen zu folgen bemüht ist.

Eine andere Frage ist die: Ob diese Manier, Dur und Moll auf der selben Stufe unvermittelt neben einander zu stellen, die ja in neuerer Zeit, schon seit Beethoven (vielleicht nach seinem Beispiel) zu Tode gehetzt wird, als ein wirklich künstlerisches und zweckmässiges Mittel zu betrachten ist. Hat der reifere Mozart sie auch noch benutzt? Und wenn das der Fall ist, in welchen Situationen? Und in welcher Art (ich meine dies mit Bezug auf das in obiger eckiger Klammer [Fußnote 18] gesagte)?

Zu den folgenden Worten Polidoros [...] möchte ich folgendes bemerken: Die Worte Scuse magre (2 mal) sehen aus wie eine Nachbildung der früheren aus vollem Brustton gesprochenen Worte Cassandros: Padron mio (2 mal) [...]. Dieselbe Form der Melodiebildung, dieselbe Rhythmik, dieselbe Art der Begleitung. Und die nun folgenden Worte Fracassos si difenda, questa al cor [...] sehen aus wie eine Nachbildung der kleinlichen ängstlichen Worte Polidoros: La coscienza non consiglia [...]. Dieselbe Beweglichkeit in der Melodie, dieselbe Rhythmik.<sup>144</sup>

---

B. und auf schlechtem Takttheil die Wirkung verstärkt. Prüfe auch, ob die Wirkung eine andere wäre, wenn in der Begleitung nicht wie hier, was ja sehr nahe liegt, das gis der 1<sup>sten</sup> Violine nach g (also chromatisch) ginge, sondern das g in einer anderen Stimme als das gis läge, wenn also nicht das chromatische Herabgleiten von gis zu g als solches noch mitwirkt.

<sup>144</sup> Ich dachte erst, dass das Eh! [...] störend wäre und dass es besser wäre, hier eine Viertelpause zu haben. Aber ich glaube, ich täusche mich. Und dieses Viertel ist der Ausgangspunkt der nun folgenden Achtel-melodie. Man sieht dies auch am Bindebogen (von wem rührt er her?) in der ersten Violine vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Viertel dieses Taktes [...]. Freilich in der als correspondirend von mir angenommenen Stelle [...] ist das 2<sup>ste</sup> Viertel vom 2<sup>ten</sup> durch eine Achtel-pause vom 2<sup>ten</sup> Viertel getrennt (und das 2<sup>te</sup> Viertel ist mit dem 3<sup>ten</sup> Viertel in den Violinen durch Bogen verbunden). Hier liegt aber die Sache anders, denn mit dem ersten Viertel hört Polidoro [lies hier und im Folgenden in dieser längeren Anmerkung statt Polidoro stets Fracasso] auf und Cassandro fängt an.

Dass mit dem Eh! Polidoros [...] die Phrase beginnt, sieht man übrigens auch (und das ist ebenfalls ein Unterschied zu der von mir parallelisirten vorhergehenden Stelle Cassandros) daran, dass die erste Violine auf diesem Viertel neu einsetzt nach der Pause auf dem letzten Viertel des 2<sup>ten</sup> Taktes und ebenso die 2<sup>te</sup> Oboe, zwar nicht nach einer Pause, aber doch nach einem gehaltenen Ton (h) mit ihrem Ton (d) auf dem 1. Viertel des 3<sup>ten</sup> Taktes hiedurch einen neuen Gedanken hier anfangend erscheint. Es ist ebenso in der Stelle [...], nur dass hier der Ton auf dem ersten Viertel einer anderen Stimme (dem Polidoro) angehört. Und gerade dieses erste Viertel auf der Silbe Eh! ist vielleicht ein Beweis mehr dafür, dass es sich in der vorliegenden Stelle Polidoros [...]: si difenda um eine absichtliche Nachbildung der Stelle Cassandros [...] handelt. Und hierbei mache ich noch eine andere Bemerkung: Es scheint mir bis jetzt, dass das bewusste Eh! [...] ein Zusatz ist, welcher gar nicht in die Verse hineingehört. Die Verse lauten (ich gebe die vorhergehenden Cassandros auch):

Cassandro: La coscienza non consiglia,  
che una povera famiglia  
resti a piangere per me

Polidoro [Fracasso]: Scusi magre! (Eh!) si difenda  
questa al cor, questa alla testa

Cassandro: Oh! che furia, che tempesta!  
Piano un po', si fermi attenda

Dieses (von Mozart selbständig herrührende?) Hinzufügen des Eh! in den Text würde noch mehr meine Meinung von der Nachbildung dieser Stelle Polidoros nach dem Muster der Stelle Cassandros unterstützen.

Doch muss ich die Verse dahin – und auch andere Verse des Stückes – noch genauer untersuchen. Halt! ich sehe eben, dass ja das gre (von magre) und Eh! nur eine Silbe ausmachen! Es braucht also das Eh! nicht eingefügt zu sein; ich kann also darauf nicht rechnen! Dann aber hat Mozart sie jedenfalls doch getrennt und hat dem Eh! einen besonderen Ton gegeben. Aber das geschieht oft (suche Stellen). Es ist aber hiefür zu untersuchen, ob Mozart (und andere Componisten) eine solche

Auch dasselbe Mitgehen der 1<sup>sten</sup> Violine, Bratsche und des Basses mit dem Rhythmus, der 1<sup>sten</sup> Violine auch mit der Melodie Polidoros – [213/214] – (nur die 2<sup>te</sup> hat 16<sup>tel</sup>-Bewegung ohne Melodiebildung; diese Stelle ist wegen der hier herrschenden Situation natürlich lebhafter behandelt, wozu die *fp.* – von wem rühren sie her? – auch mitwirken sollen).

Wenn ich mich in meiner Annahme der Nachbildung dieser beiden Bestandtheile von Polidoros Melodie, dem breiten *Scusi magre!* und dem geläufigen *Si difenda, questa al cor* etc. nach den beiden betreffenden Stellen Cassandros nicht täusche, so liegt hier auch wieder jenes schon früher bei einer Stelle in einem Duett (N<sup>o</sup>. 14) der Operette *Bastien und Bastienne* [...] von mir erwähnte und erörterte (siehe S. 165 dieser Blätter) Ironisiren vor, welches ausgedrückt wird durch die Nachbildung der Melodie dessen, der ironisirt werden soll. Und hier würde dies Mittel noch gesteigerter angewandt sein und wirken, weil hier zwei verschiedene Sprecharten nachgebildet wären. deren Nebeneinanderstellung gerade so recht den zu ironisirenden Charakter der zu ironisirenden Person zeigte.<sup>145</sup>

Auch scheint es mir nicht unwahrscheinlich, dass noch in einer folgenden Stelle der vorliegenden Oper auf diese Art direct der Nachbildung ironisirt wird.

Die Melodie der Worte Cassandros: *Ma la spade ell ha più lunga* [...] ist möglicherweise nachgebildet durch die Melodie der Worte Polidoros [*recte Fracassos*]: *Lei se la prenda* (2 mal) [...]. Der erste Takt Polidoros ist gänzlich (abgesehen von einem kleinen rhythmischen Unterschiede, von den beiden Achteln am Schluss der Phrase Polidoros anstatt der beiden Viertel Cassandros kann man absehen) so wie der erste Takt Cassandros in melodischer und harmonischer Beziehung; der 2<sup>te</sup> Takt Polidoros ist anders wie der 2<sup>te</sup> Cassandros. Aber dies ist begreiflich, wenn auch nicht nöthig. Cassandro hat in seinem 2<sup>ten</sup> Takt eine Silbe mehr zu sprechen als in dem 1<sup>sten</sup>. Polidoro hat beidemale dieselben Worte zu sagen (übrigens gerade soviel Silben wie Cassandro in seinem 2<sup>ten</sup> Takt und also eine Silbe mehr wie Cassandro in seinem 1<sup>sten</sup> Takt, weshalb Polidoros erster Takt, wie auch der zweite, in rhythmischer Beziehung gegenüber Cassandros erstem Takt anders ist und dem 2<sup>ten</sup> Takt Cassandros darin gleicht) Und Polidoros zweiter Takt ist weiter nichts als die sequenzartige Wiederholung – [214/215] – seines ersten Taktes. (In der Begleitung weichen Cassandros und Polidoros Stellen von einander ab.)

Für die Annahme der bewussten Nachbildung spricht auch, dass für Polidoros Stelle, damit sie ebenso wie Cassandros Stelle 2 Takte habe, die Worte wiederholt werden müssen. Bezeichnend ist es, dass in beiden eventuellen Ironisirungsfällen der Ironisirende der überlegene Polidoro [*recte Fracasso*] ist.

Ich will aber durchaus nicht behaupten, dass in dem Eingehen auf die Situationen hier an dieser Stelle, wie überhaupt in dem Duett, das Höchste geleistet ist, dass alles, was von Vorgängen darin steckt, musikalisch herausgearbeitet ist und namentlich dass die Darstellung so charakteristisch wie möglich ist. Davon ist in diesem Stadium Mozarts noch keine Rede. Das Bestreben, charakteristisch zu sein, wo der Text die Gelegenheit bietet, zeigt sich entschieden überall, das hatten wir ja schon bei der Schuldigkeit des ersten Gebots gemerkt.

---

Silbe wie das *Eh!* hier als eine besondere Silbe auch ausspricht, wenn sie von der vorhergehenden, mit der sie im Vers eine Silbe bildet, auch nicht durch eine Pause getrennt ist, wie in dem hier vorliegenden Fall.

Ich müsste das Textbuch Coltellinis haben, womöglich ein Exemplar, wie es Mozart bei der Composition vorgelegen hat (und nicht eines, welches nach der Composition Mozarts erst gedruckt ist).

NB!!! Bei der Gelegenheit möchte ich auch noch sagen: Ich muss später noch genau untersuchen, in welcher Art Mozart in diesem Stadium seiner Entwicklung in der opera buffa die rhythmische Gestaltung und Gliederung der Verse im Verhältnis zu ihrer metrischen Gestaltung und zu ihrem metrischen und logischen Bau behandelt.

<sup>145</sup> NB! Auch in dem 2<sup>ten</sup> Finale der *Finta semplice* kommt noch eine solche Wiederbenutzung der Melodie vor (siehe S. 226 dieser Blätter).

Aber von dem Grad der Charakteristik, den der reife Mozart zeigt, ist der Knabe natürlich noch weit entfernt. Vieles ist nur ganz angemessen behandelt, mit den gewöhnlichen Mitteln, ohne dass man getroffen wird durch die psychologische Nothwendigkeit der Wiedergabe. Aber es ist schon genug, dass die Darstellung stets der Situation angemessen ist.

Dass man nicht das Gefühl bekommt in der Person singt uns da was vor, aber was sie singt, passt nicht; denn so drückt man sich in dieser oder jener Situation nicht aus. Gerade der Anschluss an die Wirklichkeit ist es, worin das Angemessene in Mozarts Eingehen auf die Situationen liegt. Wir bekommen das Gefühl: So benimmt man sich, so spricht man in dieser oder jener Situation. Und dass dies so ist, beruht eben darauf, dass der Knabe bereits die Situationen und die handelnden Personen vor sich sieht. (Und gerade für diese Seite der Oper, dass man die Menschen nicht sprechen, sondern singen hört und dies als etwas natürliches empfindet, hat Mozart so sehr viel mehr als jeder andere gethan; und auch – [215/216] – für diese Seite zeigt sich sein Sinn und seine Begabung schon frühzeitig.

Und gerade wieder gegenüber dem Eingehen auf die Einzelheiten und der Angemessenheit der Ausdrucksweise des Einzelnen, muss ich hier noch einmal (wie umgekehrt oben S. 211 dieser Blätter) hervorheben, dass es sich dabei um eine geschlossene Form handelt, in der es in einem Fluss, in einem Guss fortgeht.

Freilich, wie weit ist diese geschlossene Form entfernt von den sonst üblichen Formen der Arie; ich will gar nicht von der da-capo-Arie reden; aber auch in der von dieser Schablone befreiten Arie spielt die Wiederholung und das Ausnutzen gewisser zu Grunde liegender Gedanken, die melodische Weiterbildung [die Rolle] ein[es] Hauptmittel[s] des Zusammenhalts. Hier aber in diesem Duett zeigt sich Mozart noch viel ungebundener; wir wissen, wodurch der Zusammenhalt hervorgebracht wird.

Erinnern Sie sich noch an die beiden Duette in Apollo u. Hyacinthus N<sup>o</sup>. 6 [...] und N<sup>o</sup>. 8 [...]. Selbst in dem entschieden dramatisch gedachten N<sup>o</sup>. 6 zwischen Apollo u. Melia: welcher unter der Herrschaft der Form stehende Aufbau, der, so dramatisch vieles einzelne gedacht war, dem Ganzen eine undramatische Wirkung aufzwingt (Siehe S. 92 ff. dieser Blätter ad 2. 3. 4.). Wie ganz anders ist hier die Wirkung! Als ganzes ist es entschieden lockerer als jenes Duett in Apollo u. Hyacinthus zusammengehalten; aber die Wirkung im einzelnen wie im ganzen ist durchweg dramatisch.

Schon in Bastien und Bastienne ist das Duett N<sup>o</sup>. 15 [...] ähnlich in Bezug auf das Eingehen auf das Einzelne, und ohne unter der Herrschaft einer hergebrachten Form zu stehen. Und so sehen wir, wie das leichtere, niedrigere Genre für diese Seite des musikalischen Dramas ein günstigerer Boden ist als zunächst noch das ernste Genre der opera seria.

Es könnte ja auch deshalb Bastien u. Bastienne und die Finta semplice in dramatischer Beziehung mehr leisten, weil sie später liegen; sie könnten also bloß ein Fortschritt des entwickelteren Mozart sein. Aber dagegen dürften wohl die auf die Finta semplice zunächst folgenden Opere serie sprechen, die ich auf diesen Punkt des Dramatischen, der Nichtbeherrschung durch die Formen hin noch genau untersuchen muss.

Ich will hier gleich etwas anderes fixieren, was ich sonst vergessen könnte: In den als geschlossene Form behandelten Stücken des musikalischen Dramas, namentlich den Ensembles, welche ja dialogisirende (zwischen zwei und mehreren Personen) Partien behandeln, kommen häufig solche Melodien vor, die melodisch weniger bedeutendes enthalten, die sich aber ganz der Natürlichkeit der Sprache – [216/217] – eines Sprechenden anschließen und die musikalisch dann durch die Begleitung zusammengehalten werden und werden müssen. Ganz natürlich. Das sind Stellen, in denen der Text wenig oder gar nichts von lyrischem Gehalt hat und nur dialogisirt und Vorgänge darstellt. Daneben treten dann Stellen von ausgebildeter melodischer Melodiebildung; das sind die Stellen, in denen der Text (vielfach als Resultat aus jenen nur dialogischen, unlyrischen Stellen) sich zur Lyrik erhebt.

Hier werden die beiden Parteien des musikalischen Dramas, Dialog und Lyrik (fertige Empfindung), die früher in getrennten Sätzen und in 2 Stilarten (Recitativ u. geschlossene Form) unvermittelt nebeneinander gestellt wurden, in einen einheitlichen Verband zusammengeschlossen. Und die Kunst besteht darin, eine Einheitlichkeit herzustellen zwischen den weniger melodisch ausgebildeten (dem ursprünglichen Recitativ angehörigen) der gesprochenen Sprache näher stehenden Parteien und den rein melodischen (den ursprünglich geschlossenen Formen angehörigen) Parteien herzustellen. Untersuche, wodurch diese Einheitlichkeit hervorgebracht wird. Hiezu wirkt z. B. als Mittel vielleicht, die allmähliche Steigerung der nicht melodischen Parteien zu melodischen, je nachdem in den unlyrischen Dialog allmählich Lyrik hinein kommt.

Ferner: man darf also die weniger melodischen Parteien nicht allzu scharf beurtheilen; denn wie sollen sie, der Lyrik mehr oder weniger bar, melodiereich dargestellt werden, da doch die Melodie etwas lyrisches ist?

Weiter aber: Untersuche doch, ob Mozart nicht in seiner Entwicklung allmählich auch die nicht-lyrischen Parteien in den Sätzen, welche aus nichtlyrischem und lyrischem gemischt sind, immer melodiöser (ich meine nicht bloß charakteristischer und sprechender) gestaltet. Das würde bedeuten, dass er immer mehr selbst in den nichtlyrischen Parteien das, was dabei in der Seele der Menschen vorgeht, also ihre innerste Seelenstimmung, hervorzuholen weiss.

— Nun wollen wir auch noch ein Finale in Augenschein nehmen, das Finale des 2<sup>ten</sup> Aktes.

N<sup>o</sup>. 21 Finale [...] Wie schon gesagt, so schliesst jeder Akt mit einem Finale ab (das Finale des 1<sup>sten</sup> Aktes N<sup>o</sup>. 11 [...]; das Finale des 3<sup>ten</sup> u. letzten Aktes N<sup>o</sup>. 26 [...]). Und wie der des 2<sup>ten</sup> Aktes sind auch die andern gebaut, eben nach dem Typus der Finals, wie er sich in der opera buffa bis zu dieser Zeit ausgebildet hatte (siehe S. 191 dieser Blätter).

Das Finale besteht aus einer Anzahl in sich abgeschlossener Sätze, die von einander verschieden (schon durch Taktart verschieden) unmittelbar in einander übergehen bei einem Wechsel der Situation – was natürlich bei einem Szenenwechsel (Änderung des Bestandes der auftretenden Personen) erst recht der Fall ist.<sup>146</sup> – [217/218] –

1) In dem ersten Satz [...] zanken sich die beiden Brüder, im Beisein und mehr bisweiliger Einmischung Ninettas und Fracassos, um die Schwester Fracassos, Rosina. Polidoro ruft um Hilfe. Er will sein Recht (la mia parte) [...]<sup>147</sup> Dann sagt Polidoro [...] Hier schnell das meine. Dann Cassandro [...] Der erste bin ich. Dann Polidoro: Gerechtigkeit; worauf Ninetta: Das ist Stehlen!

2) Im 2<sup>ten</sup> Satz [...] (Taktwechsel  $\frac{2}{4}$ -Takt) kommt Rosina hinzu. Sie fragt nach dem Grund des Lärmes; kommt ausser sich, wird ohnmächtig; sie will fort und von beiden nichts wissen.

3) Im 3<sup>ten</sup> Satz [...] (wieder Taktwechsel,  $\frac{3}{8}$ -Takt wie im ersten Satz) meldet Fracasso, dass Rosina entflohen ist mit ihrem Geld. Die Brüder sind ausser sich. Ninetta sagt, sie läuft ebenfalls fort. Und nun sagt Fracasso: Die Brüder sollen dem, der die fortgelaufene Schwester wiederbringt, sie zur Frau geben. Wo sie auch verborgen ist, er wird sie schon finden! Darauf gehen sie (das war der Plan der fingierten Flucht) gerne ein, und sie versprechen ihm, wenn er sie findet, ihren Raub [das von ihr geraubte Geld] als Mitgift. Schliesslich kommt Simone

---

<sup>146</sup> NB! Siehe aber S. 218 dieser Blätter.

<sup>147</sup> Ist dies la mia parte der Vermögensantheil? Ich schliesse das aus dem folgenden: Cassandro sagt darauf [...]: la parte dei pazzi è farli legar: der Antheil der Narren ist, sich binden zu lassen (legar ist ein Wortspiel, da legare sowohl binden wie: testamentarisch vermachen heisst). Auch Rudolph Angermüller (Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, Stuttgart 1990, S. 121) übersetzt parte mit Anteil, versucht aber nicht, das Wortspiel im Deutschen wiederzugeben, sondern lässt Cassandro sagen: „Der Narren Anteil ist eine Schellenkappe“. Ebenso Rudolf Kimmig 1983 in der für die Complete Mozart Edition von Philips angefertigte Übersetzung: „Dein Erbteil, Verrückter, ist die Zwangsjacke!“

herbeigeeilt und verkündet eine weitere grosse Angelegenheit: der Inhalt derselben aber sagt er erst

4) im 4<sup>ten</sup> Satz [...] (wieder Taktwechsel,  $\frac{2}{4}$ -Takt, wie im 2<sup>ten</sup> Satz) (also nicht mit dem Auftreten Simones<sup>148</sup>, sondern erst mit der Erzählung seiner Neuigkeit beginnt erst der neue Satz. Es ist das ganz sinngemäss, da ja dadurch die Ankündigung der Neuigkeit um so spannender wirkt. Ist übrigens das Hineinziehen des Auftretens Simones mit der Ankündigung der Neuigkeit in dem Versbau schon vielleicht begründet? Ich meine, ob diese Verse Simones [...]: *Miei signori! Oh che gran caso!* ihrem Bau nach noch zu dem vorhergehenden gehören?) – [218/219] –

Er theilt ihnen mit, dass Ninetta ebenfalls fort ist und was sie hat finden können, mitgenommen hat. Die Brüder sind verzweifelt und bitten die beiden Soldaten um Hilfe. Rosina (die also doch nicht fortgegangen oder wiedergekommen ist, ich weiss es nicht) (siehe S. 218 dieser Blätter ad 2<sup>ter</sup> Satz) rath ihnen, die geflohene Ninetta dem zur Frau zu geben, der sie findet; und sie können sicher sein: Simone findet sie.

Nun soll auch Rosina sich entscheiden, wen sie von den Brüdern nehmen wird. Sie habe schon entschieden, aber keiner weiss es, wer der Erwählte ist. Worauf wir von Cassandro und Fracasso den Ausspruch hören: Was unverhofft kommt, macht besonders Freude.

5) Schliesslich im letzten Satz [...] (Taktwechsel  $\frac{3}{4}$ -Takt) (Schluss des Finales und Aktes) vereinigen sich die anwesenden Personen (alle ausser Rosina und Ninetta) zu einem gemeinsamen chorartigen Gesang: Es komme bald der Tag, da alle in Freude jubeln etc.

Mit einem solchen chorartigen Gesang schliessen auch die anderen Finales [...] (Wahrscheinlich ist dies überhaupt die Manier der opera buffa, auch manchmal der opera seria?, dieser Zeit; ist es nicht in späterer Oper, auch Mozarts?, auch ebenso?)

Was nun die musikalische Seite der Finales anbetrifft, so mache ich folgende Bemerkungen:

ad 1) Den ersten Satz durchzieht ganz und gar ein und dieselbe Figur des Orchesters. So geht er schon dadurch in gleichmässigem Fluss und im Zusammenhang der einzelnen Theile unter einander dahin. Die Singstimmen spinnen einen melodischen Faden fort, indem die eine Stimme ihn aufnimmt, wo die andere ihn fallen gelassen hat. Manchmal singen auch zwei resp. mehrere Stimmen zur gleichen Zeit, so wie in diesem, so auch in den anderen Sätzen des Finales, aber nicht als selbständige Stimmen, sondern zusammengeschlossen singen sie [...], auch nicht verschiedene Worte, sondern alle (hier zwei) haben denselben Text. Zusammen singen also nur solche Personen, welche dem Textinhalt nach eine zusammengehörige Gruppe bilden; es giebt also nicht den Umstand, dass der melodische Faden nacheinander von den einzelnen Stimmen (ich kann jetzt sagen, oder Sängergruppen) fallengelassen und aufgenommen wird. – [219/220] –

Man kann auch nicht ersehn, dass irgend ein bestimmtes zu Grunde gelegtes Motiv oder mehrere durch die Stimmen hindurch gehen; nur, dass öfter eine Stimme die Melodie dadurch fortsetzt, dass sie die eben gehörte der vorher gehenden Stimme oder eine dieser ähnliche Wendung bringt (... , wo sich 3 Stimmen ablösen). Aber was sie, sich ablösend und in der Melodiebildung aufeinander eingehend nach einander singen, ist so als wenn es eine fortlaufende Melodie ist, die hier nur auf 3 Personen vertheilt ist. Und diese Wiederholungen mit oder ohne Modification sind eben derselben Art und haben denselben musikalischen Grund wie solche Wiederholungen, wie sie in der einzelnen Stimme so häufig vorkommen. Im letzten Finale freilich häufig mit demselben Text. In den anderen Finales aber haben die verschiedenen sich ablösenden Personen, auch wenn sie die Melodie eines andern aufnehmen, immer verschiedenen Text – eben der fortlaufenden Handlung nach.

Aber auch abgesehen von diesen Wiederholungen hat alles, was die einzelnen sich ablösenden Stimmen singen, ein ähnliches Gepräge in Melodiebildung und Rhythmik. Es ist, wie auch

---

<sup>148</sup> NB! Siehe S. 217 dieser Blätter unten!



oben schon gesagt, die einzelnen Stimmen sich in eine fortlaufende Melodie eintheilen. Und so wie her ist es oft auch in den andern Sätzen des Finales.

(Doch siehe diese im folgenden ad 2., S. 220; 3., S. 221; 4., S. 223 wie sich doch mancherlei Eingehen auf die Situation zeigt<sup>149</sup>. Und ich glaube auch, in den andern Finales ist es ebenso; untersuche dies genau; aber auch das prüfen, ob dies überhaupt der Typus der Finales der damaligen Opera buffa ist. Ich muss durch Beobachtung vieler Finales meine Anschauung über die Arten derselben hinsichtlich aller einschläglichen Fragen noch verallgemeinern.)

Von einer Besonderheit in der Schilderung der einzelnen Personentypen (ich will nicht einmal sagen Charaktere) ist dabei natürlich [nicht] die Rede; auch nicht einmal die einzelnen Situationen sind besonders gefärbt. Es ist nur der allgemeine Ton des in den betreffenden Sätzen Vorgehenden, hier also eine gewisse erregte Lebendigkeit wiedergegeben (siehe S. 194 dieser Blätter).

Ganz anders verhält es sich in dem (S. 208 ff. unter N<sup>o</sup>. 19, besonders von S. 209 an besprochenen) Duett N<sup>o</sup>. 19 [...], wo der Zusammenhalt nur durch das Orchester gegeben wurde und zwar nicht vermittelt einer durchgehenden Figur; wo die Stimmen je nach der Situation lauter der Situation angepasste Einzelheiten zu singen hätten, wo also Begleitung wie Stimmen auf die Einzelheiten der Situation eingingen.

2) 2<sup>ter</sup> Satz [...]. Im Gegensatz zum vorherigen Satz hebt sich hier eine Partie innerhalb desselben besonders heraus, nämlich die Partie, in der Rosina ausser sich geräth und ohnmächtig wird [...]; hier ist die Melodie derselben häufig durch Pausen unterbrochen entsprechend ihrem Zustand – hier nimmt die Begleitung einen anderen Charakter<sup>150</sup> an als sie vorher in diesem Satz hatte, und auch als sie ihn nachher hat. Auch wo sie nachher zu den Brüdern sagt [...]: Buona notte a tutti! addio! tritt sie in Melodiebildung und Rhythmus (auch in der Begleitung) heraus aus der sonstigen Art dieses Satzes. (Es ist also hier doch ein Eingehen auf die Situation vorhanden; was ja auch [nach] dem 1<sup>sten</sup> Satz, von dem man sagen konnte, dass er ein einheitliches Gepräge hat in Situation und Stimmung, ganz – [220/221] – begreiflich ist; denn hier ist der charakteristische Vorgang ja gerade der Zustand Rosinas, und auch ihr addio! ist ein unerwartet eintretendes Ereignis.) – (NB! Ich muss also jedenfalls noch sehr genau untersuchen, ob nicht Mozart in den Finales doch – wenigstens bis zu einem gewissen Grad– eingeht auf den Situationswechsel innerhalb eines Satzes, wenn nur ein solcher vorhanden ist.) Im übrigen geht auch hier eine Figur [...] und durch Vorschlag modificirt [...] durch das ganze durch, wenn sie auch nicht so zur unbedingten Herrschaft gelangt wie die Figur im 1<sup>sten</sup> Satz und mitten unter auch anderen Figuren Platz macht.<sup>151</sup>

Gerade die Theilung der Violinen in der Figur in der oben erwähnten Ohnmachtsstelle Rosinas [...] ist charakteristisch und diese ist laut Revisionsbericht S. 26 ad N<sup>o</sup>. 21 [...] erst das Resultat einer Änderung. Ob dieselbe von Mozart selbst herrührt oder nicht, darüber siehe das in meinem Exemplar der Partitur S. 157 mit Bleistift am Rand bemerkte und S. 195 dieser Blätter<sup>152</sup>

(AMA: ...[NMA: Takte 152-156]) ist eine kleine Nachahmungsepisode. Was die Singstimme [...], unterstützt von ein paar Instrumenten (1<sup>stes</sup> Fagott und 1<sup>ste</sup> Violine) singt, wird [...] vom zweiten Fagott und 2<sup>ter</sup> Violine nachgeahmt; und was [...] die Singstimme singt (unterstützt

---

<sup>149</sup> NB! Siehe auch die allgemeinen Bemerkungen auf S. 225 dieser Blätter.

<sup>150</sup> Siehe S. 221 dieser Blätter.

<sup>151</sup> Für diesen zweiten Satz finden sich noch wichtige Bemerkungen, die ich nachträglich im Vergleich mit dem 4<sup>ten</sup> Satz (S. 224-5 dieser Blätter) gemacht habe und von denen das auf den 2<sup>ten</sup> Satz bezügliche vielleicht schon hier zu behandeln ist.

<sup>152</sup> Ich betone hierbei nochmal, dass ich die Änderungen in der Partitur laut Revisionsbericht und Jahns Mozart noch sehr genau untersuchen muss. Siehe hierüber das S. 194-98 dieser Blätter gesagte und benutze auch die Bleistiftbemerkungen in meinem Exemplar der Partitur, sofern dieselben nicht schon in den S. 194-198 dieser Blätter benutzt sind.

wieder vom 1<sup>sten</sup> Fagott u. 1<sup>ster</sup> Violine mit vorn zugefügtem Achtel), wird [...] von 2<sup>ter</sup> Violine (mit vorn zugefügtem Achtel) nachgeahmt.

Sonst habe ich in diesem Satz keine Nachahmung gesehen; und dieses sporadische Auftreten hat keinen künstlerischen Werth. In Gegentheile, es zeigt eher eine künstlerische Unreife, solches Mittel so sporadisch anzubringen und nicht das Ganze damit zu durchtränken, oder es nur dann, auch wenn nur sporadisch, anzubringen, wenn es eine bestimmte Bedeutung hat für den vorliegenden Fall, was ich aber hier nicht sehen kann<sup>153</sup>. Prüfe aber, ob sich sonst in diesem Finale oder in anderen Finales dieser Oper und überhaupt in den Finales gleichzeitiger opere buffe (resp. serie) nicht Nachahmungen finden.

3) Im dritten Satz [...] tritt nun wieder mit derselben Taktart ( $\frac{3}{8}$ ) wie im ersten Satz auch wieder dieselbe Figur auf, die auch durch den ganzen 3<sup>ten</sup> Satz geht, doch nicht eine so unbedingte Herrschaft hat wie im 1<sup>sten</sup> Satz, in dem sie nicht einen Augenblick verschwand, während sie hier im 3<sup>ten</sup> Satz in einer ziemlich langen Stelle [...] einer anderen Behandlung – [221/222] – lung des Orchesters Platz macht (siehe S. 219 dieser Blätter ad 1). Gerade, weil hier im 3<sup>ten</sup> Satz diese Wiederholung einer Figur aus dem 1<sup>sten</sup> Satz so ostensibel auftritt, mache ich die besondere Bemerkung, dass dies durchaus nichts den Final-sätzen charakteristisches ist. Es ist durchaus nicht Gebrauch, dieselbe Figur und Begleitungsart des Orchesters in späteren Sätzen wiederkehren zu lassen und so vielleicht ein verbindendes Band um dieselbe zu schlingen.<sup>154</sup>

Weshalb übrigens hier dieselbe Figur wieder auftritt wie im 1<sup>sten</sup> Satz, dafür weiss ich keinen zwingenden Grund anzugeben. Denn die Situationen des 1<sup>sten</sup> u. 3<sup>ten</sup> Satzes (siehe S. 218 ad 1. u. 3. den Inhalt dieser Sätze) haben nichts anderes gemeinsames als die beiden innewohnende Aufgeregtheit. Diese wird durch die unruhige 16tel-Figur freilich sehr gut illustriert und passt auf beide Sätze. Ist dies der Grund, weshalb sie Mozart zum 2<sup>ten</sup> mal wiederverwendet? Freilich hätte es ihm nicht schwerer fallen können, für den 3<sup>ten</sup> Satz eine andere Figur desselben Charakters zu finden. Oder war es ihm ein musikalisches Bedürfnis, durch die Wiederholung der Figur musikalisch zu wirken, das heisst, die Wiederholung als psychologisch-musikalische Wirkung bei dem Wiedereintritt von einem bereits bekannten anzuwenden. Dafür könnte die im 4<sup>ten</sup> Satz (siehe S. 223 dieser Blätter ad 4.) zu constatirende Benutzung einer Figur aus dem 2<sup>ten</sup> Satz sprechen.

Was die Melodie der Singstimme in diesem Satz anbetrifft, so bemerke ich, dass mit der Wiederkehr der Begleitungsfigur aus dem 1<sup>sten</sup> Satz eine Wiederkehr der Singstimm-Melodien aus dem 1<sup>sten</sup> Satz nicht stattfindet. Schon das ist der durchgehende Unterschied, dass die Melodietheile des 1<sup>sten</sup> Satzes mit Auftakt, die des 3<sup>ten</sup> Satzes mit guten Takttheile beginnen, was natürlich bereits im Versbau begründet ist. Und ebenso ist die Rhythmik verschieden, die ebenfalls im verschiedenen Versmaass der beiden Sätze begründet ist; in dem 1<sup>sten</sup> Satz haben die Melodien auf jeder Silbe ein Achtel (natürlich abgesehen vom Schlusston jedes Verses); hier im 3<sup>ten</sup> Satz aber haben sie auch Viertelnoten auf den im Versmaas dieser Behandlung entsprechenden Silben. Aber das Ablösen der einzelnen Stimmen (oder Stimmgruppen), so dass einer immer die Fortsetzung des Melodiefadens der vorhergehenden Stimme ist, ist hier wie dort (siehe S. 219 f. ad 1.). Übrigens entsprechend der Abweichung in der Orchesterbegleitung (von der durchgehenden, aber aus dem 1<sup>sten</sup> Satz entlehnten

---

<sup>153</sup> Was Jacobsthal hier nicht sehen will, ist die Tatsache, dass Rosina („in atto di partire“ wie die szenische Anweisung lautet) hier den beiden sich um sie schlagenden Kontrahenten zuruft: *Schlagt und tötet euch gegenseitig, was Mozart in seinem instrumentalen Illustrationswillen durch das nicht nur nachahmende, sondern ineinander verschachtelte, ineinander stechende Nachspielen der gleichen Melodiephrase der getheilten Violinen und Fagotte tonmalerisch, eher schon klangplastisch demonstrieren möchte.*

<sup>154</sup> Doch prüfe dies genauer an den beiden anderen Finales, sowie überhaupt an Finales gleichzeitiger opere buffe (resp. auch opere serie).

Sechzehntelfigur), welche ich innerhalb dieses Satzes [...] constatirte (siehe S. 221 dieser Blätter ad 3.) – [222/223] – ist auch eine Änderung des Melodiecharakters innerhalb dieses Satzes, der sich sowohl in der verliebteren Melodiebildung, wie auch in der Rhythmik zeigt. Oder vielmehr entsprechend dem veränderten Melodiecharakter ist auch die Begleitung geändert.

Mir scheint, es kommt hier mehr Humor, der sich in gegenseitiger Verhöhnung der beiden Brüder [...] und im Hinterslichtführen beider durch Fracasso [...] <sup>155</sup> zeigt; und auch mehr Lebendigkeit kommt hinein; so ist es auch charakteristisch, mit welcher schnellen hastigen Worten die beiden Brüder [...] auf den Vorschlag Fracassos eingehen, dem die Schwester zu geben, wer sie findet. Sie singen ihr: Ben volentieri (2 mal) in der Schnelligkeit der ursprünglichen, aus dem ersten Satz entlehnten Sechzehntel, und zwar machen sie den Gang der Instrumente im Unisono (der eine mit der 1<sup>sten</sup>, der andere mit der 2<sup>ten</sup> Violine) mit, womit diese Figur für den Rest des Satzes nun wieder in Herrschaft bleibt.

Auch hier zeigt sich also doch auch wieder das Eingehen auf die Situation; und sehr bezeichnend dafür ist es, dass nur in dem einen eben geschilderten Fall, wo die Brüder hastig ihr Ben volentieri aussprechen, die der Begleitungsfigur angehörigen Sechzehntel auch von den Stimmen benutzt werden. Weder im 1<sup>sten</sup> noch 2<sup>ten</sup> Satz kommt das vor. Es zeigt das doch deutlich, wie sich Mozart die beiden in diesem Augenblick vorstellt und den dafür passenden musikalischen Effect dafür aufspart und anwendet.

4) Der 4te Satz [...] hat als Begleitungsfigur vielfach die Figur, welche auch schon im 2<sup>ten</sup> Satz auftritt und auch hier, wie schon im 2<sup>ten</sup> Satz nicht permanent herrscht, aber immer wieder zum Vorschein kommt; sie tritt auch hier im 4<sup>ten</sup> Satz in den beiden Gestalten auf [...] ohne Vorschlag und [...] mit Vorschlag (siehe S. 221 dieser Blätter). (Über den Grund der Wiederbenutzung dieser Figur weiss ich zur Zeit nichts sicheres zu sagen, siehe S. 222 dieser Blätter.)

Was die Melodie der Singstimmen anbetrifft, so kann, wenn einigermassen dabei auf die Situation eingegangen ist, eine Anlehnung an die des 2<sup>ten</sup> Satzes nur gering sein, in welchem ja die Rosina ins Schwanken geräth und schliesslich in Ohnmacht fällt (siehe S. 218 dieser Blätter ad 2. u. 4. und S. 220 ad 2.), während es sich hier im 4<sup>ten</sup> Satz doch um ganz andere Dinge handelt (Ninettas Flucht wird mitgetheilt etc.). – [223/224] –

Freilich gerade das erste Melodiestück beider Sätze stimmt überein (im 2<sup>ten</sup> Satz Ninetta [recte Rosina]: Che sussuro, che bordello! = 4<sup>ter</sup> Satz Cassandro [recte Simone]: È fuggita anche Ninetta – NMA: Takt 252 f.); und auch die Begleitung ist in beiden Fällen die gleiche. Der Inhalt der beiderseitigen Verse rechtfertigt die Benutzung derselben Melodie. An einen psychologischen Grund der Wiederholung dieser Melodie, wie er in einer anderen Stelle (siehe S. 226 dieser Blätter) [vorliegt], ist hier wohl nicht zu denken, sondern die Wiederholung ist nur rein-musikalischer Natur. Doch prüfe!

Bei der Gelegenheit mache ich aufmerksam auf die verschiedenartige Weiterführung derselben Gedanken. Im vorliegenden 4<sup>ten</sup> Satz fährt Cassandro [...] fort in demselben Ton, seine Verse bilden die Fortsetzung und Ergänzung des Gesagten; und so fährt auch die Melodie in derselben Art der springenden Melodiebildung fort, auch die Begleitung fährt mit der vorerwähnten Figur, mit der Cassandros Worte begonnen haben, fort.

Ninettas Worte aber, die sie auf die fragliche Melodie hat, hören damit auf; ihr fällt sogleich der arme geschlagene Polidoro in die Rede; sofort ein anderes Bild, das Orchester verlässt die fragliche Begleitungsfigur, stürzt mit einem schnellen Sechzehntelgang in die Höhe zu dem höchsten Ton des Ganges (c). Da setzt nun gerade der arme Polidoro ein mit den Worten: Mi bastona mio fratello! (Mich schlägt mein Bruder). Sofort eine ganz anders behandelte Melodiebildung wie vorher bei Ninettas Worten. Jedes mal auf der ersten Silbe des Taktes

---

<sup>155</sup> Siehe hiezu eine Parallelstelle mit Benutzung der Melodie Fracassos im 4<sup>ten</sup> Satz (S. 262 dieser Blätter).

eine ruhende 3/8 Note; dazu der plötzliche Umschlag in moll (derselben Tonstufe, wie das Dur der Melodie Ninettas und des ihr folgenden Laufes (nämlich c).

Schon an einer andren Stelle, im Duett N<sup>o</sup>. 19 [...] hatte ich ein solches plötzliches Umspringen der Durtonart in die Molltonart derselben Stufe constatirt [...]. Ich habe mich darüber ausführlich S. 212 dieser Blätter ausgesprochen. Da lag ein psychologischer Grund vor, durch das Moll eines Menschen anderen, kläglichen Gesang zu schildern; hier im 2<sup>ten</sup> Satz des Finales soll der arme geschlagene Polidoro geschildert werden; also der psychologische Grund ist in beiden Fällen ein ähnlicher. In dem Duett wirkt der Übergang viel krasser, weil dort der Wechsel viel schneller vor sich geht und weil dort der Bass liegen bleibt und die 1<sup>ste</sup> Violine von deren Durterz gis unmittelbar in die Mollterz (g) übergeht. Aber im 2<sup>ten</sup> Satz des Finales treten zwischen dem Dur und dem Moll noch mehrere Sechzehntel [...] dazwischen, und diese 16t<sup>el</sup> könnten wohl auch ins Moll hineinführen. Und somit hat auch kein Ton, der während des ersten – [224/225] – Mollzusammenklangs erklingt, schon vorher gelegen.

Dazu tritt nun [NMA: Takte 59 ff.] das malende Orchester, in jedem Takt oben der hohe Ton *c* auf dem 1<sup>sten</sup> Achtel, und dann die umgebogene Figur mit der Mollterz *es*; dann die nun erst eintretenden Fagotte mit den durch den ganzen Takt klingenden Tönen, der ebenfalls liegen bleibende Bass. Dazu kommt das *f*, auf dem ersten Achtel, das *p* auf den übrigen Achteln des ganzen Taktes (sind diese dynamischen Zeichen eventuell mit anderer Tinte und Schrift nachgetragen?, siehe S. 195 dieser Blätter.)

Man sieht, wie hier der arme geschlagene Polidoro gezeichnet wird, also sicherlich ist hier ein Eingehen auf die Situation nicht bloß gewollt, sondern auch bewirkt.

(Wenn ich S. 220 dieser Blätter gesagt habe, dass im ersten Satz die Melodie der einzelnen Personen alle dasselbe Gepräge haben, so stimmt das. Ich habe es aber daselbst auch auf die übrigen Sätze des Finales verallgemeinernd ausgedehnt. Dies stimmt doch nicht. Ich habe im 2<sup>ten</sup>, 3<sup>ten</sup> u. 4<sup>ten</sup> Satze (siehe das über diese von S. 220 dieser Blätter ad 2. an Gesagte) doch eine Reihe von Stellen angeführt, in der die Melodie der einzelnen Person von einander gemäss der wechselnden Situation abweichen. Daher untersuche genau, ob Mozart nicht auch in diesem, wie in den andern Finales der Situation in der Melodiebildung folgt, und ob vielleicht gerade der erste Satz dieses Finales nun in sich solchen Situationswechsel nicht zeigt, dass Mozart zu verschiedenartiger Melodiebildung herausgefordert worden wäre, also dieser Satz in den Situationen so einheitlich ist wie die Mozartsche Melodiebildung.)

Und bemerkenswerth ist die damit verbundene ungemeine Leichtigkeit und Beweglichkeit und die Sicherheit der Technik, mit der beidemale die beiden Stellen gemeinsame Melodie anders fortgesetzt wird.

Erwähnenswerth scheint mir auch folgendes: In Cassandros [recte Simones] Stelle des 4ten Satzes (... , NMA: Takt 252f.) hat der letzte Takt auf dem 2<sup>ten</sup> Achtel eine einfache Achtelnote; Ninetta [recte Rosina] hat an der entsprechenden Stelle [...] auf dem 2<sup>ten</sup> Achtel 2 Sechzehntel, sie gleitet also von dem 1<sup>sten</sup> bis zum 3<sup>ten</sup> Achtel tonleiterweise in die Höhe, während [Simone] vom 1<sup>sten</sup> zum 2<sup>ten</sup> Achtel einen Terzsprung hat. Hat [Simone] die Sechzehntel nur deshalb nicht, weil dies der Basstimme schwerer fällt oder weil es nicht im Charakter der Basstimme liegt? Oder soll hier nicht vielmehr der polternde Bass von der zierlichen Frauen-figur unterschieden werden?

NB! Etwas derartiges hatte ich in der Oper Apollo u. Hyacinthus in dem Duett N<sup>o</sup>. 8 [...] bemerkt. Da sang Melia zum Theil dieselben Melodiewendungen wie der Vater Oebalus; aber sie sang sie mit zierlicheren, mehr melismatischen Ausschmückungen (siehe genaueres hierüber S. 23 dieser Blätter). Siehe doch, ob ich in dieser Oper Finta semplice nicht noch mehr Stellen finden kann, in denen sich für die Frauen mehr Zierlichkeit des Ausdrucks zeigt als für die Männer, eventuell auch bei Polidoro mehr Melismatik als bei den andern Männern, namentlich bei dem Vergleich der Frauen und Männer untereinander, oder Polidoros und der

anderen Männer, wenn die zu vergleichenden entweder dieselbe Melodie zu singen haben, oder in derselben Situation sind. – [225/226] –

Bemerkenswerth ist ferner noch:

Rosina sagt hier im 4<sup>ten</sup> Satz [...] Maritar la cameriera: Die Brüder sollen das Kammermädchen (Ninetta) verheirathen mit dem, der sie findet. Dasselbe hatte im 3<sup>ten</sup> Satz Fracasso [...] gesagt von der Giacinta (der Schwester der Brüder). Und nun benutzt Mozart in der Stelle des 4<sup>ten</sup> Satzes in den ersten 4 Takten [...] dieselbe Melodie für die Rosina, die er im 3<sup>ten</sup> Satz (in den ersten 4 Takten) [...] für den Fracasso benutzt hatte, auch die Instrumentalbegleitung ist dieselbe (abgesehen von der im 4<sup>ten</sup> Satz hinzutretenden Flöten). Und um so bezeichnender ist diese Benutzung derselben Melodie, als sie im 4<sup>ten</sup> Satz aus dem  $\frac{3}{8}$ -Takt des 3<sup>ten</sup> Satzes in den  $\frac{2}{4}$ -Takt umgewendet werden musste.

(Diese Partie des 3<sup>ten</sup> Satzes fällt in die Stelle desselben, in welcher die ihm sonst zu Grunde liegende, mit dem 1<sup>sten</sup> Satz gemeinsame Sechzehntelfigur der Begleitung verlassen wird und wo dieser Satz überhaupt ein anderes Gepräge im Anschluss an die geänderte Situation bekommt, siehe S. 222 f. dieser Blätter.)

Ich hatte schon an 2 anderen Stellen dieser Oper (im Duett N<sup>o</sup>. 19 [...] ein solches Benutzen einer Melodie durch einen Zweiten nachgewiesen (siehe S. 213 bis 215 dieser Blätter), sowie auch in Bastien und Bastienne (siehe S. 165 dieser Blätter). Beidemale handelte es sich dort um ein Ironisirtwerden des Ersten durch den ihm nachsingenden Zweiten. In der vorliegenden Stelle findet das nicht statt. Rosina ironisirt den Fracasso nicht. Aber beide, die ja im Einverständniss sind, ironisiren die Brüder; gerade die Worte auf deren ersten 4 Takten, die dieselbe Melodie anwenden, sind der springende Punkt des Planes, durch welchen die Brüder überlistet werden sollen. Und man kann sich wohl vorstellen, dass ebenso wie Rosina die Melodie Fracassos nachbildet, sie auch seine komisch-ironischen Geberden nachbildet.

Eine andere Frage ist es, ob diese Nachbildung der Melodie durch Rosina als solche unmittelbar empfunden werden und ob sie sie beabsichtigte Wirkung ausüben kann, da ja die beiderseitigen Worte mit ihrer gleichgearteten Melodie so weit voneinander entfernt und durch so viel anderes getrennt sind und da die Melodie nicht so hervorstechend charakteristisch ausgeprägt ist, dass man sie unbedingt sofort wiedererkennen muss.

5) – Über den 5<sup>ten</sup> Satz des Finales ist nichts zu bemerken als das, was ich schon oben (S. 219 dieser Blätter ad 5) gesagt habe, dass er ein einfacher chorartiger Satz ist, in dem die Person als solche gänzlich untergeht. – [226/227] –

Schliesslich will noch sagen, dass dieses Finale, wie auch die anderen stärker instrumentirt ist als die übrigen Nummern der Oper; es treten alle in der Oper überhaupt sonst an verschiedenen Stellen vereinzelt verwandten Instrumente hier insgesamt auf. Dies bezieht sich natürlich nur auf die Blasinstrumente (es sind Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner je 2), denn das Streichquartett ist selbstverständlich in allen Stücken (geschlossener Form; in dem Recitativo secco nicht) thätig. (Prüfe, ob dies in den Finales der damaligen und früheren Opera buffa immer der Fall ist.)

Und hiermit will ich meine Bemerkungen über die Finta semplice schliessen. Ich habe später aber vor allem noch die Arie N<sup>o</sup>. 7 [...] des Polidoro, wie ich S. 216 dieser Blätter gesagt habe, genau zu untersuchen und als letztes der zu behandelnden Stücke dieser Oper zu besprechen. Sie ist eine Bearbeitung der Arie N<sup>o</sup>. 8 aus der Schuldigkeit des ersten Gebots [...] und ich habe diese letztere in meinen Blättern: Die Opern Mozarts. Sommer 1888. Analysen. Die Schuldigkeit des ersten Gebots, welche ich als Unterlagen für meine 4te und 5te Vorlesung benutzt habe, S. 8 bis S. 15 sehr ausführlich besprochen. Sehr interessant muss es sein, die Bearbeitung und die Änderungen zu beobachten. Und bei dieser Untersuchung ist das in den genannten Blättern über die Arie in der Schuldigkeit Gesagte sorgfältig zu benutzen! – Später muss ich noch mehr Stücke der Finta semplice untersuchen, namentlich doch auch eine Arie je des Fracasso, der Ninetta u. der Giacinta!

22<sup>te</sup> Vorlesung

9/7. 1888

Blicken wir noch einmal zurück und heben wir zuerst die Mängel hervor!

Durchaus nicht alles ist bedeutend, ja ob irgend etwas, was an sich namentlich in Hinblick auf den späteren Mozart bedeutend ist, dass ist sehr fraglich. – Wir sind mancher sehr allgemeinen, nichtssagenden Wendung begegnet, mancher Platttheit (auch mancher Mangel in rhythmischer und harmonisch-modulatorischer Beziehung ist sicherlich zu constatiren. Prüfe das!)

Es sind nicht alle Situationen in ihrer Charakteristik musikalisch als solche geschildert. Zu einer Charakteristik der Individuen kommt es nicht (das ist freilich den meisten der vorkommenden Personen gegenüber schwer).

Ensemblesätze, ausser den Finales findet sich nur das eine Duett Nr. 19. Also von dem Mittel, den Dialog in geschlossener Form zu behandeln, wohin ja die Entwicklung Mozarts strebt, ist noch nicht viel die Rede. (Wie steht es hierin mit den gleichzeitigen Opere buffe anderer Componisten?) – [227/228] –

Und sowohl in diesem Duett und auch in allen Finales ist nirgends die Gelegenheit benutzt die hervorragende Fähigkeit der musikalischen Darstellung: die Personen zugleich singen, das heisst sich in die Rede fallen zu lassen; wenn sie in den Finales zusammensingen, so geschieht das in zusammengeschlossener Art als Gruppe, derselbe Text, keine individuellen Melodien. Gerade von der Kunst und der Wirkung der Finales und anderer Ensemblesätze in den späteren reifen Opern Mozarts, die Personen durcheinander zu treiben, ist hier noch nichts zu spüren. (Ist dies in den Opern anderer, mit der Finta semplice gleichzeitiger Componisten der Fall?)

Nur in dem Satz [...] des letzten Finales hat Polidoro gegenüber Rosina und Cassandro (die als Gruppe mit gemeinschaftlichen Worten, da sie ja beide jetzt als Verlobte zusammen gehören) eigene andere Worte (dieser Gruppe gegnerische Worte) zu singen; und seine Stimme hat auch ihre eigene Gliederung hinsichtlich Einsetzens und Aufhörens und natürlich auch andere Melodien. Aber ob und bis zu welchem Grad sie sich in ihrem Charakter, von denen Cassandros u. Rosinas unterscheiden, wie es doch sein sollte, da er als Überlisteter klagt, während jene in Freude sind, das muss ich noch untersuchen. Jedenfalls ist es eine für einen Knaben äusserst schwierige Frage, in solchem Miteinander-singen die Stimmung der einzelnen Person festzuhalten und auszuprägen. Sind doch die meisten ja in diesem Fall in dem Stadium stecken geblieben, dass die Personen beim Zusammenwirken und -singen nur allgemeine Singstimmen ohne besondere Färbung schreiben.

Aber all diesen Dingen gegenüber welcher Reichthum an Vorzügen!

In wie vielen Fällen sehen wir den Knaben nicht eingehen auf den Wechsel der Situationen! In den Arien, in den Finales und namentlich in dem Duett! Welche Vorstellungsfähigkeit! Wie sieht er die Personen vor sich! Wieviel geistige Kraft und Reife setzt das voraus! Und trotz allen Eingehens auf die Einzelheiten, welcher Zusammenhang im Ganzen! Welche Fähigkeit, beim Ausbilden der Einzelheiten den rothen Faden, der sie erst zu einem Ganzen macht, fortzuspinnen. Welche Sicherheit also auch in der Formgebung, die hierzu gehört. Und welche Freiheit, mit der er die Form der Arie, je nach dem vorliegenden Fall, ohne sich durch dieselbe knechten zu lassen, bildet. Welcher Aufwand von technischer Fähigkeit und Fertigkeit ist dazu erforderlich!

Und vor Allem, welche Lebendigkeit, welche Fröhlichkeit in der Musik, die eben ganz das Eigenthümliche des Genres wiedergiebt. Bedenken Sie, was es heisst: Dieser – [228/229] – Knabe hat mit der Finta semplice ein seinen künstlerischen Zeitgenossen ebenbürtiges, wenn nicht ihnen überlegenes Werk geschrieben. (Prüfe dies noch genau!)

Und das Wunderbare ist, ebenso wie er in Apollo et Hyacinthus den Stil der Opera seria beherrscht, wie er in der Oper Bastien und Bastienne den deutschen Operette-Stil wiedergiebt, so trifft er in der Finta semplice mit derselben Sicherheit den Ton, den Stil, die

Eigenthümlichkeit der Buffo-oper; welch geistige Schärfe und Reife und welche Aneignungsfähigkeit in bewusster Arbeit setzt das voraus bei einem Kinde, das diese Werke von seinem 11.–12. Jahre schrieb. So ausgerüstet mit dem Rüstzeug, das sich sonst nur Erwachsene erwerben, tritt Mozart nun seinen Weg an zur höheren Entwicklung seiner Kunst und damit der Kunst überhaupt.<sup>156</sup>

Auf diesem Weg aber müssen wir uns jetzt unterbrechen; wir können hier nicht alle Opern Mozarts besprechen, dazu sind ihrer zu viele und das Semester zu kurz. Und die Opern der Kindheit mussten unsere Zeit in so hohem Maasse in Anspruch nehmen, um den Baum bei seinen Wurzeln zu fassen, um gerade – was so lehrreich und lohnend ist – dieses, was bisher (ohne die Ausgabe der Werke) nicht möglich war; denn eine Belehrung nur aus Büchern nutzt wenig – die merkwürdige Entwicklung Mozarts in ihren Keimen zu beobachten. Nun wissen wir, wohin seine Entwicklung geht – auf den Weg derselben habe ich ja wiederholentlich hingewiesen. Und ich kann es Ihnen überlassen, sie selbständig zu verfolgen.

\*

---

<sup>156</sup> NB! Später muss ich dieses Resumé über die *Finta semplice* noch viel schärfer, in den Einzelheiten gegliedert, womöglich mit Hinweis auf bestimmte Stellen der Oper machen.

Und wir wenden unsere Betrachtung erst wieder einem Werke zu, welches wir als eine hervorragende Station auf dem Entwicklungswege Mozarts anzusetzen haben: nemlich den Idomeneo. Die Opern, welche *zwischen der Finta semplice und dem Idomeneo* liegen, sind der chronologischen Reihenfolge nach:

1) Mitridate Opera seria in 3 Acten. 1770 (Köchel 87, Serie V, N<sup>o</sup>. 5)

Jahn<sup>2</sup>, I, 128 bis 132 (nur ganz kurz besprochen) und ausführlicher I, 172–177 (hier ist erst der Inhalt angegeben).<sup>157</sup>

2) Ascanio in Alba. Theatralisches Festspiel (Serenata), auch Festa oder azione teatrale genannt. 1771 (Köchel 111; Serie V, N<sup>o</sup>. 6)

Jahn<sup>2</sup>, I, 136 & I, 184–189 (erst hier ist der Inhalt angegeben). S. 184 giebt Jahn eine Charakteristik dieser Art Festopern: Beziehung auf die gefeierte Person, daher versch. Allegorien (mit Schmeicheleien), mythologische Figuren, scenischer Pomp. Dramatisches tritt in Hintergrund (viel vonventioneller!), Musik noch concertmässiger. – [229/230] –

3) Il sogno di Scipione. Theatralisches Festspiel (Serenade) in 1 Akt

1772 (Köchel 126; Ser. V, N<sup>o</sup>. 7)

Jahn<sup>2</sup>, I, 138; ausführlicher I, 189–192 (erst hier ist der Inhalt angegeben, wie immer da, wo ich sage: ausführlicher)

4) Lucio Silla, Opera seria in 3 Akten. 1772

(Köchel 135; Ser. V, N<sup>o</sup>. 8)

Jahn<sup>2</sup>, I, 140–142; ausführlicher I, 172–184 oben.

5) La finta giardiniera. opera buffa in 3 Akten. 1774

(Köchel 196; Ser. V, N<sup>o</sup>. 9)

Jahn<sup>2</sup> I, 147, 2. Abs. – 150 oben; ausführlicher I, 210–224.

Hierzu existirt Klavierauszug, siehe Köchel, S. 187 (unter Ausgaben).

Offenbach. André (unvollständig) (in welcher Sprache?)

Haeckel, Mannheim (deutsch) unter dem Titel: Die Gärtnerin aus Liebe.

(Ich habe diese Oper in meinem alten Heft: Haydn, Mozart, Beethoven besprochen von S. 40 bis 54.) Diese Oper bedeutet einen entschiedenen Fortschritt gegen die Finta semplice; sie ist voller Reiz, Anmuth, Lebendigkeit und dramatischem Leben; und ich bedaure dieselbe nicht besprechen zu können.<sup>158</sup>

6) Il Re Pastore. Dramatisches Festspiel in 2 Akten. 1775

(Köchel 208; Serie V, N<sup>o</sup>. 10)

Jahn<sup>2</sup>, I, 225 (nicht wie im Register des 2<sup>ten</sup> Bandes S. 761.a. steht 255) – 230.

7) Zaide. Deutsche Operette in 2 Akten, wohl 1780, Köchel N<sup>o</sup>. 344 bestimmt die Zeit auch nicht bestimmt, Jahn<sup>2</sup> I, 553, 1<sup>ster</sup> Absatz sagt: Sie fällt in die Zeit des Salzburger Aufenthalts (der von 1779 an beginnt). Sie war beinahe fertig, als Mozart im November 1780 nach München reiste.

Jahn<sup>2</sup>, I, 553–563 (Ser. V N<sup>o</sup>. 11)

(Partitur u. Klavierauszug bei André Offenbach (laut Köchel S. 284 ad Ausgaben)

---

<sup>157</sup> Die Angabe der ersten Aufl. zu machen, habe ich im Augenblick keine Zeit; auch nicht diejenigen des Revisionsberichts der Mozartausgabe.

<sup>158</sup> NB! der erste Akt ist nur in deutscher Übersetzung erhalten und in Folge dessen in der Ausgabe so gedruckt (Siehe Revisionsbericht S. 48 ad Vorlagen u. Revisionsbemerkungen 6.)



Es ist eine ernste Oper; und fordert als solche zu besonderer Betrachtung heraus, da ja die Kindheitsoper Bastien und Bastienne dem niedrigen Genre angehörig u. dazu nur eine komische Oper war. Nicht etwa war es etwas Neues, in der deutschen Oper auch ernste Stoffe zu behandeln. – [230/231] – Ja Mozart hatte bei einem früheren Aufenthalt in Mannheim 1777–1778, wo man am Hofe des Kurfürsten Karl Theodor der deutschen Oper ein starkes Interesse entgegen trug (siehe Jahn<sup>2</sup> I, 375 und für alle hier gelegentlich der deutschen Oper zu machende Notizen auch die S. 109 dieser Blätter am Rand angegebenen Stellen aus Jahn 1<sup>ste</sup> u. 2<sup>te</sup> Auflage), mehrere solcher ernsten deutschen Opern gehört, nämlich:

Alceste, Text von Wieland, der, wie wir früher (siehe S. 129 dieser Blätter, vorletzter Absatz) gesehen hatten, einen lebhaften Antheil an der Ausbildung der deutschen Oper nahm, Musik von Schweizer (Jahn<sup>2</sup>, I, 378 vor dem 1. Abs.), die schon 1773 in Weimar aufgeführt war (Jahn<sup>2</sup> I, 378, 1. Abs.).

Günther von Schwarzburg, ein Stoff aus der vaterländischen Geschichte, der auf besonderen Wunsch des Herzogs Karl Theodor, deutsche Singspiele aus der vaterländischen Geschichte auf die Bühne zu bringen, bearbeitet wurde.<sup>159</sup>

Rosamunde, Text von Wieland, Musik von Schweitzer

(Jahn<sup>2</sup> I, 409; daselbst auch: der Bericht Mozarts über die Oper)

Für genauere Darstellung der ernsten deutschen Oper muss ich diese Werke, wie andere dieses Genres (die Literatur hierfür siehe S. 109 u. namentlich 110 dieser Blätter in der Litteraturangabe zur deutschen Operette) [zu Rate ziehen].<sup>160</sup>

In der Oper Zaide finden sich auch ein paar Melodrame<sup>161</sup>, das heisst Stücke welche gesprochen werden, unter der illustrierenden Begleitung der Musik (Partitur S. 2–7 u. 50–56) (Jahn<sup>2</sup> I, 561, Abs.). Mozart hatte ein Werk, welches ganz und gar nur Melodram ist, die Medea von Benda (In demselben gleich zu citirenden Brief, in dem Mozart dies schreibt, sagt Mozart von Benda, dass er unter den lutherischen Componisten sein Liebling sei. Ich habe diese Äusserung S. 115 dieser Blätter unten letzter Absatz zusammengestellt mit einer ähnlichen Äusserung eines anderen Oesterreichers (Adamberger) über norddeutschen Gesang), ebenfalls bei seinem Aufenthalt in Mannheim gehört (Jahn<sup>2</sup> I, 511, in dem da citirten Brief an den Vater vom 12. Nov. 1778; es ist der erste auf S. 511 abgedruckte), und er kannte auch noch ein anderes von ihm, die Ariadne auf Naxos. Er liebt sie so, schreibt Mozart, dass er sie bei sich führt. Und er hatte selbst den Wunsch und die Aussicht, ein solches Werk (Semiramis) zu schreiben. und dann sagt er am Schluss: „Wissen Sie? was, meine Meinung

---

<sup>159</sup> NB: in 1<sup>ster</sup> Auflage II, 80 Anmerkung 3 gibt Jahn die Äusserungen des Kurfürsten über diesen Gegenstand wieder (Jahn<sup>2</sup> I, 378, letzter Absatz). Text von Anton Klein, Musik von Holzbauer (Mozart berichtet darüber, Jahn 2<sup>te</sup> Aufl. I, 380).

<sup>160</sup> Diese hier nicht zufällig etwas ausführlicher geäußerten Ansichten Jacobsthals über den ernsten resp. tragischen Charakter der vermutlich einaktigen Operetta Zaide widerspricht (ausgenommen Hinweisen von Friedrich Chrysander in einer Artikelserie zu Zaide, siehe: *Besprechung von Mozarts Zaide, deutsche Operette in 2 Acten*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung [AmZ] 1881*, Sp. 625-27, 641-44, 657-59, 673-75, 689-94, 705-12, 721-26 und 739-44) allen vorherigen und folgenden Einschätzungen der offiziellen Mozart-Forschung zu diesem Werk, das vorwiegend für ein mehraktiger Vorläufer von *Die Entführung aus dem Serail mit konventionell-glücklichem Ausgang im angeblich fehlenden 3. Akt gehalten wird*. Siehe hierzu P. Sühling, *Großmutsoper oder tragische Operette? Zu Mozarts „Fragment“ Zaide*, in: *Musik & Ästhetik 21* (2017), 76-90, auch online zugänglich: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/48046> (aufgerufen am 5.4.2019).

<sup>161</sup> Mozart nennt die Stücke in seiner Partitur Melologo.

wäre? Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Oper tractiren – und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen.<sup>162</sup>

Zu einer Composition eines ganzen Melodrams, der prophetischen Semiramis (Jahn I, 511) scheint Mozart nicht gekommen zu sein (Jahn I, 511–514, besonders 514, Anm. 7).

– [231/232]–

Findet sich in neuern Werken über Mozart, in Biographien oder in Lexicis, ich meine in Werken, die nach der 2<sup>ten</sup> Auflage von Jahns Mozart, also nach 1867 erschienen sind, nichts über dieses Melodram Semiramis, findet sich nichts bei Köchel, nichts in der Mozartausgabe, z. B. im Supplement Ser. XXIV. Siehe doch das Verzeichnis der Mozart-Ausgabe.

Es hat sich keine Spur davon gefunden. Und auch von dem Mittel, das Melodram an die Stelle des Recitativs zu setzen oder das Recitativ teilweise dadurch vertreten zu lassen, findet sich sonst keine Anwendung, als hier in den beiden genannten Stellen der Zaide.

Wenn übrigens Mozart in dem S. 231 dieser Blätter zitierten Brief davon spricht, dass das Melodram zum Theil das Recitativ vertreten soll, so kann sich das doch nur auf Opern beziehen, in denen Recitativ ist, also auf die ital. Oper; und nicht auf die deutsche Oper; denn in dieser war der Dialog gesprochen. Und doch auch in Zaide, deren Text von Schachtner ist (Jahn<sup>2</sup> I, 553) ist der Dialog gesprochen. In der Partitur ist wenigstens kein Recitativ. Und dass zwischen den Musikstücken der Partitur noch Dialog liegt, ersehe ich auch aus Jahn<sup>2</sup> I, 553, 3. Z. v. u.: Der Gang der Handlung ist im Allgemeinen aus den Musikstücken zu errathen.

Von anderen Componisten ist das Melodram in Opern noch verwandt worden; so von Beethoven im Fidelio. Mache später vielleicht Bemerkungen über den Werth oder Unwerth, Wirkung etc. des Melodrams. Jahn<sup>2</sup> spricht sich hierüber I, 561, letzter Absatz ff aus.

NB! Diese Melodramatische Partie der Oper Zaide muss sehr lehrreich sein für die Frage: mit welchen Mitteln schildert Mozart bestimmte, doch immer durch die gesprochenen Textworte angegebene Situationen und Stimmungen? So ist dies hier um so wichtiger, weil ja die Schilderung (ohne die hinzugesungenen Worte) mit rein instrumentalen Mitteln geschieht. Und ebenso verhält es sich mit der Zwischenaktmusik zu König Thamos (siehe S. 233 dieser Blätter ad N<sup>o</sup>. 8) – [232/233] –

In Zaide sind übrigens mehrere Ensemblesätze: ein Duett (siehe Jahn<sup>2</sup> I, 558); ein Terzett; Schluss des I. Aktes, N<sup>o</sup>. 3 der Partitur, S. 37 Jahn<sup>2</sup> I, 557); ein Quartett, N<sup>o</sup>. 15, Partitur S. 107, Schluss des 2<sup>ten</sup> und letzten Aktes (Jahn<sup>2</sup> I, 556).

Untersuche dies auf ihre Fähigkeit dramatisch zu sein und den Vorgängen und Stimmungen zu folgen.

8) Chöre und Zwischenakte zu dem heroischen Drama Thamos in Ägypten.

(Köchel 345; Serie V, N<sup>o</sup>. 12). Ebenfalls nicht sicher zu bestimmen, ob 1779 oder 1780, (Jahn<sup>2</sup> I, 540–554, 3. Z.) (Köchel lässt es zweifelhaft; Jahn<sup>2</sup> I, 541 Abs. sagt: noch in Salzburg vor 1779 oder 1780 geschrieben.)<sup>163</sup> Es sind Chöre und Entreacte zu einem recitirenden Drama von Tob. Phil. von Gebler, also nicht eine Oper (Jahn<sup>2</sup> I, 542, giebt eine Anzahl früherer Dramen, zu denen ebenfalls Musik geschrieben war).

Die Entreacte (4) schliessen sich immer an den Ausgang des vorhergehenden Aktes und suchen die (Vorgänge? und) Empfindungen, mit denen der Akt schliesst, zu schildern und bei

---

<sup>162</sup> NB! In diesem Brief (Jahn<sup>2</sup> I, 511) fragt Mozart den Vater, ob er ihm nicht aus seinem ersten Aufenthalt in Mannheim schon über diese Melodramen geschrieben habe. Suche aber doch bei Jahn<sup>2</sup> I, 375–438 u. II, 78–187 (Mannheimer Aufenthalt), ob hier nichts über Bendas Medea ist.

<sup>163</sup> *Jacobstahl folgt hier der Werknummernfolge und der Chronologie Köchels. In Wirklichkeit handelt es sich um eine im Jahr 1779 überarbeitete und erweiterte Komposition aus dem Jahr 1773. Lediglich die Komposition der Operette Zaide zog sich bis in den Herbst des Jahres 1780 und müssste in Jacobsthals Übersicht an achter und letzter Stelle stehen.*

einigen auch auf den folgenden Akt vorzubereiten. Mozart hat den Vorwurf zu jedem Entreact in seiner Partitur denselben übergeschrieben<sup>164</sup> und auch bei einzelnen Stellen der Musik bezeichnet, was sie ausdrücken soll. So steht über dem 2<sup>ten</sup> Entreact (für den ersten gebe ich es nicht an, weil ich gerne einen geben möchte, in dem auch auf das folgende vorbereitet wird, und das geschieht im ersten Entreact nicht) (N<sup>o</sup>. 3; P[artitur] S. 43): „Thamos’ guter Charakter zeigt sich am Ende des 2<sup>ten</sup> Aufzugs. Der 3<sup>te</sup> Aufzug fängt sich mit Thamos und dem Verräther Pheron an.“; und über einer Stelle der Musik (S. 43 der Partitur, 2<sup>tes</sup> S) steht: Pherons falscher Charakter, gleich daneben (ebenda): Thamos’ Ehrlichkeit. Die ersten Takte Part. S. 43, S. 1 bis S. 2, T. 1 bedeuten doch wohl, obwohl nichts darüber steht, Thamos guter Charakter, da ja damit der 2<sup>te</sup> Aufzug schliesst.

Der 3<sup>te</sup> [recte vierte] Entreact<sup>165</sup> (Partitur N<sup>o</sup>. 4, S. 49) hat die Überschrift: „Der 3<sup>te</sup> Aufzug schliesst mit der verrätherischen Unterredung der Mirza und des Pherons“ und Überschriften über einzeln Stellen (Partitur; S. 49, S. 3). Der 4<sup>te</sup> Aufzug (also Vorbereitung auf den folgenden Akt): „Sais alleine kommt aus dem Hause der Sonnenjungfrauen, sieht sich um, ob sie allein ist.“ (Also ein Vorgang ist es, der hier geschildert wird, und im weiteren Verlauf dieses 3<sup>ten</sup> [recte vierten] Entreactes schildert Mozart eine Reihe von Stellen, die im 4<sup>ten</sup> Akt vorkommen, unter Angabe der betreffenden Worte des Dramas – [233/234] – wie: „Nichts hindert den Vorsatz“ (Part. S. 50, S. 1); „O Menes, ists wahr?“ (S. 50 S. 3; oder unter Angabe der Empfindung, die er schildern will, wie geräth in Zweifel (S. 50, S. 2).

Wenn, wie gesagt, dies auch keine Oper ist, so muss es natürlich in hohem Grade interessieren, zu sehen, wie Mozart mit rein instrumentalen Mitteln (ohne also durch dazugehörige gesungene Worte den gewollten Ausdruck bestimmen [zu können]) (ebenso wie in dem melodramatischen Theil der Zaide (siehe S. 231 ff. u. besonders S. 232, letzte [eckige Klammer]) Vorgänge und Empfindungen schildert. Besonders interessant ist es aber auch zu untersuchen, wie er aus jedem der Entreacte, trotz der einzelnen zu schildernden Vorgänge resp. Empfindungen ein zusammenhängendes (in sich geschlossenes?) Ganzes macht. Etwas die Chöre betreffendes, wichtiges auch in Betreff dessen, woraufhin sie untersucht werden müssen, siehe in der gleich folgenden [Klammer] auf dieser Seite unten, letzter Absatz.

Alle die hier von 229 bis hierher unter 1) bis 8) genannten Opern sind später natürlich genau zu untersuchen: Auch hier ist Jahn 1<sup>ste</sup> Aufl. neben der 2<sup>ten</sup> zu benutzen, die Revisionsberichte in der Ausgabe ebenfalls. Ich verweise ferner auf das Capitel 7 in Jahn<sup>2</sup> I, 153–172: Die Opera seria (und den entsprechenden Abschnitt in der 1<sup>sten</sup> Auflage.)

Ich habe auf alle in früherem als wichtig angegebenen Punkte zu achten: Form der Arien, Schilderung der Situationen und Stimmungen; sind Typen oder gar Individuen geschaffen. Haben die Opere serie Finales? oder andere Ensemblesätze.

Beobachte auch, ob in den Theatralischen Festspielen (S. 229 dieser Blätter, ad 2, S. 230, ad 3 u. 6) der von Jahn<sup>2</sup> I, 184 Abs. geschilderte mehr concertartige Charakter und das Pompöse

---

<sup>164</sup> Nach Mitteilung der Redaktion der NMA stammen diese Überschriften in der autographen Partitur von Leopold Mozart.

<sup>165</sup> NB! Jahn<sup>1</sup> II, 390; 2. Aufl. I, 546, letzter Absatz meint, dass dieser Entreact vielleicht Melodram ist (d. h. doch von der Stelle P. S. 49, S. 3: „Der 4<sup>te</sup> Aufzug“ an). Dafür könnten die von hier an übergeschriebenen Worte aus dem Drama sprechen, die (nach Jahn) sämtlich dem zu Anfang des 4<sup>ten</sup> Aktes stehenden Monolog der Sais angehören. Aber dagegen spricht (wie wohl Jahn auch einwirft) dass für die Rede keine Pausen gelassen sind, indem die Musik unaufhörlich weiter geht. Spricht dagegen nicht auch die Bemerkung S. 52 der Partitur, 3<sup>tes</sup> System: Das Gelübde. Zur Entscheidung über diese Frage ist vor allem die Kenntnis des Dramas selbst nothwendig, um zu sehen, ob bei der Art des fraglichen Monologs der Sais (Anfang des 4<sup>ten</sup> Aktes) da Mozarts Musik als Melodie möglich wäre. Der Text des Dramas aber ist laut Jahn<sup>2</sup> I, 540, 1. Abs. sehr schwer zugänglich, da er so gut wie verschollen ist.

Er erschien in Wien 1774; Frkfurt 1775 und in Freiherr von Gebler’s dramatischen Werken (Prag und Dresden 1772f.) III, S. 305 ff. (nach Jahn<sup>2</sup> I, 540, Anm. 15).

vorhanden ist. Untersuche die Finta giardiniera (S. 230 dieser Blätter, ad 5)<sup>166</sup> besonders auf ihre Fortschritte gegenüber der Finta semplice (S. 187 dieser Blätter ff, die Besprechung der Oper selbst beginnt S. 194), namentlich auch die Ensemblesätze und Finales. Untersuche Zaide (S. 230 dieser Blätter ad 7) besonders auf das Verhältnis hin zu Bastien und Bastienne (S. 108 dieser Blätter, die Besprechung selbst beginnt S. 130); ob in Zaide ein grösserer Stil, als in Bastien u. Bastienne herrscht, ob er sich an den deutschen Opernstyl oder an der ital. opera seria anschliesst. Nochmals verweise ich auf die bereits 231 dieser Blätter f. erwähnten Melodramen und die S. 233 oben in [Klammer] erwähnten Ensemblesätze.

Ebenso erinnere ich noch mal an die Entreakte zu König Thamos (S. 233 dieser Blätter, ad 8); auch die Chöre<sup>167</sup> müssen untersucht werden, ob sie sich von den Opernchören unterscheiden und namentlich wie sie sich zu den Chören des ihnen ja zeitlich nahe liegenden Idomeneo verhalten. Einigen dieser Chöre wurde später lateinischer kirchl. Text unterlegt (siehe darüber Jahn<sup>2</sup> I, 548, Abs. f. (und Beilage XIII, in II, S. 698 ff.) und Köchel, S. 285 unter Ausgaben und unter Anmerkungen; sowie Revisionsbericht der Mozartausgabe zu Serie V, S. 60f, wo auch der lat. Text abgedruckt ist, wo auch überall Ausgaben dieser kirchlichen Version angegeben sind.<sup>168</sup>

– [234/235] –

Sind in der Mozartausgabe die geistlichen Umdichtungen nicht besonders erschienen? Siehe hierfür besonders die citirte Stelle des Revisionsberichts und das Inhaltsverzeichniss (auch Serie XXIV, Supplement). Das Verhältnis des geistl. zu dem weltlichen originalen und beider Verhältnis zur Musik [ist] zu vergleichen!

-- Auch einzelne Arien Mozarts sind in der Zeit der von S. 229 dieser Blätter bis 234 ad 1) bis 8) entstanden, die theilweise wohl auch sogar als Einlagen in Opern bestimmt oder benutzt waren (siehe Jahn<sup>2</sup> I, 230 ff.). Diese müssen ebenfalls untersucht werden. (Aus Köchel und der Ausgabe ist ja genau zu bestimmen, welche einzelnen Arien in der genannten Zeit entstanden sind.)

-- Auch Oratorien, die in dieser Zeit entstanden, sind zu untersuchen (aus Köchel u. der Ausgabe ist genau zu bestimmen, welche in diese Zeit fallen. Jahn<sup>2</sup> I, 192–194 (suche später die entsprechende Stelle der ersten Auflage ebenfalls) giebt einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Oratoriums und ihre Entwicklung zur Opera seria.

---

<sup>166</sup> und mein daselbst citirtes altes Heft: Haydn, Mozart, Beethoven, S. 40 bis 54.

<sup>167</sup> Als N<sup>o</sup>. 7<sup>b</sup> (S. 110 der Partitur) findet sich ein Chor, der mit Sologesang der Oberpriester beginnt. Der Text desselben ist nachgedichtet (wann?) (Jahn<sup>2</sup> I, 552, Abs.). Untersuche dies Solo im Verhältnis zu späteren ähnlichen Situationen.

<sup>168</sup> NB! Zu der vorletzten Randbemerkung auf S. 234 [cf. Fn. 9]: Wenn der Text zum Chor N<sup>o</sup>. 7b nachgedichtet ist (d.h. nicht in Geblers Drama steht) dann ist die Frage: wann ist er nachgedichtet? und wann componirt? Zur selben Zeit wie die übrigen Chöre des Dramas? Jahn macht keine Bemerkung, die dagegen spräche. Auch der Revisionsbericht nicht. Jahn<sup>2</sup> I, 551 (wo? in erster Aufl. habe ich noch zu sehen) sagt, dass der erste Chor (Part. N<sup>o</sup>1, S. 1) und der 2<sup>te</sup> Chor (N<sup>o</sup>. 6, S. 63) von Mozart 2 mal componirt und bearbeitet sind, auch dass der Vergleich ausserordentlich lehrreich sei. [Siehe Kneplers Vergleich 1991, S. 96 bis 99] Der Revisionsbericht zur Ausgabe sagt S. 62, Abs., dass die ersten Versionen dieser beiden Chöre nicht zu ermitteln sind.

NB! In Bezug auf das Verhältniss dieser Chöre zu denen des Idomeneo bemerke ich, dass Jahn<sup>2</sup> I, 596, 1. Abs. zu den Chören des Idomeneo bemerkt, dass die Chöre des Idomeneo in der freien und grandiosen Behandlung der Singstimmen wie der Begleitung im wesentlichen auf derselben Stufe wie die des Königs Thamos stehen; nur verlangt die Oper (Idomeneo) eine gedrängtere Darstellung als Thamos, wo die Verbindung der Musik mit dem Drama nur äusserlich ist. NB! In Idomeneo ist Chor N<sup>o</sup>. 24 (S. 258) ein Chor mit Oberpriester-Solo.

## Anhang

1. Mitschrift Peter Wagners der Vorlesungs-Einleitung
2. Analysen zu Die Schuldigkeit ersten Gebots

### 1. Mitschrift der Vorlesungs-Einleitung von P. Wagner

1<sup>te</sup> Vorlesung – Montag, 7. Mai 1888<sup>169</sup>

Wir sprechen hier von einem Höhepunkt der Musik in dreifacher Hinsicht: 1.) in Mozarts Schaffen selbst, 2.) in der Entwicklung der Oper, 3.) in Anbetracht der Gesamtentwicklung der Musik bis heute.

Mozarts Opern bilden den Höhepunkt seiner Thätigkeit. Die eigentümlichste Seite Mozarts zeigt sich in seinen Opern, wie sehr er auch sonst für das Streichquartett, für die Symphonie und Concertmusik maßgebend war. Ohne Mozarts Symphonien wären diejenigen Beethovens unmöglich. Ohne Mozarts Klavierkonzerte gäbe es heute vielleicht gar keine. In diesen ist in feiner Ausbildung, und in dem Zusammenwirken von Soli und Orchester nie besseres und zweckmäßigeres geschrieben worden.

Aber auch die Norm der Opernkomposition ist von keinem andern so herzunehmen, keiner hat sie so dargestellt wie eben Mozart. Die Entwicklung der Oper drängt allmählich auf diesen Höhepunkt hin. Gluck ist innerhalb dieser Linie nur ein Vorläufer. Nach Mozart befinden wir uns auf jäh abschüssiger Bahn. Um sich ein Bild von der Oper zu machen, muß man sich diesen Gesichtspunkt immer im Auge behalten. Auch bei Untersuchung der ersten Oper ist es gut, sich immer bewußt zu bleiben, wohin die Entwicklung strebt. Jeder, der heute Opern schreibt, thäte gut daran, seinen Mozart zu studieren.

Auch in der Gesamtentwicklung der Musik bis heute stellt die Oper Mozarts einen Höhepunkt dar: weil in der Oper sämtliche in der neuen Musik zu Tage tretenden Faktoren in ganz eigenthümlicher Mischung sich zusammen finden, weil gerade die Oper seit ihrer Entstehung den wichtigsten Teil der Musik einnimmt. Seit Entstehung der Oper wurden allmählich die besten Kräfte ihr zu gewendet, die andern Gattungen wurden vernachlässigt, von ihr beeinflußt. Die Oper hat die Menschen in Banden geschlagen. So ist die Entwicklung der Oper ein Stück der Musikentwicklung überhaupt. Das Stück Musikgeschichte, das wir da treiben, ist ein sehr wichtiges.

Welche Stellung nimmt nun Mozart in der Musik überhaupt ein? Wir sind gewohnt, eine Anzahl von Männern aus dem vorigen Jahrhundert Klassiker zu nennen. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven. Mit diesem Schlagwort wird eine ganz bestimmte Zeit bezeichnet. So ganz richtig ist diese Bezeichnung nun nicht. Diese Männer sind Klassiker einer bestimmten Epoche, sie lebten in einer Zeit, die man Klassik nennen kann, aber sie sind nicht die einzigen Klassiker. Das 18. Jahrhundert ist nicht die einzige klassische Zeit der

---

<sup>169</sup> Die Wiedergabe des Vorlesungsbeginns erfolgt hier nach einer Mitschrift aus dem Kollegheft von Peter Wagner (Jacobsthal Nachlass, B 13, II. Teil, 3. i.).

Musik; und nur auf musikalischem Gebiete war es möglich, daß die Menschheit vergessen konnte, daß es auch andere Klassiker gäbe. Vor dem 18. Jahrhundert gab es noch eine andere klassische Zeit, das 16. Jahrhundert. Palestrina ist den Klassikern des 18. Jahrhunderts ebenbürtig. Aber beide klassische Zeiten sind wesentlich verschieden, durch eine Kluft getrennt. Was zwischen beiden liegt, ist die Entwicklung von der einen Epoche zur andern. Die Kluft, welche beide Klassiker trennt, besteht nun in folgendem: Im 16. Jahrhundert sehen wir die Vollendung der Vocalmusik, im 18. Jahrhundert die der instrumentalen und instrumental - vocalen Musik. Letztere zwei musikalische Richtungen nehmen ihren Ursprung fast in demselben Augenblick, wo die andere Kunst, die klassische Vocalmusik von ihrem Höhepunkt jäh herabsteigt und dieses Herabsteigen ist veranlasst und beschleunigt durch die neue Richtung. Die instrumentale und die von Instrumenten begleitete Vocalmusik waren die Totengräber der Vocalmusik.

Was ist nun eine klassische Kunst? Warum nennen wir die Komponisten des 18. Jahrhunderts Klassiker? Nachdem seit Ende des 16. Jahrhunderts die beiden anderen Arten der Musik anfangen, auch eine Rolle zu spielen, entstand eine ganz neue Richtung in der Musik. Alles dasjenige, was durch die Instrumentalmusik neu in die Kunst eingeführt ist, ist das, was wir neu, modern nennen. V. a. ist da zu nennen die Möglichkeit, einer Melodie den Gesamteindruck dessen zu geben, was die Künstler sagen wollen, was in der früheren Musik unmöglich war. Diese einzelne Stimme wurde dann gestützt durch die Begleitung der Instrumente. So entsteht gerade das umgekehrte von dem früheren. Heute machen wir zuerst eine Melodie und dann die Begleitung durch die Instrumente, im 16. Jahrhundert lernte man zuerst den mehrstimmigen Satz. Der einstimmige Satz, der alles das ausdrückt, was der Künstler sagen will, mußte erst gelernt werden. Daraus ergibt sich nun eine ganz neue Art der Mehrstimmigkeit. Früher waren alle zusammenklingenden Töne gleichberechtigt, jetzt entsteht eine Kunst, die wir die der Begleitung nennen, die Akkordik. Dies Zusammenwirken von Tönen zu Akkorden mußte erst künstlich erfunden werden

Hiermit geht nun Hand in Hand die Erfindung eines neuen Tonsystems. Bis zum 16. Jahrhundert kennt man 6 Tonarten. Durch die instrumentale und instrumental-vocale Musik entsteht nun ein Prozeß, wodurch vier von den Tonarten in den Hintergrund treten, weil sie unbrauchbar erscheinen: ziemlich unbewußt geschah das bei denen, welche Musik betrieben. Die Künstler merkten allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts, daß diese Tonarten dem Ausdruck, den sie verlangten, nicht gewachsen seien. Um nun diesem durch den Ausfall der vier Tonarten entstandenen Mangel abzuhelfen, entstanden die Transpositionsskalen. Bis zum 16. Jahrhundert kennt man sie nicht. Allmählich kommen im 17. Jahrhundert die eine von den #- und b-Tonleitern nach der andern hinzu. Das ganze Material der Musik bildete sich um.

Aber auch eine ganz neue Melodiebildung entwickelte sich. Die vocale Stimme ist durch den Umfang beschränkt, ebenso durch das Atemschöpfen, kann nur gewisse Intervalle gut bilden. Die Instrumente sind nicht so.

Auch in der Rhythmik entsteht eine neue Art, das tote, mechanische Instrument läßt sich alles gefallen.

Auch die Kontrolle, welche das Wort in der Vocalmusik hat, in der Verteilung von betonten und unbetonten Silben, in der Gliederung hört auf. Das Instrument ist Alleinherrscherin.

Mit diesen zwei Richtungen entstand eine neue Kunst. Sie ist aber nicht gleich fertig. Die Erkenntnisse dessen, was not thut, kommen erst allmählich. In dieser Zeit entsteht ein Ringen, ein Kampf, eine Abklärung. Sehr viele Männer, practische Künstler wie theoretische Denker treten in diesem Kampf auf, allmählich haben sie die Mittel gefunden, allmählich den Entwicklungs-prozeß durchgeführt und weil sie zu kämpfen hatten, konnten sie nun allmählich mit den neuen Mitteln erreichen, was sie wollten. Was sich aber mit den neuen Mitteln erreichen ließ, hat das 18. Jahrhundert geleistet. Darum ist das 18. Jahrhundert die klassische Zeit. Der Kampf hat aufgehört, der Künstler ist imstande, ohne Kampf mit seinen

Mitteln das auszudrücken, was er will. Diejenigen Meister, welche klar und deutlich leisten, was sie wollen, heißen Klassiker. Das 18. Jahrhundert bedeutet die Erfüllung nach dem Kampfe.

Also die neue Zeit bahnte zwei neue Richtungen an. In jedem Fall haben wir Männer, die das klassische verkörpern, in der Instrumentalmusik vornehmlich einen, der in seinem ganzen Wesen meist falsch erfasst und unterschätzt ist, Joseph Haydn, der Bruder des auch bedeutenden Michael Haydn. Meist wird Haydn als ein recht gemütlicher Mann dargestellt, der hinten einen Zopf hat und schlecht und recht seine Musik macht, der aber nicht wie ein kühner Bahnbrecher mit großartigen Ideen auftrat. Und doch ist er das. Haydn ist einer der kühnsten Meister. Haydn hat in zielbewußter Art, als Denker in seiner Kunst, indem er jahrelang experimentierte, die instrumentale Kunst der Menschheit gegeben. In seinen Klaviersonaten haben wir Kühnheiten, Versuche, die nicht einmal Mozart ihm nachmachte. Wenn wir Haydns Orchester und die seiner Zeitgenossen vergleichen könnten, würden wir über die vielen Neuerungen staunen. In seinen 83 Streichquartetten zeigt sich eine Entwicklungslinie. Die ersten stehen auf derselben Stufe wie die anderer Leute. Aber keiner zu seiner Zeit hielt gleichen Schritt mit ihm. Der Quartettstil und sein weiterer Ausbau, der Symphoniestil ist Schöpfung Haydns. Haydn hat alles in der heutigen Musik angebahnt. Er schuf als Denker, Kämpfer, bewußter Künstler.

Auf dem Gebiet der begleiteten Vocalmusik gibt es zwei Zweige. Der geistliche umfasst die Kantate, Messe u.s.w., wenn man will auch das Oratorium, als eine ernstere Art der Musik. Die weltliche umfasst die Oper. Da ist nun Mozart im 18. Jahrhundert der Höhepunkt. Es ist ein ganz eigenthümliches Verhältnis zwischen Mozart und Haydn. Mozart hat dem großen Haydn, der er auf tiefste verehrte und schätzte, sechs Streichquartette gewidmet. Man kann sagen, daß er damit Werke schuf, die dessen, dem er sie widmete, würdig und ebenbürtig sind. Er führt sich aber selbst als Haydns Schüler an. Nachher aber hat Haydn viel von dem, was Mozart geleistet, für sich aufgenommen und verarbeitet. Die zwei Oratorien, die Schöpfung und die Jahreszeiten, Werke, die in seiner letzten Lebenszeit entstanden, zeigen gerade in instrumentaler Beziehung viele Spuren Mozarts. Mittel, die Mozart schuf, wendete auch er an. Umgekehrt zeigt sich aber dies eigenthümliche Verhältnis auf dem Gebiet der Oper. Haydn wurde von Prag aus gebeten, eine neue Oper für dort zu schreiben (Haydn schrieb ca. 20 Opern, die aber mit Recht vergessen sind). Da schrieb er aber nach Prag zurück, seine Opern seien alle für sein Personal in Esterhazy; zudem habe Mozart in der Oper solch Unsterbliches geschaffen, daß ihm niemand zur Seite stünde. Der Brief ist interessant und zeigt, wie sehr Haydn die Größe Mozarts erkannte und wie sehr er ihn liebte.

2<sup>te</sup> Vorlesung – Mittwoch 9. Mai 1888

Also der ältere Haydn stellt den jungen Mozart als ohne Rivalen dastehend hin. Mozart hat in der That eine merkwürdige Vereinigung von Veranlagung und Bildung repräsentiert, die ihn wie keinen anderen befähigte, in die Entwicklung der Oper einzugreifen. Mozart ist geboren 1756, starb 1791, lebte also nur 35 Jahre. Diese Zeit nun ist für die Entwicklung der Oper, abgesehen von Mozart, sehr bedeutungsvoll. Die Zeit vor und nach 1756 war so zugeschnitten, daß etwas geschehen mußte, und daß Mozart das that, kam daher, daß Mozart mit dieser einzigen Bildung und Anlage ausgerüstet war. Schon als Kind von 10 Jahren griff er in die Entwicklung der Oper ein. Hätte er nicht so früh angefangen, so wäre ihm seine große Aufgabe auch nicht gelungen.

Mozart hat nun auf den verschiedenen Gebieten der Oper gewirkt, v.a. in der italienischen Oper, d.h. im Sinn der italienischen Auffassung der Oper und zwar schuf er komische Opern und ernste. Aber er schuf auch deutsche Opern, im Sinne der damals beginnenden deutschen Richtung innerhalb der Oper. Was war nun auf diesen beiden

Gebieten zu thun und zu lassen? Diese Frage wird uns unseren Problemen näher bringen. Durch die ganze Geschichte der Oper ging damals ein Riß. Die Oper ist aufgetreten im Kampf mit bestimmten Verhältnissen. Immer hat es Leute gegeben, welche die Oper für Unsinn erklärten. Warum kommt der Mensch auf die Bühne, um zu singen? Es widerspricht dies doch der Natur. Die Bühne hat doch nur den Zweck, das wirkliche Leben darzustellen, und in diesem singt man nicht. Aber alle Kulturvölker haben Dramen mit Musik gemacht, schon die alten Griechen. Warum aber giebt es die Oper? Worin hat sie ihre Berechtigung? Der Gesang an sich ist sicher berechtigt. Gesang ist Ausdruck einer potenzierten Stimmung, er potenziert auch die Sprache in ihrer Wirkung. In den höchsten Momenten der Empfindung wird die Sprache zu arm. Beim ausdrucksvollen Sprechen giebt man den Klangelementen größeren Nachdruck, also den Elementen, welche die Sprache dem Gesange näher bringen. Nun giebt es im Drama viele Momente, in denen die Musik notwendig ist. Der zweite Theil von Göthes Faust wäre ohne Musik nicht denkbar. Das sagt Göthe selber. Die Musik kann eben Dinge aussprechen, welche die Sprache nie verraten wird. Die feinsten Regungen der Seele kann der Dichter nicht schildern. Der Schauspieler kann allenfalls ähnliches darstellen durch Steigen, Schwächerwerden, Beben etc., kurz in allen Punkten, wo Musik und Sprache sich berühren. Die Musik kann das aber noch viel besser machen. Den Umschwung von einer Stimmung in die anderer kann die Sprache nicht darstellen, die Musik in einem Takt. Man kann die leisesten Schattierungen der Seele durch Musik wiedergeben, durch die dem Orchester und den einzelnen Stimmen gegebenen Melodien. Infolge dessen hat neben dem gesprochenen Drama auch immer ein musikalisches existiert. Der Einwurf, daß man im gewöhnlichen Leben nicht singt, ist nicht viel wert, denn man spricht im gewöhnlichen Leben auch nicht in Reimen, wie z.B. im Faust. Der Zuschauer muß nun einmal, wenn er zur Bühne kommt, gewisse Dinge zugeben, gewisse Konvenienzen: diese sind aber bei den verschiedenen Völkern verschieden. Freilich sind im Verhältnis der Gesanges zur Sprache gewisse Grenzen gesteckt. Je glaubhafter ein Komponist einen Charakter darstellt, um so mehr vergessen wir die Konvenienzen.

Die Musik hat aber auch ihr eigenes Bedürfnis. Das gesungene Drama besteht aus Musik und Handlung. Die Schwierigkeit liegt eben darin, beide Dinge, die verschiedene Wege gehen, miteinander zu verknüpfen. Nach Scarlatti wurde in der Oper fast nur die musikalische Seite beachtet. Die Oper im Anfang des 18. Jahrhundert ist eigentlich nur ein Konzertstück. Sie hat Handlung, aber alles dramatisch Bedeutende kommt in das trockene Rezitativ. Überall, wo nichts zu sagen ist, wo dramatisch ganz gleichgültige Dinge gesungen werden, tritt die Musik in ganzer Breite ein. Das ist der Riß in der Oper. Auch die Arie hält in ihrer Breite die Handlung auf.

So war die Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Aber trotz ihrer Mängel hat diese Entwicklung einem Größern vorgearbeitet. Mozart hätte ohne sie nicht leisten können, was er leistete. Aber noch eine andere Richtung machte sich geltend. Im Jahre 1762 wurde zum ersten Mal der Orpheus von Gluck gegeben, der ganz andere Ziele verfolgte. Aber nur bis zu einem gewissen Punkt hat Gluck die Oper reformiert. Seine Reform ist negativ. Er schneidet den Unfug der italienischen Oper ab, was er an die Stelle setzt, ist wenig. Gluck ist Denker, Philosoph, Poet, Dramatiker; großer Musiker ist er nicht. Er hat das dramatische Element wieder zu Ehren gebracht, aber indem er die Musik gewaltig beschnitt. Gluck kürzt die Arie, setzt sie dahin, wo sie nicht aufhält, schafft die Schablone ab, setzt dafür andere Formen, die der Situation angemessen sind. Gluck hat namentlich aber das Rezitativ reformiert. Das recitativo secco, die Sprache mit tonlich fixierter Stimme statt der unbestimmten Sprache, hat er allmählich ganz fallen gelassen. Dafür setzt er das begleitete Rezitativ, welches die andern nur vorübergehend benutzten. Das Rezitativ ist da begleitet vom Orchester. Durch dieses Orchester sucht er nun die Situation zu schildern. Gluck hat das recitativo accompagnato auf eine bis dahin nicht erreichte Höhe gebracht. Er hat reinigend gewirkt, aber den Riß hat er nicht gehoben. Die großen bedeutenden Handlungen setzt auch er noch ins Rezitativ, auch bei



ihm ist die Arie nur Ausdruck einer festen, aus dem Rezitativ gewonnenen Stimmung. Die Arie stört nicht, aber sie fördert auch nicht. Es fehlte Gluck die musikalische Begabung, zu gleicher Zeit dramatisch und musikalisch zu sein. Das Problem, das nach Gluck zu stellen war, ist mit Rücksicht auf das dramatische Element das musikalische in seiner ganzen Breite herbeizuziehen. Hierfür war Mozart der rechte Mann. Es war alles einem Mann von seiner Begabung vorgearbeitet.

3<sup>te</sup> Vorlesung – 14. Mai 1888

Das bisher Gesagte bezieht sich nur auf die italienische ernste Oper. Außer ihr giebt es aber noch eine komische, buffa. Die opera seria bedeutet aber den Hauptstrom seit ihrer Entwicklung von 1600 an. Mit ihr ist die Oper ins Leben getreten. Ihre Entwicklung bedeutet die Hauptsache. Erst viel später fließt aus dem Hauptstrome die opera buffa heraus, erst später nimmt sie eine der seria ebenbürtige Stellung ein.

An bibliographischen Hilfsmitteln bei unseren Studien sind zu nennen folgende Werke: Über Mozarts Opern ist namentlich in letzter Zeit sehr viel geschrieben worden. Was davon von Bedeutung ist, werden wir später bei den einzelnen Opern anführen. Das Beste ist Otto Jahns Werk: W.A.Mozart. Die erste Auflage hat vier Bände, die zweite nur zwei, ist also verkürzt. In der ersten Auflage finden sich noch viele Notizen über die gleichzeitigen und vorangegangenen Musiker, sie ist daher nicht so angenehm zu lesen. Für den großen Leserkreis ist die zweite Auflage vorzüglich. Für den aber, der selbständig arbeiten will, wird die erste Auflage unentbehrlich sein. Auch nimmt die zweite Auflage Rücksicht auf das noch gleich zu besprechende Werk von Köchel. Die schwächste Seite des Werkes ist seine rein musikalische. Jahn war nicht unmusikalisch, aber eine Analyse eines Kunstwerkes kann er nicht geben, oft nimmt er seine Zuflucht zu Beschreibungen, Schilderungen, Deklamationen der Schönheit des Kunstwerkes, wo wir Positives verlangen.

Auch unentbehrlich ist: Ludw. Ritter von Koechel: Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Tonwerke Mozarts.

Erst seit kurzer Zeit besitzen wir eine Gesamtausgabe der Werke Mozarts. Sie umfasst 24 Serien, die 5. enthält die Opern. Einen Mangel enthält das Werk dennoch. Es hätten mehr handschriftliche Varianten angegeben werden können. Ersetzt wird dieser Mangel einigermaßen durch die Revisionsberichte, aber auch da ist nur wenig angegeben. Die Revisionsberichte melden, wo die Handschriften sich befinden; wer die Sache genauer untersuchen will, muß diese aufsuchen.

Wie ist es nun möglich, daß Mozart, obwohl er nur 35 Jahre alt wurde, das Reformwerk der Oper lösen konnte? Mozart ist geboren 1756 und 1762 schrieb Gluck seine erste Reformoper. Es dauerte lange, bis diese sich eine epochemachende Stellung erwarb. Mozart war aber noch zu jung, um sogleich von diesen Reformbestrebungen Notiz zu nehmen. Wie war nun Mozarts Begabung und Erziehung, daß er diese Aufgabe lösen konnte? Wir stehen hier vor einem Wunder, man kann es anders nicht nennen. Mozart war ein Wunderkind. Schon 1762 nahm ihn sein Vater mit seiner Schwester auf Reisen, um ihn der Welt zu zeigen und Geld zu verdienen. Das kommt nun häufiger vor. Aber was Mozart von den andern unterscheidet ist, daß er nicht bloß ein Wunderkind war. Die meisten derselben leiden unter ihrem Vagabundenthum, später gehen aber die Erwartungen, in die man sie zu stellen berechtigt war, nicht in Erfüllung. Bei Mozart ist es anders. Es ist das Verdienst seines Vaters Leopold, der ein Pädagoge ersten Ranges war. Dieser nahm seinen Sohn von Anfang an in eine strenge Schulung, er wollte aus seinem Sohn nicht nur einen Virtuosen, sondern auch einen Menschen und Musiker machen. Schon in seiner ersten Kinderzeit hat Mozart ernste Studien gemacht, und zwar kontrapunktische nach der Methode des Fux. Dann wurden die Studien stets unter Leitung des Vaters fortgesetzt als er schon berühmt war. Nur diese eigentümliche Begegnung

von seltener Begabung, seltener Pflichterfüllung und Erziehung hat einen Mozart hervorgebracht. Was die ganze Entwicklung der Oper bis auf ihn bedeutet, was die großen Komponisten seiner Zeit leisteten, das that er schon als Knabe. Schon als Knabe schrieb er Opern, welche denen der gleichzeitigen reiferen Komponisten um nichts nachstehen. Das ist unerhört und in der ganzen Kunstgeschichte nie dagewesen. Nur so auch war es möglich, daß er darauf als reiferer Jüngling Neues schaffen, seine eigenen Ideen ins Werk setzen konnte.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Hier bricht die Abschrift Wagners ab, weiter nach den Skizzenblättern Jacobsthals, B 13, II. Teil, 4.), hier oben S. 7.

2.

## Analysen zu Die Schuldigkeit ersten Gebots

Aus Teil II:

3. h):

### Die Opern Mozarts. Analysen

[Jacobsthals zitiert nach AMA. Da diese noch keine durchgehende Taktzählung innerhalb der einzelnen Musiknummern der Opern aufweist, die Jacobsthal hätte angeben können, bedeuten bei seinen in Klammern gesetzten Stellenangaben die verwendeten Kürzel S S T in ihrer Reihenfolge: S = Seite, S = System, T = Takt, in der Handschrift sind die beiden S durch Schreibweise in Kurrent- und lateinische Schrift voneinander unterschieden.]

Sinfonia

(S. 1, S. 2, T. 2–4) kleine Nachahmung

Instrumentation – wiederh. Ebenda T. 6–7 Bratsche  
T. 10 f. Fagott

Bau: einfach, aber klar

I Theil C-Dur Halbschluss (S. 1, S. 2, T 5: das 2<sup>te</sup> Thema G-Dur

Innerhalb desselben (S. 2, S. 1, T 3) er wieder zurückgreift auf erstes Thema , aber auch anders durchgeführt (aber in G-Dur), Schluss (S. 2) in G-Dur.

II Theil Modulation mählich zurück bis C-Dur, aber nicht direct, sondern wie es sich gehört auf Umwegen, aber ganz klar –

Klar und schön ist auch die Bindung der Gedanken, zuerst ganz wie der Anfang von I Theil. Wie mit T. 9–10 auch noch wie in I Theil; aber andere Modulation (nach a-Moll hier aber, mit S. 3, T. 1, geht es nicht weiter wie in I, sondern fängt der Schluss von I (S. 2, T. 2) an. Bei (S. 3, T. 7) neue Modulation nach d-Moll bringt auch den 2<sup>ten</sup> Gedanken von I aber modifiziert, lässt ihn nach F-Dur wenden, leider nur kurz. Der Abschluß (S. 3, S. 3, T. 3) bringt den ganzen 2<sup>ten</sup> Gedanken aus I wieder (in C-Dur) Schluß wie in I in C-Dur.

Recitativ (S. 4) gut deklamiert – die bedeutenden Wendungen – aber modulatorisch geschickt.

Nr. 1 Aria (S. 5) Vorspiel Thema mit Tauschung der Stimmen. Es enthält zum Theil egleitfiguren sehr massiv; zum Theil melodische Gedanken auch massiv (das legato S. 5, S. 7, T. 7 bis S. 6, T. 2)

das Geschick Mozarts zeigt sich hier, wie er das legato in der Arie selbst in ganz anderem Zusammenhang anbringt (nämlich S. 6, S. 3, T. 4) beidemal hier, wie im Vorspiel klappt es.

Form der Arie Da capo

a) I Theil

C-Dur – G-Dur bis S. 6

b) Zwischenspiel C-Dur S. 7

II Takt- und Tonartwechsel

III Wiederholung von I

– [1/2] –

Nr. 2 Aria (S. 10) Es-Dur

Form ganz anders als Nr. 1 (Randbemerkung: Ebenso ist gebaut Nr. 7 Aria, S. 48)

a b a b Nachspiel entnommen aus Vorspiel zu a.

Es-Dur  $\frac{4}{4}$  1) a langes Vorspiel [bis] S. 13, S. 2, T. 3 Schluss B-Dur

C-moll  $\frac{2}{4}$  2) b von der S. 14, S. 1 Schluss g-moll

$\frac{4}{4}$  3) a (S. 14, S. 2) aber ohne Vorspiel und anders als 1) a Schluss Es-Dur, S. 16, S. 1

$\frac{2}{4}$  4) b (S. 16, S. 2) aber modifiziert gegen 2) b Schluss Es  
5) Nachspiel entnommen zu Vorspiel zu 1) a.

Merkwürdig geschickt ist schon die Voraussicht der Composition. Im Vorspiel S. 10, S. 3, T. 2 ff findet sich eine Stelle □□□ und klar instrumentiert mit 2 Hörnern und antwortenden Oboen, welche zunächst in der Arie keine Verwendung finden, wieder in 1) a u. 2) b. Sie taucht erst beim 2<sup>ten</sup> a (markierter Einschub, links am Rand notiert: ausführlicher siehe in Arie Nr. 4 (S. 32 ff), siehe S. 6 dieser Blätter, S. 15, T. 1) auf und dasselbe wie im Vorspiel. Dazu erste Sinfonie. Dadurch tritt in diesem 2<sup>ten</sup> a ganz neues ein. Daran schließt sich aber hier ganz anderes an als im Vorspiel selbst (S. 11, S. 1) & bei Wiederholung (S. 12, S. 2, T. 2). In beiden Fällen ist der Anschluß durchaus natürlich.

ad 5) habe ich zu bemerken: Mozart hatte das Bedürfnis mit Anfangähnlichem zu schließen. Daher greift er aufs Vorspiel zurück. Er bricht dieses heraus aus Vorspiel (nämlich das Stück S. 10, S. 2, T. 2–T. 5) und führt es nicht ebenso wie im Vorspiel fort, sondern entnimmt das weitere einer anderen Stelle des Vorspiels, nämlich die Takte S. 18, S. 1 (T. 2–4) u. Stelle S. 11, S. 2, T. 3–6. Die Anschlüsse sind in beiden Fällen gleich natürlich, nichts gewaltsam erzwungenes. Ganz klar disponiert: das Nachspiel wird zwar kürzer, aber behält doch den Charakter des Anfangs, und der Schluss des Nachspiels ist gleich Schluss des Vorspiels.

Diese Fähigkeit, Gedanken zu erfinden, die in verschiedener Art aneinander gereiht, immer wieder passen, ist echt Mozartisch und tritt schon hier hervor, wird später in dramat. Interesse eingesetzt.

– Er sucht zu Charakterisieren: in a) Das grimme durch grosse Sprünge im Ganzen und durch chromat. Gesang, S. 12, S. 3 T. 4 ff.

in b) doch der Jäger will noch schlafen – weitere Cantilenen

Echte Coloratur wie in ital. Arien damals (S. 22, S. 2, T. 5 f u. S. 15, S. 1; S. 17, S. 1 (Variante des Vaters))

– geschickt geht diese Arie unmittelbar ins Recitativ über (S. 18, S. 1). – [2/3] –

Recitativo S. 18, bald Secco, bald reich begleitet (S. 19; S. 1 T. 2 ff.), wieder secco.

Im begleiteten Theil malend (S. 19, Anfang malt das Wort Höllengrund, S. 18 letztes Wort); S. 20, S. 1, T. 2 ff, das verklingend angekündete Geheul durch □□□ und Chromatik.

S. 2 letzter Takt sequenzartiges Erheben NB: diese begleitete Stück des Recitativs war nach Jahn<sup>2</sup> I, 51 unten vorher schon als secco hingeschrieben. (In der 1. Auflage erwähnt Jahn die ganze Composition nur I, S. 71, Anm. 3<sup>171</sup>)

S. 3 letzter Takt greift er vorübergehend auf die Einleitungsfigur des begleiteten Recitativs zurück (S. 19).

Nr. 3 Arie der Gerechtigkeit: Inhalt: I. Theil singt dem schlafenden Christen vor: Erwache fauler Knecht, der du den edlen Preis so vieler Zeit verloren, und doch zu Müh und Fleiß, zu Arbeit bist geboren. Erwache fauler Knecht, erwarte strenges Recht.

2. Theil (S. 25 unten): So rufet Höll und Tod, du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben, dem Richter, deinem Gott.

Da capo Arie in 3 Theilen (noch Wiederholung des 1<sup>sten</sup>)

Bemerkenswerter:

1) Im 2<sup>ten</sup> Theil (S. 26) der Wechsel zwischen Allegro und Adagio

2) der Übergang zum 3<sup>ten</sup> Theil (Wiederholung des 1<sup>sten</sup>)

---

<sup>171</sup> Jahn erwähnt sie als ein verloren gegangenes Oratorium, nach „Andrés Verzeichnis Nr. 1“. Jahn schrieb auch schon von „Barringtons Nachricht“ über ein Salzburger Oratorium. In Jahns Handexemplar keine weitere Notiz an dieser Stelle. Nach Pohls Fund und Beschreibung in der AmZ 1865 nahm Jahn in seine 2. Aufl. eine Darstellung des Oratoriums auf.

Der Text des 2<sup>ten</sup> Theils und damit der 2<sup>te</sup> Teil selber ist eigentlich beendet (S. 26, 4. Syst., T. 1; Gott!).

Aber statt nun direct zum 1<sup>sten</sup> Theil zurückzugehen, thut Mozart folgendes. Er entnimmt dem 1<sup>sten</sup> Theil den Anfang der Worte: Erwache fauler Knecht; und rückt die Töne dazu ein noch in den 2<sup>ten</sup> Theil, indem er die Ausleitungsfigur dem Allegro des 2<sup>ten</sup> Theils (S. 26, S. 1, T. 2 etc) entnimmt. Dann erst beginnt S. 27, S. 1, T. 3, indem er auf den Anfang (S. 22, S. 1, T. 1) zurückgreift, die Wiederholung vom 1<sup>sten</sup> Theil (Einleitung); und kürzt es auf geschickte Weise ab. Er springt nämlich nach S. 27, T. 1 (= S. 22, S. 2, T. 3) gleich auf S. 22, S. 3, T. 1 und schliesst das Vorspiel bereits mit Takt 4 dieses Systems. Diese kleinen Modifikationen, die auf diese Art nothwendig sind, sind geschickt und natürlich gemacht.

Warum schreibt Mozart bei der Wiederholung der Einleitung gleich im Anfang S. 27, S. 1, T. 4 in der 2<sup>ten</sup> Takthälfte die Triolen der Viola u. des Basses in einem abwärtsgehenden Gang, während zuerst (S. 22, T. 1) ein aufwärtsgehender Gang steht? – [3/4] –

Recitativ (S. 27, 4 ff.)

zuerst secco (Unterhaltung zwischen Christgeist u. Gerechtigkeit welche beobachten, wie der Christ erwacht), sodann

begleitet, (S. 28 ff.) Orc. schildert das Erwachen des Christen aus dem Traum.

Bemerkenswerth ist hier vieles:

1) die Schilderung des allmählichen Erwachens, mit abgerissenen Fragen und den langen von Instrumenten ausgefüllten Pausen.

2) Die Begleitung:

durchgehendes Thema, das gleich zu Anfang auftritt und mehrfach modifiziert auftaucht – und mit Nachahmung versehen ist.<sup>172</sup>

Modificationen: (S. 28, S. 2, letzter Takt). Hier ohne begleitende Figuren, und dann nur erste Hälfte derselben, darauf halbe Note, und zu dieser halben Note dann nachahmend, ähnliches später in Arie Nr. 8 (S. 66, S. 2, T. 4–5) (siehe S. 14 dieser Blätter gegen das Ende) zugleich aufwärtsgehend im Bass, aber weitergehend in den 2 Violinen u. 2 Bratschen. Nun setzt (S. 29, S. 2, T. 1–4) eine Tremolofigur in Allegro und in T. 4 ein schneller Lauf ein. Was dies bedeuten soll, wird klar durch die folgenden Worte: Tod. Jetzt tritt dem Erwachten lebendiger vor die Seele, was er geträumt hat. Die grössere Erregung spricht die stärkere Bewegung der Instrumente, das crescendo derselben aus.

Und nach dieser Erregung und dem Wort Tod urplötzlich wieder das erste Thema (S. 29, letzter Takt), pp; in 5 Instrumenten, in Terzenparallelen.

Nun rast (S. 30, Anfang) das Orchester auf das Wort Hölle und in wieder anderer Art auf das Wort Rechenschaft (S. 30, S. 1, letzter Takt); und die auf diesem Wort erklingende Figur (S. 30, S. 2, T. 1) führt mit T. 2 wieder zum Anfangsthema zurück, woran sich diesmal auch die beiden Fagotte betheiligen.

Dazu

3) die Instrumentierung; 2 Viola; wovon die 2<sup>te</sup> mit der zweiten Violine genau die 16<sup>tel</sup>=Begleitfigur im 1<sup>sten</sup> Thema übernimmt, während die 1<sup>ste</sup> Viola mit der 1<sup>sten</sup> Violine in der tiefern Octave das Thema bringt, ein ausserordentlich wirksames Mittel. – [4/5] –

Es ist erstaunlich, wie viele Details schon in diesem Werk von uns beobachtet werden müssen. Welche kluge Einsetzung der Mittel, welches kluge Aufsparen des Effects, die Fagotte erst gegen Schluß der Rezitative an dem Thema zu betheiligen. Nun geht es weiter in secco. So wird dem Christen vom Weltgeist weiss gemacht, daß er nur ein Traum war.

---

<sup>172</sup> NB! (am Rand) dasselbe Thema auch sonst in andern Opern benutzt (siehe S. 106 meiner weiteren Vorlesung Die Opern Mozarts. S. 106 [eckige Klammer].

Es ist auch wieder ganz zweckmäßig wie Mozart (S. 31, S. 6) wieder aufs begleitete Rezitativ zurückgreift, wenn der Christ sagt: Es klinge aber auch in meinem Sinn die Wort: Erwache fauler Knecht! Du wirst von deinem Leben genaue Rechnung geben. Mit diesen Worten, welche er im Schlaf gehört hat, verbindet er wieder Begleitung der Instrumente.

Die Melodie dieser Worte ist dieselbe als die, auf welcher sie die Gerechtigkeit in der Arie sang (S. 26, S. 1–2). Auch die Begleitung ist dieselbe, abgesehen von einigen Modificationen, die sie im Rezitativ hat. (S. 31, S. 6, T. 3 u. f.) Die Bratsche hat ebenfalls wie die Violinen 16<sup>tel</sup> Triolen, während in der Arie (S. 26, S. 1, letzter Takt ff.) sie Achtel hat; will Mozart durch die Sechzehntel die große Erregung schildern? Umgekehrt betheilt sich in den Takten vorher (S. 31, S. 6, T. 1 & 2) der Basso an der 16<sup>tel</sup> Figur nicht; will er die darauf folgende Erregung um so intensiver schildern. Hier ist die erste Sechzehntelfigur abgekürzt und *pp* gegenüber der Stelle in der Arie, wo sie *f* ist.

Was aber hier hinzutritt ist die Alt-Posaune. Bewunderungswürdig für einen Knaben sind die künstlerischen Überlegungen, die dazu notwendig waren, um alles dies zu thun.

Ich bemerke, daß die Worte: Erwache fauler Knecht im Rezitativ (S. 31, S. 6, T. 1) nicht die Worte sind, die auch in der Arie auf die betreffende Melodie gesungen werden (S. 26, T. 1), sondern hier lauten sie: er rufet Höll und Tod. Die Worte: Erwache fauler Knecht, gehören dem 1<sup>sten</sup> Theil der Arie an und sind, wie ich S. 3 dieser Blätter zu Nr. 3 Aria gezeigt habe, von Mozart als Übergang auch zur Wiederholung des 1<sup>sten</sup> Theils benutzt worden. Diese Freiheit in der Textbenutzung lässt sich erst unter Kenntnissnahme der Textbücher richtig beurteilen. – [5/6] –

Darauf wieder secco; der Weltgeist überredet den Weltgeist weiter, auf diesen Traum keinen Werth zu legen, darauf

Nr. 4 Arie (S. 32, S. 5 ff.) der Weltgeist belehrt den Christen, sein Leben zu geniessen, 3teilige Arie.

Bemerkenswerth:

1) Die Partie des Instrumentalvorspiels (S. 33, S. 1, T. 2 f.) kommt im ersten Abschnitt des ersten Theils der Arie nicht vor, sondern erst im 2<sup>ten</sup> Abschnitt desselben. (S. 37, S. 2, T. 1 f.) zu den Worten: O so jauchze, so lache, so scherze.

2) Bei dem Schluß des 2<sup>ten</sup> Theils (S. 39, S. 2, T. 3) schliesst sich nicht das ganze Vorspiel an, um zum 1<sup>sten</sup> Theil zurückzukehren, sondern Mozart setzt gleich mit der eben erwähnten Partie (S. 33, S. 1, T. 2 ff.) ein und streicht auch nachher ein Stück aus dem Vorspiel heraus, nämlich nach S. 39, S. 3, T. 4 (= S. 33, S. 2, T. 4) bringt er nur noch 2 Takte, während im 1<sup>sten</sup> Vorspiel (S. 33) noch 4 Takte folgen. Die Überleitung zum Gesang im Takt vor der Singstimme ist in beiden Fällen wieder dieselbe. Die Anknüpfungen sind wiederum durchaus geschickt. (In S. 39, S. 3, T. 1 ist das Horn anders als in der entsprechenden Stelle S. 33, S. 2, T. 3–4)

Nr. 5 Rezitativo accompagnato der Christ: S. 40

er erinnert sich noch genau der Stimme und der Worte, und fühlt noch das Beben des Herzens.

Schilderung der Instrumente:

1) (S. 40, S. 2, T. 3) nach den lang gehaltenen Tönen die flüchtigen durch Pausen unterbrochenen 16<sup>tel</sup>

2) skalisch, (S. 40, S. 4, T. 3) die Schilderung der matten Schläge des Herzens

3) Bebende Glieder (S. 41, S. 1, T. 2 f) die Triole & 16<sup>tel</sup> u. die durch Pausen durchbrochenen 16<sup>tel</sup>. – [6/7] –

Nr. 6 Arie des Christen (S. 41, S. 2 ff.)

Er hört nach der donnernden Kraft, wie Posaunenschall.

Dies ist Mozart Veranlassung, die Arie mit einer Alt-Posaune zu begleiten.

3 theilige Da-Capo-Arie.

### Bemerkungen

1) Nachdem im Vorspiel die Posaune natürlich eine Rolle spielt, lässt Moz sie beim ersten Auftreten des Gesanges (S. 42, S. 2, T. 3) schweigen. Schon hier zeigt sich die kluge Vorsicht, die Singstimme nicht zu übertönen. Erst nachdem die Singstimme schon gesungen hat, tritt die Posaune hinzu. Auch nachher läßt er in kluger Art die Posaune Pause machen.

2) Im 2<sup>ten</sup> Theil benutzt Mozart das Wort Widerhall um ein Echo zu machen mit *pp* Violine und Posaune, indem diese beiden die letzten Töne des Gesanges wiedergeben (S. 45, S. 2, T. 1–3; S. 3, T. 2–3, auch S. 2 die letzten beiden Takte) haben echoartig die Posaune nach dem Worte Posaunenschall.

3) Nach dem 2<sup>ten</sup> Theil (S. 46, S. 2, Schlußtakete) wird hier zur Wiederholung des 1<sup>sten</sup> Theils ein ganz anderes Instrumentalvorspiel gegeben als zu Anfang der Arie (übrigens bedeutend kürzer, wie Mozart denn an dieser Stelle gewöhnlich kürzt).

4) Die cadenzierte Wendung (S. 43, S. 1 T. 4–5) mit abwärtsgehendem Sprung vorher („Rechenschaft“) braucht er auch häufig; so in der 1<sup>sten</sup> Arie (S. 6, S. 3, T. 6–7) („Rettung schafft“) und an entsprechenden Stellen. In Arie Nr. 2 (S. 13, S. 2, T. 1–3), ohne vorhergehenden Sprung (□ „Rache sieht“) und an entsprechenden Stellen d. Arie Nr. 3 (S. 25, S. 3, die letzten beiden Takte) („fauler Knecht“) ohne vorhergehenden Sprung. In Arie Nr. 4 (S. 35, S. 2, die letzten Takte) („Träume sein“) und entsprechende Stellen; d.h. also in allen bisher vorkommenden Arien. Es ist dies die beliebte Form der Cadenz in der Arie der ital. opera seria (z.B. Gluck: Clemenza di Tito, S. 1, S. 38 meiner Beispiele A. □ Leon Leo Olympia, ebenda S. 43, S. 2; derselbe Festo teatrale, ebenda S. 76, S. 1, letzter Takt bis Syst. 2, T. 1) – [7/8] –

Nun folgt S. 47 ein Recitativo (rezitativischer Dialog zwischen) (Weltgeist, Christ, Christgeist) Inhalt: der Weltgeist sagt: Es ist Pfaffenwerk.

Nr. 7 Arie des Weltgeist (S. 48)

Schildre einen Philosophen	
Mit betrübten Augenlichtern	
Von Gebärde herb und schüchtern	} a
In dem Angesicht erbleicht.	

Dann hast du ein Bild getroffen	
Das nur ihm alleine gleicht.	} b

Form der Arie    a    b    a    b  
                  Schluss H    +#    Schluss H □  
                                  Taktwechsel

Cadenz wie in den andern Arien: mit Quintensprung (S. 51, S. 1, die beiden letzten Takte. Siehe S. 7 dieser Blätter, ad 4)

Recitativo S. 55–56, Dialog zwischen Christ, Weltgeist, Christgeist. Der Christ hält den Christgeist für einen Arzt, er soll ihm Hilfe vor der Angst und dem Kummer schaffen. Der Christgeist will es thun. Der Christ fasst diese Heilung nur innerlich auf. Der Christgeist meint aber eine geistige Heilung. Darauf bezieht sich nun die folgende Nr. 8 Arie, S. 57. Ein echt merkwürdiges Stück, welches später Mozart in die Oper *Finta semplice* als Arie Nr. 7 (S. 47 der Partitur; siehe Revisionsbericht in Serie V, S. 22 und Nr. 7) herübergenommen hat. (Auch Jahn<sup>2</sup> I, S. 53, 3. Z. v. u. und S. 76 kurz vor Absatz; aber geringfügig sind die Veränderungen nicht, wie Jahn an dieser 2<sup>ten</sup> Stelle u. der Revisionsbericht sagt, welche Mozart für die *finta semplice* damit vornahm, sondern sehr bedeutsam und charakteristisch.) – [8/9] –

Der Text der Arie heißt:

1	Manches Übel will zuweilen	
2	Eh es kann der Balsam heilen	} a
3	Erstlich Messer, Scheer und Gluth.	
4	Jener Ruf, der dich erweckte	
5	Jene Stimme, die dich schreckte	} b
6	War dir nöthig, war dir gut.	

Die Arie in B-Dur. Es ist eine Da-Capo-Arie, gebaut also

I	II	III=I
1) a	2) a	3) b
Schluss	Schluss	in g-moll
C-Dur	B-Dur	Schluss in d-moll
S. 61, S. 2	S. 65, S. 1	S. 67, S. 1, T. 2
		Übergang zur
		Wiederholung.

(S. 67, S. 2 steht am Schluss col legno. Er hat aber nicht angegeben wo das Fine ist. Das ist aber jedenfalls am Schluß von I. (S. 65, S. 1, T. 5).)

Aber doch ist diese Arie eine Da-Capo-Arie in anderem als dem gewöhnlichen Sinn.

Sonst hat der II Theil (b) andere musikalische Gedanken wie der I<sup>ste</sup> Theil; möglichst verschiedene, sogar im Takt kräftig anders, wie ja auch in diesem Werk, z. B. die Arie Nr. 7 (S. 48 ff). Hier aber ist der II Theil (b) aus dem selben musikalischen [Gedanken] herausgearbeitet wie der I<sup>ste</sup>, und gerade die Art der Verarbeitung desselben nimmt unser Interesse in Anspruch, und die Verarbeitung ist so ausführlich, dass dieser II Theil viel ausgeführter ist als sonst, und so in einem grösseren Gegengewicht zum I. steht als sonst. Doch darüber nachher. Zunächst noch andere Bemerkungen über den ganzen Verlauf der Arie.

1) Die Mannigfaltigkeit der Benutzung der dichterischen Abschnitte für die musikalischen Abschnitte.

Die 4taktigen Kola, aus denen der Anfang besteht, benutzen die Verse in ganz verschiedener Art.

Die Takte (S. 59, S. 1, T. 1–4) benutzen die erste Verszeile in gewohnter Art.

Die Takte 5–8 ganz anders. Die 2<sup>te</sup> Verszeile, von derselben Verlänge wie die erste, – [9/10] – nimmt hier nur 2 Takte ein; sie wird zweimal wiederholt; das Kolon (T. 5–8) zerfällt somit in 2 Halbkola.

Die 3<sup>te</sup> Verszeile (S. 2 T. 1–4) ist wieder in gewöhnlicher Art 4taktig behandelt.

Nun kommt die Wiederholung dieser 3 Verszeilen und nun ist dasselbe folgendermaßen behandelt. Die erste (S. 59, S. 2, T. 5–8) ist einfach 4taktig, aber durch die Melodiebildung sowohl wie durch den Rhythmus zerfällt dasselbe in 2 Halbkola.

Die 2<sup>te</sup> (S. 60. T. 1–4) ist in gewöhnlicher Art 4taktig behandelt. Die 3<sup>te</sup> (T. 5 ff.) ist mehrfach wiederholt und dabei verschiedenartig behandelt.

Zuerst (T. 5 bis S. 2, T. 1) in gewöhnlicher Art 4taktig. Hierbei ist aber zu bemerken, dass er mit der Begleitung noch etwas besonderes vorgenommen hat. Die charakteristische Begleitungsfigur (T. 6–7), die schon im Vorspiel vorkommt (S. 58, S. 1, T. 4–5), lässt er nicht gleich zu dem Wort: erstlich, also nicht gleich im ersten Takt dieser Kurzzeile eintreten, sondern erst im zweiten Takt auf dem Wort Messer. Das Gefühl, das Mozart hierzu getrieben, ist durchaus richtig. Diese charakteristische Begleitungsfigur hat erst einen Sinn auf den logisch bedeutenden Worten: Messer, Scheer u. Gluth, nicht aber schon auf dem Wort erstlich.

– Um das zu ermöglichen, musste Mozart gegenüber der Stelle im Vorspiel (S. 58, S. 1, T. 4) vor diesen Takt einen Takt einschieben, nämlich (S. 60, S. 1) den Takt 5 („erstlich“), welcher sich einschiebt zwischen T. 4 u. T. 6.



Es ist der Eindruck der charakter. Begleitungsfigur hier (S. 60, S. 1, T. 6) lahmer geworden als im Vorspiel; man erwartet dieselbe schon unmittelbar nach T. 5 des S. 1 von S. 60 und dann wäre sie wirksamer; aber Mozart wollte andererseits erst auf Messer dieselbe haben, und das mit Recht. (NB! Etwas ähnliches in *Apollo u. Hyacinthus*, u. zwar im Duett Nr. 8 (S. 82 und zwar S. 84, erster Takt) bei Numen. Siehe oben S. 26 meiner Blätter: Vorlesung. Die Opern Mozarts, Sommer 1888.) – [10/11] –

Er hat die beiden Anforderungen noch nicht miteinander vereinen können. oder noch nicht das feine Gefühl für die rhythmischen Dinge gehabt.

Beiden Ansprüchen hätte er auf folgende Art genügen können, wenn er so geschrieben hätte:

| Begleitungsfigur

Balsam heilen erstlich Messer

|—————| |—————|  
2. Verszeile 3. Verszeile

So würde der eingeschobene Takt ausfallen, und schlagfertig würde die Begleitungsfigur eintreten und zu dieser das Wort Messer erklingen. Erst ganz im richtigen Licht wird man die Stelle sehen, wenn man vergleicht, was Mozart daraus in der 7<sup>ten</sup> Arie der *finta semplice* gemacht hat, wie er sich da zu dem dortigen Takt verhält.

NB! Schon in dieser Kindheitszeit baut Mozart seine Perioden nicht unbedingt 4taktig. Z. B. die Einleitung (S. 57, S. 2, T. 2–3) ist [ein] 2taktiges Halb-kolon, welches [er] zwischen 4taktige einschibt. Merkwürdig frei und sicher behandelt er die entsprechende Stelle im Gesang. Im Gesang folgt hierher

(S. 59, S. 1, letzter Takt = S. 57, S. 2, T. 1 des Vorspiels) eine 4taktige Periode, welche dem eben erwähnten 2taktigen Halbkolon des Vorspiels entspricht. Hierbei sind die beiden Takte des Vorspiel-Halbkolons verwandt für die Takte (S. 59, S. 2, T. 3 u. 4), die Takte 1 + 2 dieses Systems sind also im Gesang herzugekommen. Welches Gefühl mag Mozart wohl geleitet haben, in dem Vorspiel das 2taktige Halbkolon zu setzen statt wie im Gesang ein 4taktiges? Und dabei ist auch noch eine Veränderung in [der] Begleitung vor sich gegangen.

Interessant und später zu untersuchen ist dieselbe Stelle in der *Finta semplice* (S. 48, S. 1. T. 3, wo von Mozart etwas durch □ war. – [11/12] –

Der Ausgang dieses Kolons im Gesang hat in der Begleitung (S. 59, S. 2, T. 4) auf dem ersten Viertel schon die Triller-figur, die auch weiterhin folgt, welche aber in dem Vorspiel an dieser Stelle (S. 57, S. 2, T. 3) noch nicht steht, sondern erst später folgt. Was mag Mozart wohl hierzu veranlasst haben?

Auch sonst sind in [der] Begleitung noch Modificationen, z. B. lässt er (S. 59, S. 2, T. 5) die Hörner erst auf [dem] 3<sup>ten</sup> Viertel eintreten, wohl um das Eintreten der Singstimme nicht zu decken.

Ferner sind die Kola (S. 58, S. 1, T. 4 bis S. 2, T. 1) und die entsprechenden folgenden 5taktig. Anders gestaltet sich die Kolon=entwicklung in der entsprechenden Stelle des Gesanges (S. 60, S. 1, T. 6 ff.), da vor diesem der eingeschobene Takt 5 des Gesanges („erstlich“) eintritt. Dann wird diese 3<sup>te</sup> Verszeile noch zweimal gesungen, beidemal auf dieselbe Art; es tritt eine Pause ein, in der nur die Instrumente spielen, darauf der Gesang, derart, dass jedesmal der Vers ein 2taktiges Halbkolon ausmacht. (Das Instrumentalzwischenpiel macht mit dem gesungenen Halbkolon zusammen beidemal ein ganzes 4taktiges Kolon aus. Das erste mal [S. 60, S. 2, T. 1-4]; das 2<sup>te</sup> mal [T. 6 bis S. 61, S. 1, T. 1]).

Dies ist der Schluss des ersten Abschnitts des ersten Theils, in F-Dur (1. a. des Schemas S. 9 dieser Blätter); der durch diese Wiederholung der 3<sup>ten</sup> Verszeile das gewünschte Schwergewicht erhält. Ebenso im 2<sup>ten</sup> Abschnitt des ersten Theils (S. 64, S. 1), wo (S. 2, T. 1–

2) noch einmal, um noch energischer abzuschliessen, eine Wiederholung der 3<sup>ten</sup> Verszeile erfolgt.

Es ist erstaunlich, wie der Knabe aus dem einfachen Bau der Verse ein so abgerundetes abwechslungsreiches rhythmisches Gebilde hat machen können. Welches feine Gefühl in rhythmischen Dingen, welche Gewandtheit in rhythmischer Gestaltung setzt dies voraus!

Über den 2<sup>ten</sup> Abschnitt des ersten Theils ist besonderes nicht zu sagen (später vielleicht noch genauer zu untersuchen; in der finta semplice hat dieser zweite Abschnitt [S. 52 der finta semplice S. 1, T. 4 ff.] andere Worte als der erste; und so wirkt die modulatorische Stelle [S. 52, letzter Takt ff: „una moglie“] hier eigentlich mehr als in der vorliegenden Oper die entsprechende Stelle [S. 62, S. 1, T. 6: „Manches Übel“]). – [12/13] –

Hingegen will ich über den zweiten Theil noch sprechen.

Wie schon S. 9 dieser Blätter gesagt, sind in diesen II Theil entgegen der sonstigen Gewohnheit dieselben Gedanken benutzt wie im I Theil. Aber nicht alles und nicht in der selben Folge; sondern in Freiheit. Der Anfang gleich

(S. 65, S. 1, T. 6 – S. 2, T. 1) ist gleich dem Anfang des ersten Theils (S. 59, S. 1, T. 1–4), etwas modifiziert und in g-moll. Die 2<sup>te</sup> Verszeile („jene Stimme, die dich schreckte“, S. 2, T. 3–6) ist nach dem selben Typus gebildet, in B-Dur, uns ist infolge dessen = dem eben erwähnten Anfang des ersten Theils; die 3<sup>te</sup> Verszeile (S. 66, S. 1, T. 1–4: „War dir nöthig, war dir gut“), zwei 2taktige Halbkola, sind nachdem Typus der 2<sup>ten</sup> Hälfte der 2<sup>ten</sup> Verszeile („die dich schreckte“: S. 65, S. 1, T. 5–6) melodisch und harmonisch modulierend.

— Und nun folgt eine Verszeile, die sich Mozart selbst gebildet hat („jene Stimme, jener Ruf“: S. 66, S. 1, T. 5–8) aus den beiden ersten Verszeilen:

jener Ruf, der dich erweckte

jene Stimme, die dich schreckte.

(Ebenfalls eine Textänderung: in Apollo u. Hyacinthus (S. 85, S. 2, T. 3 – Schluss des Systems, siehe meine Blätter: Die Opern Mozarts. Vorlesung - Sommer 1888, S. 33 [eckige Klammer].)

Er hat die beiden Glieder umgestellt, weil er männlichen Versschluss braucht: Ruf; und nun reicht freilich dieser noch nicht: Ruf auf das gut des folgenden Kolons (S. 2, T. 4). Aber, dass Ruf und gut beide den Vocal u haben, scheint ihn doch zu befriedigen. Es fragt sich, ob Mozart diese Verszeile gebildet hätte, wenn die Worte Ruf und gut nicht Assonanz zueinander gehabt hätten.

Die Melodie dieses Verses und die des folgenden 3<sup>ten</sup> („war dir nöthig, war dir gut“, S. 2, T. 1–4) lehnt sich wohl an den Typus des Anfangs des I Theils an. Zum Schluss wiederholt er nochmal die 3<sup>te</sup> Verszeile (S. 2, letzter Takt u. ff.); und zwar mit derselben Melodie (in d-moll), wie die 3<sup>te</sup> Verszeile des I Theils am Schluss desselben (S. 64, S. 2, T. 1–3). Und so schliesst auch dieser 2<sup>te</sup> Theil mit nachdrücklicher Wiederholung der 3<sup>ten</sup> Verszeile. – [13/14] –

Aber als etwas besonderes muß ich noch die Benutzung jenes charakteristischen Begleitungsmotivs (S. 58, S. 1, T. 4) erwähnen, das schon im I Theil eine Rolle spielte, hier aber nicht wieder, und sehr eigenthümlich.

Gleich am Anfang (S. 65, S. 2, T. 1–2)

Das eigenthümliche der Benutzung liegt darin, dass es erklingt, mit dem Schluss der 1<sup>sten</sup> Verszeile, dann ebenso T. 6–7 mit dem Schluß der 2<sup>ten</sup> Verszeile; wie versteht Mozart bereits in dieser Zeit der Kindheit mit solchen Gedanken spielend umzugehen, sie einzufügen, wo es ihm gut dünkt. Und er verbindet mit diesem Spiel einen Gedanken; dieses charakteristische klopfende Thema, erklingt hier zu den Worten; erweckte, schreckte, ebenso wie im I Theil zu den Worten: Messer, Scheer u. Gluth; beidemal um etwas Gewalttames zu illustriren. Das Gewalttame aber, das er schildern will, steht im Vers im I und II Theil

jedesmal an anderer Stelle, beidemale aber ist es ganz natürlich eingefügt in musikal. Beziehung.

Noch mache ich aufmerksam auf die Leichtigkeit der Modulation an den vorliegenden Stellen: das erste mal (S. 65, S. 2) modulirt er nach b (3. Takt), das 2<sup>te</sup> Mal modulirt dieselbe Wendung (S. 65, letzter Takt) dadurch, dass das Motiv (S. 66, T. 1) nach H geht, nach c-moll. Noch einmal benutzt er dieses Thema zum Schluss der ganzen Arie (S. 66, S. 2, T. 4 ff.); zuerst indem T. 4 bis zur ersten Hälfte von T. 5 sich das Motiv auf 2 Instrumentalgruppen verteilt (Ähnliches bei ähnlicher Figur schon früher (S. 28, S. 2, letzter Takt, siehe S. 4 dieser Blätter, ad 2) [in der] Begleitung) und dann indem in der 2<sup>ten</sup> Hälfte des Taktes 5 und dem Takt 6 alle Instrumente das Motiv spielen, ähnlich wie am Schluss d. I Theils (S. 64, S. 1, letzter Takt f.); aber melodisch ganz anders; er bleibt 3 mal auf der selben Tonhöhe; und operirt mit dem chromatischen Intervall *gis-b*, wodurch dasselbe eine neue Wirkung erhält. Hält man sich noch die Instrumentation vor Augen, die in dieser Arie schon sehr reich ist: 2 Violen, 2 Fagotte, 2 Oboen, 2 Hörner (es ist die reichste bisher und im ganzen Werk); sieht man, wie klar disponirt diesselbe ist, wie nicht immer alle Instrumente wirken, wie sie sich gruppiren und in Gruppen ablösen – [14/15] – und als Schlüsse behandelt sind, die zweckmässig einsetzen und abtreten, so muß man staunen über die künstlerische Einsicht und die technische Gewandheit, über das Ebenmass, das sich in all diesen Dingen zeigt.

Dann folgt S. 68 Recitativ. Zuerst zwischen Geist und Christgeist. Der Christ hält den Christg. immer noch für einen Arzt und dieser giebt ihm Anweisungen, die wirklich physisch gelten können, aber geistig gemeint und in () gesetzt auch so gedeutet werden.

Dann kommt der Weltgeist dazu, der den Christen zu einem Mahle auffordert, bei dem Freunde und Freundinnen versammelt sind. Darauf empfiehlt sich der Christ und folgt der Lockung. Nun klagt der Christgeist und mit ihm die dazu kommenden Personen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit darüber, wie leicht der Mensch der Lockung erliegt.

Zum Schluss des Recitativs sagt dann der Christgeist: “Ich will mich dann dahin bestreben, damit er sich bekehre, und diene so zu beider Ruhm, dass ihn Gerechtigkeit belohne, Barmherzigkeit verschone.“

— Nun kommt der Schluss Nr. 9, Terzett zwischen Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist (S. 69)

Dasselbe ist wie eine Arie: 3theilig, da *capo*. Der I Theil besteht aus 2 Abschnitten, deren erster (S. 73, S. 1) in der Dominante, deren 2<sup>ter</sup> Abschnitt (S. 77, S. 3) in der Tonica schliesst. Der II Theil aber wird nur von dem Christgeist gesungen, darauf folgt wieder der I Theil.

Der Text des I Theils lautet verschieden für Barmherzigkeit und Gerechtigkeit einerseits, für Christgeist andererseits; aber anklingend aneinander, wie dies ja in Opern auch heute noch geschieht.

Es singen:

2. Barmherz. u. Gerechtigkeit

Es soll an der Gnade Schein

Niemals fehlen

wenn der Mensch das Seine thut

1. Christgeist

Lasst mir eurer Gnade Schein

Niemals fehlen

So erhol' ich neuen Muth

(Ich müßte den Text des Christgeistes zuerst nennen. Denn dieser muß logischerweise vorausgehen.) – [15/16] –

Der Text der zweiten, nur vom Christgeist gesungenen Worte lautet:

Allzeit will ich trachten

Seine theure Seelen

meinem Schöpfer zu gewinnen.

Das soll mein Geschäft sein.

In wie weit von dem Textdichter bereits vorgeschrieben ist, dass dieser Text zusammengefasst als ein einheitliches Musikstück behandelt werden sollte, kann ich ohne Textbuch und die sich um dasselbe drehende Literatur<sup>173</sup> nicht beurteilen.

An sich könnte die Sache anders behandelt sein. Erst hätte der Christgeist seine Worte: Lasst mir etc. singen können; dann nachdem diese gänzlich abgethan sind, die Barmh. u. Gerecht. ihre Worte ( ), und nachdem dies abgethan ist, hätte dann der Christgeist seine Schlussworte: Allzeit etc. singen können. Eine Nothwendigkeit aus den ersten Worten ein Terzett zu machen, lag nicht vor; und ebensowenig dieses im Sinn der Dacapo-Arie nach den letzten Worten des Christgeistes zu wiederholen. Es ist eben möglich, dass die Art der Gestaltung, wie sie Mozart gemacht hat, seine Idee ist, was besonders in Bezug auf die terzettische Gestalt des ersten Theils anzumerken wäre.

Aber auch, wenn dem Componisten die Anweisung gegeben worden wäre, den I Theil als Terzett zu behandeln, dann verdient die Art wie er sich der Aufgabe entledigt hat, doch noch unserer Beachtung genug.

Es ist erstaunlich genug, wie Mozart abwechselnd einstimmig, zweistimmig, dreistimmig, mit und ohne Nachahmung schreibt, wie Einsetzen und Abtreten der Stimmen verständig und wirksam vor sich geht, wie der mehrstimmige Vocalsatz sangbar, wohlklingend ist. In vielen Fällen sind beim 2stimmigen Satz nur Terzen- oder Sextenparallelen; im 3stimmigen Satz, der meist imitatorisch angelegt ist, sind die Stimmen selbständig. Zu beobachten ist ferner, wie die einzelnen Gedanken, aus denen das Stück besteht, im Verlauf desselben benutzt werden, und wie hierzu sich das instrumentale Vorspiel verhält.

NB! Mozart hatte vor diesem Werk wenig Vocales geschrieben. Siehe dieses bei Köchel nach und untersuche, wie sich diese vor der Schuldigkeit des Ersten Gebots verfassten Vocalsachen zu diesem Werke, namentlich auch was den mehrstimmigen Satz angeht, verhalten. – [16/17]

–  
Ich will hier nur eine ganz kurze Analyse geben.

(Später ist sie genauer zu machen, indem ich die einzelnen Bestandtheile des Vorspiels u. der Gesänge mit Buchstaben a.b.c. etc. bezeichne und so ein genaues Bild der Structur erhalte.)

Nach dem Vorspiel erfolgt nun:

1. Abschnitt des I Theils (von I bis III):

I Christgeist, einstimmig (S. 70, S. 2, T. 6 ff.)

1) T. 6–9: aus Vorspiel (Anfang) Motiv a

2) S. 71, S. 1, T. 1–4: nicht im Vorspiel .....b

3) S. " T. 4, 2<sup>te</sup> Hälfte – 10: aus Vorspiel (S. 70, S. 1, T. 7 bis Schluss des Vorspiels) Motiv c

(Im Vorspiel ist Motiv a. u. c. ebenfalls durch anderes getrennt)

II Barmh. u. Gerecht., duettirend (S. 71, S. 2, T. 1 ff.)

4) T. 1–4: nicht im Vorspiel | in Terzen- Motiv d

5) T. 5–6: im Vorspiel | } und Sexten-  
(S. 70, S. 1, T. 3–4) | parallelen Motiv e

6) T. 7 bis S. 72, S. 1, T. 2: nicht im Vorspiel, nachahmend Motiv f

III Christg. Barmh. Gerecht., 3stimmig (S. 72, S. 1, T. 3 ff.)

7) T. 3 bis S. 2, T. 2 (1<sup>ste</sup> Hälfte): nicht im Vorspiel, nachahmend .....g

---

<sup>173</sup> Siehe darüber Revisionsbericht zu Serie V, S. 2; Köchels Katalog, S. 48; und Jahns Biogr. [2. Aufl.].

- 8) S. 2, T. 2 (2<sup>te</sup> Hälfte) – T. 8 (1<sup>ste</sup> Hälfte): die ersten beiden Takte stehen in Beziehung zu [S. 69, S. 2, letzte beide Takte] des Vorspiels, daran schliesst neues an. ....h
- 9) T. 8 (2<sup>te</sup> Hälfte) – S. 73, T. 6: nicht im Vorspiel  
Der Takt 8, 2<sup>te</sup> Hälfte vielleicht durch T. 4, 2<sup>te</sup> Hälfte angeregt, nachahmend .....i – (17/18]

Hiermit schliesst der 1<sup>ste</sup> Abschnitt des I Theils in höher potenziertes Tonart (A-Dur).

Nun kommt ein Zwischenspiel (ganz aus Vorspiel entnommen, aber in umgekehrter Ordnung),

nämlich S. 73, S. 1, T. 6 bis S. 2, T. 3 = S. 70, S. 1, T. 7 – S. 2, T. 4  
S. 73, S. 2, T. 4–6 = S. 70, S. 1, T. 5–7

Der 2<sup>te</sup> Abschnitt des I Theils ist nun folgendermassen gegliedert:

IV Christgeist - einstimmig, (S. 73, S. 2, T. 7 ff.)

10) T. 7 – S. 74, S. 1, T. 1

= Motiv a

11) S. 74, S. 1, T. 1–5

= " b

V Barmh. u. Gerecht., zweistimmig (S. 74, S. 1, T. 6 ff.)

12) T. 6 bis S. 2, T. 1: nicht im Vorspiel | in Terzen-  
Motiv k

13) S. 2, T. 2–5 " } und Sexten-  
| parallelen " l

VI Christg., Barmh., Gerecht., dreistimmig (S. 74, S. 2, T. 6 ff.)

14) T. 6 ff. bis S. 75, T. 2: nachahmend, Motiv m ist vielleicht entstanden durch Umkehrung des Motivs f (S. 71, S. 2, T. 7), obwohl beidemale andere Worte

..... m

15) T. 3–4: zweistimmig Barmh. u. Gerecht.

Motiv e

16) T. 5–9: dreistimmig

" n

VII 17) Christgeist, einstimmig (S. 75, S. 2, T. 1–4)

Motiv a

VIII Barmh u. Gerecht., zweistimmig, T. 5 ff.

18) T. 5 bis S. 76, S. 1, T. 6: zuerst ein Takt nachahmend, dann in Parallelen Coloratur

Motiv o

19) T. 7 bis S. 2, T. 1

" e –

(18/19) –

IX Christgeist alleine (S. 76, S. 2, T. 2 ff.)

20) S. 76, S. 2, T. 2 – 9, 1<sup>ste</sup> Hälfte  
(dieses war ad IV gegenüber I ausgeblieben)

Motiv c

X Christg, Barmh., Gerecht., dreistimmig

21) S. 76, T. 9, 2<sup>te</sup> Hälfte bis S. 77, S. 1, T. 6: nachahmend, nach kurzem Instrumentalzwischenspiel

Motiv i

22) S. 77 S. 2, T. 1–3 Schlusswendung

Nachspiel aus Vorspiel entnommen, nämlich

S. 76, S. 2, T. 3–6 = S. 70, S. 1, T. 3–6

T. 7–8 Schlusswendung

Abgesehen von der ad 22) genannten Schlusswendung der Stimmen, die den Schluss etwas gewichtiger machen soll, schliesst der 2<sup>te</sup> Abschnitt auf gleiche Art, wie der 1<sup>ste</sup> mit Motiv i. Es versteht sich von selbst, wenn im 2<sup>ten</sup> Abschnitt Motive aus dem 1<sup>sten</sup> wiederkehren, dass dann dieselben in anderen Tonarten erscheinen, und wo es sich um Nachahmung handelt, dass dann nicht gerade dieselbe Aufeinanderfolge der einzelnen Stücke stattfindet wie im 1<sup>sten</sup> Abschnitt.

## Nachbemerkung des Herausgebers

Gustav Jacobsthal (1845-1912) hielt seine Vorlesung zu Mozarts Opern im Jahr 1888 an der Kaiserlichen Universität zu Straßburg, während der er sich zu seiner eigenen Überraschung sehr lange bei den Bühnenwerken des Kindes aufhielt, unmittelbar nachdem die Opern des Knaben Mozart in der ersten Gesamtausgabe Mozarts (AMA) erstmals erschienen waren. Die den Kindheitsopern gewidmeten Vorlesungsskizzen stellen bis heute die erste und einzige ausführliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Werken dar. Meine eignen Beiträge zu ihnen im Jahre 2006<sup>174</sup> betrachtete ich lediglich als Anknüpfungen, Erweiterungen und Präzisierungen dazu. Relativ umfangreiche Auszüge aus Jacobsthals Vorlesungsskizzen zu den Kindheitsopern Mozarts sind, nach thematischen Gesichtspunkten sortiert, bereits im Rahmen dieser meiner damaligen Darstellung veröffentlicht worden.

Bei dem Nachlassmanuskript von Jacobsthals Vorlesungen über Mozarts Opern handelt es sich um von ihm sprachlich nicht überarbeitete Skizzen oder Arbeitsnotizen; überwiegend sind es direkte Vorlagen für den mündlichen Vortrag, aber auch *aide-mémoires* für eine spätere Ausarbeitung. Jacobsthals Skizzen zu seinen Mozart-Vorlesungen gehen oft in Selbstverständigungen und modellhafte Analysen über, die er dergestalt dann doch nicht vorzutragen gedachte. Es sind vom Umfang her in Vorlesungen gar nicht zu realisierende Protokolle eines täglichen Analyse-Pensums anhand der Partituren der AMA in Vorbereitung auf die Vorlesung, die oft durch große, mehrere Seiten überspannende Klammern gekennzeichnet sind. Auch seine unter dem Hinweis „Notabene!“ an sich selber gerichteten Absichtserklärungen „Prüfe dies“, „Stelle jenes noch vor“, „Untersuche später“ zeigen den Werkstatt-Charakter dieser Skizzen, die er wohl später weiterzubearbeiten gedachte und die ihm auch als Unterlagen für spätere Publikationen dienen sollten. Darüber hinaus machen sie deutlich, mit welchem großen Aufwand an Selbstbefragung und Selbstkritik Jacobsthal daran dachte, sein Erkenntnisvermögen zu verbessern. Mit der hier gegebenen vollständigen Wiedergabe seiner Vorlesungsskizzen zu Mozarts Kindheitsoperen wird also mehr geboten als die seinen damaligen akademischen Zuhörern vorgetragenen Teile, und es geht mindestens aus einer Randbemerkung Jacobsthals hervor, dass diese Skizzen ihm weitergehenden Zwecken dienen sollten, als sie bloß seinen Studenten zu Gehör zu bringen.

---

<sup>174</sup> Siehe P. Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts. Untersuchungen im Anschluß an Jacobsthals Straßburger Vorlesungen*, Kassel 2006.