BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 119

Mozarts *Idomeneo* und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors

Bericht über das Symposion
der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte
und der Musikhistorischen Kommission
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München, 7.–9. Juli 1999

Herausgegeben von
Theodor Göllner und Stephan Hörner

MÜNCHEN 2001
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C.H. BECK

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 119

Mozarts *Idomeneo* und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors

Bericht über das Symposion
der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte
und der Musikhistorischen Kommission
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München, 7.–9. Juli 1999

Herausgegeben von
Theodor Göllner und Stephan Hörner

MÜNCHEN 2001
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

ISSN 0005–710X
ISBN 3 7696 01149

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 2001
Notensatz: Alexander Heinzel M. A. in FINALE 2000
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Robert Münster
gewidmet

INHALT

KARL BÖHMER Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor *Idomeneo*: Die Karnevalsopern am Cuvilliés-Theater 1753–1780 9

THEODOR GÖLLNER Nochmals: Mozarts *Concertirende aria* „Se il padre perdei" 39

CLAUS BOCKMAIER Der Chaconne-Chor in *Idomeneo*: Mozartsche Durchdringung eines französischen Typus 45

BRUCE ALAN BROWN Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts *Idomeneo* 69

ROBERT MÜNSTER Maximilian Clemens Graf von Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner *Idomeneo*-Partitur 89

PAUL CORNEILSON Mozarts's Ilia and Elettra: New Perspectives on *Idomeneo* 97

IRIS WINKLER „Expreßion" wider „den Alten schlendrian" – die „deutsche" Shakespeare-Rezeption und die zeitgenössische Interpretation von Mozarts *Idomeneo* 115

MICHEL NOIRAY Ginguenés Kommentar zum *Idomeneo*: Annäherung an eine musikalische Analyse 123

NICOLE BAKER The Relationship between Aria Forms in Mozart's *Idomeneo* and Reform Operas in Mannheim 131

MARITA PETZOLDT MCCLYMONDS Carl Theodor, the Munich Theatrical Establishment, and the Franco-Italian Synthesis in Opera: The Sertor/Prati *Armida abbandonata* of 1785 143

JOHN A. RICE Salieri's *Semiramide* and the End of the Metastasian Tradition in Munich 151

MARIE LOUISE GÖLLNER Abbé Vogler und die Anfänge der musikalischen Analyse ... 165

FRED BÜTTNER Zum gattungsgeschichtlichen Kontext des „Coro de' Mostri" aus Georg Joseph Voglers *Castore e Polluce* von 1787 177

JOACHIM VEIT Zu den Münchener Fassungen des *Castore e Polluce* von Vogler 185

STEPHAN HÖRNER Das Melodram *Lenardo und Blandine* von Peter von Winter 209

EUGENE K. WOLF The "Concert" in Munich under Elector Carl Theodor 223

ROBERT MÜNSTER „Die hiesige ongenierte Lebensart gefallet allen..." Nachrichten zum Münchner Musikleben der Jahre 1772 bis 1779 aus den Briefen Joseph Franz von Seinsheims an seinen Bruder Adam Friedrich von Seinsheim 237

Die am Hof des pfälzischen Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim entstandene Musik gehört neben der Wiener Klassik zu den zentralen musikhistorischen Erscheinungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier wirkte das zahlenmäßig größte und leistungskräftigste Orchester der Zeit; das die Bewunderung der Zeitgenossen von der Familie Mozart bis zu Historikern wie Charles Burney und Christian Friedrich Daniel Schubart erregte, deren berühmt gewordenen Urteile erheblich den Nachruhm der Mannheimer Hofkapelle begründeten.

Zahlreiche der in Mannheim engagierten Instrumentalisten waren Komponisten, die eine neue Instrumentalmusik schufen und damit einen entscheidenden Schritt zur Überwindung der älteren, generalbaß-gestützen Musik taten. Von dorther erhielt die Wiener Klassik, aber auch die Musik der Romantik wesentliche Impulse. Schon bald nach ihrem Rückgang gegen Ende des 18. Jahrhunderts fiel diese Musik jedoch der Vergessenheit anheim. Erst seit den grundlegenden Forschungen und Editionen von Hugo Riemann im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* gelangte sie wieder ins allgemeine Bewußtsein und ist seither als „Mannheimer Schule" in die Musikwissenschaft eingegangen.

Nach dem Tod des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph Ende 1777 und der aufgrund der Wittelsbacher Erbverträge erfolgten Übersiedlung Karl Theodors und des Mannheimer Hofes nach München im Jahre 1778 kamen auch große Teile der Mannheimer Hofkapelle an den Münchener Hof und verbanden sich mit den leistungsfähigsten Münchner Musikern zu einem erstklassigen Hoforchester. Die Mannheimer trafen dabei auf eine ansehnliche lokale Musikkultur, in der jedoch die neuen Tendenzen der Instrumentalmusik sowie die Reformansätze zur *Opera seria* bislang auf wenig Widerhall gestoßen waren.

Die „Mannheimer Schule" ist bereits mehrfach zum Gegenstand von Tagungen und wissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Weit weniger beachtet wurde in der Forschung hingegen das Weiterwirken der Mannheimer Hofkapelle während Karl Theodors Münchner Regentschaft und ihr Aufeinandertreffen mit der Tradition der Münchener Hofmusik. Die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte sowie die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften nahmen das 200. Todesjahr Karl Theodors zum Anlaß, diese wichtige Periode der bayerischen Musikgeschichte näher zu untersuchen. Sie veranstalteten vom 7. bis zum 9. Juli 1999 in den Räumen der Akademie ein internationales Symposium *Mozarts „Idomeneo" und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*. Im Zentrum der Tagung stand Mozarts *Idomeneo*, dessen Uraufführung im Jahre 1781 das wichtigste musikalische Ereignis der Münchner Regentschaft Karl Theodors war. Einen breiten Raum wurde ferner vergleichenden Untersuchungen zum Münchner Opernschaffen vor und nach dem *Idomeneo* eingeräumt. Neben der Oper widmete sich ein zweiter Sektor der Instrumentalmusik, dabei besonders dem bisher kaum untersuchten aufkommenden bürgerlichen Musikleben in München am Ende des 18. Jahrhunderts. Insgesamt 22 Referate wurden während des Symposiums gehalten.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft unterstützte das Zustandekommen der Tagung ebenso wie das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Ein besonderer Dank gilt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften für die Durchführung und die finanzielle Unterstützung des Symposiums, nicht zuletzt auch für die Bereitschaft, den vorliegenden Band in ihre Abhandlungen aufzunehmen.

München, im Oktober 2000 — Die Herausgeber

Karl Böhmer

Zum Wandel des Münchner Operngeschmacks vor *Idomeneo:* Die Karnevalsopern am Cuvilliés-Theater 1753–1780

Felix Joseph Lipowsky schrieb 1811 aus der Rückschau seines *Baierischen Musik-Lexikons* über die Karnevalsopern am Münchner Hof in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts:

„Während des Carnevals wurde am churbaierischen Hofe zu München alle Jahre eine große italienische Oper gegeben. Der Tag der Vorstellung war gewöhnlich jederzeit am Mondtage. Der Zutritt war unentgeldlich… Zum Behufe dieser Opern hat Baierns Churfürst, Maximilian Joseph, 1752 ein neues Opernhaus an seiner Residenz durch seinen Hofbaumeister, Franz de Couvilier, erbauen lassen, das sich durch Pracht vorzüglich auszeichnet".[1]

Mozarts *Idomeneo* steht in dieser Tradition der „großen italienischen Oper" zum Karneval,[2] wie sie Kurfürst Maximilian III. Joseph 1753 im Cuvilliés-Theater ansiedelte und sein Nachfolger Carl Theodor bis 1788 fortführte. *Idomeneo* war das neunundzwanzigste Werk in dieser Reihe (siehe Tabelle). Die 28 Vorgängerstücke, komponiert von anerkannten Meistern der Opera seria wie Andrea Bernasconi, Tommaso Traëtta oder Antonio Sacchini, aber auch von Konkurrenten Mozarts aus der jüngeren Generation, sind zwei verschiedenen Stilperioden zuzuordnen, die wesentlich vom Geschmack der beiden Kurfürsten geprägt wurden. Unter Max III. Joseph stand das metastasianische Dramma per musica in seiner traditionellsten Form im Vordergrund, unter seinem Nachfolger kam es zu einer Periode rastlosen Experimentierens mit der Opernform im Zeichen der früheren Mannheimer „Mannigfaltigkeit".[3] Nach einem einleitenden Überblick über den Stand der Forschung sollen diese beiden Stilperioden der Münchner Oper im folgenden charakterisiert und dabei stets die organisatorischen und stilistischen Auswirkungen auf *Idomeneo* im Auge behalten werden. Die Stilsynthese von Mozarts „großer Opera" wurde nur möglich durch eine einmalige musikhistorische Konstellation, in der die Dynamik einer progressiven, sich an die Spitze des Zeitgeistes setzenden Hofmusik auf eine ausgeprägte, allen Überlagerungsversuchen trotzende Seria-Tradition traf.

I. Die Münchner Karnevalsoper in der Forschung

Für die Bewertung von Mozarts „Münchner Opera" hat der Zusammenhang mit der lokalen Operngeschichte bis heute kaum eine Rolle gespielt. Zum einen gelangten die wenigen Musik-

---

[1] Felix Joseph Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, Nachdruck der Ausgabe München 1811, Hildesheim – New York 1982, S. 372. Die Stelle findet sich nicht in einem eigenen Artikel über die Münchner Oper, sondern in einer Anmerkung zu dem Artikel über Giovanni Walesi [sic].

[2] Nicht nur Lipowsky, sondern auch andere Quellen sprechen für München von der „großen Opera" des Karnevals, so etwa Leopold Mozart im Brief Nr. 312 vom 18. Januar 1775 *(Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. I: 1755–1776, Kassel 1962, S. 518.).

[3] Vgl. zu diesem von Friedrich Daniel Schubart geprägten u. a. Begriff Paul Corneilson, „Die Oper am Kurfürstlichen Hof zu Mannheim", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hrsg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 122.

historiker, die sich überhaupt mit der Opera seria am Münchner Hof befaßten, über die Epoche Max III. Josephs meist zu einem abschätzigen Urteil,[4] zum anderen wurde *Idomeneo* als Auftragswerk für die nach München übersiedelte Mannheimer Hofkapelle einseitig in den Traditionszusammenhang der Mannheimer Oper des Kurfürsten Carl Theodor gestellt.

Im Hinblick auf die Münchner Oper unter Max III. Joseph sprach die Forschung teils von einem „eher provinziellen Opernbetrieb", der lediglich „am zentralen Geschehen, also an Italien" orientiert gewesen sei,[5] teils vom „Niedergang der Opera Seria für die Münchner Bühne".[6] Max Zenger meinte sogar, den jugendlichen Kurfürsten dafür in Schutz nehmen zu müssen, daß er den Verführungen der Opera seria erlegen sei; wer könne es „einem harmlosen jugendlichen Gemüt verdenken, wenn es einer im Veralten begriffenen Richtung, deren äußerer Schein unwiderstehlich auf dasselbe eingewirkt hatte, nicht gleich den Rücken kehren konnte, wenn es trotz einer wirklichen musikalischen Begabung, die dem Kurfürsten Max III. nicht abzusprechen ist, selbst an recht minderwertigen Schöpfungen eben dieser Richtung Geschmack fand?"[7]

Schon der Umstand, daß es sich bei diesen „recht minderwertigen Schöpfungen" um Opern von einigen der besten italienischen Maestri der 1760er und 1770er-Jahre handelte, stellt Zengers apodiktisches Urteil in Frage. Auch die Briefe und Aufzeichnungen des Kurfürsten und seiner Schwestern sowie die sächsischen Legationsberichte aus München belegen einen keineswegs „harmlosen", vielmehr kennerhaft verfeinerten Operngeschmack.[8] München war unter Max III. Joseph keine Peripherie, sondern ein Zentrum der italienischen Oper, worauf in jüngerer Zeit Robert Münster in seinen Forschungen zur Münchner Operngeschichte[9] und der Autor dieser Zeilen in seiner Dissertation[10] hinwiesen.

In der gebotenen Kürze sollen im folgenden noch einmal die wesentlichen Momente der Münchner Opera seria unter dem letzten Kurfürsten aus der bayerischen Linie der Wittelsbacher zusammengefaßt werden. Dabei kommen neben Fragen des Operngeschmacks auch in-

---

[4] Fr. M. Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet. Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising 1865; Eduard Josef Weiss, *Andrea Bernasconi als Opernkomponist*, ungedruckte Dissertation, München 1923; Max Zenger, *Geschichte der Münchener Oper*. Nachgelassenes Werk, hrsg. von Theodor Kroyer, München 1923; Hubertus Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa festante. Münchner Oper 1651–1825. Von den Anfängen bis zum „Freyschützen"*, München 1963; zu Robert Münsters Forschungen vgl. Anm. 9.

[5] Reinhard Wiesend, „Galuppi-Handschriften als Quellen zur Münchner Musikgeschichte", in: *Musik in Bayern* 16 (1978), S. 33.

[6] Zenger, *Geschichte der Münchener Oper...*, a.a.O., S. 38.

[7] Ebda., S. 37.

[8] Es handelt sich um folgende zuerst von Weiss in seiner Dissertation über Bernasconi ausgewertete Quellen: *„Münchener Berichte des Legationssekretärs Unger an die Kurfürstin Wittwe [sic!] Maria Antonia"*, ehemals Dresden Hauptstaatsarchiv, Loc. 3292; vgl. Weiss, *Andrea Bernasconi...*, a.a.O., S. 172–188; *„Denkwürdigkeiten"* der Prinzessin Maria Anna Josepha, verwitwete Markgräfin von Baden, teilweise transkribiert ebda., S. 188–190; Briefe der Prinzessin Josepha, der jüngsten Schwester Max Josephs und späteren Gemahlin Josephs II. Beide Quellen befinden sich im Geheimen Hausarchiv München (Sign. Hdschr. 194 bzw. 825). Zu den ca. 1600 Briefen des Kurfürsten an seine Schwester Maria Antonia Walpurgis vgl. Weiss, *Andrea Bernasconi...*, a.a.O., S. 30, Anm. 2.

[9] Robert Münster, *La Finta Giardiniera. Mozarts Münchener Aufenthalt 1774/75* (Bayerische Staatsbibliothek. Kleine Ausstellungsführer, 28), München 1975; ders. und R. Angermüller (Redaktion), *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo 1781–1981, Essays, Forschungsberichte, Katalog* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24), München-Zürich 1981; ders., „Die Beiträge der kurfürstlichen Hofmusik und des Bildhauers Ignaz Günther zum Münchner Hoffest 1765", in: *Ars Iocundissima, FS Kurt Dorfmüller*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing 1984, S. 221–244; „Die beiden Fassungen der Motette ‚Exsultate, jubilate', KV 165", in: *Mozart-Studien* 2 (1993), S. 119–133; ders., *„Ich bin hier sehr beliebt." Mozart und das kurfürstliche Bayern*. Eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors, hrsg. von einem Kollegenkreis, Tutzing 1993.

[10] Karl Böhmer, *W. A. Mozarts „Idomeneo" und die Tradition der Karnevalsopern in München* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 39), Tutzing 1999.

stitutionelle und stilistische Gegebenheiten zur Sprache, die sein Nachfolger Carl Theodor bei seiner Ankunft in München 1778 nicht ohne weiteres außer Kraft setzen konnte. Es ist nämlich, was die Etablierung der Mannheimer in München betrifft, in der eigentlichen *Idomeneo*-Forschung[11] wie auch in der Mannheim betreffenden Opernforschung[12] gelegentlich unterschätzt worden, wie sehr Carl Theodor zu Kompromissen mit der lokalen Tradition und zum Bruch mit Tendenzen seiner eigenen Mannheimer Hofoper gezwungen war. Stephan Pflicht hat, ausgehend von Ereignissen der Literaturgeschichte, empfohlen, die Münchner Regierungszeit Carl Theodors als Abfolge „sich gleichsam überlagernder und miteinander verquickter chronologischer Schichtfolgen"[13] zu interpretieren, was sich auch für die Vorgeschichte des *Idomeneo* empfiehlt. Die dramaturgischen und musikalischen Besonderheiten von Mozarts Oper lassen sich erst dann hinreichend verstehen, wenn man sie als Ergebnis der Überlagerung zweier unterschiedlicher Operntraditionen interpretiert.

In der bisherigen Forschung ist dieser Umstand von der Begeisterung für Mannheim gleichsam verdrängt worden. Wenn es Paul Corneilson in seiner grundlegenden Arbeit zur Mannheimer Oper der 1770er Jahre ironisch fand, „that the best known of all 'Mannheim' operas, Mozart's *Idomeneo*, was first performed in Munich",[14] und wenn auch Daniel Heartz in einem flammenden Plädoyer für *Idomeneo* als große klassizistische Oper im Mannheimer Stil München aus der Vorgeschichte des Werkes ganz ausklammern wollte,[15] so ist dies angesichts der unleugbaren Parallelen zwischen *Idomeneo* und den Mannheimer Opern vor 1778 nur zu verständlich. Was dabei allzu sehr in den Hintergrund tritt, ist die Frage der operngeschichtlichen Kontinuität bzw. Diskontinuität am *„Neuen Opernhaus"* zu München selbst, also die Frage, wie sich *Idomeneo* in die Geschichte eines seit 1753 Jahr für Jahr wiederkehrenden Ereignisses, der Münchner Karnevalsoper, einordnete und wie sich umgekehrt diese Geschichte auf Mozarts Oper auswirkte. Die Antwort auf die zweite Frage wird bis ans Ende

---

[11] Genannt seien zunächst die Arbeiten von Daniel Heartz, „The Genesis of Mozart's *Idomeneo*", in: *MJb* 1967, S. 150–164, auch in: *MQ* 55 (1969), S. 1–19, bzw. in: Thomas Bauman (Hrsg.), *Mozart's Operas,* Berkeley and Los Angeles 1990, S. 15–35; ders., „Vorwort", in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo*, hrsg. von Daniel Heartz (=NMA II/5, 11), Kassel-Basel 1972, S. VII–XXXI; ders., „Mozart's Tragic Muse", in: *Studies in Music from the University of Western Ontario* 7/2 (Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera, 1730–1790), 1982, S. 183–196, Nachdruck in: *Mozart's Operas*..., a.a.O., S. 37–63; ders., „Attaca subito. Lessons from the Autograph Score of ‚Idomeneo', Acts I and II", in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Dietrich Berke und Harald Heckmann, Kassel 1989, S. 83–92; ders., „Sacrifice Dramas", in: *Mozart's Operas*..., a.a.O., S. 1–13.; ders., *Haydn, Mozart and the Viennese School 1740–1780*, New York und London 1995, S. 693–716. Heartz' Ergebnisse erfuhren 1981 nach der Wiederentdeckung der Autographen zu Akt I und II und der Münchner Aufführungspartitur eine notwendige Korrektur durch Robert Münster, vgl. R. Münster, „Neues zum Münchner Idomeneo 1781", in: *Acta Mozartiana* 29 (1982), S. 10–20. Münster war auch mit R. Angermüller verantwortlicher Redakteur des Ausstellungskatalogs zum Jubiläum der Oper 1981 (vgl. Fußnote 9).

[12] Paul Corneilson, *Opera at Mannheim, 1770–1778*, Diss. Chapel Hill 1992; ders., „Die Oper am Kurfürstlichen Hof zu Mannheim", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hrsg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 113–129; ders. und Eugene K. Wolf, „Newly Identified Manuscripts of Operas and related Works from Mannheim", in: *JAMS* 47 (1994), S. 244–274; ders., „Reconstructing the Mannheim court theatre", in: *Early Music* 25 (1997), S. 63–81.

[13] Stephan Pflicht, *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz und seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Theaters. Die Begründung des Mannheimer und Münchner Nationaltheaters im Zusammenhange wittelsbachischer Kultur- und Bildungspolitik im Zeitalter der Aufklärung*, Diss. Köln 1976, S. 70.

[14] Paul Corneilson, *Opera at Mannheim*..., a.a.O., S. 303.

[15] „Aber ich denke, es genügt die zusammenfassende Feststellung, daß 'Idomeneo' der Tradition der Münchner opera seria nichts, hingegen einer ganzen Generation Mannheimer Opernkomponisten umso mehr schuldet. Und als die eigentliche Heimstätte des 'Idomeneo' haben wir uns das große Theater der kleinen Stadt Mannheim weit eher zu denken, als das viel zu kleine Residenztheater der großen Stadt München." (Daniel Heartz, „Idomeneus Rex", in: *MJb* 1973/74, S. 9.)

dieser Ausführungen zurückgestellt. Zunächst soll es um die Münchner Opera seria vor 1778 und um die Dynamik des Opernlebens in Carl Theodors ersten Münchner Regierungsjahren gehen. Es wird rasch deutlich werden, daß man Mozarts *„Münchner opera"* ohne Kenntnis dieser lokalen Vorgeschichte nur unvollständig interpretieren kann.

II. Die Karnevalsopern unter Maximilian III. Joseph

1. Weichenstellungen durch den Kurfürsten und den Intendanten

Am Anfang der Karnevalsopern im Neuen Opernhaus steht ein vom Kurfürsten Max III. Joseph gesetzter dreifacher Gründungsakt: der Bau des *„Nuovo teatro di Corte"*, wie es in den Libretti der Zeit heißt, unter Leitung des Architekten François Cuvilliés d. Ä. 1751–53,[16] die Ernennung des Grafen Joseph Anton von Seeau zum „Intendanten der Musik und Spektakeln" am 13. April 1753,[17] sowie die Berufung des Italieners Andrea Bernasconi zum Vizekapellmeister am 24. November 1753.[18] Die Einweihung des Neuen Opernhauses erfolgte am 12. Oktober 1753, dem Namenstag des Kurfürsten, mit der Oper *Catone in Utica* von Giovanni Ferrandini, dem Direktor der kurfürstlichen Kammermusik. Schon die erste Karnevalstagione am neuen Haus 1754 stand dann im Zeichen Bernasconis, und so sollte es für eineinhalb Jahrzehnte bleiben. Bereits im Zuge der Eröffnung seines neuen Opernhauses hatte Max III. Joseph damit in drei entscheidenden Fragen, der Bühnentechnik, Organisation und stilistischen Ausrichtung, die Weichen für die Zukunft gestellt, und zwar so nachhaltig, daß dies noch die Vorbereitungen zum *Idomeneo* 30 Jahre später beeinflußte.

Die Bühnenmaschinerie des Neuen Opernhauses war, da von einem Architekten und nicht von einem Bühnenbildner entworfen, bis zum Eintreffen der Mannheimer von geradezu berüchtigter Schwerfälligkeit.[19] Die längst überfällige Modernisierung führte 1779 Lorenzo Quaglio im Auftrag Carl Theodors durch. Seine *„Abänderung des Theaters in dem Neuen Opern hauß"*[20] ersetzte die *„Unbehilflichkeit der Maschinerie"* durch eine zeitgemäße *„Geschmeidigkeit"*[21] und ermöglichte so erst die Bühneneffekte des *Idomeneo* und der Vorgängeroper vom Karneval 1780, *Telemaco* von Franz de Paula Grua.

Graf Seeau blieb, wie Mozart zu seinem Leidwesen erfahren mußte, auch unter Carl Theodor Intendant der Hofoper. Dies unterstreicht, wie sehr er sich in den Jahrzehnten da-

---

[16] Zur Baugeschichte vgl. Herbert Brunner, *Altes Residenztheater in München (Cuvilliés-Theater)*, München 1990, S. 11–29; Sabine Heym, *Das Alte Residenztheater/Cuvilliés-Theater in München*, München 1995, S. 16–30.

[17] Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*..., a. a. O., S. 134.

[18] Anstellungsgesuch mitgeteilt bei Weiss, *Bernasconi*..., a. a. O., S. 26 f.

[19] Schon während der Bauarbeiten kam es über diesen Punkt zwischen Cuvilliés und dem Bühnenbildner Giovanni Paolo Gaspari zu heftigen Streitigkeiten. Vgl. Brunner, *Altes Residenztheater*..., a. a. O., S. 26, wo auch spätere Gutachten zitiert werden. Vgl. außerdem Gertraud Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters. 1651–1778. Ein Beitrag zu Münchner Theatergeschichte*, ungedruckte Dissertation, München 1955, S. 92. In dem dort zitierten *Bericht der Hofcommission, die Theater Oeconomie betreffend* vom August 1801 heißt es vom Cuvilliés-Theater: *„bei dem theatralischen Mechanismus wurde daher weder auf Leichtigkeit noch auf Geschmeidigkeit gesehen; die Decoration und ihre Bewegungsart wurde kolossalisch angelegt. In den italienischen Opern, wiewohl sie nur im Winter einmal in jeder Woche gegeben wurden, fühlte man schon die Unbehilflichkeit der Maschinerie"*.

[20] Brunner, *Residenztheater*..., a. a. O., S. 34, vermutet, daß es sich um „eine bühnentechnische Verbesserung; vielleicht das Einsetzen eines neuen Schnürbodens" handelte, die hohen Kosten von 420 Gulden (für den 1785 erfolgten Umbau des Zuschauerraums benötigte Quaglio nur 183 Gulden) deuten jedoch darauf hin, daß hier die gesamte Bühnenmaschinerie modernisiert wurde.

[21] Die beiden Begriffe stammen aus dem von Löwenfelder zitierten Gutachten, siehe Anm. 19.

vor in allen Fragen der Theaterleitung unentbehrlich gemacht hatte. Dreimal, 1766, 1770 und 1776, hat er entscheidend in die Entwicklung der Münchner Oper eingegriffen. 1766 geschah dies in Form einer Eingabe an den Kurfürsten, die er *„Unterthänigste Erinnerung Respekt. Vorschlag"*[22] nannte und in der er für eine dienstliche Entlastung des in seiner Inspiration offenbar erschöpften Bernasconi plädierte.[23] Auf die Konsequenzen dieses Vorstoßes wird gleich näher einzugehen sein.

1770 kam es durch Seeaus Initiative zu einer Aufwertung der Opera buffa. Bis dahin nur Sommervergnügen des Hofes[24] und zeitweise von der französischen Komödie ganz verdrängt,[25] erlebte sie bis Ende 1775 eine kurze Blüte in Form eigener, vom Grafen erteilter Kompositionsaufträge, die die Opera seria im Karneval ergänzten und zusammen mit einem umfangreichen importierten Buffa-Repertoire den Spielplan von Seeaus ganzjähriger *„Entreprise"* im Salvatortheater ausmachten. Zu den Münchner Original-Buffe jener Jahre gehörte auch Mozarts *La finta giardiniera*.[26]

1776 war es wieder der Intendant, der nach dem überraschenden Rückgang des Interesses an der Opera buffa zugunsten des deutschen Schau- und Singspiels die Umwandlung des Alten Opernhauses am Salvatorplatz in eine *„National-Schaubühne"* empfahl. Dies geschah unter der Oberdirektion Seeaus am 23. März 1776. Damit bekam das deutsche Schau- und Singspiel erstmals den Charakter einer vom Hof subventionierten Veranstaltung im eigenen Haus.[27]

An diesen drei Punkten der Münchner Operngeschichte, der Abkehr von Bernasconis veraltetem Stil, der Aufwertung der Opera buffa und der Hinwendung zum deutschen Schau- und Singspiel, bestätigt sich, was Seeau noch im Umgang mit dem *Idomeneo*-Projekt auszeichnen sollte: der Sinn für das Neue und der Mut, künstlerische wie auch geschäftliche Freiräume der Intendanz zu nutzen. Seeau war weder ein sein Amt nur zurückhaltend verwaltender Höfling wie vergleichbare Intendanten an anderen Höfen noch ein skrupellos in die eigene Tasche wirtschaftender Geschäftsmann, wie es in der Literatur so gerne dargestellt wird.[28]

---

[22] Kreisarchiv München, Fasc. 457.

[23] *"wenn ein einziger Mann alles alleinig prestieren muss, es nicht anderst geschehen kann, als dass ein solcher frühzeitlich sein gedächtnis Schwäche u. die Gedanken zu einen guthen oder Neuen Gusto verliehre: wie die prob mit dem dermahligen Capellmeister Bernasconi vor augen liegt, als welcher in einer Zeit von 13 Jahren sich an Gedanken so erschöpft, daß wed jetzt noch in d. künftige wenig mehr von Ihme wird zu hoffen seyn"*. Zitiert nach Weiss, *Bernasconi*..., a.a.O., S. 67.

[24] Rudhardt, *Geschichte*..., a.a.O., S. 131–133, 141f. und 147. Weiss, *Bernasconi*..., a.a.O., S. 38 und 47f., nennt für die Jahre 1755, 1758 und 1760 Aufführungen von Opere buffe, die Rudhardt noch unbekannt waren, ebenso Wiesend, „Galuppi-Handschriften"..., a.a.O., S. 30. Entscheidend für das Verständnis dieser ersten Münchner Opera buffa ist der Hinweis in einem Brief der Prinzessin Josepha Maria von 1755: *„il y a actuelement ici un opera ambulant bufoi qui n'ai pas si movais* [sic!]*"*. Zit. nach Weiss, *Bernasconi*..., S. 38. Bis zum Engagement eines eigenen Buffa-Ensembles 1769 besorgten reisende Truppen die Aufführungen.

[25] Vgl. die Angaben für die Jahre 1767–69 im Unger-Journal, Weiss, *Bernasconi*..., a.a.O., S. 173–176.

[26] Eine Liste der originalen Münchner Opere buffe aus den Jahren 1770–75 bei Böhmer, *Idomeneo*..., a.a.O., S. 66.

[27] Vgl. dazu Franz Grandaur, *Chronik des Königlichen Hof- und Nationaltheaters in München zur Feier seines hundertjährigen Bestehens*, München 1878, S. 1–12 sowie Pflicht, *Kurfürst Carl Theodor*..., a.a.O., S. 145–151. Das Schauspiel war von 1765 ab unter diversen Leitern im Faberbräu-Theater gespielt worden und hatte ab 1. März 1773 häufiger für den Hof im Salvatortheater gastiert. In der Literatur wird des öfteren irrtümlich behauptet, erst Kurfürst Carl Theodor habe bei der Wiedereröffnung im September 1778 das Alte Opernhaus in eine *„National-Schaubühne"* umgewandelt, so etwa bei: Alfried Wieczorek u.a. (Hrsg.), *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, Mannheim 1999, Bd. 2 (Katalog), S. 421.

[28] Vgl. etwa jüngst wieder die pejorative Darstellung bei Liselotte Homering, „Zwischen absolutistischem Machtanspruch und bürgerlicher Aufgeklärtheit - Kurfürst Carl Theodor und das Theater ", in: *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung*, a.a.O., Bd. 1, S. 319.

2. Stilperioden: Die Ära Bernasconi und die Jahre ab 1767

Die Stilentwicklung der Karnevalsopern unter Max III. Joseph läßt sich zwanglos in zwei Perioden gliedern: die Ära Bernasconi in den Jahren 1754–1766 und die Jahre ab 1767, in denen jeweils ein bedeutender Meister der Opera seria aus Italien oder ein ortsansässiger Komponist mit der jährlichen Seria-Scrittura bedacht wurde, in der Regel nur mit einer einzigen.[29] Was Bernasconi betrifft, so hat er zwischen 1753 und 1772 dreizehn Drammi per musica für den Münchner Hof komponiert bzw. revidiert. Sie bildeten die Karnevalsopern der Jahre 1754–56, 1760, 1762–66, 1768 und 1772.[30] Der 1755 zum Hofkapellmeister ernannte Bernasconi war damit der beherrschende Komponist in der ersten Periode der Opera seria am Neuen Opernhaus. Er ermöglichte dem Münchner Hof den Anschluß an eine Zeittendenz, die die bedeutendsten Dynastien des Reichs in der Mitte des 18. Jahrhunderts kulturell miteinander verband: die Pflege der metastasianischen Oper in eigens dafür errichteten Opernhäusern und mit eigens dafür bestellten Kapellmeistern. Die Wettiner in Dresden, die Familie von Max Josephs Gemahlin Maria Anna, hatten 1730 mit der Anstellung Hasses den Anfang gemacht; die pfälzischen Wittelsbacher folgten mit der Eröffnung des Opernhauses im Mannheimer Schloß im Januar 1742 und mit den Metastasiovertonungen der Kapellmeister Carlo Grua und Ignaz Holzbauer, Friedrich II. mit der Einweihung des Königlichen Opernhauses in Berlin im Dezember 1742 und den Opern eines Carl Heinrich Graun. Während aber der Preußenkönig schon in den späten 1740er Jahren, Carl Theodor 10 Jahre später das Interesse an Metastasio verloren und eigene dramaturgische und musikalische Wege gingen, blieb an der Nachzügler-Bühne in München das Augenmerk ganz auf Metastasio gerichtet. Seine Libretti beherrschten die Münchner Oper bis zum Tod Max III. Joseph, wobei es allerdings in dem Jahrzehnt zwischen 1767 und 1777 im Zuge der von Graf Seeau eingeforderten stilistischen Verjüngung auch zu mancher dramaturgischen Neuerung kam.

Die Karnevalsopern dieser zweiten Seria-Periode am Cuvilliés-Theater 1767–1777 besitzen für Mozart und die Vorgeschichte des *Idomeneo* ungleich größere Relevanz als die Werke Bernasconis, dessen Glanzzeit sich nicht mehr direkt auf *Idomeneo* auswirkte, obwohl die Mozarts 1762 seinen *Temistocle* in der Neufassung jenes Jahres erlebten. Nach Graf Seeaus weitblickender Erkenntnis, daß das Festhalten an Bernasconi als einem Komponisten der Hasse-Generation die Münchner Oper unweigerlich vom *„guthen oder Neuen gusto"* der Zeit isolieren müsse, wurden mit Tommaso Traëtta, Pietro Pompeo Sales, Antonio Sacchini, Josef Myslivečeк und Carlo Monza in den folgenden zehn Jahren fünf international erfolgreiche Maestri der um 1730 geborenen Generation mit Scritture bedacht, daneben ein jüngerer bayerischer Komponist, Joseph Michl, und der noch am Anfang seiner Karriere stehende Italiener Antonio Tozzi. Traëtta nannte der Kurfürst ausdrücklich einen *„Maitre de reputation qui ne manquera point de reusir"*,[31] mit anderen Worten: einen Komponisten

---

[29] Pompeo Sales, Antonio Sacchini und Antonio Tozzi erhielten in dieser Zeit jeweils zwei Scritture für Karnevalsopern in München.

[30] Jene Münchner Opern Bernasconis, deren Libretti er früher schon einmal vertonte, werden im allgemeinen als Wiederaufnahmen dieser Erstvertonungen angesehen. Vgl. Gertraut Haberkamp und Robert Münster (Hrsg.), *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen der Königlichen Hofkapelle und der Kurfürstin Maria Anna in München. Thematischer Katalog* (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 9), München 1982, S. 153f. Es ist jedoch möglich, daß Bernasconi diese Libretti für München vollständig oder weitgehend neu vertont hat. Eine solche Neufassung ist selbst für den *Temistocle* belegt, für den er 1762 fast alle Arien der Münchner Erstfassung von 1754 durch neue ersetzte. Vgl. Weiss, *Bernasconi...*, a.a.O., S. 50.

[31] Brief an Maria Antonia vom 25. 12. 1766, zitiert nach ebda., S. 64.

von Renommee, der die Enttäuschungen der letzten Bernasconi-Opern vermeiden würde. Mit den genannten Komponisten erfuhr die Münchner Opera seria in den eineinhalb Jahrzehnten vor *Idomeneo* eine entscheidende qualitative Aufwertung und stilistische Erneuerung, an der sich auch Mozart im Karneval 1775 mit seiner *Finta giardiniera* messen lassen mußte.[32]

3. Das musiktheatralische Umfeld und der Spielplan

Neben diesen Eigenarten der Stilentwicklung muß man zum Verständnis der Münchner Karnevalsopern ihre Einbettung in ein theatralisches Umfeld berücksichtigen. Im Gegensatz zu einer Stadt wie Mailand, die sich während des Karnevals auf die Aufführung von Opere serie beschränkte,[33] stand dem Faschingsgast in München die gesamte Palette der Theaterformen, begleitet von Redouten und Maskenbällen,[34] zur Verfügung. In den 1750er und frühen 1760er Jahren waren es französische Komödie und Intermezzo, ab 1765 auch deutsches Schauspiel. Ab 1769 bzw. 1770 hatte man es mit Schau- und Singspiel einerseits, Opera buffa andererseits zu tun. Ab 1776 wurden auf der nunmehr rein deutschen *„National-Schaubühne"* neue Formen wie die heroische Ballettpantomime und das Melodram heimisch.[35] Diese vielfältigen Theatergattungen beeinflußten den Publikumsgeschmack schon allein deshalb nachhaltig, weil sie ganzjährig gegen Eintritt gespielt wurden, also ungleich viel mehr Menschen zugänglich waren als die wenigen Aufführungen der Karnevalsopern für ein überwiegend höfisches Publikum. Es mußte unweigerlich zu Wechselwirkungen zwischen der „großen Opera" und den kleineren, kommerziellen Gattungen kommen, die Graf Seeau als Intendant und „Oberdirektor" beider Bühnen beeinflussen konnte. So hat etwa die Popularität von Melodram und Ballettpantomime auf Seeaus deutscher Bühne ab 1778 die Ästhetik des *Idomeneo* ganz entscheidend beeinflußt, worauf hier leider nicht eingegangen werden kann.[36]

Die Einbindung in einen Spielplan mit unterschiedlichen Theatergattungen hatte für die Karnevalsoper noch eine andere Konsequenz: eine natürliche Begrenzung der Spieltage. Es gab weder die Möglichkeit, die Karnevalsoper über Aschermittwoch hinaus zu verlängern, von überraschenden Besuchen hochgestellter Gäste einmal abgesehen,[37] noch die Zahl der

---

[32] Bekanntlich hat sich die Hoffnung der Mozarts, Wolfgang könne sich auf dem Umweg über die Opera buffa den Auftrag für die große Oper des nächsten Karnevals sichern, zerschlagen. Im Brief Nr. 308 vom 30. Dezember 1774, Bauer-Deutsch I, S. 513, schrieb Leopold noch siegesgewiss: *„Nun must Du wissen, daß der Maestro Tozi der heuer die opera Seria schreibt vorm Jahr eben um diese zeit eine opera Buffa geschrieben, und sich so bemühet solche gut zu schreiben um die opera Seria, die vorm Jahr der Maestro Sales schrieb niederzuschlagen, daß des Sales opera wirklich nicht mehr recht gefallen wollen. Nun eraignet sich der zufall, daß des Wolfgangs opera eben vor der opera des Tozi gemacht wird. und da sie die erste Probe hörten, sagte alles, nun wäre Tozi mit gleicher Münz bezahlt, indem die opera des Wolfg: die opera des Tozi niederschlage".* Im Oktober 1777, also nur zweieinhalb Jahre später, musste sich Mozart vom Kurfürsten Max Joseph sagen lassen, er solle erst nach Italien gehen und sich berühmt machen, bevor ein Auftrag für München in Frage käme, ein deutlicher Hinweis darauf, daß Mozart nicht ins Bild der Münchner *„Maitres de reputation"* hineinpaßte.

[33] Kathleen Hansell, *Opera and Ballet at the Regio Ducal teatro of Milan, 1771–1776: A Musical and Social History*, Diss. Berkeley 1980, University Microfilms 1980, S. 183.

[34] Zur Verbindung der Theaterabende mit Redouten vgl. Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München...*, a. a. O., S. 160.

[35] Abzulesen an den Spielplänen bei: Paul Legband, *Münchener Bühne und Litteratur* [sic!] *im achtzehnten Jahrhundert* (Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 51), München 1904, S. 422–426.

[36] Der Zusammenhang ist angedeutet bei Böhmer, *Idomeneo...*, S. 149–153.

[37] Robert Münster hat einen solchen Fall anhand der Seinsheim-Korrespondenz nachgewiesen, siehe seinen Beitrag in diesem Band („Die hiesige ongenierte Lebensart gefallet allen..."), Brief vom 16. 2. 1774: *„Ich glaube*

Spieltage innerhalb des Karnevals zu erhöhen. Die Karnevalstagione begann Anfang Januar mit der Uraufführung der Karnevalsoper,[38] es standen also je nach Beginn der Fastenzeit nur sieben bis neun Wochen zur Verfügung, bei nur einer Seria-Aufführung pro Woche. Im Gegensatz dazu ergaben sich im Mailänder Karneval aus der Beschränkung auf die Seria, dem frühen stagione-Beginn (26. Dezember) und dem späteren Ende nach dem ambrosianischen Ritus zwischen 38 und 67 Aufführungstage, was eine zweite Seria in der Regel notwendig machte.[39] Wurden in München ausnahmsweise zwei Karnevalsopern angesetzt, wie 1773 Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* und Tozzis *Zenobia*, mußte die Stagione und die Aufführungszahl noch weiter reduziert werden. Selbst bei der üblichen einzelnen Karnevalsoper schränkte der Spielplan die Aufführungszahlen stark ein. Ein Werk wie *Achille in Sciro* von Sales, am 10. Januar 1774 uraufgeführt, konnte es in dem extrem kurzen Karneval dieses Jahres – der Aschermittwoch lag schon auf dem 16. Februar – auf höchstens sechs Aufführungen bringen, wobei die zweite am 17. Januar wegen Indisposition der Prima donna und des Primo tenore zudem noch ausfiel; hinzukam in diesem Fall eine Sonderaufführung nach Aschermittwoch.[40]

Da Kurfürst Carl Theodor 1778 den üblichen Karnevalspielplan übernahm, kamen somit auch für die Aufführungen des *Idomeneo* nur wenige Spieltage in Frage. Die ursprünglich für den 22. Januar vorgesehene und damit ohnehin späte Premiere mußte auf den 29. Januar verschoben werden, womit bis zum Ende der Stagione nur insgesamt fünf Termine zur Verfügung standen, von denen überdies der vierte einem Festbankett zu Ehren des Herzogs von Zweibrücken weichen mußte.[41] *Idomeneo* hat deshalb nur vier Aufführungen erlebt: am 29. Januar, 5., 12. und 26. Februar 1781.[42] Wie gesagt, war diese geringe Aufführungszahl ein für München typisches Phänomen und keineswegs der Indikator für einen möglichen Mißerfolg des Werkes.[43]

Ein notorisches Problem spielte allerdings in die geringe Aufführungszahl des *Idomeneo* mithinein, nämlich das allzu ausgiebige Proben vor der Premiere, das Graf Seeau mitunter deshalb forciert zu haben scheint, um die Kosten für eine oder zwei Aufführungen der Oper zu sparen. Die Überschüsse aus dem jährlichen Zuschuß zur Karnevalsoper dienten ihm nämlich dazu, das Defizit seiner eigenen *„Entreprise"* im Salvatortheater zu decken.[44] Mozart

---

die lezte Opera werde zu Ehren des Grafen von Sayn [der inkognito reisende Markgraf von Ansbach] *noch einmahl repetieret werden. Die Fastnacht ist nun vorbey"*. Sales' *Achille in Sciro* hat demnach möglicherweise noch eine sechste Aufführung nach Aschermittwoch erlebt, die bislang nicht nachzuweisen war. Die Seinsheim-Korrespondenz enthält zahlreiche solcher Hinweise auf Details der Karnevalsopern, die aus den Hauptquellen nicht zu belegen sind, wie etwa die Arbeitsteilung zwischen Bernasconi und Michl beim *Trionfo di Clelia* von 1776, wo ersterer für seinen jungen Kollegen die Rezitative komponierte. Ich danke Herrn Dr. Münster herzlich für die Überlassung seines Manuskripts zur Ausarbeitung meines Vortrags.

[38] Nach Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*..., a. a. O., S. 160, begann der Karneval am ersten Sonntag nach Dreikönig. Dem widerspricht aber Ungers Bericht über die Uraufführung des *Antigono* von Sales 1769, vgl. Ferdinand Collignon, *Pietro Pompeo Sales*, Diss. Bonn 1923 (1926), S. 16. Die Uraufführung fand demnach bereits am Montag, den 2. Januar statt.

[39] Vgl. Anm. 37 sowie Hansell, *Opera and Ballet at the Regio Ducal teatro of Milan*..., a. a. O., S. 187.

[40] Ferdinand Collignon, *Pietro Pompeo Sales*..., S. 29.

[41] Stanley Sadie, „Genesis of an Operone", in: *W. A. Mozart. Idomeneo* (Cambridge Opera Handbooks), hrsg. von Julian Rushton, Cambridge 1993, S. 42.

[42] Vgl. Münster, *La Finta Giardiniera. Mozarts Münchener Aufenthalt 1774/75*..., S. 98, wo zwei Zeitungsberichte über in der Oper verlorene Gegenstände zitiert werden, durch die die Aufführungen am 5. und 12. 2. belegt sind.

[43] Diese Interpretation findet sich in der Literatur häufig, so bei Zenger, *Geschichte der Münchener Oper*..., a. a. O., S. 43; Bolongaro-Crevenna, *L'Arpa festante*..., a. a. O., S. 96 und 126.

[44] Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*..., a. a. O., S. 174.

vermutete hinter der Premierenverschiebung des *Idomeneo* solche Motive,[45] und auch Kurfürst Max III. Joseph hat gelegentlich in den Spielplan eingegriffen, um *„trop de repetitions"* vor der Premiere der Karnevalsoper zu vermeiden.[46]

Im Rest des Jahres wurden italienische Opern zu zwei verschiedenen Anlässen aufgeführt: zum einen an den sogenannten „Hofgalatagen", d. h. den Geburts- und Namenstagen der kurfürstlichen Familie oder verwandter bzw. verschwägerter Fürsten, zum anderen als Festopern zu Hochzeiten oder wichtigen Staatsbesuchen. Den Ablauf eines solchen Festprogramms belegt exemplarisch die Hochzeit der Prinzessin Josepha Maria mit dem Römischen König Joseph, dem späteren Kaiser Joseph II., im Januar 1765.[47] Dieses Ereignis, das von François Cuvilliés d. J. durch eine Stichfolge in seiner *Architecture bavaroise* ausführlich dokumentiert wurde, bedeutete einen der Höhepunkte höfischer Prachtentfaltung im München Max III. Josephs.[48] Weder diese prunkvollen Festlichkeiten jedoch noch die Opern zu Familienfeiern waren es, die der Münchner seria ihr spezifisches Gepräge verliehen. Im Zentrum der Opernpflege stand die jährliche „große Opera" des Karnevals.

4. Seria-Dramaturgie: Metastasio und die Rolle der Sänger

Die dramaturgischen Entscheidungen für jede neue Karnevalsoper wurden im wesentlichen vom Kurfürsten getroffen. Er selbst wählte das Sujet aus, wobei unter den Karnevalsopern der Jahre 1753–1777 nur fünf nicht auf Libretti von Metastasio zurückgriffen: *Il trionfo della fedeltà* der Kurfürstin Maria Antonia auf ihren eigenen Text,[49] Bernasconis *Bajazet* auf den Text von Agostino Piovene, Sacchinis *Scipione in Cartagena* auf ein Libretto des Hofpoeten von Herzog Clemens Franz, Eugenio Giunti, und die beiden *Orfeo ed Euridice*-Opern der Jahre 1773 und 1775 nach Raniero de' Calzabigis Wiener Reformlibretto. Letzteres wurde 1773 mit der Musik Glucks und den Londoner Einlagen von 1771 sowie 1775 in der dreiaktigen Neufassung eines anonymen Librettisten mit der Musik von Antonio Tozzi aufgeführt.[50]

In der Auswahl der Metastasio-Libretti ging der Kurfürst beinahe systematisch vor: Von den 27 möglichen Stücken ließ er über die Jahre hinweg 19 im Neuen Opernhaus vorstellen, davon 17 in Münchner Originalvertonungen. Von den übrigen acht war vor der Eröffnung des Hauses bereits eines (*Ipermestra*) als Pasticcio bei Hof aufgeführt worden;[51] die Aufführung

---

[45] Vgl. seinen Brief Nr. 577 vom 10./11. 1. 1781, Bauer-Deutsch III, S. 85.

[46] *"Pour ne point faire trop de repetitions j'ai ordoné qu'on donne aux commencement deux representations de l'opera de guglielmi qui a été representé pour la premier fois à la feste de l'Electrice"*. Brief vom 8. 1. 1767, zitiert nach ebda., S. 64. Nach Haberkamp-Münster, *Die ehemaligen Musikhandschriftensammlungen...*, a. a. O., S. 171, war dies Guglielmis *Endimione*.

[47] Vgl. Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München...*, S. 148; R. Münster, „Die Beiträge der kurfürstlichen Hofmusik und des Bildhauers Ignaz Günther zum Münchner Hoffest 1765" (vgl. Anm. 9), S. 221–244.

[48] Vgl. auch Christoph Henzel, *München. Münchens Musik und Musikleben in Geschichte und Gegenwart* (Musikstädte der Welt), Laaber 1990, S. 54–57.

[49] Über ihre Operntexte vgl. ausführlich Heinz Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Diss. Köln 1934, S. 27–36.

[50] Vgl. dazu grundsätzlich Moritz Fürstenau, „Gluck's Orpheus in München 1773", in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 4 (1872), S. 218–224, und Richard Engländer, „Zu den Münchner Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775", in: *Gluck-Jahrbuch* 1915, S. 26–55.

[51] Zum Münchner *Ipermestra*-Pasticcio siehe Axel Beer, „Vorwort", in: Christoph Willibald Gluck, *Ipermestra* (Venedig 1744), hrsg. von Axel Beer (Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke III/6), Kassel-Basel 1997, S. VIII f.

eines weiteren (Monzas *Attilio Regolo*) war für 1778 geplant. Der Kurfürst brachte es somit auf einen nahezu vollständigen Metastasio-Zyklus in fast durchweg originalen Vertonungen.

Das Festhalten am Dramma per musica Metastasios bedeutete in einer Zeit des Aufbruchs zu neuen dramaturgischen Ufern das Bekenntnis zu einem konservativen Geschmack. In einem ganz allgemeinen Sinne zeigte der Kurfürst damit, daß er den Schwerpunkt in seiner Oper nicht auf librettistische Neuerungen oder den stets wachsenden Anteil von Chor, Orchester und Ballett legte, sondern auf den Gesang des Solistenensembles in den Hauptformen Rezitativ und Arie. Die Gegenposition, die sogenannte „Reformoper" in all ihren heterogenen Ausprägungen, strebte eine Dramaturgie an, in der Formalismus durch „verisimilitudine", Sängerherrschaft durch die gesamte Vielfalt des Theatralischen mit gleichberechtigtem Orchester, Chor und Ballett ersetzt wurde. Das München Max Josephs bekannte sich in dieser epochalen Auseinandersetzung zur ersten Position, das Mannheim Carl Theodors bekanntlich, zumindest zeitweise, zur zweiten. Damit entfiel in München auch die Institution eines Hofdichters, wie sie in Mannheim durch Mattia Verazi verkörpert wurde. Verlieh dieser der Mannheimer Hofoper schon auf der Ebene des Textes Profil, so fehlte in München die entsprechende Position einfach, wie der Vergleich der beiden Hofmusiken im *„Besoldungs-Status der Hof und KapellMusic in Pfalz und Baiern"* für die Jahre 1776/77[52] offenbart.

Seinem Bekenntnis zum traditionellen Dramma per musica entsprechend hatte die Verpflichtung der Sänger für Max Joseph höchste Priorität. Er nahm sie oft genug selbst in die Hand. Lange Abschnitte der Briefe an seine Schwester Maria Antonia Walpurgis in Dresden beziehen sich auf diese Frage.[53] Max Josephs Formulierung in seinem Brief vom 12. April 1777: *„ma compagnie pour l'opéra de L'annee prochaine est formé, excepté la seconda donna"*,[54] die sich auf den bevorstehenden *Attilio regolo* des Jahres 1778 bezieht, läßt keinen Zweifel an der persönlichen Identifikation mit „seiner" Opernkompanie aufkommen. Die Bemühung um auswärtige Sänger der ersten Kategorie blieb eine Konstante bis in sein letztes Lebensjahr hinein.

Die Hauptrollen der Karnevalsopern wurden in der Regel mit italienischen Gästen, nicht mit den seit Jahren festangestellten Hofsängern besetzt, wobei die Engagements der ersteren zunächst auf eine oder zwei Spielzeiten beschränkt wurden. Bei entsprechendem Erfolg konnten sie auf bis zu sechs Jahre verlängert werden, wie im Falle der Kastraten Venanzio Rauzzini und Luigi Marchesi, die dann auch als „Kammersänger" des Kurfürsten von Bayern auftraten. Durch diese Mischung aus Gastverträgen und längeren Engagements kamen die Münchner über 25 Jahre hinweg in den Genuß, einige der besten und renommiertesten Kastraten, Primadonnen und Tenöre Italiens auf ihrer Hofbühne zu erleben; genannt seien nur die Kastraten Ferdinando Mazzanti und Gaetano Guadagni, die Sopranistinnen Regina Mingotti und Antonia Bernasconi, die Tenöre Guglielmo d'Ettore und (als festangestellter Münchner Sänger) Domenico de' Panzacchi.[55]

Mit noch größerem Stolz erfüllte es den Kurfürsten, daß aus den Reihen seiner Hofmusik immer wieder junge Kastraten den Weg zu einer europäischen Karriere antraten. Vier von ihnen, Tommaso Concialini, Francesco Roncaglia, Venanzio Rauzzini und Luigi Marchesi,

---

[52] Im Faksimile veröffentlicht in: Roland Würtz, „Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hrsg. von Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 40–43.

[53] So etwa im Jahre 1769, vgl. Weiss, *Bernasconi*..., a.a.O., S. 68.

[54] Zitiert nach ebda., S. 90.

[55] Zu ihren Rollen in den Münchner Karnevalsopern vgl. die Übersicht bei Böhmer, *Idomeneo*..., a.a.O., S. 52–54. Robert Münster teilte dankenswerterweise einige Ergänzungen und Korrekturen zu dieser Liste mit. So haben die Tenöre d'Ettore und Panzacchi nicht nur in der Funktion des Primo tenore in den Münchner Karnevalsopern alterniert, sondern waren auch privat eng befreundet.

gen. Marchesini, machten zusammen mit Giuseppe Millico und Gasparo Pacchiarotti das halbe Dutzend der besten Kastraten des späten 18. Jahrhunderts aus. Das Rüstzeug dafür holten sie sich in München,[56] und zwar noch zu einer Zeit, als man in Mannheim Mozarts Berichten zufolge die Kastraten bereits *„absterben"*[57] ließ. In München nahm Kurfürst Max Joseph höchstselbst regen Anteil an den Fortschritten seiner Schützlinge. So meinte er über das Debüt von Tommaso Consoli, Mozarts Münchner Sängerfreund, in Sales' *Achille in Sciro* 1774: *„consoli a belle accuty, et une couple, bassi, corde de millieux mauvaises, chante avec agilité, et est neuff aux theatre, ne sachant en quoy faire de son corp et de ses bras"*.[58] Ähnliche kennerhafte Urteile über die Kastraten finden sich in den Berichten des sächsischen Legationssekretärs Unger und in den Aufzeichnungen von Max Josephs Schwestern.

Man versteht die unglückliche Rolle des ersten Idamante Vincenzo dal Prato erst dann, wenn man bedenkt, daß er sich an dieser großen Münchner Kastratentradition messen lassen mußte. Zweifellos hatte Graf Seeau gehofft, mit diesem zunächst auf ein Jahr verpflichteten Sopranisten einen zweiten Marchesini entdeckt zu haben, eine Erwartung, die dal Prato in keiner Weise erfüllen sollte. Daß er dennoch in München blieb und zumindest als angesehener secondo uomo an allen Karnevalsopern bis 1788 mitwirkte, hatte er dem Gesangsunterricht Mozarts zu danken.

Mit der Wahl des Librettos und der Verpflichtung der Sänger waren, so seltsam es klingen mag, schon die beiden wesentlichen Faktoren der neuen Oper festgelegt. Die Frage von Kostüm und Dekoration scheint beim Kurfürsten noch eine gewisse, von Antikenverehrung und Exotismus getragene Begeisterung ausgelöst zu haben.[59] Fechtszenen und andere spektakuläre Momente der Inszenierung belohnte er ab und zu mit einer Extragratifikation.[60] Doch schon der Komposition wie auch dem Orchester gegenüber verhielt er sich eher in der Rolle eines Zuschauers denn eines aktiven Planers. Normalerweise überließ er auch die Planung der Zwischenaktballette dem Grafen Seeau; umso verwunderlicher erscheint seine Beteiligung an den Balletten des *Achille in Sciro*, für deren erstes, *Alcide sur le chemin fourchu*, er das Szenario entworfen hat, wie Robert Münster anhand der Seinsheim-Korrespondenz nachweisen konnte.[61] Die Umsetzung der vielen notwendigen Details einer Produktion war oh-

---

[56] Dies ist zeitgenössischen Berichten bei Gerber, Cramer und anderen zu entnehmen, vgl. Böhmer, *Idomeneo*..., S. 46.

[57] *Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II: 1777–1779, Kassel 1962, Brief Nr. 363 vom 4. 11. 1777, S. 102.

[58] Ebda., S. 82.

[59] So diskutierte er vor der Produktion des *Scipione in Cartagena* mit seinen Beratern über die historisch angemessenen Kostüme für die im antiken Spanien unter karthagischer Herrschaft spielende Handlung und gestand, man sei *„un peu embarassée paraport à l'habilement, tant Espagnol qu'affriquin de ce siecle"*. Zitiert nach Weiss, *Bernasconi*..., a. a. O., S. 69.

[60] In Bernasconis *Semiramide*, der Fest- und Karnevalsoper von 1765, inszenierte der kurfürstliche Fechtmeister Fiorini einen *„batimento"*, für den er vom Kurfürsten aus dem „extraordinario" eine Sondervergütung von 100 fl. erhielt. Vgl. Nr. 98 in der Kostenaufstellung der Oper bei Weiss, *Bernasconi*..., S. 154. Zu anderen Fällen vgl. Böhmer, *Idomeneo*..., S. 25 f.

[61] Siehe Münsters Beitrag in diesem Band („Die hiesige ongenierte Lebensart gefallet allen..."), Brief des Joseph Franz von Seinsheim vom 8. 1. 1774. Seinsheims Briefe sind auch als Beschreibung der Münchner Karnevalsopern aus erster Hand eine interessante Quelle, da hier der Münchner Operngeschmack ganz unverblümt zur Sprache kommt, etwa die Priorität des Sängerensembles für die Münchner Zuhörer (*„die neue hiesige Opera [Achille in Sciro]... solle ingleichen so wohl in der Composition als derselben Execution, weilen lauter ausgesuchte Stimmen, bis auf den Bass vorhanden... gut ausfallen"*, Brief vom 29. 12. 1773) oder die eher überraschende Tatsache, daß bei Tozzis *Orfeo* das *„Sujet ... aber traurig und die Musique in der Folge sehr pathetisch"* gewesen sei (Brief vom 11. 1. 1775), was ex negativo belegt, was man normalerweise von einer Karnevalsoper erwartete.

nehin Sache des Intendanten, ebenso der Abschluß der Verträge mit den Sängern und dem Komponisten. Max Joseph griff in die Vorbereitungen nur dann ein, wenn ihm zu lange geprobt wurde oder die Belange des Sängerensembles nicht ausreichend zur Geltung kamen.

Die Aufgabe des Komponisten, den Graf Seeau verpflichtete, bestand primär darin, dem gewählten Dramma per musica Metastasios eine würdige musikalische Form zu geben und die stimmlichen Eigenarten der Sänger angemessen zur Geltung zu bringen. Seine Rolle war also in gewisser Weise eine dienende; er hatte mit herber Kritik zu rechnen, wenn er darin versagte, wie etwa Josef Mysliveček in den Arien für die Seconda donna seines Münchner *Ezio*.[62]

Erst in den späten 1760er-Jahren mehren sich die Zeichen einer Diskussion auch über stilistische Aspekte der Opernkomposition. Die Frage des *„guten oder Neuen Gusto"*, die Graf Seeau 1766 mit solchem Nachdruck gestellt hatte, hat auch Max III. Joseph in dieser Zeit zunehmend beschäftigt, wie sein Urteil über Traëttas *Siroe* verrät.[63] Nachdem der Primat des Hofkapellmeisters Bernasconi und seines vertrauten Stils einmal gebrochen war, gewannen auch die Bewertungen der Karnevalsopern durch die Hofgesellschaft an Farbigkeit. Sie vermitteln ein lebendiges Bild von den Diskussionen um den musikalischen „Geschmack" in der Oper der 1770er Jahre.[64]

5. Die Libretti

Eine genauere Untersuchung der Libretti bestätigt, daß die Münchner Hofoper unter Max III. Joseph im ganz emphatischen Sinne „metastasianische Oper" war. Die Drammi per musica des Wiener Hofdichters wurden hier in einer Texttreue und Stilreinheit aufgeführt, wie man es in dieser Form an keiner europäischen Bühne nach 1765 mehr hätte erleben können. Keine oder fast keine Striche im Rezitativ sowie äußerst dezente Auslassung bzw. Ersetzung der originalen Arientexte waren in München die Regel, nicht die Ausnahme. Noch in den 1770er Jahren, als man in Italien längst zu radikalen Eingriffen in die Originaltexte übergegangen war, hielt man in München an einer den Text gleichsam klassizistisch respektierenden Texttreue fest, wie sie etwa Sales' *Achille in Sciro* von 1774 belegt. Weder das Libretto noch die Partitur zeigt irgendwelche Kürzungen in Metastasios Rezitativen; bei den Chören findet sich nur im rondoartigen Eingangschor eine Kürzung von vier auf zwei Binnenstrophen. Von den Arien wurden nur zwei gestrichen, dafür eine neue und ein Duett eingelegt.[65] Mit Rezitativen ohne jeden Strich, 21 von 23 originalen Arientexten, zwei Einlagen und vier fast ungekürzten Chören weicht der Münchner *Achille* radikal von italienischen Fassungen des Stoffes ab, wie sie schon in den 1760er Jahren üblich waren. Florian Leopold Gassmanns Vertonung, die in der Himmelfahrtstagione 1766 am Teatro S. Giovanni Crisostomo in Venedig zur Uraufführung kam,[66] gab Metastasios Dramma im Vergleich in einer geradezu verstümmelten Version wieder. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt man, wenn

---

[62] Über die drei Arien urteilte der Kurfürst in seinem Brief vom 23. 1. 1777: *„La premiere air eu mauvaise, la seconde trop forte pour Elle, et ce n'est que la troisième qui est un espece de rondeaux, qu'Elle execute come il faut, et qui est pour sa voix"*. Zitiert nach Weiss, *Bernasconi*..., a. a. O., S. 89 f.

[63] Der Kurfürst bezeichnete diese Oper schlicht als die schönste, die er jemals gehört habe; Traetta habe dadurch den Gipfel der Perfektion erreicht, daß er zugleich den Kenner wie die Öffentlichkeit befriedige (*„il content le conaisseur et la publique en meme temps"*). Vgl. seinen Brief vom 18. 1. 1767, zitiert bei Weiss, *Bernasconi*..., a. a. O., S. 64 f.

[64] Vgl. dazu Böhmer, *Idomeneo*..., a. a. O., S. 123–128.

[65] Vgl. dazu ebda., S. 79 f.

[66] Vgl. T. Wiel, *Teatri veneziani*, Venedig 1897, Nachdruck Leipzig 1979, S. 265 f. Verwendete Quelle: A-Wn, Mus. Hs. 18077 (3 Bände).

man Josef Myslivečeks Münchner *Ezio* von 1777 mit seiner nur zwei Jahre älteren neapolitanischen Vertonung des gleichen Librettos vergleicht. Hatte es der Komponist in Neapel mit einer zeitüblichen freien Bearbeitung zu tun, in der ganze Szenen vertauscht oder gar in einen andern Akt versetzt worden waren, um den „Stars" der Produktion, Anna de Amicis und Pacchiarotti, die Schlüsselszenen des Dramas zuzuweisen, so wurde der fast 50 Jahre alte Text in München vergleichsweise dezent gekürzt. Nur am zweiten Aktschluß wurde er in einem großen, für München neuartigen Quartett gerafft, wozu freilich Metastasio schon 1770 sein Placet gegeben hatte.[67]

Der Verzicht auf die zeitüblichen Striche hatte in München noch eine andere, einfache Konsequenz: Die Münchner Opere serie waren generell um ca. vier Nummern länger als die italienischen Metastasio-Bearbeitungen. Die unterschiedlichen Proportionen betrafen zum einen die Exposition des Dramas im ersten Akt, die in München länger war, zum anderen den dritten Akt. Die Dreiaktigkeit des Dramma per musica wurde im Sinne der Originaltexte Metastasios durch eine ungekürzte oder sogar erweiterte Fassung des dritten Aufzugs betont, während das in Italien übliche Verkümmern dieses Aktes analog zu den Opere buffe auf die bald populär werdende Zweiaktigkeit vorausweist. Man mag diese für die Zeit ungewöhnliche Länge des dritten Akts noch in Mozarts *Idomeneo* wiederfinden. In diesem Punkt widersprach Mozarts Oper nicht der lokalen Tradition.

6. Die Musik

Die privilegierte Rolle der Gesangssolisten bei Hofe, insbesondere der Kastraten, wie sie uns anschaulich Charles Burney in dem Bericht von seinem Münchner Aufenthalt beschrieben hat,[68] schlug sich direkt in der Anlage der Partituren nieder. Das *Cantabile* und die *Bravura* des Primo und Secondo uomo, der Prima donna und des Primo tenore standen im Vordergrund, Orchester, Chor und Ensemblegesang hatten dem nur zu sekundieren. Die teilweise erheblichen stimmtechnischen Anforderungen – sehr ausgedehnte Passagen, Sprünge von bis zu zwei Oktaven, insbesondere in den Kastratenpartien, Sostenuto-Gesang im Cantabile – waren in den repräsentativen Rahmen eines konservativen Seria-Spektakels eingefügt, trotz der durchaus modernen Musik, die Komponisten wie Sacchini, Sales oder Mysliveček dazu komponierten.

Aus den beiden Prämissen metastasianische Oper und Sängeroper ergeben sich die Schlußfolgerungen formaler Art, wie sie nahezu alle Münchner Opernpartituren zwischen 1753 und 1778 zeigen:

a) lange, kaum gekürzte Recitativi semplici und nur wenige Recitativi con stromenti;
b) Arien in einer für die damalige Zeit hypertrophen Anzahl und Ausdehnung, bei konservativem Zuschnitt als Cantabile- oder Allegro-Arie mit langen Ritornellen und Koloratur;
c) Ballette nur in der traditionellen Form langer Zwischenaktballette;
d) Chöre, Ensembles und Instrumentalsätze nur an den traditionellen Positionen, so gut wie nie als Umsetzung von Aktion.

a) Das Rezitativ:

Da Metastasios Dialoge kaum gekürzt wurden, ist das Recitativo semplice noch immer wichtigster Träger der Dramaturgie. Weder ist es zum Scharnier zwischen den Nummern

---

[67] Vgl. dazu ausführlich Böhmer, *Idomeneo*..., a. a. O., S. 82–89.

[68] Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1772 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 65), hrsg. von Eberhardt Klemm, Wilhelmshaven 1980, S. 233–244.

heruntergestuft, wie dies besonders drastisch in der ersten italienischen Karnevalsoper unter Carl Theodors Regierung, dem *Telemaco* von Grua, der Fall sein sollte, noch werden lange Rezitativszenen durch aktschließende Ensembles ersetzt wie in vielen italienischen Metastasiobearbeitungen. Die Recitativi semplici dehnen sich zwischen den Arien auf durchschnittlich 70, gelegentlich sogar bis auf über 140 Takte aus. Der musikalische Abwechslungsreichtum wird dabei keineswegs durch fremdartige Modulationen oder motivische Prägung des Continuos gefördert. Das Rezitativ ist handlungsbezogener Dialog, nicht mehr und nicht weniger, und es steht im alten antithetischen Sinne den Abgangsarien als Affektmusik gegenüber, so der ungebrochene Duktus der Münchner Karnevalsopern.

Nur wenige Höhepunkte werden durch ein Recitativo con stromenti hervorgehoben. Es handelt sich entweder um die großen Monologe Metastasios, die im Sinne einer „Scena con Aria" mit einem langen, ritornell-durchsetzten Recitativo obbligato ausgestattet werden, oder um ein „subito con stromenti" im Dialog an den Knotenpunkten von Metastasios sorgsam geschnürter Dramaturgie. In solchen Szenen wie etwa bei der Geiselnahme des Zopiro in Tozzis *Zenobia* III,3 oder im Dialog zwischen dem Primo tenore Leango und dem Primo uomo Siveno in II,6 von Sacchinis *L'eroe cinese*[69] erreichen die Münchner Recitativi con stromenti durchaus die Intensität mancher Stellen im *Idomeneo*, nie aber die gleiche Dichte des motivischen und harmonischen Verlaufs und damit auch nicht die Selbstständigkeit einer eigenen musikalischen Form, die sich von der Arie löst.

Ungleich größeres Gewicht erhält das Recitativo con stromenti in Tozzis *Orfeo ed Euridice*. Anstelle der üblichen vier bis sechs enthält dieses Werk 13 solcher Szenen, was nur einen Näherungswert bezeichnet, da der fließende Übergang zwischen den Nummern eine genaue Zählung nicht erlaubt. Nicht nur in den auf Calzabigi fußenden Textabschnitten, sondern auch in den neu gedichteten Teilen des Münchner Librettos hat Tozzi durch orchesterbegleitete Rezitative eine an Gluck angelehnte Kontinuität zwischen den verschiedenen Formen angestrebt, so etwa in den Trauerszenen um die sterbende Euridice I, 6–7 mit ihrem Recitativo con stromenti „Deh, non piangete", unterbrochen von Choreinwürfen, und dem abschließenden Recitativo a tre.[70] Daß Mozart gerade diese Münchner Karnevalsoper 1775 gesehen hat, war für die fließenden Übergänge zwischen orchesterbegleitetem Rezitativ und Arie im *Idomeneo* vielleicht nicht ohne Bedeutung.

b) Arien und Ensembles:

Die Arien sind in München noch immer das, was sie in der Opera seria seit Hasse waren: festlich konzertante Stücke zur Darstellung großer Gesangskunst. Sie stehen überwiegend im Allegro-Zeitmaß, mit langen Ritornellen und umfangreichen Passagengruppen sowie in der Dal Segno-Form. Im Laufe der 1770er Jahre vollzogen die Münchner Opern allerdings den Wechsel von der Dal Segno- zur dreiteiligen Sonatenform, nach 1778 zur zweiteiligen Reprisenform. Weitere obligatorische Arienformen waren das Rondò bzw. Rondeau in der einfachen französischen Form (ABACA'), die mehrteilige Aria a due tempi und die ein- bzw. zweiteilige Cavatina. In der Kombination dieser Formen legte schon so manche Karnevalsoper vor 1778 eine erstaunliche Vielfalt an den Tag, wie etwa der *Achille in Sciro* von Sales oder Tozzis *Orfeo ed Euridice*.

---

[69] Antonio Tozzi, *Zenobia*, Partiturabschrift, 3 Bände, D-Mbs, Mus. Mss. 2591, fol. 103 r. (con stromenti) – 105 v. (Zenobias *„Fermati"* senza stromenti). Antonio Sacchini, *L'eroe cinese*. Faksimile-Partitur, hrsg. von Eric Weimer (Italian Opera 1640–1770, Bd. 90), New York und London 1982, S. 207–212.

[70] Antonio Tozzi, *Orfeo ed Euridice*, Partiturabschrift, 3 Bände, D-Mbs, Mus. Mss. 2592, Bd. 1, fol. 147 v.–155 v.

Der konzertante Duktus der Musik blieb indessen ungeachtet der gewählten Form in fast allen Arien der Münchner Opern ungebrochen. Schon in den meist langen Orchesterritornellen kommt es zum konzertanten Aufspalten der Instrumentengruppen, zumal fast alle Münchner Ritornelle bereits Haupt- und Seitensatz des Solisten vorwegnehmen, also der orchestralen Exposition eines schnellen Konzertsatzes ähneln. Die Passagen des Sängers und die meist als Dialog zwischen Orchester und Singstimme angelegten Seitenthemen setzen diese Tendenz fort, so daß viele Allegro-Nummern der Münchner Metastasio-Opern tatsächlich an Instrumentalkonzerte denken lassen. Den Duktus einer solchen Münchner „Allegro-Koloratur-Arie" hat Mozart in der ersten Arbace-Arie des *Idomeneo* für den ehemaligen Münchner Primo tenore Domenico de' Panzacchi in vollkommener Weise nachgeahmt. Dies ist kaum zufällig geschehen, da er auch in der Münchner *Finta giardiniera* und im Salzburger *Re pastore* von 1775 solche Arien für Münchner Hofsänger geschrieben hatte. Mozart wußte, wie eine typische Koloraturarie der älteren Münchner Oper angelegt war.

Diesen Arie di bravura bzw. di mezzo bravura stehen als zweiter Haupttypus die Arie cantabili gegenüber, mal als breite „Air pathétique"[71] in Es-Dur im Alla breve oder Vierertakt (meist die Abschiedsarie des Primo uomo), mal als Andantino im Dreiertakt für die Prima oder Seconda donna. Die empfindsame Melodik dieser Arien hat Mozart wiederum in der Arbace-Partie des *Idomeneo* aufgegriffen, und zwar in der zweiten Arie „Se colà ne' fati". Ihr mit kleinen Verzierungen, Apoggiaturen und Schleifern angereichertes, fließendes 3/4-Takt-Melos über pochenden Achtelbässen ist eine Konstante aller Münchner Karnevalsopern zwischen 1767 und 1777 ebenso wie der stets gleich verlaufende Thementypus der Es-Dur-Cantabile-Arien im Alla breve oder Vierertakt.[72]

Kleinere Arien in mittleren Tempi wie ein Tempo di Minuetto oder ein Allegretto findet man viel seltener als die beiden großen, repräsentativen Arientypen, von besonderer Bedeutung ist aber die Aria a due tempi mit dem Wechsel zwischen Adagio- und Allegroteilen. Man kann sie geradezu als Aushängeschild der Münchner Kastratenpartien bezeichnen, wobei die Allegroteile ausgesprochen brillant ausfallen. Mozart hat diesen Typus in der ersten Arie des Idamante „Non hò colpa" aufgegriffen, freilich ohne seinen Interpreten dal Prato durch allzu lange Passagen zu überfordern.

Arien in Moll sind noch seltener als in den italienischen Serie, allenfalls eine pro Oper, entweder als Andantino oder als Aria agitata. Es ist bezeichnend, daß man Glucks *Orfeo ed Euridice* mit seinen vielen Mollnummern in München für ein eher der Karwoche als der Opernbühne angemessenes Ereignis hielt.[73] Auch Antonio Tozzi machte in seinem *Orfeo* – gewissermaßen unter den Auspizien Glucks – von Mollnummern ausgiebigen Gebrauch (das Werk enthält zwei Mollarien und sechs Mollchöre), während er in seiner Metastasio-Oper des Vorjahres, der *Zenobia*, ohne jedes Mollstück auskam.

Die unterschiedliche Artikulation der Aktschlüsse durch Arien bzw. Ensembles ist ein gutes Beispiel, um den dramaturgischen Abstand der Münchner Hofoper von den italienischen Bühnen der Zeit zu veranschaulichen. In Italien wurden Metastasios originale Aktschlüsse in der Regel unterdrückt. Am Ende des ersten und zweiten Aktes hatten eine Scena der Prima donna oder des Primo uomo sowie ein Ensemble, in den 1770er Jahren schon zwei En-

---

[71] Diesen Ausdruck verwendeten sowohl die höfische Gesellschaft in München als auch Theoretiker der Arientypen wie Goldoni oder Burney. Vgl. Böhmer, *Idomeneo*..., a. a. O., S. 252.

[72] Vgl. zu den beiden Typen der Aria cantabile ebda., S. 247–256.

[73] Der sächsische Legationssekretär Unger sprach von einem *„chef d'oeuvre d'un spectacle lugubre"*, und meinte, diese Musik sei in ihrer *„tristesse qui va jusqu'à l'ame... plus propre pour la Semaine Sainte, que pour le carnaval"*. Bericht vom 7. 2. 1773, zitiert nach Weiss, *Bernasconi*..., a. a. O., S. 75 f. Vgl. auch die Bewertung von Ungers Kritik bei Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School*..., a. a. O., S. 206.

sembles zu stehen, in der Regel das Duett zwischen Primo uomo und Prima donna am Ende des ersten Aktes, ein Terzett der beiden mit dem Primo tenore am Ende des zweiten. In München war keine dieser zeittypischen Einlagen üblich. Sofern Metastasio eine Arie am Aktschluß vorgesehen hatte, wurde sie beibehalten, selbst, wenn es sich um eine Sekondarierarie handelte, was in Italien damals schon undenkbar war. Das erdrückende Übergewicht der italienischen Prime donne auf die Opernform war in München noch nicht fühlbar, eher noch die alte Ausgeglichenheit der Rollen bei Metastasio. Leisten konnte man sich dies nur angesichts der einheitlich hohen Qualität der Stimmen, speziell der Kastraten. Besonderes Gewicht erhielten die Aktschlüsse in München in aller Regel durch eine „Scena" und eine Arie mit konzertierendem Soloinstrument, ein Typus, der in fast keiner Münchner Karnevalsoper fehlt und in manchen sogar zweimal vertreten ist.

Schon aus diesen eher abstrakt wirkenden Beschreibungen wird deutlich, daß Opera seria in München wie andernorts viel mit Kräfteausgleich zwischen den Rollen und Gewichtung der Formen innerhalb der Akte zu tun hatte.

c) Das Ballett:

Ballette begegnen in den Münchner Karnevalsopern vor 1778 stets in der traditionellen Form zweier langer Zwischenaktballette. Ihre Szenarien wurden im Anhang zum Opernlibretto gedruckt, während die Musik, die nicht vom Opernkomponisten, sondern von einem eigens dazu verpflichteten Meister stammte, in der Regel nicht mit der Opernpartitur überliefert wurde und deshalb heute verloren ist.[74]

„Les deux ballets, qui se trouvent à la fin du premier et du second acte"[75] waren wesentlich für die lange Ausdehnung der Münchner Opere serie verantwortlich. 1769 berichtete der Legationssekretär Unger der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis über die Uraufführung des *Antigono* von Sales: *„ce spectacle est un de plus jolies que j'aie vû sur le theatre d'ici"*. Diesem überaus positiven Eindruck waren die allzu langen Ballette eher abträglich:[76]

„Comme ils sont peu interessants, et cependant fort longs, ils paroissant ennuyants. C'est la seule chose a laquelle il y a à reduire dans ce Spectacle, qui dure 5. heures, y compris les ballets".

Der aus diesen Äußerungen sprechende Wunsch nach einer Straffung und Belebung des Balletts führte im Laufe der 1770er Jahre auch in München zu einer Annäherung an die Kunst des Ballettreformers Jean-Georges Noverre, dessen Schüler Giuseppe Canziani die Integration des Tanzes in die Handlung der Oper, das eigentliche Ziel von Noverres Bestrebungen, erstmals 1773 in Glucks *Orfeo* umzusetzen versuchte. Nach seinem Weggang wurde die neue Richtung von einem weiteren Noverre-Schüler, dem 1772–1776 engagierten Ballettmeister Antoine Trancart, weitergeführt. Er choreographierte die in die Oper integrierten „Balli" des *Orfeo* von Tozzi, deren Musik erstmals auch vom Komponisten der Oper stammte.[77]

---

[74] Vgl. zum Münchner Ballett grundsätzlich: Pia und Pino Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München. Band I: Von den Anfängen um 1650 bis 1860*, Wilhelmshaven 1992. Der Band enthält detaillierte Informationen zu den Choreographen, zum Corps de Ballet und zu einzelnen Balletten, von denen auch verschiedene Szenarien mitgeteilt werden. Seltsamerweise vertreten die Autoren die aus der älteren Literatur stammende irrige Ansicht, die üblichen zwei Ballette der Münchner Karnevalsopern seien beide nach dem dritten Akt gespielt worden.

[75] Unger, zitiert nach Weiss, *Bernasconi...*, a. a. O., S. 71.

[76] Zitiert nach Collignon, *Pietro Pompeo Sales...*, a. a. O., S. 16.

[77] Die Darmstädter Partiturabschrift enthält gelegentlich Hinweise auf die Choreographie. D-DS, Mus. ms. 1019, Bd. 1, fol. 22v.–24r. Die Abschrift stammt, wie der Einband zeigt, aus bayerischen Beständen.

Letztlich scheint das Experiment der Verbindung von Oper und Ballett in München jedoch gescheitert zu sein. Schubart, der die Münchner Produktion von Tozzis *Orfeo* an den Stuttgarter Choreographien Noverres maß, urteilte: *„Zum schönen Ganzen, zur angenehmen Verwebung des Ballets mit der Handlung fehlte das Genie des großen Noverre".*[78] In der Ära Max Josephs blieb dieses Ziel, die Verwebung des Balletts mit der Handlung, unerreicht; die letzten drei Karnevalsopern unter seiner Planung kehrten zur Konvention der Zwischenaktballette zurück.

Mozarts *Idomeneo*, dies sei an dieser Stelle vorweggenommen, stellt einen Kompromiß zwischen den beiden Ballett-Traditionen dar. Einerseits finden wir in die Handlung integrierte Ballette nach Noverres Vorbild wie etwa die Choreographie des Schlußchores als Krönung Idamantes und das anschließende Divertissement, andererseits hat sich, wenn auch nicht auf Anhieb erkennbar, auch die Tradition der Münchner Zwischenaktballette auf den *Idomeneo* ausgewirkt. Wie in Mailand, für das Kathleen Hansell entsprechende Untersuchungen vorlegte,[79] war in München das erste Zwischenaktballett in der Regel ein *Ballet sérieux* auf antiker Grundlage, das zweite ein *Ballet demi-caractère*. Titel wie *Les Plaisirs du Dimanche au Village* oder *Corsarntantz* deuten bei letzterem auf den von Hansell sogenannten „Divertissement-Typ" des Balletts hin; in anderen Fällen diente auch hier die antike Mythologie als Grundlage für eine regelrechte Handlung, so daß einzelne Ballette des *demi-caractère*-Typs schon an der Grenze zur Pantomime angesiedelt waren. Öfters wurden auch die Positionen getauscht, und das *Ballet sérieux* rückte ans Ende des zweiten Aktes. Meist blieb jedoch die klare Gegenüberstellung eines tragischen und eines mehr unterhaltend-genrehaften Balletts erhalten. Wie fest etabliert diese Konvention in München war, belegen eben die beiden ersten Aktschlüsse des *Idomeneo*. Das Intermezzo nach dem ersten Akt ist nichts anderes als das obligatorische erste Zwischenaktballett, freilich in die Opernhandlung integriert und mit Chören vermischt, was zu Max Josephs Zeit noch unüblich war. Auf die Konvention des zweiten Zwischenaktballetts spielt die Regieanweisung in II, 7 an, wo es heißt, die im Schlußchor stattfindende Pantomime vertrete die Stelle des „üblichen Divertissements":

„I Cretesi spaventati fuggono, e nel seguente Coro col canto, e con Pantomime esprimono il loro terrore, ciò che tutto forma un'Azione analoga, e chiude l'atto col solito Divertimento".[80]

Die Planer des *Idomeneo* mußten das Münchner Publikum eigens darauf hinweisen, daß nach dem Aktschluß kein Ballett-Divertissement mehr zu erwarten war, weil es bereits in die Handlung der Oper hineingenommen worden war. Daß Mozarts Schlußchor alles andere als ein „Divertissement" darstellte, vielmehr eine tragische Ballettpantomime modernsten Zuschnitts, geht aus der Regieanweisung nicht hervor. Die älteren Münchner Zuhörer, die an dieser Stelle auf ein Ballett-Divertissement warteten, dürften vom Chor der fliehenden Kreter und dem düsteren Pianissimo-Schluß des Aktes nicht wenig irritiert worden sein.

d) Chöre und Instrumentalsätze:

Wie das Ballett, so erfüllten auch der Chor und die orchestralen Zwischenspiele in den Münchner Opere serie vor 1778 traditionelle Aufgaben. Auch hier hätte eine „angenehme Verwebung mit der Handlung", verbunden mit fließenden Übergängen zwischen Chören,

---

[78] Zitiert nach Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München...*, a. a. O., S. 163.

[79] Vgl. Hansell, *Opera and Ballet at the Regio Ducal teatro of Milan...*, a. a. O., S. 599–622.

[80] Das Libretto des *Idomeneo* wird aus folgender Ausgabe zitiert: Libretto I nach dem Faksimile des Exemplars D-Mbs, Slg. Her. 811, in: Ernest Warburton (Hrsg.), *The Librettos of Mozart's Operas. Volume Two. The Works for Munich and Vienna*, New York und London 1992 S. 1–123. Die zitierte Regieanweisung findet sich in Libretto I, S. 78.

Orchester- und Soloabschnitten, eine zeitgemäße Lösung dargestellt, die jedoch nur von Tozzi in seinem *Orfeo ed Euridice* gewagt wurde. Formal abgegrenzte „Staffagechöre", überdies in geringer Zahl, bildeten die einzige Aufgabe des Münchner Opernchors vor 1778, so er denn überhaupt in Erscheinung trat.

In diesem Punkt muß man die Opern unter Carl Theodor tatsächlich als Anbruch einer neuen Ära bezeichnen, was ebenso für die tonmalerische Orchestermusik gilt. Während man sich in München fast ausschließlich auf die übliche *Marcia* des Helden im Rahmen der Seria beschränkte, hatte das Mannheimer Orchester schon in den 1760er Jahren in französisch inspirierten Szenenkomplexen mit der tonmalerischen Schilderung von Naturereignissen, Kampfszenen und dgl. mehr brilliert, bis hinein in die von Verazi angeregten tonmalerischen Ouvertüren einzelner Opern.[81] In den Münchner Opere serie der gleichen Zeit findet man davon keine Spuren. So hat etwa trotz der Vorliebe des Kurfürsten Max Joseph für Fechtszenen nur ein Komponist, Tozzi, eine solche Szene mit einem Orchestersatz untermalt, alle übrigen finden im bloßen Recitativo semplice statt.[82] Sturmszenen, Gewitter und ähnliche Naturschauspiele waren als Manifestationen des „Merveilleux naturel" in Metastasios Dramaturgie ausgeschlossen. In diesem Punkt blieb dem Münchner Orchester ein wesentlicher Entfaltungsspielraum der „Mannheimer" auf der Opernbühne verschlossen.

Alle bislang beschriebenen Merkmale gelten für die Münchner Metastasio-Vertonungen zwischen 1753 und 1778, also über 25 Jahre hinweg, wurden aber in den 1770er Jahren zumindest andeutungsweise von der Dynamik einer neuen Epoche erfaßt. Durch die für München sensationelle Doppelaufführung von Calzabigis *Orfeo ed Euridice* 1773 mit der Musik Glucks und 1775 in der dreiaktigen Fassung mit Tozzis Neuvertonung kam es in den Punkten Ballett, Chor und Recitativo con stromenti zu einer geradezu radikalen Wendung der Perspektive. Tozzis teils „gluckische", teils seriahaft konzertante Musik zum *Orfeo* bezeichnet genau den für München möglichen Punkt der Annäherung an dieses Ideal.

Die drei jüngsten Komponisten der Münchner Opern jener Zeit, Tozzi, Michl und – im Rahmen der Opera buffa – Mozart, brachten auch sonst einen neuen Ton und eine neue formale Qualität in die Münchner Hofoper. Alle drei schrieben für Seeaus Buffa-Entreprise, so daß die institutionelle Konkurrenz zwischen Opera buffa und Opera seria in der kurzen Zeit der Blüte des Münchner Dramma giocoso 1770–1775 auch neue Impulse für die Hofoper mit sich brachte. Dies zeigt sich etwa an den fließenderen Übergängen zwischen Rezitativ und Arie in den beiden Metastasio-Opern von Tozzi und Michl sowie bei dem Italiener Tozzi an einer Annäherung an den Buffa-Stil auch in der Musik der Seria-Arien. Was Mozart betrifft, so hat er den Münchner Seria-Stil in den ernsten Nummern seiner *Finta giardiniera* rezipiert. Eine Aria agitata wie Armindas g-Moll-Arie „Vorrei punirti indegno" stimmt bis in die motivischen Details der Singstimme hinein so weitgehend mit älteren Münchner Arien dieses Typus überein – z. B. mit Sacchinis g-Moll-Arie „Il mio dolor vedete" aus II,1 des *L'eroe cinese*[83] –, daß man kaum von einem Zufall sprechen kann. Mozart hoffte, sich durch solche Anspielungen auf den lokalen Seria-Stil die Seria-Scrittura des Folgejahres zu verschaffen und ist dabei charakteristischerweise in Form und Harmonik einen Schritt über die etablierten Maestri hinausgegangen.

Alle diese im Grunde zaghaften Ansätze zu einer Modernisierung der Münchner Seria waren in den letzten beiden Karnevalsopern, die Max Joseph in Auftrag gab, allenfalls noch in Ansätzen zu spüren. Bei dem Münchner *Ezio* von Josef Mysliveček und dem zwar voll-

[81] Vgl. Corneilson, *Opera at Mannheim...*, a. a. O., S. 221.

[82] Tozzi, *Orfeo*, Bd. 1, fol. 120 v.–121 v. *Sinfonia per il Combatimenti.*

[83] Sacchini, *L'eroe cinese*, S. 140–158.

ständig vertonten, aber nie aufgeführten *Attilio Regolo* von Carlo Monza hat man es mit Metastasio-Opern zweier seit Jahrzehnten renommierter Seria-Komponisten von den beiden größten Bühnen Italiens (Mailand, Neapel) zu tun. Eine neue Dynamik verraten diese Werke nicht so sehr im Arienstil, der sich an den traditionellen Mustern orientiert, als vielmehr in der nun durchweg dreiteiligen Sonatenform der Arien und in stärkeren Eingriffen in die Textsubstanz, als sie zuvor in München üblich waren. Mysliveček erlaubten die letzteren die Komposition des großen *Ezio*-Quartetts in Es-Dur, das man unter die unmittelbaren Vorbilder des *Idomeneo*-Quartetts rechnen darf, obwohl es im älteren Münchner Kontext isoliert dasteht. Erst mit den Mannheimern wurde auch das größere Opernensemble integraler dramatischer Bestandteil der Münchner Opera seria.

Es ist sicher keine Übertreibung, wenn man behauptet, selbst das konservative Münchner Opernpublikum sei durch die Neuerungen in der Hofoper ab 1773 auf eine neue Epoche der Opera seria eingestimmt worden. Die beiden *Orfeo*-Opern ließen mit ihren getanzten Chören, mit ihren Ensembles und Balletteinlagen eine neuartige Verknüpfung von Ballett, Chor und Drama in der Opera seria erwarten, das große *Ezio*-Quartett von Mysliveček und die subtilen Arienübergänge bei Tozzi und Michl deuteten Formveränderungen im Herzen der Opera seria an. Beides sollte unter der Ägide des neuen Kurfürsten in den Karnevalsopern ab 1780 überraschend aufblühen. Zuvor jedoch mußten die Münchner ein kurzes, aber schmerzliches Intermezzo ohne italienische Hofoper hinnehmen.

III. Die Karnevalsopern nach Carl Theodors Regierungsantritt

1. Neudisposition der Hofoper

Die erste Maßnahme des neuen Kurfürsten, die Münchner Hofmusik betreffend, war die Entlassung der Kastraten. Am 31. Januar 1778 wurde der Sechsjahresvertrag des Primo uomo Marchesini gegen eine Abfindung und Reisegeld aufgehoben,[84] sein Kollege Consoli, der zu einem Gastspiel in Italien war, wurde ebenfalls nicht weiterbeschäftigt.[85] Es waren die ersten Schritte zur Umstellung des Sängerpersonals von einem Stagione-Betrieb mit italienischen Gästen auf ein stehendes Ensemble mit Mannheimer Solisten. Res facta wurde diese neue Ensembleform im Sommer 1778, als fast alle wesentlichen Mannheimer Sängerinnen und Sänger nach München kamen: die Sopranistinnen Elisabeth Wendling, Franziska Danzi-Lebrun und Barbara Strasser, die Tenöre Anton Raaff und Franz Hartig, die Bässe Giovanni Battista Zonca und Ludwig Fischer; die Prima donna Dorothea Wendling folgte im Herbst 1779. Diese überwiegend deutschen Sänger rückten in die bislang von Italienern besetzten Hauptpartien der Münchner Hofoper auf und standen fortan sowohl für italienische Hofoper als auch für deutsche Opern zur Verfügung.

Zur Frage der künftigen Hofmusik erging am 23. Juni ein Reskript des Kurfürsten; er befahl, *„dero zeitherige kurpfälzische mit der nun auch überkommenen baierischen Hof-Musik zu vereinigen und daraus ein besonderes Hof- und Kapellen-Orgester zu bestellen"*. Obwohl er in Anbetracht des *„eigenen zeithero kurpfälzischen weit stärkern Orgesters"* die Münchner Hofkapelle für *„dermal ganz entbehrlich und überflüssig"* hielt, wurde diese nicht *„in Gnaden"* entlassen, sondern durch Pensionierungen im Bestand soweit reduziert, daß Platz für die ankommenden Mannheimer

[84] Rudhardt, *Geschichte der Oper am Hofe zu München...*, a.a.O., S. 164, Anm. 72.

[85] Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon...*, a.a.O., S. 56. Es fällt auf, daß Lipowsky den Exodus der Münchner Kastraten noch übertrieben hat, indem er auch für die schon früher anderweitig engagierten Sänger Guadagni und Rauzzini den Tod Max Josephs als Ende ihrer Münchner Dienstzeit angab, ebda., S. 106 und 268f.

Musiker geschaffen wurde.[86] Das in dieser Weise gebildete „pfalz-bayerische" Orchester war mit 48 pfälzischen und 39 bayerischen Musikern, jedoch an allen ersten Pulten pfälzisch besetzt.[87] Bedenkt man, daß außerdem große Teile des Mannheimer Balletts einschließlich der Choreographen Etienne Lauchery und Claude Le Grand, der Bühnenbildner Lorenzo Quaglio mit Teilen des Mannheimer Dekorationsfundus sowie die Schauspieltruppe von Theobald Marchand 1778 nach München kamen, kann man nur von einer erdrückenden Dominanz der Mannheimer in München sprechen.

In einem zweiten Reskript vom 24. August bestätigte Carl Theodor zwar den Grafen Seeau im Amt und übertrug ihm wie zuvor die Besorgung der großen italienischen Opern, des deutschen Theaters und des Balletts, bei einer Subventionierung von jährlich 24 000 fl. für die Karnevalsoper, 15 000 fl. für das Ballett und 9000 fl. für das deutsche Theater. Mozarts Bemerkung, der Graf sei von den Mannheimern *„wie Wax zusammengeschmolzen worden"*,[88] zeigt jedoch auch im Institutionellen deutliche Verschiebungen, was in den dramaturgischen Konferenzen zum *Idomeneo* etwa an der Mitsprache des Bühnenbildners Quaglio, des Kapelldirektors Christian Cannabich und des Choreographen Le Grand sichtbar wurde.

2. Eine deutsche Karnevalsoper: Alceste 1779

Als im August 1778 die Mannheimer Sänger in München eingetroffen und die ersten Pulte der vereinigten pfalz-bayerischen Hofkapelle mit Mannheimern besetzt waren, mußten notwendig Gerüchte über das Schicksal der italienischen Hofoper aufkommen. Carl Theodor hatte diese bekanntlich in Mannheim bereits 1776 abgeschafft. Dies war nun auch für München zu erwarten, wie Leopold Mozart seinem Sohn am 27. August nach Paris berichtete:

„alles, was du thun must, ist, an Canabich und Raff zu schreiben, daß sie dich beym Churfürsten und Seau als einen Componisten zu den deutschen opern vorschlagen. das nämliche sollte gr: sickingen an B: Gemmingen oder andre Correspondenten thun... dann es werden immer ins Künftig in München deutsche opern gespielt werden. an Carolitag den 4ten Novemb: wird die opera vom Wieland und Schweitzer aufgeführt, und vermuthlich den fasching durch fortgesetzt werden. ich werde von hier aus auch meine Bewegung beym gr. Seau machen".[89]

Der Ausdruck „deutsche opern" bezieht sich dem Sprachgebrauch der Mozarts gemäß auf die großen Opern des Karnevals, nicht auf die „Operetten" im Salvatortheater. Leopold Mozart hatte also bereits definitive Informationen über die bevorstehende Abschaffung der italienischen Karnevalsoper in München erhalten und rechnete für den kommenden Fasching mit einer Produktion von Anton Schweitzers *Alceste*, die dann ja auch tatsächlich stattfand. Dabei, so wird deutlich, plante Carl Theodor auch eine Anpassung des Spielplans an Mannheimer Gepflogenheiten, indem die große Oper bereits zu seinem Namenstag aufgeführt und im folgenden Karneval wiederholt werden sollte.

Die Münchner Erstaufführung der *Alceste* fand dann doch erst im Karneval 1779 (11. Januar) statt, was als ein erstes Zugeständnis an die lokalen Verhältnisse interpretiert werden kann. Sie war, kurz gesagt, ein Mißerfolg. Das bayerische Publikum stand sowohl den dramaturgischen Absichten Wielands als auch der Musik Schweitzers verständnislos ge-

---

[86] Vollständig mitgeteilt bei Friedrich Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898, S. 354–356, Anm. 1 zu S. 314.

[87] Ebda., S. IX.

[88] Brief Nr. 537 vom 13. 11. 1780, Bauer-Deutsch III, S. 18.

[89] Brief Nr. 478 vom 27. 8. 1778, Bauer-Deutsch II, S. 456f.

genüber, wie auch der ansonsten enthusiastische Berichterstatter des *Zuschauers in Bayern* nicht verhehlen konnte:[90]

„Indessen – bis das Ballett seinen Anfang nahm, hatte ich Zeit, meine Mitbürger zu betrachten. Wenige wischten sich die Tränen ab – aber die meisten ihre breiten Gesichter, rissen das Maul auf – und klagten über die Langeweile und üble Verdauung... Aus diesem sah ich also, daß feinere Empfindungen und sanftere Eigenschaften wenig auf die Seelen meiner Landsleute wirkten – sie lieben mehr die wilden Ergötzungen".

Neben diesen nicht eben differenzierten Einblicken in die Psyche des bayerischen Parterrepublikums gibt der Rezensent auch ein Gespräch unter gebildeten Zuschauern wieder, deren Bedenken gegen die deutsche Karnevalsoper die italienische Ausrichtung des Münchner Operngeschmacks unterstreichen: es sei *„so etwas Steifes, Albernes in unserer Sprache, das in der Musik sehr missklinget"*, die italienische Sprache sei *„allein für die Tonkunst gemacht"*, auch der Abbé habe die Oper *„noch von niemand loben hören"*.[91] Die Wiedergabe dieses Gesprächs in einer für das Werk positiv voreingenommenen Kritik zeigt, daß trotz aller Propaganda für die deutsche Hofoper deren Mißerfolg bei den Münchnern nicht zu leugnen war.

Nur wenige Monate später gab Graf Seeau für das folgende Jahr wieder eine Opera seria in Auftrag. Man kann diese Entscheidung für die italienische Karnevalsoper nur als Anpassung des neuen Herrschers an den Genius loci verstehen. Carl Theodors Versuch einer Etablierung der deutschen Hofoper von oben herab war gescheitert. Vom Karneval 1780 bis zur Einstellung der italienischen Opern 1788 folgte im Neuen Opernhaus wieder eine Opera seria auf die nächste.

Daß es den Mannheimern gleichzeitig gelang, auf der *„Nationalschaubühne"* am Salvatorplatz die wesentlichen Gattungen des damals modernen deutschen Musiktheaters – Melodram, Singspiel bzw. Opéra comique-Bearbeitung und Schauspielmusik mit Ballett – zu etablieren, bestätigt die seit Jahrzehnten fest gefügte Trennung des Münchner Musiklebens in Spielstätten mit klar umrissener Funktion. Das Cuvilliés-Theater blieb für die Münchner der Ort der italienischen Hofoper.

3. Eine Mannheimer Seria in München: Telemaco 1780

Als unmittelbarem Vorgängerstück des *Idomeneo* kommt dem *Telemaco* von Franz de Paula Grua besondere Bedeutung zu. Eine neue Richtung der italienischen Karnevalsoper in München, wenn sie vom neuen Kurfürsten gewünscht war, mußte sich in dieser Opera seria niederschlagen.[92] Kaum überraschend weist sie in fast allen dramaturgischen und musikalischen Momenten nach Mannheim, angefangen von der Opernform bis hin zur Musik, die von einem jungen Mannheimer stammte.

Mit *Telemaco* etablierten die Mannheimer einen neuen Stoffkreis im Münchner Dramma per musica: die antikisch-mythologische Oper auf französischer Grundlage, die in Analogie zur Tragédie lyrique vom „Merveilleux" beherrscht wurde. Mit Ausnahme der *Semiramide* von Antonio Salieri im Karneval 1782 sollte keine Karnevalsoper ab 1780 mehr an die metastasianische Tradition des Hauses anknüpfen. Stattdessen hielt in den sechs Opern der Jahre 1780–1788 sowie in Peter Winters für 1789[93] komponierter, aber nicht mehr aufge-

---

[90] *Der Zuschauer in Bayern*, Bd. 1, S. 73–86. Zitiert nach Erich Reipschläger, *Schubaur, Danzi und Poissl als Opernkomponisten*, Diss. Berlin 1911, S. 12.

[91] Ebda., S. 12.

[92] So der Titel im Münchner Libretto (eingesehene Exemplare: D-Mbs, Slg. Her. 1725; MHrm, T 254), die einzige erhaltene Partiturabschrift D-Mbs, Mus. Mss. 2274, nennt das Werk nur „opera".

[93] Bisher wurde stets 1787 angegeben, das korrekte Datum stellte kürzlich Bernd Edelmann beim Münchner Symposium 1999 fest.

führter *Circe* die Mannheimer „Mannigfaltigkeit" auch im Dramaturgischen ihren Einzug. Mozarts *Idomeneo*, Holzbauers *Tancredi* und Abbé Voglers *Castore e Polluce* knüpfen an die damals bereits über 20 Jahre alte Tradition der Übersetzung und Bearbeitung französischer Tragédies lyriques an.[94] Salieris *Semiramide* war ein klassisches Dramma per musica, Winters *Circe* und Alessio Pratis *Armida abbandonata* waren solche der modernen, zweiaktigen Richtung.

Gruas *Telemaco* gab diesen Werken die Richtung vor. Zwar geht das Libretto nicht, wie schon vermutet wurde,[95] auf eine Tragédie lyrique von Antoine Danchet zurück, stellt also keinen direkten Vorläufer des *Idomeneo*-Librettos dar. Die Mannheimer in München übernahmen ein Libretto aus London, das der venezianische Graf Zaccaria Seriman 1777 für Traëtta geschrieben und in dem er ein Kapitel aus Fénelons *Aventures de Télémaque* verarbeitet hatte. Bei der Vorlage handelte es sich also um französische Prosa, nicht um eine Tragédie. In Zerimans Libretto kommt dennoch die französische Begeisterung für das Bühnenspektakel und eine von der Tragédie lyrique beeinflußte Opernform zum Tragen.

Die formalen Gewichte haben sich im *Telemaco* auf die Seite von Chor, Ballett und tonmalerischer Orchestermusik verschoben. Die Oper enthält sechs Chöre, die alle ausdrücklich mit Ballett verknüpft sind, was in dem Terminus *Coro che si danza* in der Partitur seinen Niederschlag findet:

Szene	Nummer, Titel,	Tonart, Takt, Tempo, Besetzung	Choreographie
I, 3	Nr. 3 *Coro*	C, 3/4, *Andante grazioso* Calipso, Chor	*Graziosa danza* der Nymphen und Genien (Libretto, S. 22).
I, 9	Nr. 10 *Coro che si danza*	Es, C, *Allegro ma non troppo*	Pantomime der Jäger und Jägerinnen während eines Gewitters *„mostrando il loro spavento, mentre il Coro canta"* (ebda., S. 50).
II, 2	Nr. 15 *Coro che si danza*	F, 2/4, *Andante con moto*	Drei Gruppen von Nymphen, die Telemaco Geschenke präsentieren, tanzen und singen (ebda., S. 66).
II, 9	Nr. 23 *Coro che si danza*	F, 3/8, *Andante grazioso*	Der schlafende Telemaco wird geschmückt, während andere für ihn tanzen und singen (ebda., S. 98).
III, 8	Nr. 32 *Coro che si danza*	g, C, *Allegro agitato* Eucari, Calipso, Chor	Die Schritte und Gesten der Tänzer verstärken *„l'agitazione dell'orrore, e disperazione"* (ebda., S. 140).
Scena ultima	Nr. 33 *Coro ultimo che si danza*	D, C, *Allegro*	*„Una graziosa, e giuliva danza"* (ebda., S. 144).

[94] *Castore e Polluce* beruht auf der Frugoni-Bearbeitung der Tragédie Rameaus, *Idomeneo* bekanntlich auf Antoine Danchets Tragédie lyrique *Idomenée*, *Tancredi* auf *Tancrède*, ebenfalls von Danchet.

[95] Roland Würtz und Paul Corneilson, Artikel „Grua, Carlo Pietro", in: *The New Grove Dictionary of Opera* 2, London-New York 1992, S. 555.

Drei dieser Chöre lassen sich unschwer der französischen Tradition des Divertissement zuordnen – Tänze zur festlichen Unterhaltung der Protagonisten –,[96] Nr. 33 ist der übliche Schlußchor. Nr. 10 und Nr. 32 sind dagegen in eine Sturm- bzw. eine Schreckensszene integriert und damit Ausdruck der pantomimischen Ästhetik der Ballettreform, wie sie in Mannheim durch den Choreographen Etienne Lauchery heimisch geworden war. Lauchery war es, der laut Libretto die Ballette des *Telemaco* choreographierte, seine letzte Münchner Arbeit vor der Rückkehr nach Mannheim.[97] Es ist zu vermuten, daß seine Stimme für die Wahl des Londoner *Telemaco*-Libretto mit ausschlaggebend war, denn in den Chor-Ballett-Szenen, wie sie schon Zeriman für London vorgesehen hatte, konnte sich das Mannheimer Ballett in einer für München neuen Weise präsentieren. Es ist fast unnötig zu sagen, daß auch das Mannheimer Orchester in diesen Szenen die Gelegenheit zur tonmalerischen Selbstdarstellung wahrnahm, und zwar noch über die im Londoner Originallibretto vorgesehenen Möglichkeiten hinaus. Da es sich bei dem großen Chor des ersten Aktes um einen Es-Dur-Sturmchor mit anschließender rein orchestraler Sturmmusik, beim Chorfinale des dritten Aktes um einen g-Moll-Schreckenschor handelt, ist leicht einzusehen, wie eng hier die pantomimische Ästhetik eines Lauchery mit der französischen Tradition chorischer Massenszenen und der Mannheimer Vorliebe für orchestrale Tonmalerei Hand in Hand ging. In diesen Tableaus sahen und erlebten die Münchner Zuschauer völlig Neues, wenn man von den schwachen Vorahnungen in Tozzis *Orfeo ed Euridice* einmal absieht.

Auch in den Szenen der Solisten mußte sich das Münchner Publikum mit mancher „Mannheimerischen" Neuerung abfinden. Es waren 30% weniger Arien zu hören als in den früheren Karnevalsopern, sie waren kürzer und nur die wenigsten brillante Allegro-Koloratur-Nummern. Die meisten Arien fielen schon deshalb erheblich kürzer aus als die älteren Münchner Seria-Arien, weil sie bereits im Text als einstrophige Cavatinen, in der Musik in zweiteiliger Reprisenform angelegt waren. Zudem handelte es sich insgesamt nur noch um 16 Arien im Vergleich zu den 20 bis 22 der älteren Münchner Opern. Jeder Protagonist singt im wesentlichen eine Arie pro Akt, eine Situation, die sich im *Idomeneo* wiederholen sollte.

Die Rezitative sind im *Telemaco* zu bloßen Scharnieren zwischen den Arien zusammengeschrumpft. An die Stelle der subtilen Rezitativdialoge Metastasios trat als neues Element des Dialogs das Ensemble, wie dies schon in einzelnen Mannheimer Opere serie der 1760er und 1770er Jahre der Fall war, etwa im *Temistocle* von Johann Christian Bach oder in der *Ifigenia in Tauride* von Gianfrancesco de Majo. Mit seinen ingesamt sechs Ensembles geht *Telemaco* weit über die übliche Ensemblezahl in den früheren Münchner Karnevalsopern hinaus, und auch ihre Funktionen sind neu. Nur drei von ihnen entsprechen den Seria-Topoi Duett, festliches Quartett und kurzes Staffage-Ensemble. Die beiden ersten verbinden sich zu einer Art Introduktion im Sinne der Opera buffa, während das Quintett am Ende des zweiten Aktes durchaus den Charakter eines „Finales" annimmt, wenn auch nicht den eines „action ensemble finale", wie Marita McClymonds in einer Analyse des *Telemaco* meinte,[98] da hier keine Aktion im eigentlichen Sinne, sondern nur eine schnelle, inhaltsreiche Wechselrede stattfindet.

---

[96] Dabei kommen auch Szenentypen der Tragédie lyrique zum Tragen, wie etwa in Nr. 23 der „sommeil", die Schlafszene des Helden.

[97] Vgl. Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz*..., a.a.O., S. 121.

[98] Marita P. McClymonds, „Mannheim, *Idomeneo* and the Franco-Italian Synthesis in Opera Seria", in: *Mozart und Mannheim*. Kongreßbericht Mannheim 1991 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, 2), hrsg. von Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reuter, Frankfurt 1994, S. 194.

Szene	Nummer, Titel	Tonart, Takt, Tempo, Instrumentierung	Charakteristik, Besetzung
I, 1	Nr. 1 (Aria a due)	A, 2/4, *Andante grazioso*	Strophische Arie: Telemaco/Eucari
I, 1	Nr. 2 Duetto	B, 3/4, *Andante espressivo* – B, 2/2, *Allegro*	Seria-Duett: Telemaco, Eucari
I, 10	Nr. 12 Duetto	A, 6/8, *Andante grazioso* – A, 3/8, *Allegretto*	Pastorales Duett: Telemaco, Eucari
I, 11	Nr. 13 Quartetto	D, C, *Allegro aperto*	Seria-Quartett: Telemaco, Eucari, Calipso, Mentore
II, 3	Nr. 17 Quartetto	C, C, *Allegro moderato*	kurzes, homophones Ensemble (besetzt wie Nr. 13)
II, 10–11	Nr. 24 Quintetto	Es, 2/2, *Andante con moto* – c, 2/2, *Allegro agitato* – Es, 2/2, *Allegro spiritoso*	Finale: II, 10: Terzett Eucari, Telemaco, Mentore II, 11: Quintett mit Calipso, Mopso

Die Solisten, die diese Ensemblesätze sangen, waren die wesentlichen Repräsentanten der Mannheimer Hofoper: Die Prima und Seconda donna Dorothea und Elisabeth Wendling sangen die Gegenspielerinnen Calipso und Eucari, übrigens in einer Rollenkonstellation, die die spätere des *Idomeneo* gewissermaßen vertauscht: Dorothea war die mit Zauberkräften begabte, eifersüchtig Liebende, die aber verschmäht wird, Elisabeth die zarte Geliebte des Titelhelden. Auch die anderen beiden „Leistungsträger" der Mannheimer Oper der 1770er Jahre waren im *Telemaco* zu bewundern: Anton Raaff in der Rolle der als „Mentor" verkleideten Minerva und der Bassist Zonca in der Rolle des Vertrauten der Calipso, Mopso. Die eigentlich für einen Kastraten angelegte Titelrolle übernahm der junge Tenor Franz Hartig, was nach der Entlassung von Marchesi und Consoli im Frühjahr 1778 den Münchnern erneut die Mannheimer Abneigung gegen das Kastratenfach signalisierte. Während aber die anderen vier Solisten sozusagen in Paraderollen auftraten – Dorothea Wendling mit den von ihr so geliebten Agitato-Arien, Elisabeth Wendling und Raaff mit Bravourarien, letzterer auch mit zwei Cantabile-Nummern und Zonca mit agilen Allegro-Arien –, kann man davon ausgehen, daß der schon als Admet in *Alceste* enttäuschende Hartig als Telemaco kaum überzeugte. Andernfalls hätte Graf Seeau die jugendliche Heldenrolle im *Idomeneo* wohl kaum mit einem Kastraten besetzt. Der Wiedereinzug der Kastraten in die Münchner Karnevalsoper – ab Salieris *Semiramide* waren es pro Oper wieder zwei –, bedeutete ein weiteres Zugeständnis der Mannheimer an den Genius loci.

Mannheimerisch am *Telemaco* war schließlich der Komponist, und auch hier schlug Kurfürst Carl Theodor eine neue Richtung ein. Die Ära der großen italienischen Maestri in München war vorüber. In den folgenden acht Jahren erhielten Mannheimer wie Grua, Holzbauer und Winter sowie jüngere Vertreter der Opera seria von außerhalb wie Mozart, Salieri oder Prati die Scritture für die Karnevalsopern. Der am wenigsten Erfahrene von ihnen war Grua. Der Sohn des früheren Mannheimer Hofkapellmeisters Carlo Grua war erst 1779 von einem mehrjährigen Italienaufenthalt zurückgekehrt und hatte nie zuvor eine Oper geschrieben. Er legte mit dem *Telemaco* sein Gesellenstück im dramatischen Fach und zu-

gleich vor dem Kurfürsten den Beweis seiner in Italien erworbenen Fähigkeiten ab.[99] Angesichts der prominenten italienischen Vorgänger am Cuvilliés-Theater war dies ein gewagtes Experiment, das kaum gelungen sein dürfte, da Grua keinen weiteren Opernauftrag mehr erhielt und sich fortan in der Position des Vizekapellmeisters auf die geistliche Musik bei Hofe beschränkte.

Dennoch hat Grua zumindest in den Arien des *Telemaco* eine handwerklich solide, an italienischen Arientopoi geschulte Musik geschrieben, die zudem die orchestrale Brillanz der Mannheimer angemessen zur Geltung brachte. Dies wird etwa im klangfarblichen Raffinement der Schlafszene des Telemaco (II,9: *Recitativo con stromenti* „Che delizie" und Aria „Alle languide pupille") mit ihren obligaten Flöten-, Hörner- und Bratschenstimmen sowie *Con sordino*-Effekten deutlich oder in der für die beiden Instrumentalsolisten wie für die Sängerin gleichermaßen dankbaren Aria concertata der Eucari „Torni al labbro" (II,5) mit obligater Oboe und Fagott. Daß Grua andererseits den spektakulären Massenszenen französischen Zuschnitts nicht gewachsen war, ergibt sich aus seiner rein italienischen Ausbildung und geringen Bühnenerfahrung fast von selbst. Für die Sturmmusiken und Schreckenschöre Zerimans schrieb er eine konventionelle italienische Musiik, die nur schwache Einflüsse der französischen Chortradition erkennen läßt.[100] Es sollte erst Mozart im *Idomeneo* gelingen, die vom *Telemaco* vorgezeichnete Richtung eines Naturschauspiels unter französischem Einfluß in Synthese mit einer italienischen Arienoper auf beiden Stilebenen angemessen zu repräsentieren.

IV. Mozarts *Idomeneo* als Werk der Synthese

Es ist hier nicht der Ort, um eine detaillierte Analyse des *Idomeneo* vor dem Hintergrund der Münchner Operntradition zu versuchen. Abschließend sollen nur kurz jene Punkte zusammengefaßt werden, in denen Mozarts Werk die Wandlungen des Münchner Operngeschmacks aufgriff bzw. widerspiegelte.

Die Genese des Librettos als italienische Bearbeitung einer Tragédie lyrique hatte entsprechende Konsequenzen für die formale Anlage der Oper, insbesondere für die Rolle von Chor und Ballett. In dieser Hinsicht setzte *Idomeneo* nahtlos Gruas *Telemaco* fort und ging teilweise noch darüber hinaus:

a) Das Konzept des „Coro che si danza" kommt deutlich im Intermezzo nach dem ersten Akt und dem Schlußchor des zweiten Aktes zum Tragen, wobei diese Szenen, wie bereits angedeutet, gleichzeitig die Funktion der älteren Münchner Zwischenaktballette erfüllten. Als „getanzte Chöre" kann man auch andere Nummern interpretieren, etwa Nr. 5 oder den Schlußchor. Durch seine chorischen Aktschlüsse ist *Idomeneo* deutlich französischer als der *Telemaco*, in dem die ersten beiden Aktschlüsse großen Ensembles (Quartett und Quintett) vorbehalten bleiben.
b) Im Hafentableau des zweiten Aktes verbindet sich das Konzept des „Coro che si danza" mit der französischen Ästhetik der Sturmszene zu einer aus Naturgewalten, tonmalerischer Orchestermusik, Chorgesang und Ballettpantomime zusammengesetzten „Azione analoga",[101]

[99] In ähnlicher Weise hatte Carl Theodor den Stipendiaten Johannes Ritschel nach seiner Rückkehr aus Italien nach Mannheim 1763 in einem großen italienischen Stück (dem Oratorium *Gioas re di Giuda*) debütieren lassen und ihn zum Vizekapellmeister nach Holzbauer ernannt. Ritschel war allerdings schon 1766 verstorben. Das Modell Ritschel sollte sich wohl im Falle des jungen Grua wiederholen.

[100] Siehe den Vergleich zwischen Gruas Sturmchor Nr. 10 und Mozarts Sturmszene im zweiten Akt bei Böhmer, *Idomeneo...*, S. 297–300.

[101] So der Ausdruck im Libretto, S. 78. Den Begriff des „Ballo analogo" verwendeten für getanzte Chöre u. a. Theodor von Schacht (*Calipso abbandonata,* Regensburg 1786) und Vincenzo Righini (*Enca nel Cazio,* Berlin 1793).

die deutlich die Chöre Nr. 10 und 32 aus dem *Telemaco* fortsetzt. Mozart war freilich aufgrund seiner Pariser Erfahrungen in der Lage, den französischen Szenentypen, die aus der Danchet-Vorlage in den *Idomeneo* eingeflossen waren (*Tonnerre, Tempête* und *Monstre*), eine adäquate Musik beizugeben.[102] Ebenso hat er in der kurzen Sturmszene des ersten Aktes die französischen Traditionen des Fernchors und des reinen Männerstimmenchors aufgegriffen.

c) Auf Ballettmusik eines anderen Komponisten wurde im *Idomeneo* im Gegensatz zum *Telemaco* und allen früheren Münchner Karnevalsopern ganz verzichtet.[103] Mozart schrieb die gesamte Ballettmusik, einschließlich des Schlußballetts, das im Sinne eines „Divertissement" die Opernhandlung verlängerte. Er orientierte sich dabei an den Balletten von Cannabich und Winter, die er in Mannheim 1777/78 und während der Münchner Aufenthalte 1778/79 bzw. 1780/81 hatte sehen können. Sowohl die Anlage des Divertissement als Chaconne en Rondeau in D-Dur als auch die unvollendete Es-Dur-Passacaille weisen unmißverständlich auf diese Mannheimer und Münchner Vorbilder hin.[104]

d) Die Bedeutung der Ensembles war in der ursprünglichen Fassung des *Idomeneo*-Librettos durchaus dem *Telemaco* vergleichbar: zwei Duette, ein Terzett und zwei Quartette schufen eine scheinbar moderne, in Ensembles sich entfaltende Dramaturgie. Mozart erkannte jedoch, daß dieses Mittel dem Danchet-Libretto künstlich aufgezwungen worden war und mehr retardierende denn straffende Wirkung hatte. Seine Kürzung des zweiten Quartetts und letztlich beider Duette – des nicht komponierten in der Tempelszene und des bereits vertonten zu Beginn des dritten Aktes –, reduzierte die Ensemblezahl auf die ältere Münchner Gepflogenheit von nur zwei Nummern.

e) Die Reduzierung der Arienzahl auf eine Arie pro Rolle und Akt schuf im *Idomeneo* eine dem *Telemaco* vergleichbare Balance zwischen Arienoper und französischem Merveilleux. In der Musik der Arien hat Mozart jedoch deutlicher auf die älteren in München präsenten Arientypen Bezug genommen als Grua. Für traditionsbewußte Seria-Sänger wie Raaff, Panzacchi oder dal Prato schrieb er Arien, in denen die Münchner Seriatradition „aufgehoben" im Sinne von bewahrt ist, während Mozart sie gleichzeitig in den Chören, Tänzen und in der Orchesterbehandlung seiner Oper unwiderruflich „aufhob".

Mozarts ureigenste Leistungen im *Idomeneo* waren neben dieser Überhöhung der älteren Seria-Arie und der Übertragung der französischen Massenszene in den italienischen Gattungsbereich die Aufwertung des Recitativo con stromenti und die Gesamtform des dritten Aktes.

Das orchesterbegleitete Rezitativ wird in Mozarts Partitur zum dynamischsten Element der Opernform. Dies war weder in der älteren Münchner Seria angelegt noch von den Mannheimer Auftraggebern des *Idomeneo* so vorgesehen, wie die vergleichsweise geringe Be-

---

[102] Vgl. zu den Szenentypen Böhmer, *Idomeneo*..., a. a. O., S. 301–304.

[103] Laut Libretto hatte Carl Joseph Toeschi zu Gruas Oper die „Balli" komponiert, deren Musik und Szenario leider verloren ist. Ob es sich um zwei Zwischenaktballette oder/und ein Schlußballett handelte, ist nicht mehr zu ermitteln.

[104] Dies belegen die einzigen Ballettmusiken, die sich in München aus der langjährigen Zusammenarbeit zwischen Le Grand und Winter erhalten haben. Es handelt sich um die beiden 1779 uraufgeführten heroischen Ballette *La mort d'Hector*, D-Mbs, Mus. Mss. 3649, und *Ines de Castro*, ebda., Mus. Mss. 3648. Vgl. Mlakar, *Theatertanz*... S. 114 und 342 ff. Beide enthalten sowohl eine D-Dur-Chaconne als auch eine Passacaille in B-Tonarten. Die Konvention von Passacaille und Chaconne im heroischen Ballett haben Winter und Le Grand von den Mannheimer Ballettmusiken Cannabichs und Laucherys nach München übernommen. Daß es sich um eine Konvention handelte, beweist Lipowskys Definition der Chaconne im *Baierischen Musik-Lexikon*, S. 313: *„Chaconne, auch Ciaconne, eine aus Italien stammende Tanzmusik, die man dort, und dann auch in Spanien und Deutschland besonders am Schlusse heroischer Ballete* [sic!] *gebraucht"*.

deutung des Recitativo con stromenti im *Telemaco* zeigt. Lediglich Tozzis Münchner *Orfeo* konnte Mozart als Anschauungsmodell für seine Con-stromenti-Szenen und ihre fließenden Übergänge zu den Arien dienen. Ob er sich 1780 tatsächlich an Tozzis Werk von 1775 erinnerte oder eher an die Rezitative in Holzbauers *Günther von Schwarzburg* und an die Melodramen Georg Bendas, läßt sich nicht mehr entscheiden. Im Münchner Kontext war die Aufwertung des Recitativo con stromenti zur dritten Hauptform der Karnevalsoper neben Arien und Chören jedenfalls ein Novum.

Mit keiner anderen Münchner Oper vergleichbar ist ferner der dritte Akt. Während Mozart im ersten und zweiten Akt die Balance zwischen Arienoper und französischem Spektakel in der gewünschten Weise aufrechterhielt, hat er durch seine Kürzungen im dritten Akt die Arie als Träger der Opera seria praktisch entthront. An die Stelle des alten metastasianischen Dualismus aus Rezitativ und Abgangsarie setzte er eine fließende Opernform aus Ensemble und Cavatina, Chören, orchestralen Auf- und Abzugsmusiken, verbunden durch eine praktisch ununterbrochene Kette von orchesterbegleiteten Rezitativdialogen. Diese Form war erst das Ergebnis von Mozarts radikalen Strichen und seiner kompromißlosen Suche nach einer dramaturgisch überzeugenden Lösung für den in jeder Szene überaus interessanten Akt. Theoretisch hätte er sich auch hier für eine konventionelle Rezitativ-Arien-Form entscheiden können. Er wählte einen radikal anderen Weg und mußte diese Lösung nicht nur gegen den Widerstand Varescos durchsetzen, sondern auch gegen die Eitelkeit von Sängern wie Raaff oder dal Prato, die auf traditionellen Ariensituationen selbst in diesem Akt bestanden, und wohl auch gegen den Widerstand der Hofgesellschaft, die auf jene schönen Arien nicht verzichten wollte.

Ähnlich progressiv wie Mozart im dritten *Idomeneo*-Akt ist nur Mattia Verazi in seinen gelungensten Mannheimer Opern vorgegangen, etwa im dritten Akt der *Ifigenia in Tauride,* und natürlich muß man den ersten Akt von Glucks *Alceste* als Locus classicus einer solchen Tempelszene mitheranziehen. Freilich hat Mozart auch hier die Quellen seiner Inspiration nicht preisgegeben. Hinter seinem erst im Laufe der Komposition sich entfaltenden Konzept stand letztlich ein Konglomerat verschiedenster Einflüsse, die er auf den Bühnen Europas in den Jahren 1775 bis 1780 gesammelt hatte: Tozzis *Orfeo* in München, Holzbauers *Günther von Schwarzburg* und Bendas Melodramen in Mannheim, die Opern Glucks und Piccinnis in Paris, das unmittelbare Münchner Umfeld im Herbst 1780 mit Cannabichs Balletten und Schauspielmusiken sowie das Studium älterer Mannheimer Partituren. Aus all diesen Eindrücken wird im inneren Ohr Mozarts die monumentale Synthese des *Idomeneo* gereift sein. Ziel dieser Ausführungen war es, den Beitrag Münchens zu dieser Stilsynthese deutlich zu machen, die Spuren einer großen Operntradition, die bis heute vernachlässigt und in ihrer musikalischen Qualität unterschätzt wird.

Die Karnevalsopern im Neuen Opernhaus zu München 1754–1781

Jahr	*Bemerkungen*	*Komponist: Werk (Textdichter)*	*Belegte Aufführungsdaten*
1753	Eröffnungsoper des Neuen Opernhauses	Giovanni Ferrandini: *Catone in Utica* (Metastasio)	12. 10.
1754	1. Karnevalsoper	Andrea Bernasconi: *Temistocle* (Metastasio)	Premiere vor dem 17. 1.
	2. Karnevalsoper	Titel nicht belegt [Ferrandini: *Catone in Utica*?]	durch Korrespondenz belegt
1755	1. Karnevalsoper	Bernasconi: *Adriano in Siria* (Metastasio)	5. 1., 13. 1., 23. 1., 3. 2., 9. 2., 11. 2.
	2. Karnevalsoper	Titel nicht belegt [Bernasconi: *Bajazet* oder *Didone abbandonata*?]	Rudhardt, *Geschichte,* S. 139
1756	Einzige Karnevalsoper	Bernasconi: *Didone abbandonata* (Metastasio)	26. 1., 5. 2., 28. 2., 2. 3.
1757	Hoftrauer für Kaiserinwitwe Maria Amalia	–	–
1758	Hoftrauer für die sächsische Kurfürstin Maria Josepha	–	–
1759	Karneval ausgefallen wegen Kriegseinwirkung	–	–
1760	1. Karnevalsoper	Bernasconi: *Didone abbandonata* (Metastasio)	22. 1.; 5. 2.
	2. Karnevalsoper	Bernasconi: *Agelmondo*	–
1761	Karnevalsoper	Maria Antonia: *Il trionfo della fedeltà* (eigener Text)	6. 2.
1762	Karnevalsoper (Neufassung der Oper von 1754)	Bernasconi: *Temistocle* (Metastasio)	18. 1., 25. 1., 2. 2.
1763	Karnevalsoper	Bernasconi: *Artaserse* (Metastasio)	UA vor dem 13. 1.
1764	Karnevalsoper	Bernasconi: *L'Olimpiade* (Metastasio)	20. 1., 14. 2.
1765	Karnevalsoper und Festoper zur Hochzeit der Prinzessin Josepha Maria mit Joseph II. am 13. 1.	Bernasconi: *Semiramide riconosciuta* (Metastasio/Eugenio Giunti)	7. 1., 10. 1., 11. 1., 16. 1., 24. 1., 29. 1., 3. 2., 11. 2., 19. 2.
1766	Karnevalsoper	Bernasconi: *Demofoonte* (Metastasio)	–

Jahr	*Bemerkungen*	*Komponist: Werk (Textdichter)*	*Belegte Aufführungsdaten*
1767	1. Karnevalsoper (kurzfristig aus dem Sommer 1766 übernommen)	Pietro Guglielmi: *Endimione* (Metastasio)	EA vor dem 14. 1., zwei Aufführungen
	2. Karnevalsoper	Tommaso Traëtta: *Siroe* (Metastasio)	UA am 19. 1.
1768	Karnevalsoper	Bernasconi: *La clemenza di Tito* (Metastasio)	–
1769	Karnevalsoper	Pietro Pompeo Sales: *Antigono* (Metastasio)	2. 1., 16. 1., 25. 1., 7. 2.
1770	Karnevalsoper	Antonio Sacchini: *Scipione in Cartagena* (Giunti)	22. 1., 29. 1., 5. 2., 12. 2., 27. 2.
1771	Karnevalsoper (aus dem Vorjahr übernommen; UA am 27. 4. 1770 zur Durchreise Marie Antoinettes)	Sacchini: *L'eroe cinese*	4. 2., 11. 2., 26. 2.
1772	Karnevalsoper	Bernasconi: *Demetrio* (Metastasio)	18. 1., 25. 1., 29. 1., 3. 2., 10. 2., 17. 2., 28. 2., 2. 3.
1773	1. Karnevalsoper	Antonio Tozzi: *Zenobia* (Metastasio)	6. 1., 11. 1., 18. 1., 25. 1.
	2. Karnevalsoper	Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice* (Calzabigi/Bearbeiter)	5. 2., 9. 2., 15. 2., 22. 2.
1774	Karnevalsoper	Sales: *Achille in Sciro* (Metastasio/Savioli)	10. 1., 24. 1., 31. 1., 7. 2., 14. 2., 20. 2.
1775	Karnevalsoper	Tozzi: *Orfeo ed Euridice* (Calzabigi/Anonymus)	9. 1., 23. 1., 30. 1., 6. 2., 13. 2., 20. 2., 27. 2.
1776	Karnevalsoper (mit Rezitativen von Bernasconi)	Joseph Michl/Andrea Bernasconi: *Il trionfo di Clelia* (Metastasio)	8. 1., 15. 1., 22. 1., 29. 1., 9. 2., 12. 2., 19. 2.
1777	Karnevalsoper (nicht identisch mit *Ezio*, Neapel 1775)	Josef Mysliveček: *Ezio* (Metastasio)	23. 1., 2. 2.
1778	Geplante Karnevalsoper, ausgefallen wegen des Todes des Kurfürsten	Carlo Monza: *Attilio regolo* (Metastasio)	–
1779	Deutsche Karnevalsoper	Anton Schweitzer: *Alceste* (Wieland)	EA am 11. 1.
1780	Karnevalsoper (Libretto aus London übernommen)	Franz de Paula Grua: *Telemaco* (Conte Seriman)	UA am 10. 1.
1781	Karnevalsoper	Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Varesco)	29. 1., 5. 2., 12. 2., 26. 2.

Theodor Göllner

Nochmals: Mozarts *Concertirende aria* „Se il padre perdei"

Bei der dritten Orchesterprobe des *Idomeneo* am 23. Dezember 1780 mußte man nach dem ersten Akt dem Kurfürsten Karl Theodor, „*weil er nicht wusste, ob er so lange da bleiben kann, die Concertirende aria und das Donnerwetter zu anfangs zweyten Ackt machen.*" So schreibt Mozart an seinen Vater und fügt hinzu „*nach diesem gab er mir wieder auf das freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen kopf, so was grosses stecke.*"[1]

Beurteilten Karl Theodor und seine Münchner Musiker Ilias Arie „Se il padre perdei" innerhalb der begrenzten Erfahrungen ihrer Zeit, so geht die spätere Musikforschung vor allem von Mozarts reifem Opernschaffen aus und findet davon in der Ilia-Arie erste bemerkenswerte Spuren. Schon Hermann Abert betont die „Stileigentümlichkeiten von Mozarts reifer Kunst" mit ihrem Reichtum unterschiedlicher Stimmungsbilder, so daß „jeder der verschiedenen Teile vollständig neues, meist stark gegensätzliches Material bringt; ein Weiterspinnen durch Wiederholen, Sequenzieren, Variieren usw. findet nicht statt". Dazu tragen auch die Bläser bei, in denen sich nach Abert die „innere" Handlung abspielt, in der die geheimen Gefühle Ilias zum Ausdruck kommen, während der vokale Part das allgemein Mitteilbare und die „äußere" Handlung enthält.[2]

Ein ganz neuer Gesichtspunkt begegnet in dem grundlegenden Aufsatz von Thrasybulos Georgiades „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950).[3] Georgiades behandelt nicht die Arie als Ganzes, sondern will an einem auffallenden Detail etwas Grundsätzliches der Wiener klassischen Musik sichtbar machen: Es geht um die unerwartete Pause vor Eintritt der Reprise auf der Zwei des Zweivierteltaktes. Diese Pause versinnbildlicht nach Georgiades den „leeren Takt", der „ohne materielles Belegen durch Töne" als „bloße Form der Zeit" wirksam ist. Das hier erkennbare Prinzip des „leeren Taktes" ist die entscheidende Voraussetzung des Wiener klassischen Satzes schlechthin. Es sei daran erinnert, daß für Georgiades die Trennung von „Zeitabsteckung" und „Zeitausfüllung" die extreme Gegenposition zur Quantitätsrhythmik der griechischen Antike bildete, in der die Zeit nicht von der Materie isolierbar war.

Die Einsichten von Georgiades, in denen sich weite historische Perspektiven mit dem intuitiven Blick für das Besondere verbinden, fanden zwar in der musikwissenschaftlichen Zunft Beachtung, wurden jedoch methodisch nur selten umgesetzt. Erst 1984 wird aus-

---

[1] *Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1963, Bd. III, S. 72 (Brief vom 27. Dezember 1780). Vgl. auch den Kommentar dazu in Bd. VI, S. 44. Mit dem „*grossen zimmer bey Hof*", in dem die Probe stattfand, ist wahrscheinlich der „Schwarze Saal" gemeint, der dem alten Residenztheater unmittelbar benachbart war; vgl. Robert Münster, „Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des »Idomeneo«", in: Rudolph Angermüller und R. Münster (Red.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24), München-Zürich 1981, S. 71–105, hier S. 88–90.

[2] *W. A. Mozart*, Leipzig 1919, [8]1973, Bd. 1, S. 700ff.

[3] *Mozart-Jahrbuch* 1951, S. 76–98. Wieder abgedruckt in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 9–32 (hier S. 19–23).

gehend von Georgiades in Stefan Kunzes Buch *Mozarts Opern* eine neue Phase in der Auseinandersetzung mit der Ilia-Arie eröffnet.[4] Kunze hebt die gegensätzlichen Strukturen der von der Musik erfaßten sprachlichen Details hervor und behandelt die Arie wieder als Ganzes. Ihr Reichtum liegt nicht in der Darstellung einer agierenden Person, sondern in den nach Innen gekehrten, divergierenden Vorstellungen, die hart aufeinander stoßen. An ihrer Realisierung haben die konzertierenden Solobläser einen entscheidenden Anteil, die untereinander oder mit den Streichern, vor allem aber mit dem Gesang einen fortwährenden Dialog führen. In den Bläsern kommt auch das zum Ausdruck, was im Text nicht explizit gesagt wird, was aber der angesprochene und zuhörende Idomeneo befürchten muß und im anschließenden Rezitativ ausspricht: Ilias unverholene Liebe zu Idamante, Gefühle der Zuneigung und hoffnungsvollen Freude („sentimenti d'amor, gioía di speme").

Carl Dahlhaus setzt sich in dem Aufsatz „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik", der 1988 erschien und zu seinen letzten Arbeiten zählt, eindringlich mit dem „leeren Takt" auseinander.[5] Dabei knüpft er an Georgiades an und geht ebenfalls punktuell auf die Ilia-Arie ein. Seine Absicht ist offenbar, die Position von Georgiades, die ihm seit langem bekannt war, zu relativieren und ihren Anspruch zu mindern. Die berühmte Pause ist laut Dahlhaus nur eine von mehreren Stellen, an denen der Umschlag vom Auf- zum Abtakt erfolgt. Dahlhaus hat deshalb Schwierigkeiten mit dem „leeren Takt", weil ein bestimmter Takt immer das „Resultat einer Wechselwirkung zwischen harmonischen, metrischen und rhythmischen Momenten" sei und selbst in seiner leeren Form eine metrische Akzentabstufung enthalte.[6] Letzteres wäre auch von Georgiades nicht bestritten worden, da er es als selbstverständlich voraussetzte und gerade in der Ilia-Arie „das Wesen des 2/4-Taktes", also seine metrische Gewichtung aufdeckte. Schließlich geht es Dahlhaus um das Problem der sogenannten Taktverschränkung (Hugo Riemann), also den Einsatz einer neuen Taktgruppe, die zugleich mit dem Ende der vorausgehenden beginnt. Der von Georgiades hierfür geprägte Begriff des „Gerüstbaus" ist es denn auch, den Dahlhaus seiner Kritik unterzieht. Dabei wendet er sich gegen die für den Gerüstbau entscheidende Trennung von harmonischer Grundierung und melodisch-rhythmischem Oberbau, da dies „der gewöhnlichen, im musikalischen Gefühl fest eingewurzelten Gliederungsmethode strikt zuwiderläuft".[7] Für Georgiades war aber gerade die Trennung verschiedener Ebenen sowohl im Gerüstbau wie im Tatkbegriff, also die Unterscheidung von Hinter- und Vordergrund, von leerem und ausgefülltem Takt das Indiz einer neuen Bewußtseinsstufe, der die Musik der Wiener Klassiker ihre spezifische Freiheit verdankt.

Manfred Hermann Schmid geht in seinem 1994 erschienenen Buch *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* ausführlich auf die Arie ein.[8] Es ist eine umfangreiche, grundlegende Studie, die so sehr ins Detail vordringt, daß buchstäblich jeder Takt zur Sprache kommt. Wie der Titel sagt, steht der italienische Vers, im Falle der Arie der *Senario*, im Mittelpunkt. Dieser Vers erscheint in der Regel als prägnant artikulierter Baustein mit zwei auftaktigen Ansätzen von je drei Silben. Die Anfangsbetonung fällt auf den Beginn des ersten, die Schlußbetonung auf den Beginn des zweiten Taktes. Silbenträger ist das Achtel, das in der Versmitte oft zu einem Viertel verlängert wird:
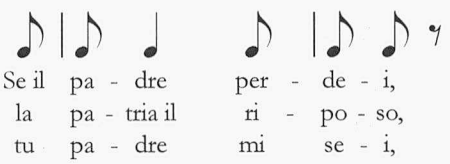
---

[4] *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 138–147.

[5] „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik", in: *AfMw* 45, 1988, S. 1–15.

[6] ebd. S. 7.

[7] ebd. S. 6.

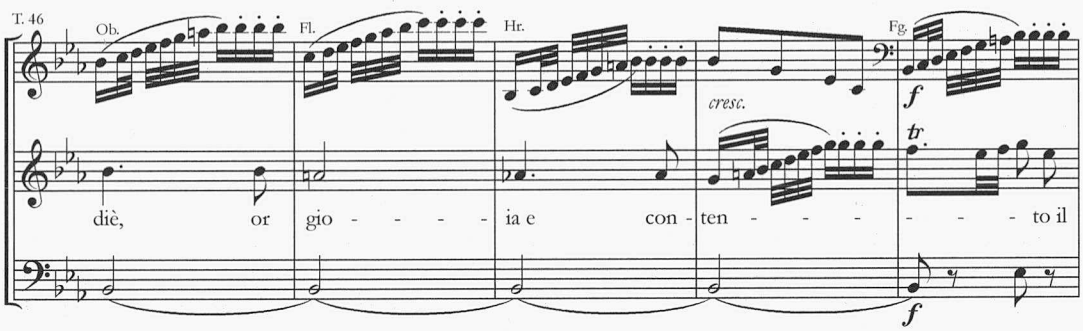
[8] *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* (Mozart-Studien, Band 4), Tutzing 1994, S. 105–121.



Notenbeispiel 1

Wenn ich versuche, im Anschluß an Schmids Beobachtungen einen weiteren Aspekt näher zu beleuchten, so geht es dabei um das Spezifische der *konzertierenden* Arie, das in der Kombination von solistischen Bläsern, Singstimme und Streichensemble liegt. Denn dies war es gewiß, weshalb Mozart die Arie dem Kurfürsten vorführte. Dem Sologesang und somit auch dem Vers steht das Bläserquartett mit einer eigenen Faktur gegenüber, während die Streicher sich meist dem Vokalpart angleichen. Wie auch immer die einzelnen Sprachaussagen von den Bläsern umgesetzt werden, ihre musikalische Faktur unterscheidet sich grundsätzlich von der Versdeklamation des Gesangs. Dem stets auftaktigen Versrhythmus, der sich bis zum Beginn des jeweils zweiten Taktes erstreckt und im Verlauf des Stücks nur geringfügig verändert wird, setzen die Bläser eine entschieden abtaktige Faktur entegegen.

Dies zeigt sich in aller Deutlichkeit gegen Ende des Hauptteils (T. 46–53) und noch verstärkt an der entsprechenden Stelle der Reprise (T. 90–103), wo in den Versen von Freude und Friede als einem Geschenk des Himmels die Rede ist („Or gioia e contento/il cielo mi diè“). Die abtaktigen Figurationen wandern durch die solistischen Bläser, denen sich auch der Gesang als Koloratur zugesellt, wobei emporschnellende Zweiunddreißigstel-Skalen, gefolgt von repetierten Sechzehnteln, jeweils einen Takt füllen:



Notenbeispiel 2

Es ist dies ein genuin instrumentaler Vorgang, der sich innerhalb der Grenzen des Zweivierteltaktes vollzieht und dessen Anfang und Mitte artikuliert. Weit entfernt davon, sich vom Sprachvers bestimmen zu lassen, kreist das Instrumentalspiel um sich selbst, kehrt stets wieder zum gleichen Punkt zurück und füllt den Takt auf dieselbe Art aus. Gewiß ist dieser Spielmechanismus auch Teil einer von Takt zu Takt sich ändernden harmonischen Fortschreitung, die sich über einem Liegeton im Baß erhebt. Auch das im vierten Takt zugleich mit der Gesangskoloraur einsetzende *crescendo*, das im Folgetakt zum *forte* auf dem wieder erreichten Ausgangsklang führt und eine Kadenz nachsichzieht, erstreckt sich auf übergeordnete Taktgruppen, aber es ist doch der eine, von Takt zu Takt wiederholte Spielvorgang, der dem Abschnitt sein instrumentales Gepräge verleiht. Was dabei preisgegeben wird, ist die rhythmische Integrität des Verses, also seine unmittelbare sprachliche Artikulation. Das In-

strumentalspiel löst den Vers in Einzelsilben auf, die sich sogar auf einen ganzen Takt ausdehnen können, und nur die vereinzelten Achtelauftakte erinnern an die verseigene Deklamation. Dort, wo die Gesangstimme sich als Koloratur selbst am Spiel beteiligt, ist das Instrumentale vollends in sie eingedrungen und der Zustand erreicht, wo Gesang und Spiel identisch sind.[9]

Eine ähnliche Konstellation mit denselben Skalengängen und anschließenden Tonrepetitionen findet sich bei Mozart noch in anderen, auf den *Idomeneo* folgenden Werken. Auch dort sind es zumeist konzertierende Bläser, die den Sologesang zunächst auf eine Begleitfunktion reduzieren, bevor er die Spielfiguren aufgreift und selbst zum Soloinstrument wird. Hierher gehört die sog. „Martern-Arie" aus der *Entführung*[10] ebenso wie das „Et incarnatus est" der c-moll-Messe.[11] Es ist der Solosopran, der sich gleichberechtigt den solistischen Instrumenten zur Seite stellt und die sprachliche Artikulation aufgibt. Wie ein Fremdkörper dringt das Instrumentalspiel in den Sprachvortrag ein, dem nicht nur seine Verständlichkeit, sondern oft auch die Zäsursetzung genommen wird. Typisch hierfür ist das unerwartete Hineinplatzen in den Versschluß, also der Zusammenstoß eines sprachlichen und eines instrumentalen Elements, wie es auch in Ilias Arie mehrfach geschieht. M.H. Schmid hat anhand von Figaros Cavatine „Se vuol ballare" gezeigt, daß dadurch das ganze Bauprinzip gestört wird und eine der Ilia-Arie sehr ähnliche Figuration „dem Sänger die Sprache verschlägt".[12]

Schmid bringt diese der Versmetrik entgegengesetzte Bauweise, die durch Wiederholung und Zeitraffung intensiviert wird, mit dem Orchestercrescendo in Verbindung, das in der neapolitanischen Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts seinen Ursprung hat.[13] Auch wenn es von dort zu Mozart gelangt ist, dürfte die taktfüllende Figuration weit älter und in elementaren Grundschichten des Instrumentalspiels beheimatet sein. Unbekümmert um sprachliche Artikulation, sei es als Vers oder Prosa, reihte man stereotype Spielformeln aneinander, die über Haltetönen verliefen und nach Takten gegliedert waren. So jedenfalls war das Tastenspiel schon im 15. Jahrhundert beschaffen, wo es vor allem darum ging, den einzelnen Takt von Anfang bis zum Schluß richtig auszufüllen. Dabei mußte der Weg vom Ausgangs- zum Zielklang durchlaufen werden, so daß jeder Takt nach demselben Prinzip gestaltet war. Die Abtaktigkeit in Mozarts Bläsertakten ist also schon sehr früh vorgebildet und stellt eine historische Konstante in der Instrumentalmusik dar.[14]

Hatte in der konkreten Situation der Arie das instrumentale Spiel den *Senario* durch Überdehnung der Einzelsilben verdrängt, so zeichnet sich der unmittelbar vorausgehende Abschnitt durch drastische Beschleunigung der Deklamation aus (T. 40–43). Anstelle der sonst gebräuchlichen Achtel sind diesmal zäsurlose Sechzehntel getreten, mit denen wiederum Instrumentalismen in den Gesang eindringen. Dabei werden die Takte durch auf- und absteigende Tongruppen in zwei Hälften gegliedert, so daß der Text, selbst bei Beachtung der Akzente, sich instrumentalen Vorgaben anschließt. Deren Priorität wird auch in der Wiederholung bestätigt (T. 43–46), wo die Bläser mit ihren Sechzehntelgruppen zwar äußerlich als

---

[9] Kunze (a.a.O., S. 143) sagt dazu: „... endlich wirklich vereint führen Gesang und Instrumente die Kadenz, alle Gegensätze überwindend, zu Ende".

[10] Arie der Konstanze (Nr. 11) „Martern aller Arten", T. 217–223. Vgl. Bernhard Grundner, *Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern*, Dissertation München 1998, S. 261, Anm. 648.

[11] KV 427 (417[a]), „Et incarnatus est", T. 47–49, 92–100. Vgl. Theodor Göllner, „Sprachloser Gesang und Bläserspiel. Zum *Et incarnatus est* in Mozarts c-Moll-Messe", in: *Festschrift für Jürgen Eppelsheim,* hrsg. von Silke Berdux und Bernd Edelmann (in Vorbereitung).

[12] M.H. Schmid, a.a.O., s. Anm. 8, S. 27.

[13] ebd.

[14] Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961, S. 72f.
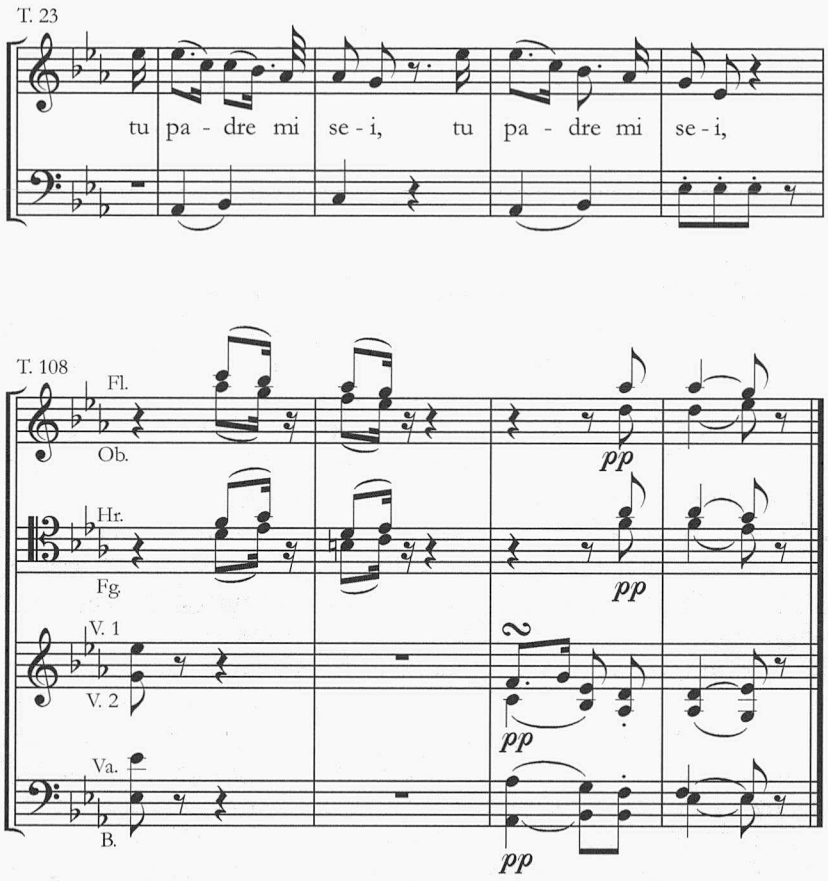
Zusatz erscheinen, in Wirklichkeit aber die instrumentale Herkunft der Gesangstimme bloßlegen. Ausgelöst von Ilias freudigen Gefühlen schlägt die Sprache schon hier in eigenständiges Spiel um, bevor in der nächsten Phase die solistischen Bläserfigurationen vollends das Feld beherrschen.

Dieser Gegensatz von Sprache und Spiel, der vor allem auch an den Nahtstellen offen zutagetritt, wird in den erwähnten Partien dadurch aufgehoben, daß das Instrumentale sich des Sprachvortrags bemächtigt. Das Umgekehrte dagegen, nämlich das Auftreten sprachlicher Momente im Instrumentalen, beschränkt sich fast ausschließlich auf die Streicher, die sich meist dem Gesang anschmiegen und diesen schon im Vorspiel vertreten. Die Bläser hingegen verlassen ihre instrumentale Eigenständigkeit nur an einer exponierten Stelle, die sich unmittelbar vor der berühmten Pause beim Übergang zur Reprise (T. 55–56) und entsprechend am Ende der Arie findet (T. 108–109). Vom Vers sind dabei nur versprengte Splitter übriggeblieben, die ihre vokale Herkunft kaum noch verraten. Bei der Umformung vom Vokalen zum Instrumentalen kommt es zu einschneidenden Änderungen, wie ein Vergleich der vier instrumentalen Schlußtakte mit ihrer vokalen Vorlage zeigt, bei der es um den mehrfach wiederholten Vers „tu padre mi sei" geht (Bsp. 3). Der von Pausen umgebene und unterbrochene Quartabstieg in den Oberstimmen der Bläser, der in zweimaligen Vorhalten die Mitte und den Anfang des Taktes (T. 108f.) markiert, ist der auf seinen Kern geschrumpfte Quartabstieg der Singstimme (T. 23f.). Im Gesang setzt die fallende Quart (c-b-a–g) auf der zweiten Takthälfte ein und bringt den *Senario* zum Abschluß. Die Bläser (T. 108f.) dagegen haben alle rhythmischen Nuancen, insbesondere den sprachbedingten Auftakt vor der Endbetonung verloren. Was die anschließende große Pause sowie den abtaktigen Kadenzbeginn auf der Subdominante zum Ereignis macht, ist nicht zuletzt ein weiterer Schritt zur „Entsprachlichung". Denn die instrumentale Version des Verses verzichtet auf den im Vokalen unumgänglichen Auftakt und läßt stattdessen totale Stille eintreten. Diese wirkt umso nachhaltiger, als auch die Überleitungsfigur des Fagotts ausbleibt, die in der Vokalfasssung die Verse verbindet (T. 24). Sowohl die Pause als auch der dadurch entstandene Abtakt (T. 110) sind wie die vorausgehenden Bläservorhalte das Ergebnis einer Symbiose von Vokal und Instrumental. Nicht der Abtakt für sich genommen ist das Neue, – er gehört, wie wir sahen, zum instrumentalen Grundbestand schlechthin –, wohl aber überrascht er dort, wo wir einen Auftakt erwarten, nämlich zu Beginn eines *Senario*, also eines vokalen Bausteins, der das ganze Stück vom ersten Ton an durchzieht.

Ist mit diesem unerwarteten Abtakt erneut ein genuin instrumentales Mittel in die vokale Sphäre eingedrungen, so erfolgt unmittelbar darauf ein Gegenstoß: das Orchestertutti beschließt die Arie mit einem Auftakt, der in einen Vorhalt mit weiblicher Endung mündet. Nur hier, ein einziges Mal und am Ende des Stückes geben auch die Bläser ihre abtaktige Eigenständigkeit auf und vereinigen sich mit den Streichern zu sprachlicher Artikulation, d.h. der Auftakt als Spezifikum des italienischen Sechssilblers vermag das instrumentale Spiel der Sprache anzugleichen.[15] Dagegen ist das Umgekehrte, nämlich Gesang am Spiel zu beteiligen oder gar in ihm aufgehen zu lassen, in einer konzertierenden Arie viel eher am Platze und wird wohl auch zu ihrer Beliebtheit seit den Tagen Karl Theodors beigetragen haben.

---

[15] Daß in den instrumentalen Schlußtakten der mehrfach wiederholte Vers „tu padre mi sei" nochmals anklingt, spricht für dessen Sonderstellung. Wie er schon in der vokalen Exposition einen Einschnitt markiert, worauf die Bläser mit ihrem wiegenden Motiv einen neuen Abschnitt eröffnen (T. 27ff.), so beginnt das folgende Rezitativ des Idomeneo mit eben diesem nach Moll versetzten Motiv. Die Fortsetzung durch das Rezitativ wird also am Schluß der Arie vorbereitet.



Notenbeispiel 3

Für Mozarts Arie genügt es nicht, die Gesangspartien im Wechsel mit umrahmenden Instrumenten zu betrachten und die Sprache im Vokalen, das Spiel im Instrumentalen zu suchen. Vielmehr gehört das Spiel in seiner sprachfernen Eigenständigkeit auch zum Vokalen, wie umgekehrt die sprachliche Artikulation als Versrhythmik ihre Spuren im Instrumentalen hinterläßt. Da bei Mozart sowohl das eine wie das andere passieren kann, sind wir gezwungen, gebräuchliche Vorstellungen aufzugeben und ständig auf Neues gefaßt zu sein.

Claus Bockmaier

Der Chaconne-Chor in *Idomeneo:* Mozartsche Durchdringung eines französischen Typus
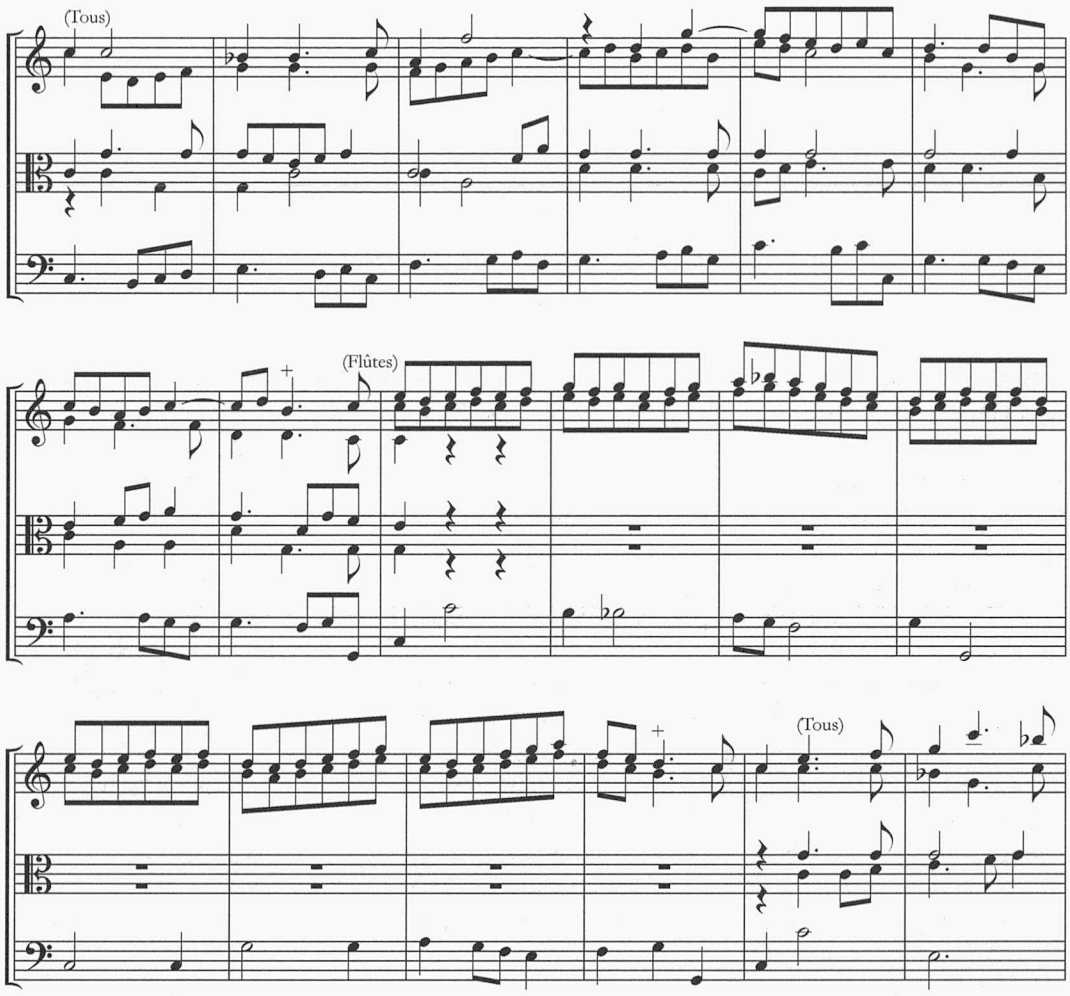
Die Chaconne als Instrumentalsatz mit Tanz ist seit Lully ein nahezu obligatorisches Element der Tragédie en musique. Meist erscheint sie ein Mal innerhalb einer solchen Oper, und häufig als Aktschluß – zum Ende eines Divertissement –, wobei sie sich auch mit Chor und solistischen Gesangseinlagen verbindet. Mit Blick auf Lully lassen sich ihre bestimmenden Merkmale in etwa folgenden Punkten zusammenfassen:

- Der Dreiertakt.
- Ein jeweils ostinat fortschreitender Baß, der im Gesamtverlauf zwar vielfältig variiert, dabei aber konsequent viertaktige Glieder bildet. Bei vokaler Beteiligung werden auch die Verse an dieses Schema gebunden (mit Versschluß jeweils auf dem neuen Taktgruppenanfang).
- Der V–I-Kadenzschritt oder alternativ eine Sext-Oktav-Verbindung am Übergang von der einen zur nächsten Viertaktgruppe.
- Mögliche Hemiolenbildung vor dem Kadenzschritt.
- Die regelmäßig pointierte Artikulation der zweiten Zählzeit als melodischer Schwerpunkt samt Dehnung durch punktiertes Viertel. (Entsprechend beginnt die Chaconne oft erst mit dem zweiten Viertel, bzw. wird die Takt-Eins zunächst allein vom Baß gesetzt.)
- Mögliche chromatische Baßfortschreitung insbesondere von der kleinen zur großen Untersekund des Grundtons im zweiten Takt, im Zuge des gängigen Quartabstiegs von der Tonika- zur Dominantstufe.
- In weiterem Rahmen der Wechsel von Dur- und Moll-Teilen.
- Mit dem Orchestertutti alternierende Abschnitte im Triosatz, bei denen die instrumentalen Oberstimmen vorwiegend in Terzen geführt sind.
- Auch vokalsolistische Trio-Partien, ebenfalls mit Neigung zu Terzparallelen.
- In der Gesamtanlage das Vorangehen der (meist ausgedehnten) instrumentalen Ballett-Chaconne, auf die dann erst die vokale Ausformung mit charakteristischerweise rahmenden Chorblöcken folgt.

Dazu nur eine kurze Illustration anhand einer typischen Partiturseite der Chaconne aus Lullys erster Tragédie lyrique, *Cadmus et Hermione*, von 1673 (Notenbeispiel 1).[1] Schon auf den ersten Blick sind hier die stets kadenzierenden Viertakter zu erkennen, die Zählzeit-zwei-Betonungen bzw. -Dehnungen, außerdem der kontrastierende Triosatz mit Terzparallelen, anfangs auch mit der chromatischen Baßvariante.

---

[1] *Cadmus et Hermione,* 1. Aufzug, 4. Szene. *Œuvres complètes de J.-B. Lully* (Les Opéras, Tome I), hrsg. von H. Prunières, Paris 1930, S. 75. Die Chaconne wird als *Entr'acte* wiederholt.



Notenbeispiel 1: Lully, Chaconne aus *Cadmus et Hermione* (Ausschnitt)

An den Instrumentalsatz knüpft in diesem Fall noch ein vokales Solistentrio an. Als Musterbeispiel für einen tatsächlichen Opernschluß mit Ballett samt vokalem *Grand* und *Petit Chœur* bei Lully sei erwähnt: die Chaconne aus *Amadis* von 1684 (ebenfalls in C-Dur).[2]

Ein ganzes Jahrhundert nach Lully beschließt auch Mozart einen Akt seiner „großen Opera", *Idomeneo*, mit einem Chaconne-Chor (genauer gesagt das Intermezzo nach Akt I),[3] und im übrigen liefert er noch eine Tanz-Chaconne für die dem Werk angehängte Ballettmusik. Dabei wirkt zumindest formal die französische Prägung dieses Satztypus weiterhin als gattungsgeschichtliche Voraussetzung – wenngleich die Ballettmusik andererseits an seine etablierte Verwendung im italienischen Bereich anknüpft: Um und nach 1770 waren dort instrumentale Balli in Chaconne-Gestalt zum Abschluß einer Opera seria vermehrt in Gebrauch gekommen, auch unmittelbar für den festlichen Ausklang des gegebenen Handlungsendes.[4] Bei Mozart selbst verweist bereits der Finalsatz von *Lucio Silla* (Mailand

[2] *J.-B. Lully*, ebd., (Les Opéras, Tome III), Paris 1939, S. 225ff.

[3] *NMA* II/5, Bd. 4/I, hrsg. von D. Heartz, Kassel–Basel, 1972, S. 134ff.

[4] Vgl. dazu Kathleen Kuzmick Hansell, *Opera and Ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan, 1771–1776: A Musi-*

1772)[5] auf diese Tradition, der freilich als Chor seinerseits in der Nähe des französischen Hintergrunds steht.[6] Ohnehin zeigt aber die italienische Ballett-Ciaccona Abhängigkeiten vom französischen Modell, zumal ihre Präferenz nicht unwesentlich auf den Einfluß französischer Tanzmeister zurückging.[7]

Der Chaconne-Chor aus *Idomeneo* repräsentiert in gewisser Hinsicht noch deutlicher den französischen Gattungszusammenhang: Wie ein neuerdings von Karl Böhmer angestellter Vergleich des Werkes mit seiner librettistischen Vorlage, der 1712 uraufgeführten Tragédie *Idoménée* von Danchet/Campra,[8] ergibt, hat Varesco aufgrund des Münchner „Plans" für vier der fünf originären aktbezogenen Divertissements ein Äquivalent in Form einer Chorszene geschaffen.[9] Während der festliche Jubel der Kreter von Akt I, die Verabschiedung des Idamante am Hafen von ursprünglich Akt III sowie die Krönungsfeier am Schluß der Oper inhaltlich übernommen werden konnten,[10] trat an die Stelle des Geister-Auftritts (*Suivants de la Jalousie*) von ursprünglich Akt II das Intermezzo, bestehend aus der mit Pantomime zu verbindenden *Marcia guerriera* bei der Landung des kretischen Militärs und der vom Ballett zu tanzenden, vokal-instrumentalen *Ciaccona* als *Coro dè Guerrieri sbarcati*.[11] Wenn auch in gedrängtem Ablauf und vom szenischen Genre her ungleich der Vorlage, erfüllt das Intermezzo also konkret die Funktion eines in die Opernhandlung integrierten französischen Divertissement mit Tanz und Gesang, wobei die Chaconne als Mittel der Wahl für den Schluß gattungstypisch zur Geltung kommt.[12] Daß der Münchner

---

cal and Social History, Diss. Berkeley 1980, S. 565ff. u. 594ff.; außerdem Karl Böhmer, *W. A. Mozarts ‚Idomeneo' und die Tradition der Karnevalsopern in München* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 39), Tutzing 1999, S. 320ff. Wie Böhmer festgestellt hat, waren in München jedoch derartige Schlußballette erst seit der Aufführung von Anton Schweitzers (deutscher) *Alceste* 1779 durch das Mannheimer Ensemble bekannt (S. 320).

[5] *NMA* II/5, Bd. 7/II, S. 450ff.

[6] Vgl. auch Hansell: „The provision for a chaconne finale with singers, as part of the opera itself, was extremely rare in Milanese librettos" (a. a. O., S. 568).

[7] Vgl. ebd., S. 565 u. 597; Böhmer, a. a. O., S. 322 u. 324. Eine wichtige Rolle spielt hier z. B. schon die Form der *Chaconne en rondeau*. Mozart lehnte sich bei der Komposition der Ballett-Chaconne zu *Idomeneo* übrigens an die nicht vollendete Erstfassung (*Tempo di Ciaccona*) des Credos seiner letzten Salzburger Messe an (C-Dur, KV 337, siehe *NMA* I/1/1, Bd. 4, S. 321ff.), worauf auch Böhmer hinweist: Etwa ein halbes Jahr vor der Münchner Karnevalsoper liegt hier bereits der Mozartsche „Versuch einer *Chaconne en rondeau* im französischen Stil" vor (a. a. O., S. 324); vgl. dazu außerdem Bernd Edelmann, „Die Chaconne bei Mozart", in: Kongreßbericht Salzburg 1991, *Mozart-Jb.* 1991 (Kassel 1992), II, S. 996f. In gewisser Hinsicht kommen allerdings die elementaren Chaconne-Merkmale in der endgültigen (auf die entsprechende Satzüberschrift verzichtenden) Fassung des Credos, weil sie dort metrisch nicht mehr kompliziert werden, sogar deutlicher zum Vorschein (vgl. ebd., S. 997).

[8] Vgl. allgemein zu dieser französischen Oper: Christine Dee Smith, *André Campra's „Idoménée": A Study of its Structural Components and a Critical Edition of the Work*, Diss. Lexington 1988.

[9] Böhmer, a. a. O., S. 230ff. Angesichts der in den Münchner Opere serie sonst üblichen (von der Handlung allerdings unabhängigen) Zwischenaktballette zieht Böhmer hier mit Recht auch „die Möglichkeit einer konsequenten Verknüpfung der Chöre mit Tanz" in Betracht (S. 308). Da sich als französischer Einfluß in *Idomeneo* neben dem Divertissement konkret das *Merveilleux* geltend macht (besonders in den Sturmszenen), stehen nach Böhmer letztlich alle Chöre von Mozarts Oper in Beziehung zur Tragédie lyrique (S. 230f.).

[10] Bei Mozart handelt es sich um die Chöre Nr. 3 („Godiam la pace"), Nr. 15 („Placido è il mar") und Nr. 31 („Scenda amor"); vgl. Böhmer, a. a. O., S. 231.

[11] Die Oper von Danchet/Campra bringt zwar im zweiten Akt keine Chaconne, dafür aber im letzten eine (nur zu tanzende) Passacaille.

[12] Vgl. auch Daniel Heartz, *„Mozart's Tragic Muse", Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera, 1730–1790* (Studies in Music from the University of Western Ontario, Bd. 7/2), 1982: „The heritage of *tragédie-lyrique*, not *opera seria*, becomes paramount here. Mozart ... sets it in a fashion that is recognizable related to the themes of some of Jean-Philippe Rameau's great act-ending chaconnes, and may be related even more closely to some of the post-Rameau repertory at the Opéra". (S. 185.)

Choreograph Le Grand (wie Böhmer berichtet) 1778 in Mailand ein eigenständiges Zwischenaktballett mit Chorschluß zu Salieris *Europa riconosciuta* in der Rolle des Solotänzers erlebt hatte[13] und er möglicherweise „diese Idee zum Vorbild für sein *Idomeneo-Intermezzo* nahm",[14] bleibt deshalb für die musikgeschichtliche Bestimmung des Chaconne-Chors selbst sekundär. Mozarts Bezeichnung des Satzes als *Ciaccona* ist im übrigen zwangsläufig durch den italienischen Text bedingt und spricht damit auch nicht gegen die französische Wurzel.

Die von der Académie Royale de Musique gestützte zählebige Operntradition, die aus der Nähe kennenzulernen Mozart bei seinem Paris-Aufenthalt 1778 Gelegenheit gehabt hatte,[15] garantierte auf französischer Seite der Chaconne bis zum Ende des Ancien régime ihren Platz im szenisch-musikalischen Formenrepertoire. Durch die steten Wiederaufführungen der Werke Lullys wie zum Teil seiner unmittelbaren Nachfolger blieb einerseits ihr oben beschriebenes Ausgangsmodell weiter gegenwärtig, andererseits erfuhr sie Aktualisierungen durch die späteren Komponisten. Von diesen seien hier mit Rameau und Gluck die beiden wichtigsten in Betracht gezogen, um zunächst die Entwicklung der Chaconne in der französischen Oper bis zur Zeit Mozarts zu veranschaulichen.

Bei Rameau soll als Beispiel die Chaconne aus der Opéra-ballet *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747) dienen,[16] weil dort zur Ballettmusik wiederum der Chor hinzutritt. In diesem Fall eröffnet die Chaconne ein Divertissement, wobei sich der Tanz nach der Choreinlage in einer sogenannten *Suite de la chaconne* fortsetzt, bevor andere Stücke folgen. Die sogleich auffallende Veränderung im Satzaufbau gegenüber Lully besteht in einer Variabilität der Taktgruppierung, d.h. der Umfang der musikalischen Einheiten zwischen den harmonischen Zielpunkten wechselt: So beträgt er am Anfang zweimal 8 und dann mehrfach 6 Takte; auch eine Erweiterung von 6 auf 7 bzw. von 4 auf 10 Takte kommt vor – letztere durch freie Fortspinnung mit schnellen Spielfiguren (Violinen). Freilich erhalten dann im Gesamtablauf dieser Chaconne doch wieder die gewohnten Viertaktglieder den Vorrang. Gerade die 16 Takte lange Choreinlage bleibt ganz diesem Schema verpflichtet, zumal die Deklamation der Alexandriner entsprechend regelmäßig in den musikalischen Ablauf eingepaßt ist (Notenbeispiel 2).[17] Mit jener Gliederungsvariabilität aber geht zwangsläufig die Abkehr von einer gleichförmigen Ostinato-Struktur einher: Üblicherweise werden die betreffenden Gruppen nur einmal, dafür meist notengetreu, wiederholt. Ansonsten verändert die Musik häufig ihre motivische Gestalt, wobei der Baß sich mitunter überhaupt von einer ostinato- bzw. continuo-typischen Fortschreitungsart entfernt – etwa um Orgelpunkte zu bilden oder nur punktuelle Akkordstützen zu setzen. Im harmonisch-tonalen Zusammenhang beschränkt sich das Abkadenzieren nicht mehr allein auf die Tonika-Ebene, sondern es treten außerdem die V., VI. sowie im Moll-Teil der *Suite de la chaconne* die III. Stufe als Kadenzziel auf. Auch Halbschlüsse erscheinen in gliedernder Funktion, so daß manche der wiederholten Motivgruppen von der Dominante ausgehen.

---

[13] Böhmer, a.a.O., S. 309f. Dieses Ballett mit dem Titel *Apollo placato* hatte Giuseppe Canziani entworfen, die Musik für die Schlußnummer mit Chor stammte von Salieri selbst.

[14] Ebd., S. 310.

[15] Vgl. die Dokumentation von Rudolph Angermüller, *W.A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris* (Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 17), München–Salzburg 1982.

[16] 2. Aufzug, 7. Szene. *Jean-Philippe Rameau: Œuvres complètes*, hrsg. von C. Saint-Saëns, Tome XV, Paris 1910, S. 193ff.

[17] *J.-P. Rameau*, a.a.O., S. 203.

Dies ändert jedoch nichts an der grundlegenden Geltung des Kadenzierungsprinzips an sich: Das im Gang der Musik stetig von neuem herbeigeführte tonische Setzen durch kadenzierendes Schließen, sei es in kürzeren oder längeren Abständen, wird weiterhin als Kernbestandteil des Chaconne-Typus greifbar. Was damit ebenfalls klar erhalten bleibt, ist die hervorgehobene Stellung der zweiten Zählzeit. Zwar in geringerem Maß als bei Lully, aber immer noch häufig genug verbindet sie sich auch charakteristisch mit der dehnenden Viertelpunktierung, nicht zuletzt im Vokalabschnitt unseres Beispiels. Auf ein weiteres der älteren Chaconne-Merkmale sei noch hingewiesen: auf den chromatischen Baßschritt nämlich von der kleinen zur großen Untersekund. Er erscheint hier nach der dritten Kadenz zur Tonikastufe (im dritten Sechstakter innerhalb des Stückes),[18] und zwar wie gewohnt im zweiten Takt der Gruppe und im Zuge eines Quartabstiegs von g nach d.

Daß insgesamt diese Chaconne im Vergleich zu Lully auf einem deutlich differenzierteren, vielfältigeren Orchestersatz beruht, entspricht der inzwischen reicheren Palette kompositorischer und vor allem instrumentatorischer Möglichkeiten, über die Rameau verfügte. Auf diesen Aspekt will ich aber hier nicht näher eingehen.

Die gewählten Beispiele von Gluck stammen aus seinen französischen Opern *Iphigénie en Aulide* und *Armide* (die übrigens beide auch während Mozarts Anwesenheit in Paris 1778 an der Académie Royale gespielt wurden);[19] es handelt sich dabei um Tanzmusiken ohne gleichzeitige vokale Beteiligung. Im Falle von *Armide* (1777), wo die Chaconne innerhalb des letzten Aktes ein Divertissement umrahmt,[20] geht ihrer (kürzeren) Schlußversion allerdings ein Chor nebst einleitendem Soloteil im gleichen Takt voran.[21] Das Beispiel aus *Iphigénie en Aulide* ist ein sogenanntes *Mouvement de chaconne* in C-Dur, das erst in der zweiten Fassung dieser Tragédie (von 1775, dem Jahr nach der Uraufführung) enthalten war.[22]

In den kompositorischen Anlagen beider Instrumentalsätze sind nun die Viertaktgruppen wieder das Primäre, wobei sie jeweils auch die Basis der thematisch bestimmten, chaconnetypischen Abschnitte bilden.[23] In diesen Abschnitten ergänzen sich zumeist entweder zwei Viertakter zu einem größeren motivisch zusammenhängenden Zug, oder es erscheint konventionsgemäß eine gleichlautende ostinate Wiederholung. Bezeichnenderweise beginnen

---

[18] Ebd., S. 195.
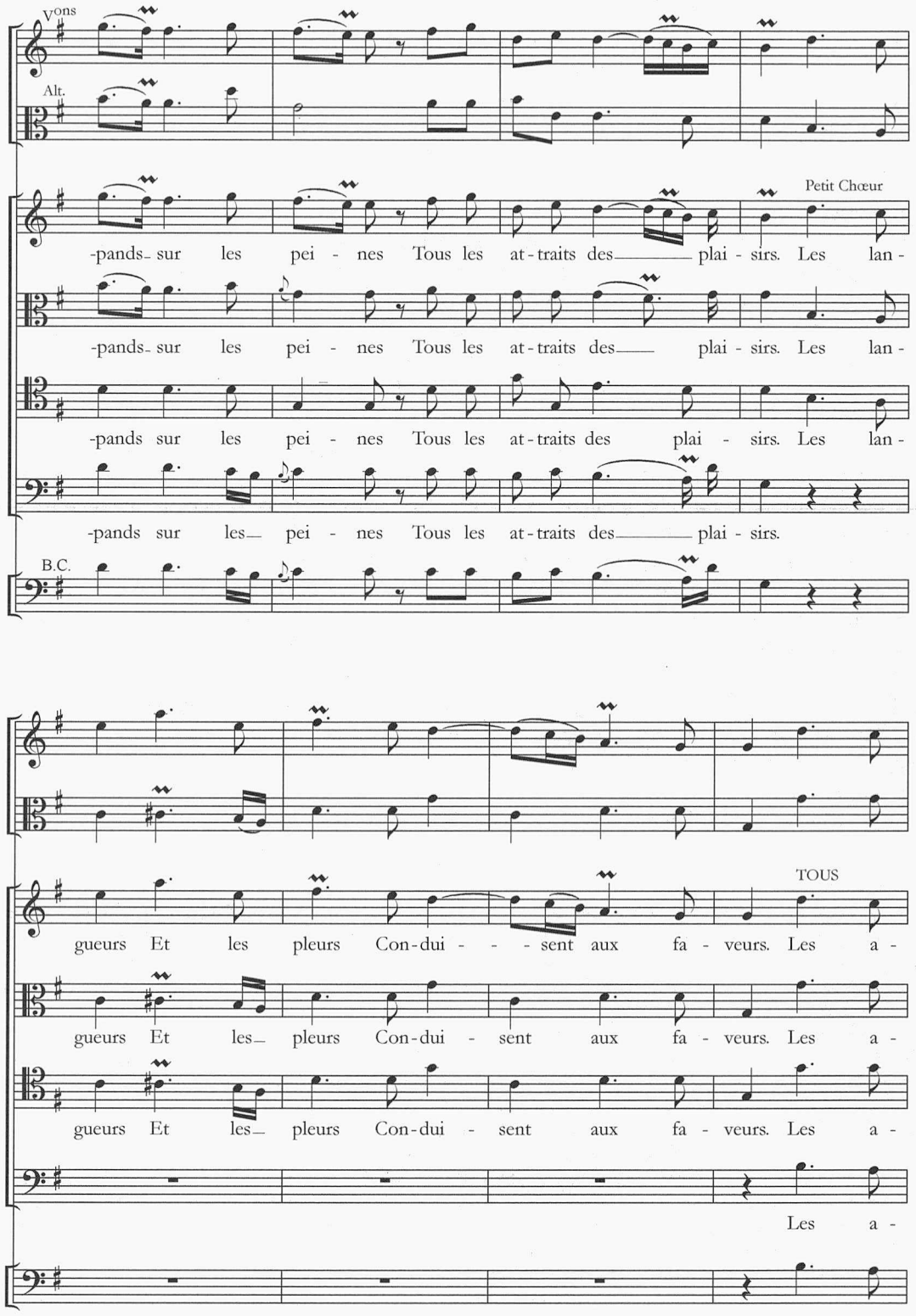
[19] *Iphigénie*: 63. bis 73. Vorstellung, *Armide*: 31. bis 36. Vorstellung; vgl. Angermüller, a. a. O. Von Gluck wurden in dieser Zeit außerdem *Alceste* und *Orphée et Euridice* gegeben. Welche Vorstellungen Mozart wirklich besucht oder gar welche einzelnen Chaconnen er dabei gehört hat, ist freilich nicht mehr zu ermitteln.
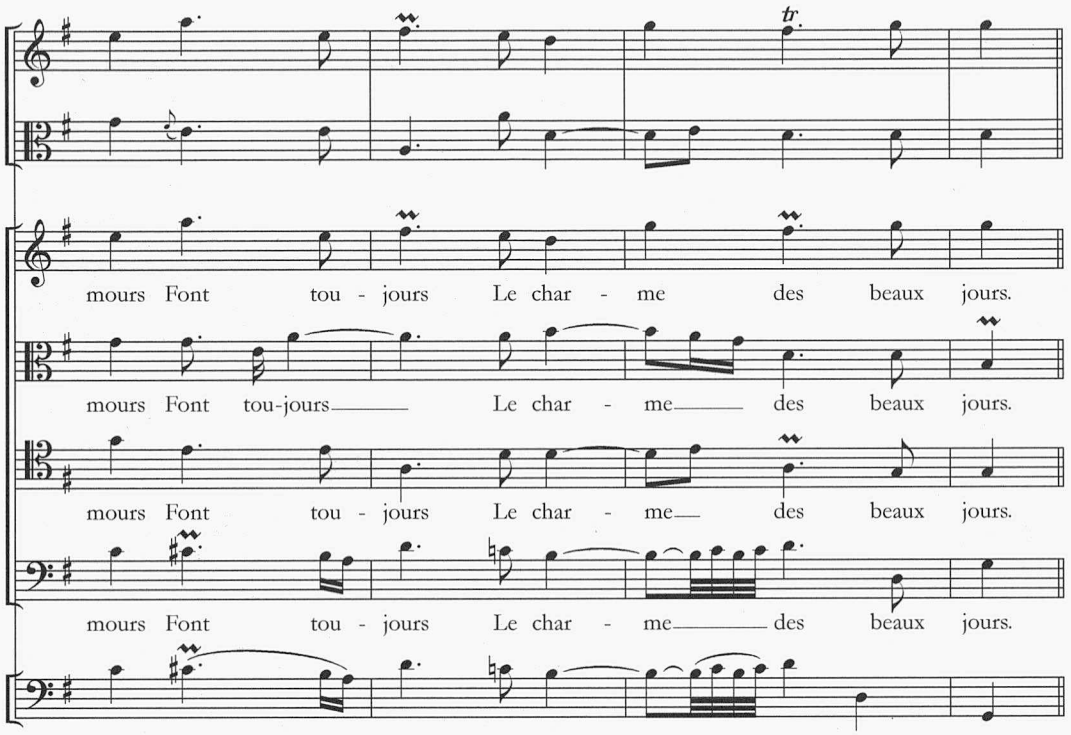
[20] 5. Aufzug, 2. Szene. *Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Croll, Abt. I, Bd. 8a, Kassel 1987, S. 374ff. u. 426ff.

[21] Ebd., S. 419ff. Dieser Satz gliedert sich durchgehend in Fünftaktgruppen, und zwar beanspruchen die zugrundeliegenden alexandrinischen Verse mit ihren auftaktig anhebenden Gliedern immer den „Standardumfang" von vier Taktlängen, werden aber jeweils durch einen instrumentalen Unisono-Einwurf voneinander getrennt: Der harmonische Zielpunkt jeder Einheit (I. oder V. Stufe) wird stets unter der letzten betonten Silbe mit Schlag eins des vierten Volltakts erreicht; die Unisono-Figur hat hierauf eine simple Bekräftigung des Zielklangs zu bewirken, bevor dann erst mit neuem Auftakt der folgende Vers einsetzt.

[22] 2. Aufzug, 3. Szene. *C. W. Gluck*, a. a. O., Abt. I, Bd. 5a, Kassel 1989, S. 223ff. Eine kürzere Version dieser Chaconne wird ebd., Bd. 5b, S. 471ff. mitgeteilt. Es handelt sich hier also nicht um jene D-Dur-Chaconne aus dem ursprünglichen Schluß-Divertissement, mit deren einleitenden Dreiklangsbewegungen der Beginn von Mozarts Ballett-Chaconne zu *Idomeneo* übereinstimmt (zufällig oder nicht? – vgl. Böhmer, a. a. O., S. 322f.).

[23] Wenn ich von Viertaktern spreche, lasse ich offen, ob primär das harmonische Gerüst diesen Modus verkörpert – insbesondere im Sinne einer dominantischen Endung des vierten Taktes, die durch das neue Setzen der Tonika auf der folgenden „Eins" abgelöst wird oder aber – um eine Zählzeit verschoben – nur als periodische Melodiegliederung hervortritt. Das besondere am Chaconne-Modell ist ja, daß es die beiden Prinzipien auch zusammen realisieren kann.


Vons
Alt.
Petit Chœur
-pands- sur les pei - nes Tous les at-traits des plai - sirs. Les lan -
-pands- sur les pei - nes Tous les at-traits des plai - sirs. Les lan -
-pands sur les pei - nes Tous les at-traits des plai - sirs. Les lan -
-pands sur les- pei - nes Tous les at-traits des plai - sirs.
B.C.
TOUS
gueurs Et les pleurs Con-dui - - - sent aux fa - veurs. Les a -
gueurs Et les- pleurs Con-dui - sent aux fa - veurs. Les a -
gueurs Et les- pleurs Con-dui - sent aux fa - veurs. Les a -
Les a -
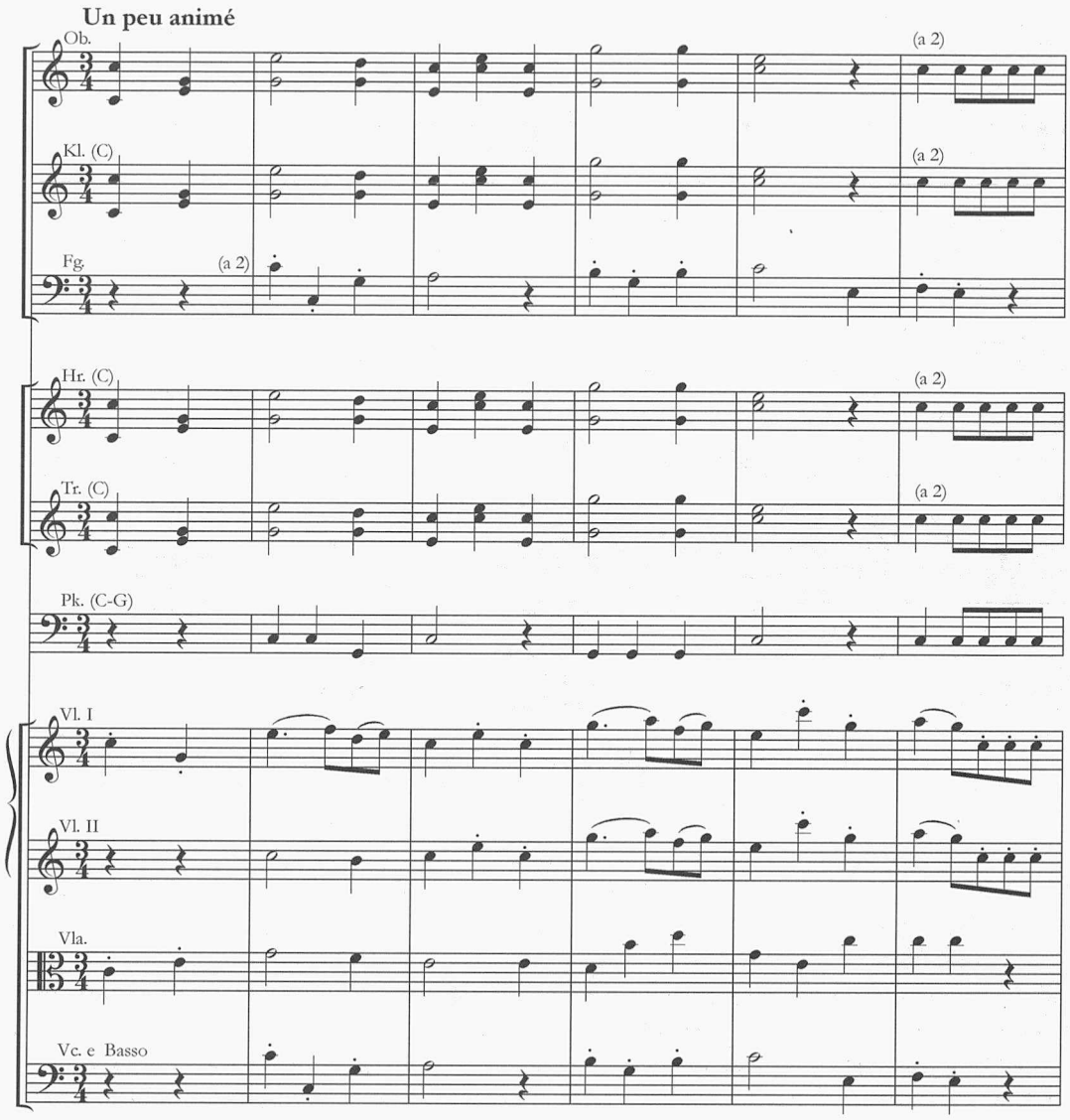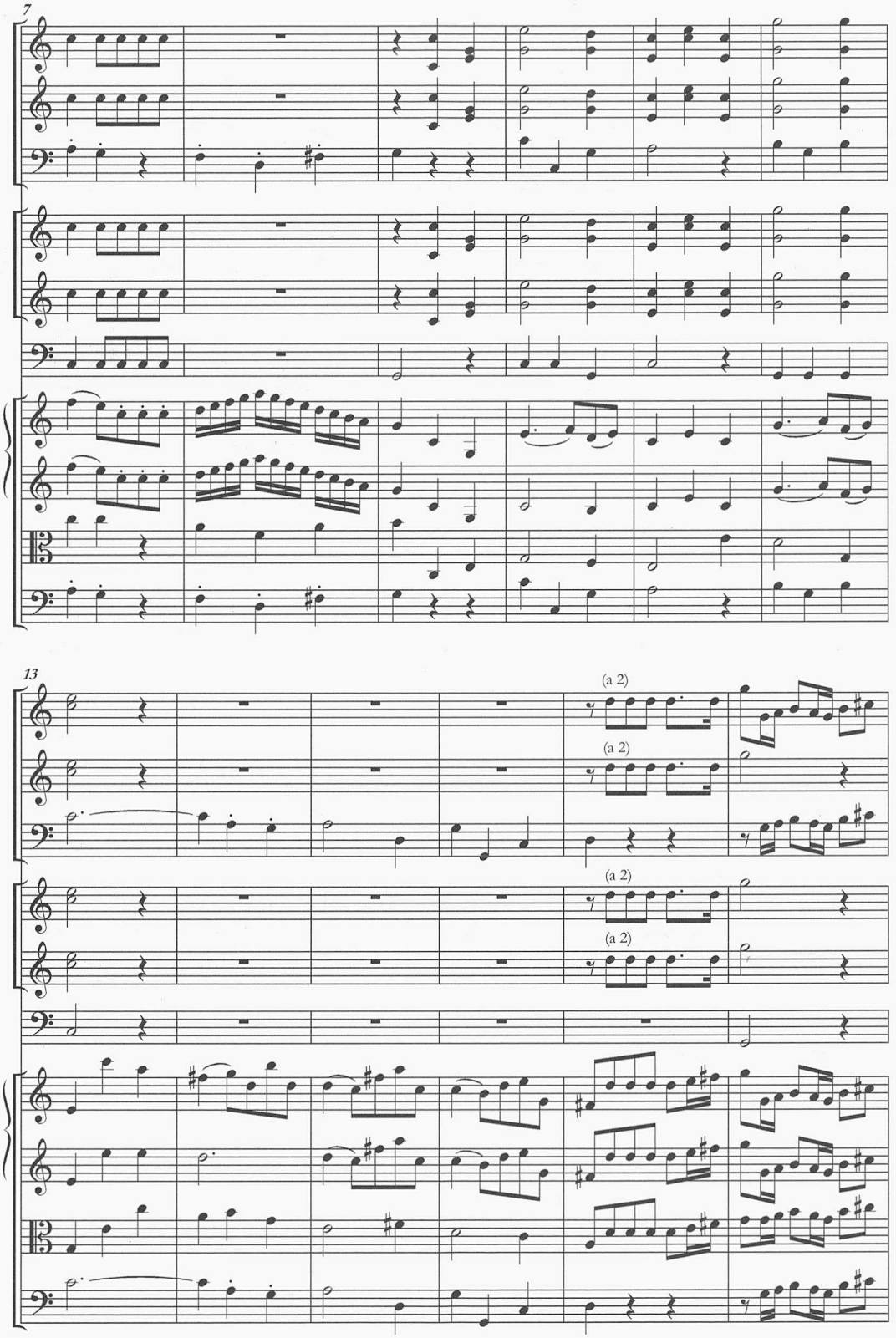


Notenbeispiel 2: Rameau, Chaconne aus *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (Ausschnitt mit Chor)

die Chaconnen auch so: die eine (*Iphigénie*) mit zwei 4+4-taktigen Fügungen (Notenbeispiel 3), die andere (*Armide*) mit einem wiederholten Viertakter, an den dann eine Achttaktgruppe anknüpft. Die abweichend gliedernden Teile treten bei Gluck sozusagen nachgeordnet auf. Sie bringen freiere Fortspinnungen motivischer Elemente, wenn sie nicht überhaupt instrumentales Figurenspiel zur besonderen Steigerung des musikalischen Glanzes präsentieren – eine Haltung, die vor allem bei Schlußpassagen zum Zuge kommt. Da die B-Dur-Komposition aus *Armide* sich einem Sonatensatz mit Exposition, Durchführung (ab T. 88) und Reprise (ab T. 152) annähert, wird hier die Vier- bzw. Achttaktgliederung vor allem in den Übergangsteilen, namentlich zwischen Haupt- und Seitensatz (T. 32–69 bzw. 183–219), aufgehoben. Die Durchführung bleibt hingegen gänzlich am Viertaktraster orientiert. Auch in den variabler gegliederten Teilen verläuft aber die Musik immer einheitlich gemäß den aufgestellten Motiven, so daß im einzelnen die Kontinuität des Duktus kaum durchbrochen, die jeweilige Hörerwartung kaum einmal durchkreuzt wird.

Die Varianz der harmonischen Zielpunkte an den Grenzen der Taktgruppen beschränkt sich bei beiden Kompositionen weitgehend auf Tonika und Dominante, sieht man von den Modulationspassagen und selbstverständlich vom grundsätzlichen Wechsel der tonalen Ebenen ab (I./V./I. Stufe in beiden Beispielen, beim kürzeren zweiten Auftritt der *Armide*-Chaconne auch VI./I. Stufe). Die Dominantstufe kann halbschlüssig oder über eine Leittonverbindung eintreten, doch reserviert Gluck die regelrechten Kadenzformeln für die Tonika-Befestigung als dem Zentralmoment des orginären Chaconne-Modells.

Die charakteristische Markierung der „Zwei" findet in beiden Gluckschen Sätzen sich immer nur zu Beginn der ostinaten Viertakter, und in der Regel wird ihr sogar eine verstärkte


Un peu animé
Ob.
(a 2)
Kl. (C)
(a 2)
Fg.
(a 2)
Hr. (C)
(a 2)
Tr. (C)
(a 2)
Pk. (C-G)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc. e Basso



Notenbeispiel 3: Gluck, Mouvement de Chaconne aus *Iphigénie en Aulide* (Anfang bis T. 18)

Artikulation der folgenden Takt-Einsen, etwa durch Vorhalte, gegenübergestellt – wie in der C-Dur-Chaconne im 6. und 7. oder im 14. bis 16. Takt[24] (siehe Notenbeispiel 3). Als Punktierungsdehnung freilich kommt die schwere „Zwei" überhaupt nicht vor. Unterdessen sind Trio-Einlagen mit terzparallelen Oberstimmen, die einerseits auf die Grundform der klangbildlichen Kontrastierung bei Lully zurückweisen, andererseits in ihrer Ausgestaltung das „Melodiöse" der sogenannten Vorklassik verkörpern, bei der einen wie der anderen Chaconne vorhanden.[25] (In dem Satz aus *Armide* ist besonders das „Seitenthema", T. 70–77 und 220–227, so angelegt.)

Zu Rameau wie zu Gluck muß nun besonders festgehalten werden, daß die soweit präsent gebliebenen Grundmerkmale der Chaconne nach wie vor in kompakter, geschlossener Formation auftreten, daß sie nach wie vor wechselseitig aufeinander angewiesen sind: Die Ostinato-Tendenz – und sei es nur eine variative, auf Ähnlichkeit bzw. Ergänzung der musikalischen Glieder beruhende – setzt die Taktgruppenordnung *de quatre en quatre Mesures* (wie es bei Rousseau heißt)[26] voraus oder alternativ eine Ordnung in größeren distinkten Einheiten. Ebenso bedingt sie das Kadenzierungsprinzip, als Dreh- und Angelpunkt des harmonischen Baus. Das Kadenzierungsprinzip, indem es wiederkehrend tonisches Setzen durch Schließen ermöglicht und damit den Kreislauf der wesenhaften Chaconne-Musik aufrechterhält, bringt seinerseits den melodischen Neuansatz nach dem Zielklang, die typische Pointierung der „Zwei" des Taktes, mit sich – *pour prévenir l'interruption*, wie Rousseau in seinem Chaconne-Artikel es treffend formuliert hat.[27] Ostinato-Charakter, Viertaktgliederung, Kadenzierung, Takt-Zwei-Ansatz treten somit als untrennbare Parameter des Chaconne-Typus auf. Umgekehrt spielen hier in den ostinato-freien Abschnitten, abgesehen von der gewiß auch choreographisch bedingten Priorität der Viertakter, jene Konstanten keine dominierende Rolle.

Daß Sätze italienischer Provenienz sich, trotz allfälliger „stilistischer" Unterschiede, in der musikalischen Funktionsweise kaum anders verhalten, wird etwa durch die instrumentale Es-Dur-Ciaccona von Jommelli[28] bestätigt: ein einzelnes Orchesterstück, das in mehreren Handschriften inner- und außerhalb Italiens überliefert ist und zu seiner Zeit offenbar weithin bekannt war.[29] Auch hier dominieren die – regelmäßig mit Kadenzausgang verbundenen und sich meist je einmal wiederholenden – Viertakter; abweichende Gruppierungen von 7 oder 6 Takten fungieren als auflockernde Zwischenspiele, wenn sie nicht einfach wiederum das Grundformat ausdehnen (so in T. 115–126). Eine bemerkenswerte Umdeutung der bestimmenden Gliederungsstruktur, hinsichtlich der Kadenzstellung, geschieht nur in dem Abschnitt T. 31–38: Dort erscheinen Viertaktgruppen mit inbegriffenem harmonischen

---

[24] Zählung mit dem nur von zwei Vierteln ausgefüllten „Anfangstakt".

[25] Die zwei Beispiele von Gluck bestätigen im ganzen auch die allgemeine Beschreibung, die Jean-Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, von der Chaconne gibt, wenn es dort etwa heißt: „*Ce sont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manières, sur une Basse-contrainte, de quatre en quatre Mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard*". (S. 78.)

[26] *Dictionnaire de Musique*, Art. „Chaconne": siehe Fußn. 25.

[27] Siehe Fußn. 25.

[28] Partitur-Editionen: hrsg. von G. Piccioli, Mailand 1937; hrsg. von P. Spada, Rom, o. J.; letztere ist mit Taktzahlen versehen und wurde deshalb zur Untersuchung benutzt. Wofür die Komposition ursprünglich gedacht war, liegt meines Wissens im dunkeln, doch darf man sicher an die Verwendung zum Ballettabschluß nach einer Opera seria denken.

[29] Was sich z.B. unmittelbar an den Titeln einiger zeitgenössischer englischer Drucke ablesen läßt, die Bearbeitungen des Satzes für das Tasteninstrument bringen, wie: *Jomelli's, Celebrated Overture, and Chaconne. Adapted for the Piano Forte, by W. Smethergell*, London: G. Walker, o. J.

Schließen, d.h. mit Kadenz schon zum vierten Takt hin im Sinn eines integrierten Periodenschlusses,[30] was dann eine neue Setzung des Zielklanges im jeweils folgenden „ersten" Takt bedingt (T. 35 und 39). Die regulär gebauten Viertakter, als Abkömmlinge des Ostinato-Prinzips, zeigen für gewöhnlich in irgendeiner Form auch den erwarteten Zählzeit-zwei-Impuls: so beim eigentlichen Chaconne-Thema durch entsprechenden Baßeinsatz[31] und umgekehrt, durch die nachschlagend eintretenden Oboen, z.B. innerhalb des B-Dur-Teils (T. 52, 55 und T. 71, 75). Manchmal allerdings überrascht uns Jommelli durch unvermuteten Impulswechsel bereits auf Schlag eins, wenn er in der Kadenz den fundamentalen Zielschritt unterbindet und statt dessen (mit abruptem Piano) nur die Oberterz des tonischen Dreiklangs in stehenbleibenden Dreiviertelnoten anschließt (T. 43, 47 und 127, 131).[32] Alles in allem: eine Umsetzung des bewährten „Rezepts" mit etwas „frischer Würze", aber ohne Eingriff in die herkömmliche Grundsubstanz.

Das Intermezzo nach dem ersten Akt von Mozarts *Idomeneo* beginnt erwähntermaßen mit einem Marsch (Nr. 8). Unter seinen Klängen ziehen die kretischen Soldaten an Land, um sodann den Chor zu Ehren des Meeresgottes, „Nettuno s'onori" (Nr. 9), „anzustimmen"; mit den inzwischen herbeigeeilten Frauen vollführen sie zudem einen *Ballo generale*, der seinerseits mit dem Chor abschließt.[33] In durchaus wirksamer Konzentration der Elemente hat Mozart Tanz und Gesang zusammen, dem französischen Muster folgend und eines Schlußtableaus würdig, als triumphale *Chaconne en rondeau* in D-Dur konzipiert,[34] wobei das erste Couplet eine vokale Soloeinlage der Frauen und Männer, das zweite (G-Dur, im 2/4-Takt) nur der Frauen bietet. Anfang, Mitte und Ende bildet also auf musikalischer Ebene, auch gemäß jener Beschreibung im Libretto, der Chor. (Für die Münchner Aufführungen wurde freilich das zweite Couplet samt dem vorausgehenden Chor-Refrain wieder gestrichen.[35])

In der Textdisposition des Chaconne-Chores bildet die sechszeilige Tutti-Strophe das Hauptstück. Sie besteht aus Sechssilblern, mit *tronco*-Schluß am Ende der vierten und letzten

---

[30] Zunächst auf der I. und dann auf der V. Stufe (also: | I >I | I >V |. Nach der Ausgabe von Piccioli wie nach der Bearbeitung von Smethergell (siehe Fußn. 28 u. 29) wird unterdessen jeder dieser beiden Viertakter einmal wiederholt (also: | I >I | I >I | I >V | I >V |).

[31] Die Unterstimme vollzieht einen ostinato-typischen Sekundabstieg vom Grundton (es) über die Unterterz (c, T. 2) zur Unterquint (as, T. 3), um dann von der II. Stufe aus (f, T. 4) die Kadenz einzuleiten.

[32] Gewissermaßen beides zusammen ist bei T. 16 ff. wie analog in der „Reprise" bei T. 100 ff. realisiert, wo jeweils auf der „Eins" im Forte eine markante Schleiferfigur einfällt, an die sich mit Sprung nach unten klopfende Piano-Achtel anschließen (1. Violinen).

[33] So die entsprechenden Angaben in den beiden gedruckten Originaltextbüchern (*Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro nuovo di corte ... nel Carnovale 1781 ... Monaco, apresso Francesco Giuseppe Thuille*): Libretto I, S. 46; Libretto II, S. 22. Vgl. hierzu Böhmer, a.a.O., S. 309 – der im übrigen mit seinem Hinweis, daß „die Oberstimmen des Münchner Opernchors bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein von Knabensopranen und -alten ausgeführt wurden", die *Ciaccona* als realistischen *Coro dè Guerrieri* erklärlich macht (ebd., S. 310). Man beachte noch, daß sich die Folge *Marcia–Coro* des Intermezzos ähnlich am Ende der Oper wiederholt: nämlich mit dem marschartigen Schlußchor „Scenda amor" und der anschließenden Ballett-Chaconne; vgl. Nikolaus Harnoncourt, „Zur Aufführung des ‚Idomeneo'", in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo: Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von A. Csampai und D. Holland, Reinbek 1988, S. 254. Daß diese Schlußfolge im Kompositionsprozeß nicht nur beiläufig zustande gekommen ist, dafür spricht die trotz unterschiedlicher Taktart gleichlautende Dreiklangsbrechung als Initialmotiv.

[34] Vgl. auch Edelmann, „Die Chaconne bei Mozart", a.a.O., S. 993f.

[35] Siehe die Münchner Partiturabschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek, St. Th. 265); vgl. Robert Münster, „Neues zum Münchner Idomeneo 1781", in: *Acta Mozartiana*, Jg. 29 (1982), S. 14 u. 17. Mozarts eigenhändiges Partiturmanuskript (Krakau, Biblioteka Jagiellońska) zeigt sogar den Strich beider Couplets, so daß gegebenenfalls überhaupt nur der „Schluß"-Refrain übriggeblieben wäre.

Zeile. Ebenso wie die beiden *Versi tronci* sind alle vier *Versi piani* durch gleichlautende Reimsilben verbunden.

Nettuno s'onori,	Neptun sei Ehre!
Quel nome risuoni,	Sein Name erschalle,
Quel Nume s'adori,	der Gott werde verehrt,
Sovrano del mar;	der Herrscher des Meeres;
Con danze e con suoni	mit Tanz und Gesang
Convien festeggiar.	werde er gefeiert![36]

Als Couplets erscheinen zwei je 9+9 Zeilen umfassende Doppelstrophen für die Soli; durch Erweiterung um drei Verse wird am Schluß auch der Refrain auf 9 Zeilen ausgedehnt. Der Textaufteilung entspricht die *Rondeau*-Anlage mit:

Refrain, 35 Takte,
1. Soloepisode, 43 Takte,
Refrain, 38 Takte,
2. Soloepisode, 41 Takte (2/4, Allegretto),
Refrain-Schluß, 68 Takte.

Während sich der mittlere vom eröffnenden Refrainabschnitt nur durch ein angehängtes Überleitungselement unterscheidet, mündet der letzte nach Fermatenzäsur im 25. Takt in einen eigenen großen Schlußteil mit glanzvoller dynamischer Steigerung. Textlich sind hierfür die ergänzend hinzukommenden drei Verse reserviert:
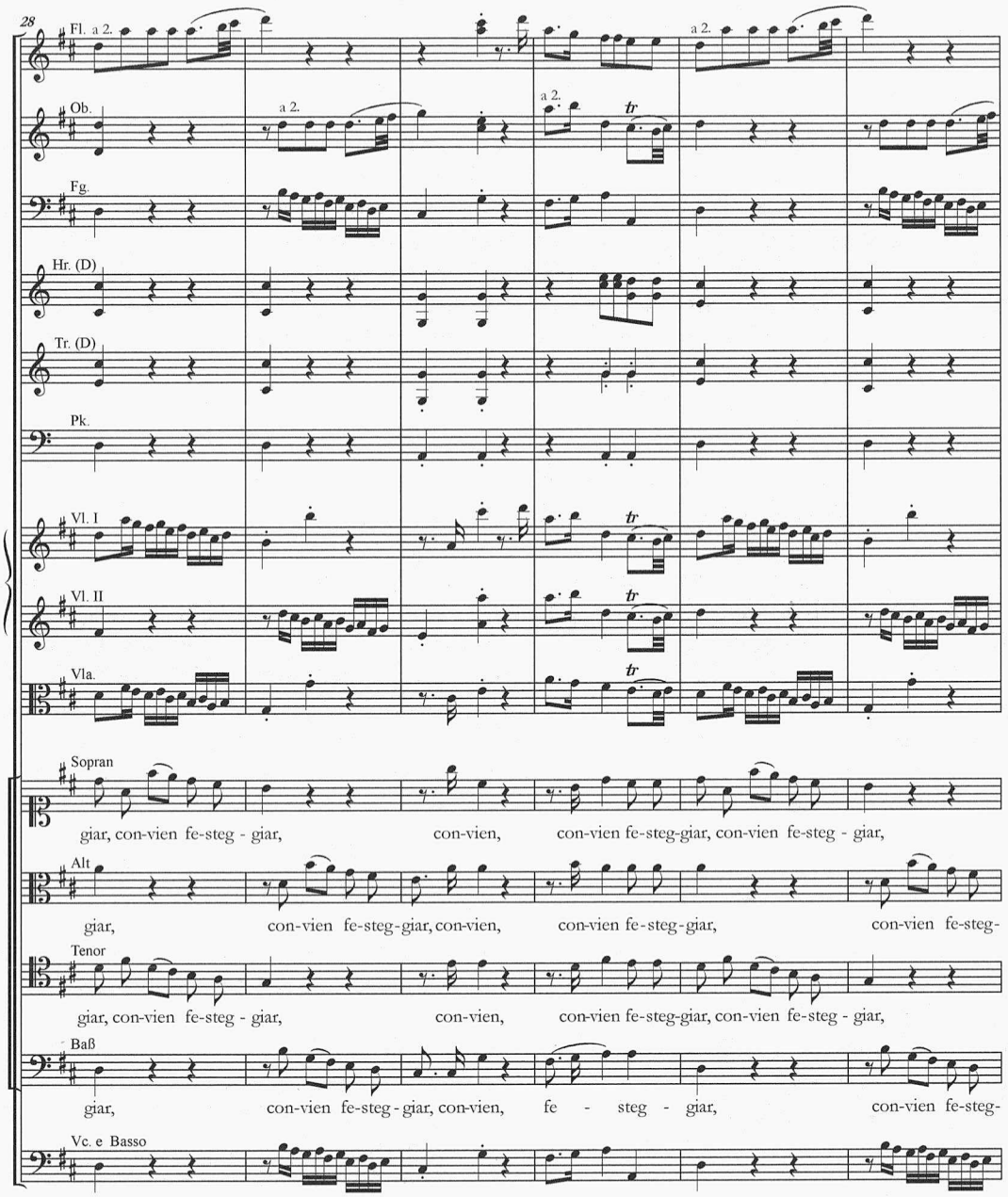
Or suonin le trombe,	Laß die Hörner erschallen,
Solenne ecatombe	feierliche Opfer
Andiam preparar.	wollen wir ihm bereiten!

Die *Versi-tronci*-Schlüsse führen, wie bei solchen italienischen Strophen üblich, in der Musik zu den bestimmenden Gliederungssituationen: „[Sovrano del] mar" ist bei T. 16/17 und als Verswiederholung zwei Takte später mit Halbschluß D-A verbunden (V. Stufe); „[Convien festeg]giar" bringt, allerdings erst im dritten Durchlauf dieser Zeile, nach 27 Takten, den ersten Kadenzschluß A-D (zur I. Stufe) mit sich, dem 4 und 4 Takte, später noch wirksame Bekräftigungen folgen (Notenbeispiel 4). Dann geht der Satz mit Wechsel zum Piano ins erste Couplet über.

Die „Refrainmusik" gliedert sich somit grundlegend in 16+2 + 9+4+4 Takte, gemessen an ihrem harmonischen Bau mit den Eckpunkten von Halb- und Ganzschluß:

16 + 2 + 9 + 4 + 4 Takte
I... –V–V >I >I >I
(4 + 4 + 2+2 + 4)

[36] Übersetzung von G. Uekermann, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Idomeneo: Texte, Materialien, Kommentare*, S. 61 u 63.



Notenbeispiel 4: Mozart, Ciaccona aus *Idomeneo* (T. 28–33)

Die beiden letzten Elemente mit ihren markanten Kadenzeingängen sind im übrigen die einzigen Viertakter, die sich unmittelbar wiederholen, und sie sind auch die einzigen, die auf einer noch annähernd chaconne-typischen Harmoniefortschreitung beruhen, nämlich:

Tonika – Subdominante – Dominante – Kadenz (ausgehend vom Tonikasextakkord).[37]

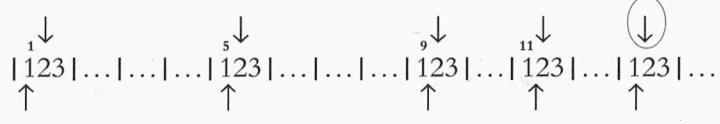
[37] Um eine Beispiel für eine solche Klangfolge bei der älteren Chaconne anzuführen: siehe A. Campra, *Les Festes Vénitiennes*, Opéra-ballet (1710), hrsg. von M. Lütolf, Paris o. J., *Chaconne*, besonders T. 901–904.

So repräsentieren sie in dieser Hinsicht gleichsam das alte Ostinato-Prinzip, welches aber vom Ausgangspunkt (wie bei Rameau, Jommelli und Gluck) an einen Zielpunkt des musikalischen Geschehens gerückt ist und mithin erst als vorläufige Kulmination der Satzentwicklung hervortritt. Ein Bezug zum Chaconne-Modell ergibt sich darüber hinaus durch die vermeintliche Kadenzhemiole: Mit dem blitzartig jedoch schon auf Zählzeit „Zwei" statt „Drei" einschlagenden „Convien"-Ausruf des Chors (T. 30 und 34) samt abrupter Generalpause inszeniert Mozart hier einen unvorhersehbaren, drastischen „Bremsruck", um damit den Kadenzschluß erst recht scharf zu profilieren.[38] (Im jeweiligen Folgetakt entspricht die abermals versetzte Stellung des „Convien", entgegen der Punktierungsfigur auf Zählzeit eins, theoretisch dem Hemiolenrhythmus.)

Die ersten 16 Takte bis zum Halbschluß (Notenbeispiel 5) erscheinen vom harmonischen Gerüst her ihrerseits in Viertakter gegliedert:

4 Takte nur Tonika,
4 Takte nur Dominante,
2 × 2 Takte mit Wechsel Tonika/Subdominante (Sextakkorde auf g/fis),
4 Takte ab Tonikasextakkord, auch mit rascherem Klangwechsel (*T-D/D-S* ...).
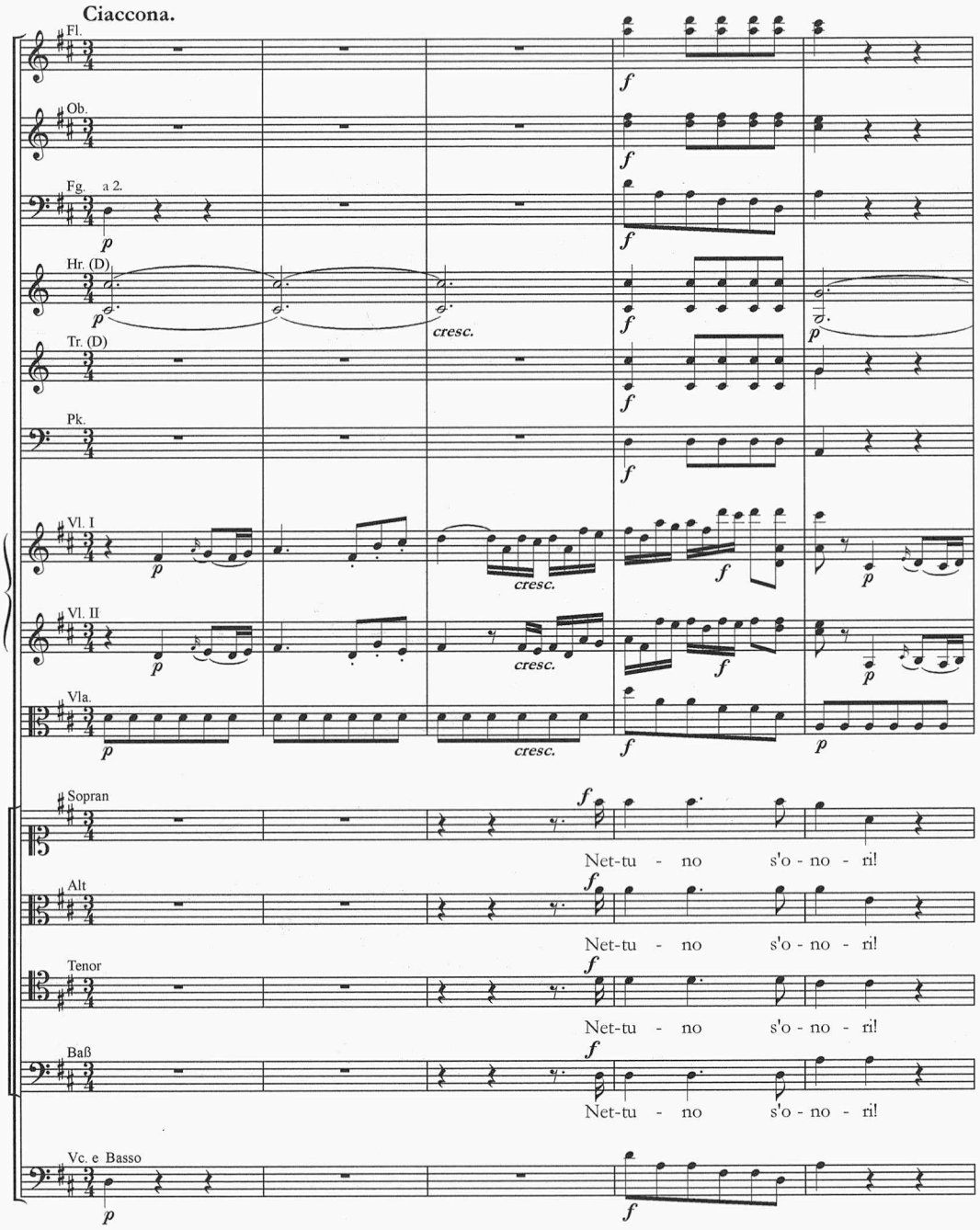
Die Akkordbewegung hat also eine dynamische Komponente, indem sie sich zum Halbschluß hin verdichtet. Abgesehen nur von der Gruppe T. 9–12, die intern in zwei gleiche Elemente zerfällt, erinnert soweit noch nichts an Ostinato. Wohl aber spielt der als äußerliches Chaconne-Kennzeichen fungierende Zählzeit-zwei-Impuls seine Rolle: Die mehrgliedrige instrumentale Eröffnungsgeste der Violinen setzt in T. 1 tonisch wie in T. 5 dominantisch auf der „Zwei" ein, desgleichen die Melodiefigur von T. 9–10 bzw. 11–12, und in Wechselbeziehung mit dieser beschwert auch der wiederholte vokale Ansatz mit dem Akzent auf „no[me]" jeweils das zweite Taktviertel.
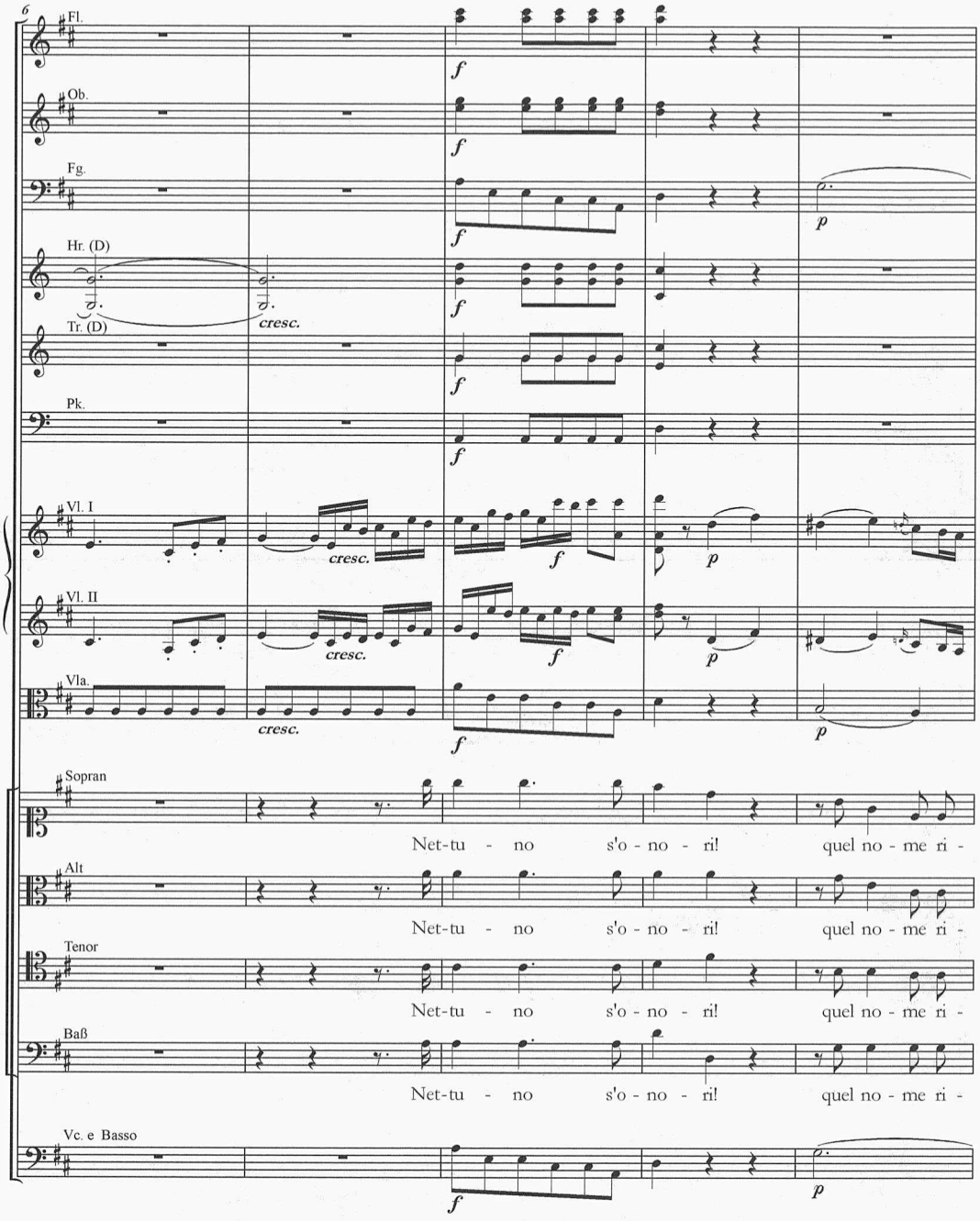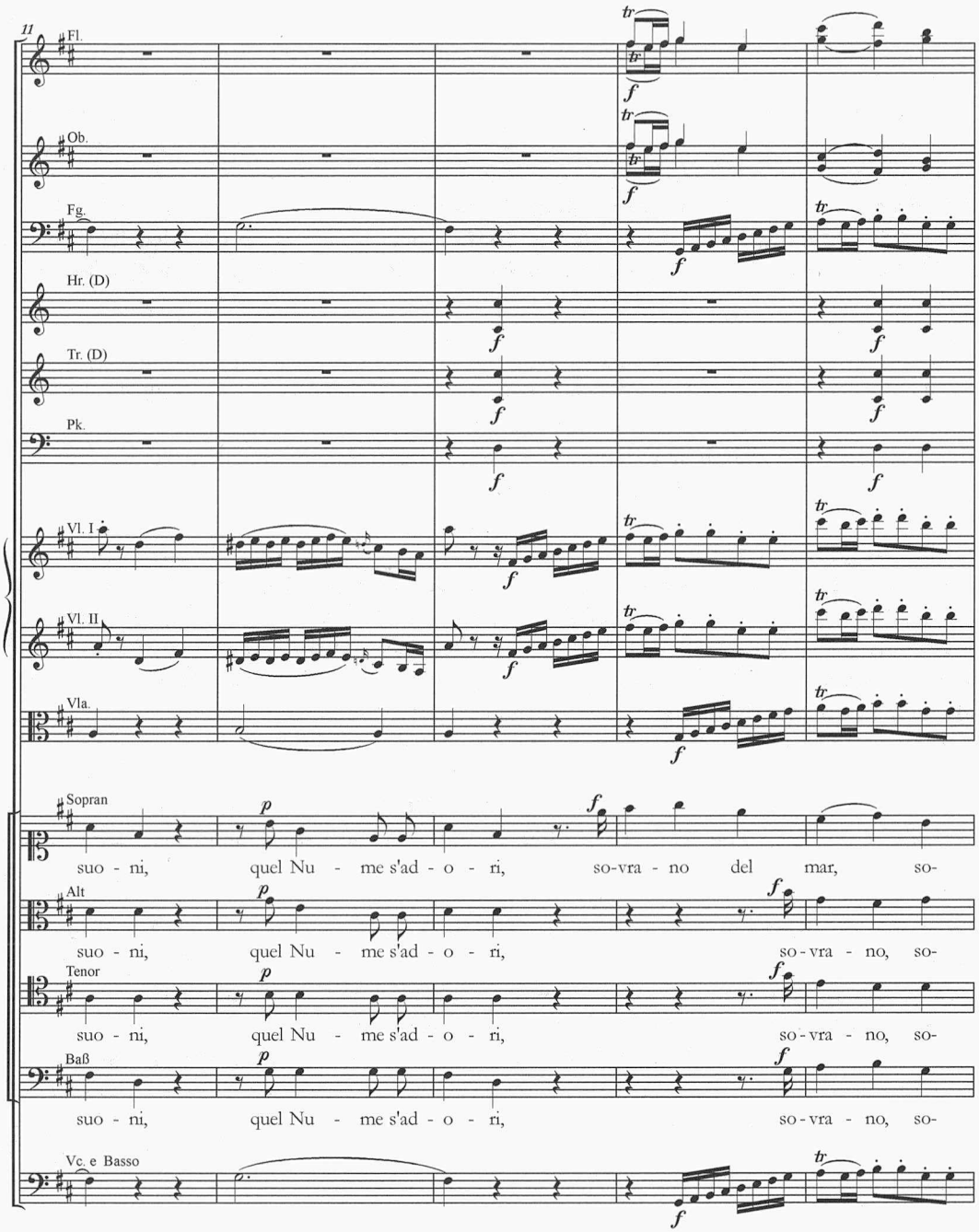


Rhyhmisch-melodische Taktgestaltung und Harmonik sind damit zunächst gemeinsam an dem eintretenden Verdichtungsprozeß beteiligt. Die dritte Gruppe mit dem zweiten Vers verbleibt aber im Unterschied zu den „mannheimerischen" Crescendo-Steigerungen der ersten beiden Einheiten durchweg im Piano, und durch den Sextakkordwechsel wird sie auch harmonisch in der Schwebe gehalten. Es ist daher ein markantes, hier schon einem Blitzeinschlag gleichkommendes Ereignis, wenn an ihrem Zielpunkt in T. 13 allein die Hörner und Trompeten mit Pauke in plötzlichem Forte singulär die Takt-Zwei markieren. Zuvor haben diese Instrumente, je von Zählzeit eins weg, nur zum Chorgesang die harmonische I–V- bzw. V–I–Verbindung der Takte 4–5 und 8–9 mitvollzogen. Dagegen brechen sie jetzt mit einem einzelnen Impuls frei auf der „Zwei" ein.

Gewiß setzt sich damit die bisherige Artikulationsregel fort, doch der schlagartige Akzent stachelt die Musik gleichsam zu neuem, noch intensiverem Spielrausch an. So jagen die Violinen jäh einen Sechzehntellauf in die Höhe, gefolgt von den Bratschen, und eine Trillerfigur auf der „Eins" läßt die Töne vollends prickeln. Dabei steigert sich mit T. 15 nicht nur die Klangfülle durch den Nacheinsatz von Alt, Tenor, Baß sowie der Blechbläser, sondern auch der melodisch-harmonische Gestus durch die Höherstellung des Motivs mit der geprägten

[38] Vgl. Edelmann, a. a. O., S. 995.


Ciaccona.
Fl.
Ob.
Fg. a 2.
Hr. (D)
Tr. (D)
Pk.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Sopran
Alt
Tenor
Baß
Vc. e Basso
cresc.
Net-tu - no s'o - no - ri!


6
Fl.
Ob.
Fg.
Hr. (D)
Tr. (D)
Pk.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Sopran
Alt
Tenor
Baß
Vc. e Basso
cresc.
f
p
Net-tu - no s'o - no - ri! quel no - me ri -



Notenbeispiel 5: Mozart, Ciaccona aus *Idomeneo* (Anfang bis T. 15)

Akkordfolge A-h-G, welche dann (über T. 16) zum Halbschluß weitergeführt wird. Beachten wir noch, daß die Blechbläser (in T. 15) erneut auf der „Zwei" einsetzen, als Gegenstoß zum Triller, um dann aber im Zählzeitrhythmus fortzufahren.

Mozart realisiert hier einen wirklichen Triumph der Musik. Wohl handelt es sich äußerlich, vom Inhalt her, um eine „rituelle Zeremonie", um „ein Dankgebet zu Ehren Neptuns", das zunächst „nach ernster Musik verlangt" (Bernd Edelmann); dafür schiene tatsäch-

lich „die altehrwürdige, festliche ... Chaconne wie geschaffen".[39] Aber Mozarts Komposition läßt schon gleich am Anfang geradezu die Korken knallen: Nacheinander in drei verschiedenen Impulsen, und daher unsere Aufmerksamkeit sofort in Beschlag nehmend, strebt der Crescendo-Melodiezug der Violinen über fast zwei Oktaven empor – gleich der Kohlensäure in der Sektflasche.[40] Chor und Bläser treten zum vierten Takt blockhaft im Forte ein; sie zielen auf das Versende hin, das gleichzeit mit dem (ersten) Klangwechsel (D-A) erreicht wird. Der prägnante Achtel-Viertel-Impuls am Taktübergang zur betonten Schlußsilbe „[s'o]no[ri]" bildet dann den Ereignispunkt: das „Plopp" des herausplatzenden Korkens, um im Bild zu bleiben. Das Ganze wiederholt sich von der Dominante aus, mit Rückwendung zur Tonika.

Daß in der Deklamation des Chors, versrhythmisch unmotiviert, bei „[Nettu]no" die bekannte Punktierungsdehnung erscheint, hängt gewiß mit dem Chaconne-Typus zusammen.[41] Vor allem wird aber dadurch der Vers in zwei Ausrufe zerlegt: Zuerst erschallt der Name für sich, dann der Imperativ („Nettuno – s'onori!"). Man müßte für die Aufführung gut überlegen, wie lange oder vielmehr wie kurz das punktierte Viertel ausgehalten werden soll.[42] Die Volksmenge deklamiert bei Mozart nicht förmlich-distanziert, sie zeigt sich vielmehr erregt, nervös: noch nicht fähig, den Rufsatz zusammenhängend auszusprechen, sondern erst noch um die Worte ringend. Kurzum: Sie zeigt sich als wirklich menschliche, aus dem statuarischen Zustand in der französischen Oper zum Leben erwachte Gemeinschaft. Dies bestätigt sich durch die wiederum individuell gefaßte, frei nach dem Taktschwerpunkt einsetzende Sprachgeste von Vers 2 (T. 10–13). Beim nächsten Vers wird der steigende Anfang wieder auf ein Sechzehntel verkürzt, doch in der anschließenden Vierteldeklamation überwindet der Chor sozusagen die erste Erregung und gelangt so erst wirklich zum Singen.

Nach der Halbschlußwendung zu T. 16 und, musikalisch intensiviert, zu T. 18 hin wird auf der Dominantebene a eine gängige Orgelpunktstruktur mit wechselnden Klängen entfaltet. Unter Verkürzung des harmonischen Rhythmus strebt die Musik mit „Mannheimer Crescendo" dem Gipfelpunkt T. 25 zu: dem Dominantseptakkord in Septlage. Der Chor trägt dazu Vers 5 und 6 vor, den letzten wiederholend, um mit dem *tronco*-Schluß „[festeg]giar" am Ende folgerichtig auf diesen Zielakkord zu treffen. Mit den Erweiterungen T. 17–18 und nun T. 23–24, aber auch deswegen, weil harmonisch der Gipfelklang durch den Orgelpunkt mit der vorausgegangen Gruppe von 6 Takten verbunden bleibt (und nicht etwa eine neue Setzung bringt), verläßt die Musik ihren bisher einheitlichen Gliederungsmodus.

Unterdessen wechselt just mit Eintritt des angezielten Dominantseptakkords die musikalische Gestaltung: aufgrund von Skalenläufen in den Violinen und Fixierung nur mehr der Takt-Eins durch die übrigen Instrumentengruppen (T. 25–26). Dem entspricht das artikulatorisch plötzlich verschärfte und als Ausruf vom Vers abgelöste „Convien" des Chors. Wegen dieses zusätzlichen Impulses erfolgt auch der *tronco*-Schluß am Ende der nächsten, mit

---

[39] Edelmann, a. a. O., S. 993.

[40] Böhmer bezieht den „‚Anlauf' der Violinen" auf „die tänzerische Aktion der Frauen, die herbeieilen, um ihre Männer zu umarmen" (a. a. O., S. 310) – welche gerade dann aber „Nettuno s'onori!" rufen... Mir geht es hingegen darum, mit dem außermusikalischen Vergleich das Besondere, Außergewöhnliche gerade des spezifisch musikalischen Ereignisses bei Mozart herauszustellen. Vgl. zu dieser Stelle im übrigen bei Beethoven den Anfang des in Musikerkreisen als „Champagner-Sonate" bekannten Klavier-Violine-Werkes G-Dur, op. 30 Nr. 3.

[41] Zumal gerade dieses Merkmal unmittelbar auf das französischen Urmodell verweist: Wie oben festgestellt, tritt die Punktierungsdehnung ohne weiteres noch bei Rameau, aber nicht mehr bei Gluck auf (und auch nicht bei Jommelli).

[42] Vgl. gegen Schluß die Stelle „Or suonin le trombe, ..." (T. 194), wo beim gleichen Rhythmus nach der punktierten Silbe im Text ein trennendes Komma steht.

Kadenz verbundenen Verswiederholung erst drei Takte später, so daß hiermit die Taktgruppierung sich endgültig von der Quadrupelordnung zu verabschieden scheint. Doch genau jetzt fügen sich die den D-Dur-Schluß bekräftigenden kadenzierenden Viertakter an, die ich oben als annähernd chaconne-typisch gekennzeichnet hatte und die somit unwillkürlich als Vertreter des Gattungsmusters erscheinen (siehe nochmals Notenbeispiel 4). Ja man kann nun sogar in der unvermittelten Betonung der „Zwei" durch das hart angefügte „Convien" das einschlägige – bewußt überzeichnete – Chaconne-Merkmal erblicken. So gesehen steigert dieses Ereignis nur noch den schon ähnlich markanten Takt-Zwei-Akzent durch die Blechbläser samt Pauke von T. 13.

Im übrigen sind Rudimente des Chaconne-Charakters auch an der Orgelpunktstelle erkennbar geblieben, obwohl dort die Viertaktperiodik verlassen wird: Um im Sprachvollzug die parallelen Fügungen „Con danze/con suoni" voneinander abzusetzen, verwendet nämlich der Chor dort zunächst (wie am Anfang) Viertelpunktierungen auf Zählzeit „Zwei" (das verbindende e fällt sozusagen „unter den Tisch"). Daneben erinnert die Altstimme mit ihrer Tonfolge a-gis-g-fis-e-d-cis an die chromatische Variante eines Chaconne-Basses – wenn auch unter dem Vorbehalt der insgesamt dominantischen und nicht tonischen Verankerung des Abstiegs.

Immerhin kann man schon jetzt festhalten, daß Mozart diese seine Chorkomposition nicht zu gering mit Chaconne-Elementen durchsetzt hat. Jedoch besteht nach den bisherigen Beobachtungen ebenso klar ein maßgeblicher und äußerst bezeichnender Unterschied zur Gattungstradition: Noch bei Gluck galt, daß die Grundmerkmale der Chaconne, wie oben ausgeführt, in kompakter, geschlossener Formation auftreten und sich mithin als wechselseitig aufeinander bezogen erweisen; Mozart dagegen handhabt diese Komponenten getrennt, indem er sie je individuell in den Dienst seiner musikalischen Absichten stellt. Und diese gehen über die Funktion eines ehrwürdig-repräsentablen Tanzsatzes weit hinaus: Mozart verwirklicht als Komposition kein beschauliches Tableau, sondern ein Feuerwerk, mit frappanten Knalleffekten. Dazu hat er das Chaconne-Modell gleichsam in seine Einzelbestandteile zerlegt, um diese nunmehr als theatralische Mittel einzusetzen und damit im Gesamtereignis des Chorsatzes einen Typus neuer, „größerer" Musik auf die Bühne zu stellen. Wir stoßen hier, wie so oft bei den Wiener Klassikern, auf jenes ausgeprägte Reflexionsvermögen, das gegebene musikalische Modelle schöpferisch durchdringt und sie dann auf einer höheren Ebene in spezifischerem Sinn zur Geltung bringt.

Auch im (ersten) Solo-Couplet – das sich innerhalb des Dreiertaktes nahtlos anfügt, während es mit seinem lyrischen Piano-Ton in Kontrast zum Refrainschluß tritt – sind Chaconne-Merkmale präsent: Mehrfach wird wieder die Punktierung auf dem zweiten Taktviertel einbezogen; die Parallelführungen des Sopran-Alt-Duos ab T. 40 knüpfen zudem an die Oberstimmendisposition einstiger Trio-Passagen an. Das Staunenswerte, für Mozart Bezeichnende aber ist hier, daß die Fünfsilbler des Textes in verschiedenen, spontan wechselnden Rhythmisierungen vorgetragen werden. Das präpositionale Anfangsglied „Da lunge" steht auftaktig für sich, wie der „Nettuno"-Ruf vom Beginn des Chors; erst mit neuem Achtelauftakt folgt, die Elision im Vers aufbrechend, die Prädikatwendung „ei mira" (T. 37–38). Die zweite Zeile benutzt zwar die gleichen rhythmischen Werte, doch setzt sie abtaktig ein, und nach der Piano-Endsilbe läuft mit dem nächsten Vers die Deklamation sogleich in sprechenden Achteln fort. Vers 4 schließt sich dem einen Ton höher zunächst parallel an. Dagegen wird die Wiederholung dieser Zeile, nach Pause auf Zählzeit drei, bis zum Halbschluß von T. 44 hin in gleichmäßig breiten Vierteln vorgetragen. Wenngleich im Verhältnis zwischen den einzelnen vokalen Gliedern noch ein Rest an modellhaften Entsprechungen bestehenbleibt, ist doch wiederum unverkennbar, daß Mozart uns lebendige Menschen vor-

stellt, die trotz der Versbindung ihres Gesangs sich eigenständig sprachlich zu äußern vermögen.

Im weiteren Verlauf spielt nun der charakteristische Repetitionsrhythmus „kurz-kurz-kurz-lang" die Hauptrolle. In der Ostinato-Gruppe T. 47–49 tritt er (mit Vers 8) erstmals frei auf dem zweiten Achtel des Taktes ein, wodurch hier die Schlußbetonung, auch als harmonischer Vorhalt, bereits in Spannung zum herrschenden Takt tritt. Baß und Tenor, die bei T. 54–55 die Frauenstimmen ablösen, greifen diesen Rhythmus in der Vergrößerung auf: als drei Viertel plus (punktierte) Halbe. Bei der fanfarenartigen Schlußbekräftigung des zweiten Solo-Vokalteils ertönt er erneut in gestochenen Achteln, diesmal aber rein instrumental, gemeinsam artikuliert von Streichern und Bässen (T. 64–66).
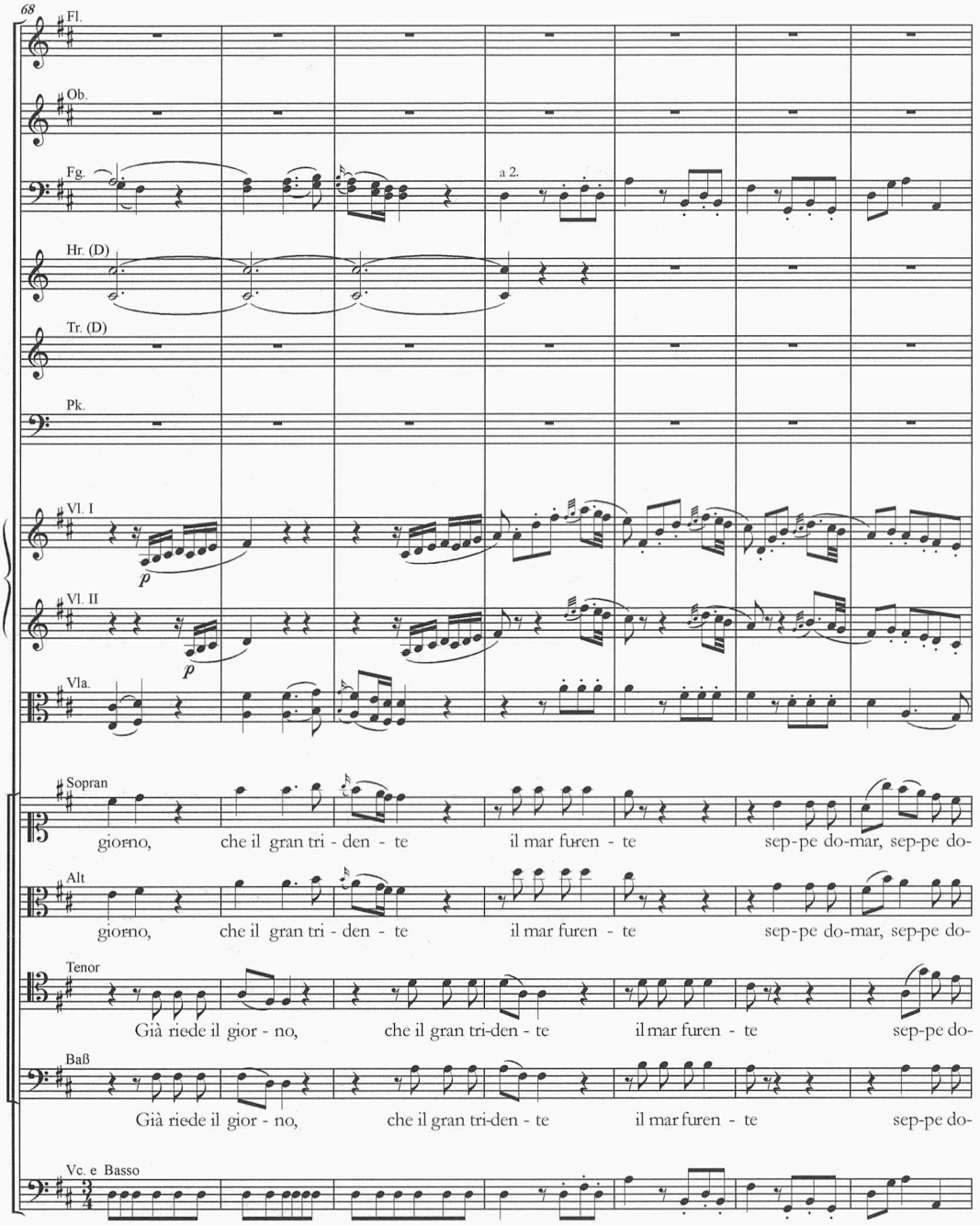
Im dritten Teil des Couplets dann, das die vier Solisten singend vereinigt, verdichtet Mozart gerade mit Hilfe dieses rhythmisch geprägten Elements seine Ensemblestruktur, und zwar dadurch, daß er es nebeneinander in unterschiedlichen Taktpositionen auftreten läßt (Notenbeispiel 6): in den Männerstimmen mit Drei-Achtelauftakt, in den Frauenstimmen hingegen unvermittelt konträr vom zweiten Achtel des Folgetakts ab, woraufhin der Versschluß mit seiner Schwer-leicht-Endung irritierend wiederum auf „Drei/Eins" fällt (T. 71/72). Dieses delikate Imbroglio ist offenbar vom Text der Zeile ausgelöst, wird doch hier auf „il mar furente" verwiesen – welches freilich Neptun soeben besänftigt hat. Musikalisch tritt die Besänftigung der „taktstörenden" Elemente erst mit dem *Verso-tronco*-Kadenzschluß ein, nach entsprechender Wiederholung der Zeile in den Unterstimmen sowie einem zusätzlichen Diskontinuitätsmoment durch den nächsten, wenn auch chaconnegemäßen Versansatz auf der Takt-Zwei (T. 73–74).[43]

Die Viertaktgruppe wiederholt sich noch einmal, wobei nur die Vokalstimmen ihre Verse schon von vornan gegen die Taktbetonung stellen. Mit den Sequenzschritten samt Kadenz, d.h. mit den Gerüsttönen d, d/a, h/fis, g/d-g–a des Basses, hat sich Mozarts Komposition nicht zufällig gerade in dieser Schlußsituation des Couplets abermals einem originären Chaconne-Modell angenähert. Insofern ist es auch eine großartige Konsequenz, daß direkt mit der V–I-Kadenz von T. 78/79 die Satzeröffnung, die Refrainmusik, wiedereintritt. So lassen sich jetzt die untypisch flächigen Viertakter des Refrainbeginns sogar als Fortsetzung eines Chaconne-Bezuges begreifen, den Mozart so erst in den Zielbereichen der Großabschnitte – hier des Soloteils – als besonderes musikalisches Verdichtungsmoment herausstellt.

Das zweite Couplet, das durch die veränderte Takt- und Tonart weitere Abwechslung bringt, lasse ich hier außer Betracht[44] – zugunsten einiger Feststellungen zum individuellen Schlußabsatz der letzten Refrainpartie. Daß ein solcher Schluß in Form einer glanzvollen Steigerung komponiert ist, entspricht ja den Gepflogenheiten (denken wir nur an Gluck). Angespornt durch den jetzt nochmals konkret auf Musik Bezug nehmenden Text

[43] Dieser veränderte Versansatz sticht vor allem deswegen heraus, weil er mit der noch einheitlichen Sequenzführung der Streicher kollidiert, die eine je gleichartige Ausfüllung der drei Takte 71–73 beinhaltet. Bei der betreffenden Violinfigur handelt es sich um eine Variante der vorherigen Ostinato-Gestalt (von T. 47–49), die hier durch den Dreiklangsaufstieg melodisch gespreizt und damit als Geste überhöht erscheint. Wie dort unterstreicht der punktierte Spitzenton den auf Zählzeit drei vorgezogenen Sprachakzent der Singstimmen, während das Taktmaß selbst durch die klangliche und gestalthafte Sequenzgliederung samt der „korrekt" gesetzten Achtelfigur des Instrumentalbasses repräsentiert bleibt.

[44] Vgl. dazu Heartz, „Mozart's Tragic Muse", a.a.O., S. 185f. – der in dieser Solo-Episode mit ihrer weitgehenden Terzparallelität der beiden Vokalstimmen elementare volksmusikalische Praktiken widergespiegelt sieht: „What it is close to is Austrian or Bavarian yodelling" (S. 186). Unbeschadet dieses „folkloristischen" Zuges erweist sich die Partie bei näherem Hinsehen und -hören doch erfüllt von innerem musikalischem Leben...



Notenbeispiel 6: Mozart, Ciaccona aus *Idomeneo* (T. 68–74)

„Or suonin le trombe", zieht Mozart hier alle verfügbaren „Register". Die geeignete Crescendo-Walze über einem d-Orgelpunkt, die den Schlußteil nach Fermatenzäsur auf dem Dominantseptakkord (T. 183) einleitet, ist in Anlehnung an die eben zuvor wieder erschienene Struktur des a-Orgelpunkts angelegt. Das Ganze wird aber auf eine Länge von 16 Takten gedehnt, wobei der Chor erst vor dem 10. Takt auf der instrumentalen Klangfläche neu

einsetzt, um zunächst blockhaft die hinzukommenden Verse zu deklamieren. Im 17. Takt endlich mündet die Musik in den schon bekannten kadenzierenden Viertakter ein, dem der Chor (sich wiederum paarweise aufteilend) jetzt die beiden Schlußverse „Solenne ecatombe andiam preparar" aufprägt. Demzufolge wird auch der hervorstechende Impuls des vormaligen „Convien"-Ausrufs in ein – als quasi Imperativ noch besser zum musikalischen Ereignis passendes – „Andiam!" umgewandelt (T. 202). Den Kadenzvorgang eigenmächtig aufhaltend, erschallt dieser Ruf gleich noch ein zweites Mal in der ungemäßen Taktposition, nun aber auf dem verminderten Septakkord gis-d-h-f. Da der Impuls mit der vom Orchester angegebenen Takt-Eins hier durch die vorausgehende Viertelpause ganz für sich dasteht, kommt nun erst recht der Akzent wie ein krachender Knallkörper zur Wirkung.

Die Explosivität der Takt-Zwei als „zündende Idee" des Satzes: diesen eindrücklichen Effekt vor allem hat Mozart insgesamt für seinen Chor aus dem Chaconne-Modell gewonnen. So lassen sich sogar im Orchesternachspiel die blanken Nachschläge von Hörnern und Trompeten mit Pauke, die auf der finalen Tonika-Fläche jeweils die reguläre Artikulation der Schwerzeit widerhallen lassen (T. 219–221), auf jenen Reflex beziehen: Als gewohnte instrumentatorische Variante der Schlußgestaltung offenbaren sie hier noch die Nachwirkung ungewohnter Brisanz.

Ich versuche ein Resümee zu ziehen. Wenn in der französischen Oper die Chaconne als musikalische Begleitung eines Festes hervortritt, das auf der Bühne mit Gesang und Tanz gefeiert wird, so verkörpert Mozarts Chaconne-Chor in *Idomeneo* ein Fest der Musik selbst: Die Töne selbst werden auf die Ebene übersprudelnden, triumphalen Jubelns gehoben. Dazu bedient sich Mozart nicht nur glanzvoller Orchestereffekte etwa nach Mannheimer Vorbild, sondern er macht sich gerade im überkommenen Typus der Chaconne zusammengefaßte Gestaltungsmomente auf eigene Weise zunutze. Sein kompositorisches Vorgehen ist allerdings dadurch gekennzeichnet, daß er aus einer reflektierenden Distanz in diesen Typus eindringt, ihn zunächst gleichsam in Einzelbestandteile zerlegt und dann in einem gezielten schöpferischen Akt eine höhere musikalische Realität hervorruft. So treten ostinatoartige, kadenzierende Viertakter erst gegen Ende der Formteile auf, um sich dort jeweils zu herausragenden Schlußblöcken zu fügen. Ansonsten werden die regulär vorherrschenden Viertaktgruppen individuell und in wechselnder Funktion mit musikalischer Substanz gefüllt, wobei es im Zulaufen auf die primären Gliederungsabsätze immer wieder zu spannungsvollen Verdichtungen kommt. Das Chaconne-Element, welches Mozart zum schlagkräftigsten Mittel seines Konzepts erhebt, ist freilich die angezeigte Pointierung der Takt-Zwei: Am Anfang scheinbar einer noch konventionellen Regel folgend, verselbständigt es sich zum Überraschungsimpuls, zum musikalischen Blitzereignis – in letzter Konsequenz dort, wo es gegen eine erwartete Hemiolenbildung gesetzt wird und damit bewußt zur „falschen" Zeit eintrifft.

In dem beschriebenen Verfahren seiner Durchdringung des gegebenen Typus geht Mozart auch über die Stufe seiner zuvor komponierten Chaconne-Chöre klar hinaus, d.h. weder der Schlußchor des *Lucio Silla* von 1772 noch die verworfene Erstfassung des Credos der C-Dur-Messe KV 337, die ja schon in das Jahr 1780 des *Idomeneo* fällt, stößt in den Konsequenzen so weit vor.[45] Wohl zeigen sich, besonders bei der zweiten Komposition, Ansätze eines reflektierten Umgangs mit dem Modell: so etwa in der komplementären Stellung einer instrumentalen Trillerfigur auf Zählzeit „Zwei" und „Drei", die in dem Credo-Fragment mit der gestaffelten Sprachdeklamation jeweils eine doppelte Gegenbetonung zum Taktschwerpunkt

[45] Vgl. oben Fußn. 5 u. 7.

bewirkt (vor allem bei T. 44–49).[46] Offenkundig experimentiert Mozart dort bereits gezielter mit dem verschobenen Akzent. Im Chaconne-Chor aus *Idomeneo* aber verwandelt dieser Akzent sich geradezu in einen Knalleffekt, wie überhaupt die Musik hier in der Art eines Feuerwerks zur Entfaltung kommt. Ungeachtet des tonmalerischen Ausdrucks einer solcher Vorstellung, wie er z.B. in den zahlreichen stürmischen Sechzehnteltiraden der Streicher greifbar wäre, besteht die entscheidende Analogie in der Unvorhersehbarkeit der besonderen musikalischen Ereignisse: Vor dem Hintergrund des feststehenden Taktmaßes oder auch der überwiegend vorgezeichneten Taktgruppen können die zündenden Motive und Spielbewegungen frei einsetzen, sich in spontanem Wechsel aneinanderfügen. Erst aufgrund dieser – für die Wiener Klassiker so typischen – diskontinuierlichen Verlaufsstruktur erleben wir den musikalischen Vorgang als unmittelbares, uns gegenwärtig betreffendes Geschehen.

Mit ähnlichem „Zündstoff" mag auch die Chaconne des *Idomeneo*-Schlußballetts angereichert sein.[47] Im Intermezzo allerdings tritt zum selbstbewußt agierenden Orchester der Chor: In das Fest der Musik ist hier der Mensch als Gemeinschaft direkt einbezogen, indem er singend in den instrumentalen Jubel einstimmt. Und er tut dies nicht vorwiegend in wohlgeformter, nobler Versdeklamation, sondern mehr in impulsivem, prosanahem Rufen und Reden. Auch auf der Ebene des Vokalen hat also Mozart das französische Vorbild der Chor-Chaconne verwandelt, ihm lebendigmachenden, Wiener klassischen Geist eingehaucht.

---

[46] Vgl. auch Edelmann, a.a.O., S. 996.

[47] Vgl. ebd., S. 995f.

Bruce Alan Brown

Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts *Idomeneo*

Durch den Briefwechsel zwischen Mozart in München und seinem Vater in Salzburg bekommen wir eine ebenso intime wie auch seltsame Schilderung des Entstehungsprozesses der Oper *Idomeneo* – zumindest bis zur Abreise von Leopold und seiner Tochter am 25. Januar 1781. Die vielen Veränderungen vor der Erstaufführung am 29. Januar sind großenteils in der autographen Partitur der Oper zu erkennen, aber sie sind nicht immer leicht von den Streichungen bzw. Veränderungen anläßlich der Wiener Aufführung 1786 zu unterscheiden. Daher ist die Münchner Aufführungspartitur, die – wie das Autograph – seit einigen Jahren komplett in drei Bänden wieder zur Verfügung steht, von großem Nutzen. Aber in dieser Quelle sehen wir keine definitive Fassung der Oper, wie sie in München uraufgeführt wurde, denn *Idomeneo* wurde nicht nur einmal, sondern drei- bis viermal in München gespielt, zum Teil unter beträchtlichen Zeitbeschränkungen – wie von Robert Münster 1981 aufgrund neuer Belege bewiesen wurde.[1] Durch sorgfältiges Vergleichen der Aufführungspartitur, einerseits mit dem zweiten Münchner Libretto, andererseits mit der Ausgabe der Oper von Daniel Heartz für die *Neue Mozart-Ausgabe*,[2] war es Münster gelungen, zusätzliche Kürzungen, und sogar Wiedereinstellungen zu identifizieren. Seine zum Teil sehr erstaunlichen Ergebnisse seien hier kurz zusammengefaßt:

- Idomeneos Bravour-Arie „Fuor del mar" (Nr. 12a) wurde in der Tat vollständig von Anton Raaff vorgetragen, aber ohne Kadenz;
- Das Liebesduett (Nr. 20a), und auch die zweite Arie Arbaces (Nr. 22, „Se colà ne' fati è scritto") wurden beide zu einem nicht feststellbaren Zeitpunkt gestrichen;
- Idamantes letzte Arie, „No, la morte io non pavento" (Nr. 27a), die Mozart selbst als „ungeschickt" an ihrem Orte charakterisierte (Brief vom 18. Januar[3]), wurde angeblich wieder eingelegt;
- Elettras und Idomeneos Arien im 3. Akt (Nr. 29a und 30a) blieben gestrichen – tatsächlich wurden sie nie in der Partitur kopiert.

Münster dokumentierte außerdem viele andere Kürzungen bzw. Abweichungen im Vergleich zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, sowohl in geschlossenen Nummern als auch in Rezitativen.

In diesem Aufsatz wird versucht, durch eine neue Untersuchung der Münchner Aufführungspartitur noch einige Ergebnisse über die Entstehung und die ersten Aufführungen der Oper herauszuarbeiten, mit besonderer Beachtung der Chronologie von der Herstellung der Partitur bis zu ihrer eventuellen späteren Wiederverwendung. In Hinsicht auf die Wiederverwendung zeigte Münster, daß nicht die Aufführungspartitur, sondern die gedruckte Or-

---

[1] Vgl. Robert Münster, „Neues zum Münchener »Idomeneo« 1781", in: *Acta Mozartiana*, 29 (1982), S. 10–20; ders., „Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des »Idomeneo«", in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24), Red. Rudolph Angermüller und Robert Münster, München 1981, S. 71–105.

[2] Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, II:5:11, Kassel 1972.

[3] *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen* (im folgenden MBA), hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, 7 Bde., Kassel 1962–75, Bd. III, 90.

chesterpartitur Simrocks aus dem Jahre 1805 als Muster für die erste Münchner Wiederaufführung von 1845 gedient hatte; die einzigen Spuren dieser Neuinszenierung in der Aufführungspartitur von 1781 wären die fragmentarischen Bleistifteinträge, die einen „ersten Anlauf" dieses neuen deutschen Textes darstellen sollen.[4] (Beim Rezitativ vor Elettras Arie „Tutte nel cor vi sento" sieht man sehr deutlich, daß der deutsche Text erst nach der Entfernung einer Überklebung eingetragen wurde.) Aber eigentlich hat dieser mit Bleistift eingetragene Text in der Aufführungspartitur nichts mit der späteren Münchner Fassung zu tun; die Texte sind völlig verschieden. Auch verwirrend ist die Tatsache, daß man vor dem gestrichenen Liebesduett einen sehr weichen Bleistifteintrag findet, und zwar die Anmerkung: *„Nota/dieses Duett ist nicht das rechte/es ist ein anderes eingelegt worden"*. (Dieser Eintrag ist übrigens in einer anderen Handschrift als die der deutschen Textunterlegung.) Daraus würde man schließen, daß die alte Partitur mindestens eine Wiederverwendung gefunden hat, entweder für eine eigentliche Aufführung oder für andere Zwecke, und zwar vermutlich nach Mozarts Komposition eines neuen Duetts im Jahre 1786.

Diesen überraschenden Eintrag nehme ich zunächst als Anlaß zu einigen kurzen Betrachtungen über die Wiederverwendung von handschriftlichen Partituren. In der Zeit vor dem Photokopiergerät war es oftmals ökonomischer, eine alte Opernpartitur für eine neue Inszenierung zu gebrauchen, als eine neue ausschreiben zu lassen – auch wenn die Originalpartitur durch vielerlei Überklebungen, Zusammenheftungen, usw. verändert werden mußte. Einige Aufführungspartituren von Mozarts Wiener Opern wurden sogar von seiner Lebzeit bis ins 20. Jahrhundert verwendet. Im Falle von *Idomeneo* aber haben wir es glücklicherweise nur mit zeitgenössischen Überklebungen zu tun. Einige handschriftliche Partituren aus dem 18. Jahrhundert sind auch als Vorlagen für Editionen erkennbar, wie z.B. diejenige von Glucks *Orfeo* in der Pariser Bibliothèque de l'Opéra (Ms. mus. 3971), worin die Einträge der beiden Korrektoren für die Erstausgabe, François Danican Philidor und Carlo Sodi, leicht zu erkennen sind. Auch konnte eine einmalige Aufführungspartitur – wie möglicherweise die von *Idomeneo* – als Andenken an eine oder mehrere spätere Inszenierungen dienen. Um zwischen diesen verschiedenen Arten von Wiederverwendung zu unterscheiden, sollte man nicht nur die Quellen selbst untersuchen, sondern auch, soweit möglich, die betreffenden Indizienbeweise heranziehen. Auf jeden Fall dürfen wir die Münchner Partitur aber nicht bedingungslos als ein getreues Bild der Oper betrachten, wie sie im Januar 1781 aufgeführt wurde. Wie Dexter Edge im Falle von *Le nozze di Figaro* gezeigt hat, war es möglich, daß die letzten kompositorischen Veränderungen zum Teil ausschließlich in die Stimmen eingetragen wurden, und nicht in die Aufführungspartitur selbst.[5]

Welches war das Duett, wovon die Anmerkung in der Münchner Partitur spricht? Bei der Neuinszenierung 1845, wofür der Text vom Bayerischen Hofopernregisseur Leopold Lenz „zeitgemäss bearbeitet" wurde, hat man das erste Liebesduett (für zwei Soprane) gesungen, denn die Rolle des Idamante wurde mit einer Frau, Dem. Hetznecker, besetzt. Der neue Text des Duetts ist keine getreue Übersetzung des originalen, sondern eine freie Modernisierung. Seine Gestaltung ist dem Originalen ähnlich, wenn auch nicht mit ihm identisch (vgl. Bsp. 1a): Ilias erste Äußerung enthält einen überflüssigen Vers, und es fehlt eine Zeile vor dem *a 2*-Teil. Aber diese kleinen Abweichungen sind durch einige Textwiederholungen leicht zu erklären (vgl. Bsp. 1b). Wenn die Anmerkung sich auf die Münchner Aufführungen von 1845 bezieht, dann muß von irgend einem anderen, uns nicht überlieferten Stück, und nicht von diesem, die Rede sein.

---

[4] Münster, „Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781", a.a.O., S. 11.

[5] Vgl. Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Ph.D. Diss., University of Southern California, 2001, Chapter 9.

Könnte sich diese Anmerkung auf eine anderortige Aufführung von *Idomeneo* beziehen, wofür die Aufführungspartitur ausgeliehen worden sollte? Möglicherweise, aber bis jetzt ist diese Aufführung nicht identifiziert worden. In der konzertanten Aufführung von Mozarts Oper in Hamburg im März 1804, auf italienisch,[6] wurde das originale Liebesduett gesungen. Auch bei der ersten Wiener Neuinszenierung auf deutsch unter der Bearbeitung von Friedrich Treitschke im Frühling 1806 wurde Mozarts Musik für das erste Duett beibehalten. Kurz danach wurde diese Neufassung in Berlin gegeben.[7] Nach dem Libretto zu urteilen,[8] war dort offenbar ein neues Duett mit einer ganz anderen poetischen Gestaltung gedichtet worden; aber in der Berliner Aufführungspartitur[9] fehlt das Stück vollständig. Angesichts der schon erwähnten Tatsache, daß die zaghaft eingetragenen deutschen Texte in der Münchner Partitur von 1781 mit der späteren Fassung von Lenz nicht identisch sind, bleibt die Frage des Duetts gegenwärtig ungeklärt.

Im Folgenden möchte ich meine Betrachtungen auf die Verwendung der Partitur während der Proben und der ersten Aufführungen von 1781 beschränken. Es ist anzunehmen, daß die Partituren der drei Akte zu verschiedenen Zeitpunkten vorbereitet wurden: die des 1. Aktes vor der ersten Probe mit reduziertem Orchester um den 1. Dezember; die des 2. Aktes wahrscheinlich vor der geplanten Probe am 8. Dezember, aber spätestens vor dem 16.; und die Partitur des 3. Aktes vor dessen erster Probe am 13. Januar. Viele Textstellen aus dem ersten Libretto, die im zweiten Libretto gestrichen wurden, sind in der ersten Schicht der Partitur immer noch vorhanden, obwohl sie später überklebt wurden. Im Rezitativ in der Erkennungsszene (I/10) gibt es sogar Anzeichen, daß die Rolle des Idomeneo ursprünglich für einen Bassisten, nämlich Giovanni Battista Zonca, angelegt war. So findet man z.B. Stellen im Baßschlüssel, die direkt aus den frühesten Teilen der autographen Partitur übertragen wurden, mit kleingeschriebenen Alternativnoten für Anton Raaff. Aber im 3. Akt der Aufführungspartitur gibt es einige Stellen, die offensichtlich nach Beginn des Streichungsprozesses kopiert worden sind. In der Opferszene (III/9) z.B. beginnt das Rezitativ „Ma che più tardi?" usw. am Verso eines Blattes (123), direkt nach dem vorangehenden Rezitativ am Recto, ohne die schon gestrichene Arie Idamantes, „No, la morte io non pavento", die die beiden Rezitative ursprünglich getrennt hatte. (Von dieser Streichung schreibt Mozart erst am 18. Januar.) Auch im Chor „O voto tremendo" (T. 1–36) und im Recitativo accompagnato „Accogli, oh re del mar" (T. 24–53) sind Mozarts Kürzungen (textlich wie in Libretto II) schon gemacht worden, was für ein spätes Kopierdatum der beiden Nummern spricht. Auch die letzte Arie Elettras (Nr. 29a, „D'Oreste, d'Aiace"), während der sich, Mozarts Meinung nach, selbst die anderen Darsteller gelangweilt hätten,[10] wurde in die Partitur nicht einbezogen.

Bei der Herausarbeitung einer Chronologie der Kopierarbeit bzw. des Kürzungsprozesses sind auch die verschiedenen Nummerierungen der Münchner Partitur ziemlich aufschlußreich. Es gibt eine alte Zählung der Lagen mit Tinte, die aus je zwei Bifolien (Bögen) bestehen, wie auch eine alte Foliierung mit Bleistift. Ferner gibt es eine dritte Aufzählung, und zwar der „Nummern" der Oper (vgl. Bsp. 2). Diese letztere Nummerierung wurde wahrscheinlich während der Reihe der Aufführungen – vermutlich vom Schreiber einer der

---

[6] Vgl. Rudolph Angermüller, „Editionen, Aufführungen und Bearbeitungen des »Idomeneo«", in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo 1781–1981*, Red. R. Angermüller und R. Münster, S. 134–57 (135).

[7] Angermüller, „Editionen, Aufführungen", a.a.O., S. 136.

[8] *Arien und Gesänge aus Idomeneus, König von Creta: Oper in drey Aufzügen l von Treitschke; Musik von Mozart* (Exemplar der Library of Congress, Washington, D. C., Schatz 6820).

[9] Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, Mus. ms. 15145.

[10] Siehe den Brief vom 3. Januar 1781; MBA III, 80.

Überklebungen[11] – eingetragen, denn sie überspringt eine Arie Arbaces, „Se colà ne' fati è scritto" (Nr. 22), deren Seiten auch mit Faden zusammengeheftet wurden. (Die Solonummern bestehen oftmals aus ganzen Szenen, samt vorangehenden Rezitativen.) Am Beginn der Opferszene im dritten Akt fehlt der Marsch (Nr. 25 in der NMA), den Mozart um Neujahr nachträglich komponiert hatte, völlig, und dieses Stück wird auch nicht in die Nummerierung einbezogen. An Stelle dieses Stückes steht ein Rötelstifteintrag „gran pausa" vor der darauffolgenden Cavatina Idomeneos, als ob der Marsch der „gran pausa" irgendwann zum Opfer gefallen wäre. Daß dieser Marsch jedoch einmal zur Aufführungspartitur des 3. Aktes gehörte, kann man der Nummerierung der Lagen entnehmen, denn gerade hier springt sie von 27 nach 29. Unterstützung für diese Hypothese findet sich auch in Mozarts Autograph. Hier steht der Marsch auf einer einzigen Seite (vgl. Bsp. 3), aber neben der Notenschrift sieht man die senkrechten, gestrichelten Linien (im Baß), die der Kopist der Aufführungspartitur bei jedem neuem Seitenpaar (d.h., bei jedem neuem Verso) eintrug. In der sehr großangelegten Aufführungspartitur umfaßte dieser Marsch offenbar sechs Seiten (ein Recto, dann zwei Seitenpaare – vor und nach dem Doppeltaktstrich –, und noch ein Verso), innerhalb zweier Bögen – also in der jetzt fehlenden Lage Nr. 28.

Nach der Kopierarbeit wurde auf verschiedene Arten in die Aufführungspartitur eingegriffen. Nebst Entfernung ganzer Stücke finden wir Zusammenheftungen einiger Seiten (durch kleine Löcher in den Blättern noch erkennbar); Überklebungen (die zum Teil schon entfernt worden sind), besonders bei Kürzungen der Rezitative; umgeschlagene Blätter und Einträge mit Rötel- bzw. Bleistift. Manchmal sind nur die Ecken der Blätter umgeschlagen worden, meistens am Anfang eines Stückes (Nr. 3, „Godiam la pace", z.B.) oder bei einer Reprise (wie in Nr. 2, „Non ho colpa"), wahrscheinlich als Lesezeichen für den Dirigenten am Cembalo – d.h., Mozart. Aber wenn mehrere Blätter in der Mitte zusammengefaltet worden sind, eventuell mit entsprechenden Rötelstifteinträgen, geht es vermutlich um eine Kürzung oder um die Streichung einer ganzen Nummer.

In seiner tabellarischen Übersicht der Münchner Aufführungspartitur unterscheidet Münster zwischen zwei Arten von Kürzungen bzw. Veränderungen, und zwar zwischen Tinteneinträgen und Überklebungen einerseits, und Rötelstifteinträgen andererseits.[12] Eine jeweilige Veränderung hat Münster entweder in die eine oder die andere Spalte eingetragen, niemals in beide. Aber diese Eingriffsmethoden sind kaum von einander zu trennen, denn bei Überklebung einiger Takte waren fast immer Notenänderungen notwendig, um den musikalischen Fluß nicht zu stören. Diese Änderungen wurden stets mit Rötelstift statt Tinte eingetragen, wohl um Verwirrung bei der Aufführung zu vermeiden. Auch liegen zwei weitere Arten von Streichung außerhalb dieses Schemas – und zwar, Zusammenheftungen bzw. Einschlagungen der Blätter. Daher scheint es mir sinnvoller, zwischen Streichung von ganzen Nummern und kleineren Kürzungen innerhalb der Stücke, bzw. Kürzung von Rezitativen, zu unterscheiden. Diesbezüglich bietet Arbaces Arie „Se il tuo duol" (Nr. 10a) im 2. Akt ein interessantes Beispiel. Mozart gab sich viel Mühe, dieses Stück für den „ehrlichen, alten Mann" Panzachi effektvoll zu gestalten.[13] Er war ein guter Sänger und, Mozarts Meinung nach, auch ein begabter Schauspieler. In Mozarts Autograph ist diese Arie stark revidiert worden, mit häufig neugeschriebenen Violin- und Vokalfigurationen, einem ursprünglich längeren Ritornell (das nicht in der Dominante, sondern in der Tonika endet), und zwei gestrichenen Passagen innerhalb der Arie selbst (siehe Bsp. 4a-b). Diese Revision wurde nicht

[11] 3. Akt, fol. 21v: „N=ro2. Recitativo...".

[12] Münster, „Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781", a.a.O., S. 13–16.

[13] Siehe den Brief vom 5. Dezember 1780; MBA III: 48.

für Wien 1786, sondern für München vorgenommen, da in die Aufführungspartitur nur die revidierte, kürzere Fassung eingetragen wurde. Wie von Münster demonstriert worden ist,[14] wurden gegen Ende der Arie sechs Takte überklebt, um die Ausführung der Kadenz zu vermeiden. Aber es gibt auch Indizien, daß zu einem gewissen Zeitpunkt die ganze Arie ausgelassen wurde: Die Ecken des ersten Blattes des Stückes sind stark eingeschlagen, und die übrigen Blätter sind ebenfalls in der Mitte gefaltet worden. Möglicherweise haben wir einen dreifachen Kürzungsprozeß vor uns: Kürzung der ursprünglichen, großangelegten Fassung der Arie, wahrscheinlich während der frühen Proben bei Mozart, dann Auslassung der Kadenz durch Überklebung, und schließlich Streichung der ganzen Arie. Der Text der Arie ist zwar im zweiten Libretto abgedruckt, aber wenn die Gesamtspieldauer der Aufführung drei Stunden nicht überschreiten durfte, wie von Münster mit Bezug auf den 12. Februar postuliert wurde,[15] wäre das Weglassen einer Arie des Vertrauten des Königs, Arbace, wohl denkbar.

Bei mindestens drei anderen Nummern der Oper (außer den schon erwähnten) weisen gewisse Einträge in der Aufführungspartitur auf Striche bzw. Kürzungen hin. Laut Münster wurde das Rezitativ Elettras in der 3. Szene des 1. Aktes durch Überklebung der letzten zwei Takte gekürzt, so daß „[d]ie chromatische Sequenz [. . .] direkt in [die] Aria Nr. 4 [führt]" (vgl. Bsp. 5a). Aber diese nicht mehr vorhandene Überklebung hätte durchaus beschrieben gewesen sein können – nicht zuletzt deshalb, weil sonst der letzte Vers, „più non resisto", gefehlt hätte, und damit der Reim „acquisto"/„resisto" unvollständig gewesen wäre. Auf jeden Fall gibt es in den einst überklebten Takten einige weiche Rötelstifteinträge, die die Harmonie noch weiter zur Moll-Seite leiten (vgl. Bsp. 5b). Die neue Kadenz ist nicht ganz lesbar – und vielleicht wurde sie vom Schreiber nicht vollendet; aber sie deutet auf eine eventuelle Anknüpfung an den Chor „Pietà! Numi, pietà!", Nr. 5, in c-Moll hin. Tatsächlich sieht man in jedem Blatt der Arie (fols. 50–63) zwei Löcher, als ob das ganze Stück einmal zusammengeheftet wurde. Vielleicht war die Sängerin, Elisabeth Wendling, für eine oder mehrere Aufführungen indisponiert; oder war dies nur ein mislungener Streichungsversuch, der nicht ausgeführt wurde? Vielleicht würde die jetzt fehlende Überklebung die Frage erklären.

Innerhalb Ilias Arie „Se il padre perdei" (Nr. 11) in der zweiten Szene des zweiten Aktes sieht man ein paar Röteleinträge, die möglicherweise auf die Streichung von fast der Hälfte des Stückes hindeuten. Ganz oben in T. 16, über dem Wort „[per-]dei" im ersten Satz der Singstimme ist ein rotes Kreuz; der entsprechende Eintrag findet sich über der gleichen Stelle in der Reprise, in T. 59. Dadurch wird kein gesungener Text verloren, aber die Proportionen des Stückes werden natürlich stark verändert. Ein ähnlicher, obwohl kleinerer, Strich wurde offensichtlich auch in Ilias nächster Arie, „Zeffiretti lusinghieri" (Nr. 19), versucht: in T. 52 der Singstimme, beim Beginn eines ausgehaltenen fis" („[fe-]del"), steht ein sehr winziges „vi-", für das sich aber kein entsprechendes „-de" findet. Eine eventuelle Kürzung hier hätte jedenfalls nur vier Takte eingespart. Daß derartige Kürzungsversuche in der Aufführungspartitur nicht vereinzelt vorkommen, ist am Beispiel der Aria Elettras „Idol mio", Nr. 13, wie schon teilweise von Münster besprochen, ersichtlich (vgl. Bsp. 6). Die ersten beiden Versuche für den ersten Strich, T. 41–47, mißlangen offenbar. Zunächst wurden unter T. 40 und T. 44 (und möglicherweise auch T. 51) kleine rote Kreuze eingetragen, die eine Kürzung andeuten, welche nur im Baß, aber nicht in den Oberstimmen denkbar ist. Danach hat man vermutlich zwischen den Takten 41 und 46 die ganze Akkolade in Klam-

[14] Münster, „Neues zum Münchner »Idomeneo« 1781", a.a.O., S. 15.
[15] Ebda., S. 12

mern gesetzt, was gleichfalls musikalisch sinnlos war. Schließlich schrieb man, diesmal mit Tinte, ein paar noch deutlichere Zeichen unter die Takte 41 und 47, was (bei Auslassung der Singstimme in T.40) keine Probleme verursacht. Der Mangel an musikalischer Kompetenz, den man hier sieht, läßt wohl annehmen, daß diese Kürzung nicht von Mozart selbst stammt.

Um die Behandlung von Kürzungen nicht zu sehr zu verlängern, möchte ich als letztes Beispiel eine vieldiskutierte Passage beim Dénouement besprechen. Schon Mitte November 1780 hatte Mozart um die Streichung des geplanten zweiten Duetts, „Deh soffri in pace, oh cara", gebeten, denn sonst wäre *„der großmüthige kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange"*[16] gewesen, und obwohl Leopold ihm versicherte, daß in der Neufassung Varescos die Liebhaber nur *„noch einen ganz kurzen Streitt von etlichen worten in Recitativ"* hätten,[17] waren doch noch weitere Kürzungen des schon komponierten Rezitativs nötig. Wie im Faksimile des Autographs zu sehen ist (siehe Bsp. 7a-b), hat Mozart die Singstimme auf es" zur Kadenz kommen lassen, und danach alles gestrichen, inklusive der Orchesterbegleitung im Takt der Kadenz; aber er scheint sich nicht um den Anschluß an den Orakelspruch in c-Moll gekümmert zu haben. „In der Annahme daß in München vermutlich eine ähnliche Korrektur in letzter Minute in die entsprechenden Stimmen eingetragen worden ist",[18] hat Daniel Heartz für die *Neue Mozart-Ausgabe* den ursprünglichen Dominantseptakkord auf B durch einen verminderten Septakkord auf dem Leitton von c-Moll ersetzt (siehe Bsp. 7c), was aber Michael Graubart vor einigen Jahren in seinem Artikel für *Acta Mozartiana* aus technischen und musikdramaturgischen Gründen kritisiert hat.[19] In der Münchner Aufführungspartitur jedoch wird die Kadenz auf Es bestätigt (siehe Bsp. 7d): Auch hier hat Ilia ihre Kadenz auf es" ganz allein – sämtliche Streicher spielen nicht. Dieser letzte Takt (115 in der NMA) wurde nachträglich hinzugefügt, vermutlich weil ein Blatt mit dem Orakelspruch vor dem Takt mit der Kadenz in die Partitur eingefügt worden war. Die Notation dieser ursprünglichen Kadenz ist ausgekratzt worden, aber sie ist immer noch lesbar: „svena" auf es" in der Singstimme und Pausen in den Streichern. Wenn man die Aufführungspartitur mit dem Autograph vergleicht, sieht man, daß nur die 1. Violine in T. 113 ausgelassen worden ist; sonst ist die Orchesterbegleitung vollständig. Im Autograph ist tatsächlich die Ausstreichung der 1. Violine in diesem Takt etwas flüchtiger als anderswo; offenbar hat Mozart die deutlicheren Striche in den Takten 112–13 nur 1786, bei seiner Wiener Wiederverwendung der Partitur, durchgeführt (und einen kürzeren Akkord auf dem ersten Schlag von T. 112 eingetragen) – vielleicht um die klangliche Isolierung Ilias auf der Kadenz etwas vorzubereiten. Wie schon gesagt, ist es nicht auszuschließen, daß die verlorengegangenen Stimmen eine andere Lösung zeigen würden. Aber im Autograph findet man kein Anzeichen, daß Mozart die Kadenz selbst auf irgendeine Weise für die Wiener Aufführung verändert hat.

Die Lösung in der Aufführungspartitur finde ich sehr elegant, auch wenn sie ziemlich improvisiert war. Anstatt eines Sprunges zu einem verdoppelten Leitton singt Ilia heldenmütig eine Kadenz auf es", und stellt sich ganz allein als Opfer bereit. Das Drama wird auf das Wesentliche reduziert: Ilias Großmut, dann, ohne Einmischung des Orchesters, „il Rumore" (wie in der Partitur mit Rötelstift eingetragen steht), dann „La Voce", mit ihrer unterirdischen Harmonie und ihren *„schröcklischen"* Crescendi. Die harmonische Vorbereitung der Kadenz auf Es hat eine Logik, die eher zu respektieren als zu verändern ist. Ab T. 105 mit

---

[16] Siehe den Brief vom 13. November 1780; MBA III: 17.

[17] Siehe den Brief vom 18. November 1780; MBA III: 22.

[18] Heartz, Vorwort zu *Idomeneo*, NMA, II:5:11, Teilband 1, xxiv.

[19] Michael Graubart, „'...per natura nemica al greco nome': Zu einem dramatischen Wendepunkt in Mozarts *Idomeneo* (III, 27)", in: *Acta Mozartiana*, 43. Jhg., Heft 1/2 (Juni 1996), S. 14–17.

seinem Schlüsselwort „fallaci" sinkt der Baß durch sieben chromatische Stufen, mit harmonischen Überraschungen, die die Reihe der Verneinungen in Ilias Rede widerspiegeln:

...fallaci siete
Interpreti voi tutti
Del divino voler. Vuol sgombra il cielo
De' nemici la Grecia, e non de' figli.
Benchè innocente anch'io, benchè ora amica,
Di Priamo son figlia,...

Mit dieser Erklärung – „ich bin die Tochter des Priamus" – wird die Harmonie viel entschlossener; tatsächlich wäre es eine Schande, hier der stolzen Ilia ihre Kadenz zu verweigern.

Nicht nur von den vielen Kürzungen, sondern auch von einigen Rötel- bzw. Bleistifteinträgen in der Aufführungspartitur, bekommt man einen Eindruck von der provisorischen, zeitbedingten Natur der Münchner Aufführungen von Mozarts *Idomeneo*. Wie von Münster erwähnt wurde, steht z.B. im Recitativo accompagnato „Accogli, oh re del mar" die Anweisung „NB. mit 10 besetzt" unter den Violinstimmen eingetragen, eine Bestimmung der Besetzung, für die man sich wohl erst nach wiederholten Versuchen entschieden hat. Noch radikaler war die Veränderung der Chorbesetzung am Anfang von Nr. 5, „Pietà! Numi pietà!", wo nebst den zweimaligen Anweisungen „Tenore"/„Basso" im „Coro" bzw. „Coro lontano" auch die Rötelstifteinträge „Soprano/Alto in 8" (oben) und „2 Tenor/2 Bass" stehen (unten). Dadurch wurde nicht nur der Klangkörper, sondern auch der Charakter des „Popolo" beträchtlich verändert. Heutzutage sollten diese Anweisungen nicht bei jeder Aufführung der Oper übernommen werden; bei einer anderen Akustik wären sie wahrscheinlich nicht wünschenswert.
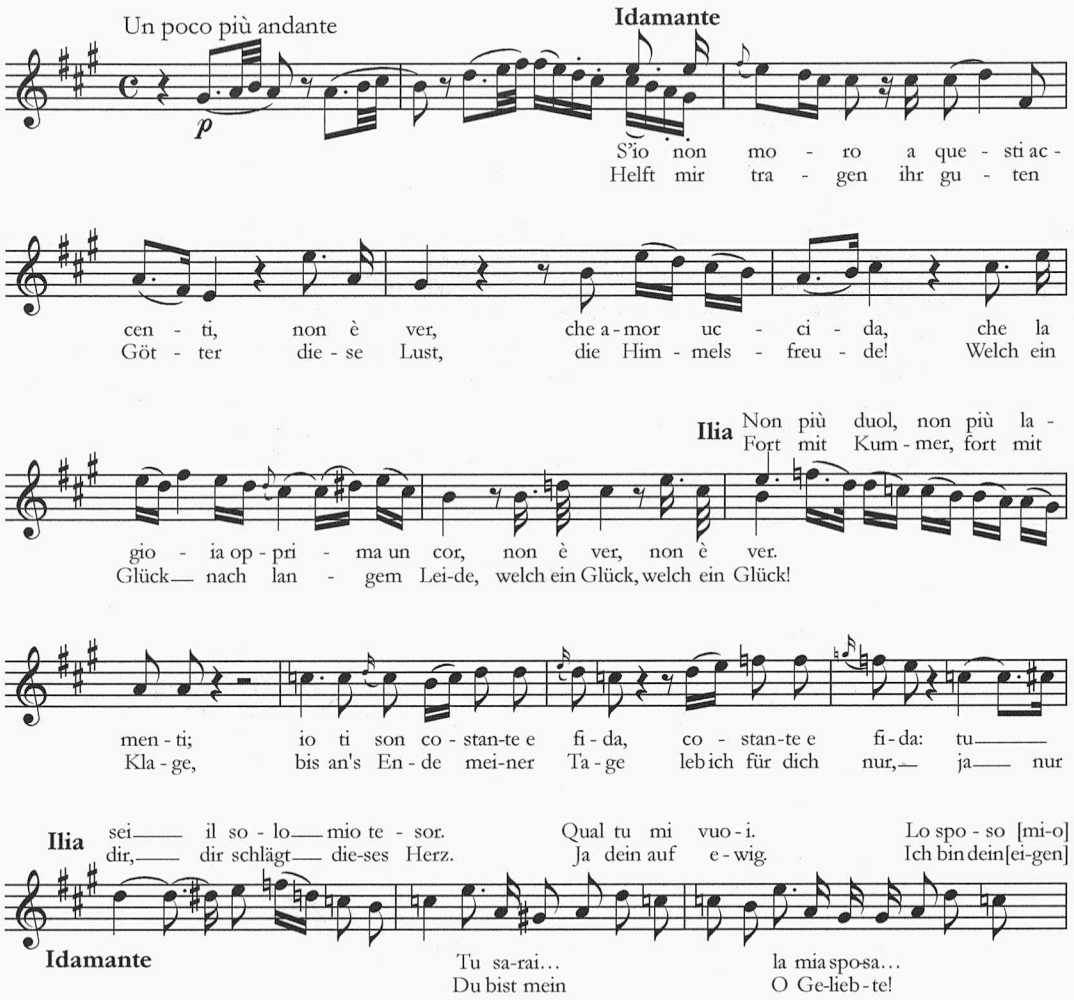
Die zahlreichen Veränderungen in der Aufführungspartitur von *Idomeneo* waren noch eingreifender als man bis jetzt bemerkt hat: Sie umfassen sowohl die (vermutliche) Streichung eines Marsches, den Mozart selbst als notwendig für die Handlung bezeichnete, und möglicherweise auch der ersten Arien Elettras und Arbaces, als auch die Wiedereinführung einer dramatisch „ungeschickten" Arie Idamantes – entweder um die Eitelkeit des Sängers zu befriedigen, oder weil man wirklich den musikalischen Verlust bedauert hatte. (Die Wirkung des Stückes wird tatsächlich vom darauffolgenden Rezitativ ein bißchen geschwächt, wenn Idamante nach Beendigung seiner eigenen Arie fragt: „Ma che più tardi?") In diese Verstümmelung seiner Partitur und Entstellung der Handlung hat Mozart vermutlich eingewilligt, denn er war bis zum 7. März in München anwesend – also während der gesamten Zeit, in der seine Oper gespielt wurde. Oder vielleicht war er einfach machtlos, die negativen Folgen des Hofprotokolls auf seine Oper – besonders wegen der Redoute am 12. Februar – zu verhindern. Wir müssen uns wahrscheinlich vorstellen, daß über die Ausgewogenheit von dramatischer Prägnanz und musikalischer Schönheit bei jeder Aufführung neu verhandelt werden mußte. Bei einer modernen „authentischen" Aufführung von *Idomeneo* müssen wir notgedrungen unseren eigenen musikalischen und dramatischen Sinn konsultieren, denn es gibt eigentlich keine „Zuflucht zur Originalfassung". Aber eine sorgfältige Untersuchung der Quellen zur Erstaufführung und deren Umstände kann uns eine Vorstellung des Umfanges der Möglichkeiten geben, die es uns ermöglicht, kompetente Entscheidungen zu treffen.

Am Rande sei angemerkt, daß diese Art minuziöser Textanalyse sehr selten auf die Werke weniger berühmter Komponisten angewendet wird. Ich zweifle nicht, daß von einer solchen Untersuchung der Quellen anderer Opern aus dem Repertoire der Zeit Carl Theodors viele interessante Rückschlüsse über deren Aufführung gewonnen werden könnten, die auch für Mozarts *Idomeneo* Bedeutung hätten.

Anhang

	München, 1781 (Giambattista Varesco)	München, 1845 (Leopold Lenz)
Idamante	S'io non moro a questi accenti, Non è ver, che Amor uccida, Che la gioja opprima un cor.	Helft mir tragen ihr guten Götter Diese Lust, die Himmelsfreude! Welch ein Glück nach langem Leide!
Ilia	Non più duol, non più lamenti; Io ti son costante, e fida, Tu sei il solo mio Tesor	Fort mit Kummer, fort mit Klage, Bis an's Ende meiner Tage Leb ich für dich nur, Nur dir schlägt dieses Herz.
Idamante	Tu sarai …	Du bist mein
Ilia	Qual tu mi vuoi.	Ja dein auf ewig.
Idamante	La mia Sposa …	O Geliebte!
Ilia	Il sposo mio Sarai tu?	Ich bin dein eigen – dein auf ewig!
a 2	Lo dica Amor.	
	Ah! il gioir sorpassi in noi Il sofferto affanno rio, Tutto vince il nostro ardor!	Welch Entzücken, welche Freuden, Nun entfliehen alle Leiden, Alle Schmerzen sind vorbei.

Beispiel 1a: Duetto, Nr. 20a
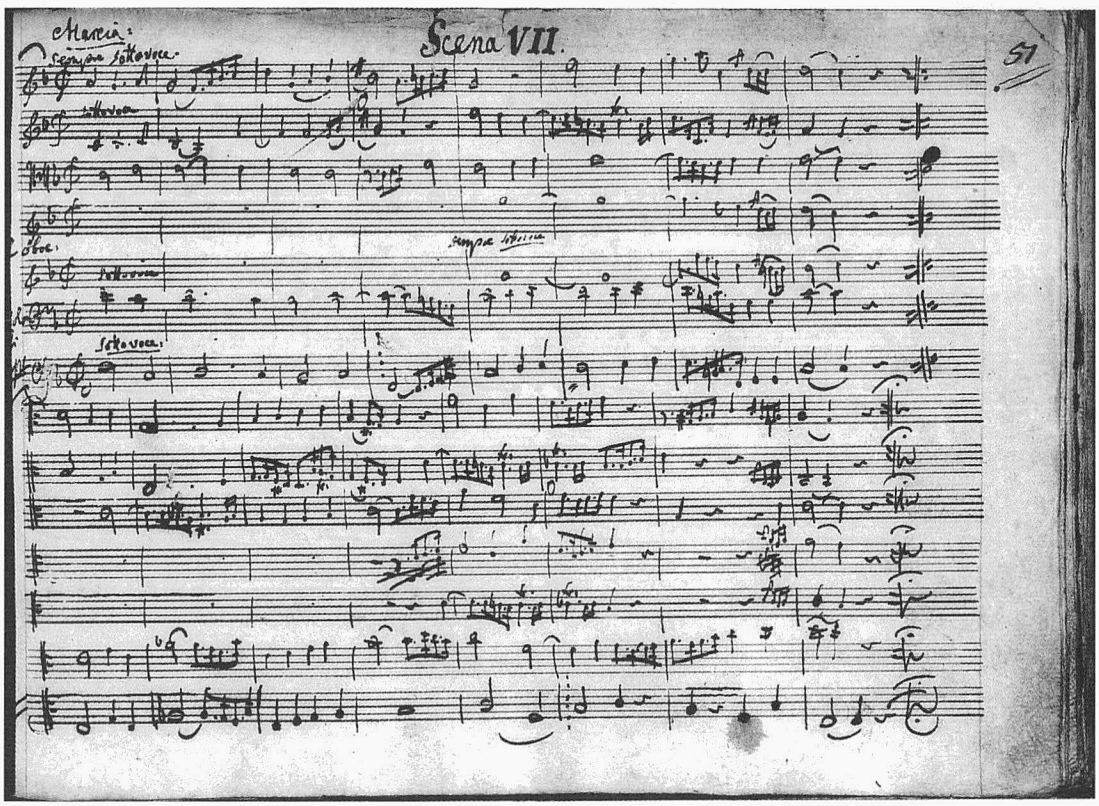


Beispiel 1b: Duetto Nr. 20a, T. 1–16 (Textunterlegung)
(italienisch: G. Varesco, 1781; deutsch: L. Lenz, 1845)
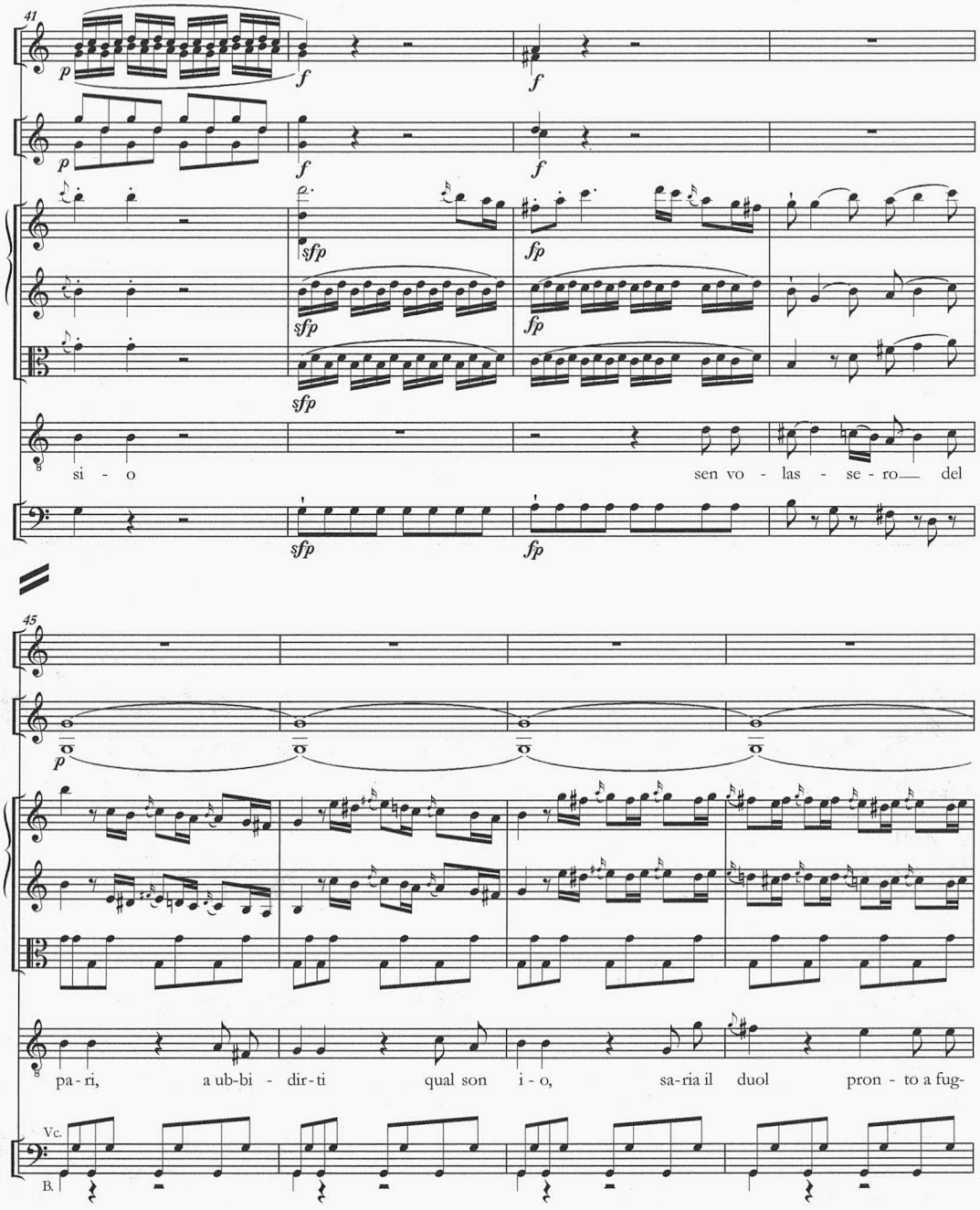
NMA	D-Mbs	Titel/Sänger	Incipit	Bemerkungen
–	–	Ouverture		nur „Violoncello è Basso“
1	[1]	Aria (Ilia)	Padre, germani, addio!	
2	2	Aria (Idamante)	Non ho colpa, e mi condanni	
3	3	Coro	Godiam la pace	
–	4	Recit. accomp. (Idomeneo, Ilia, Elettra)	Or sì dal cielo	
4	–	Aria (Elettra)	Tutte nel cor vi sento	
5	–	Coro	Pietà! Numi, pietà!	
6	5	Aria (Idomeneo)	Vedrommi intorno	
–	6	Recit. accomp. (Idomeneo, Idamante)	Spietatissimi dei	
7	–	Aria (Idamante)	II padre adorato	
8	–	„Marche“ [Mbs]		
8a	–	[Ballo delle donne Cretesi]		in Mbs nicht vorhanden
9	7	„Ciaccona“ [Mbs]	Nettuno s’onori	
10a	–	Recit. ed aria (Arbace, Idomeneo)	Tutto m’è noto	
	1	Aria (Arbace)	Se il tuo duol	
11	2	Aria (Ilia)	Se il padre perdei	
–	3	„Scena Tertia“ [Mbs] (Idomeneo)	Qual mi conturba i sensi	
12a	–	Aria (Idomeneo)	Fuor del mar ho un mar in seno	Münchner Fassung
	4	„Scena Quinta“ [Mbs] (Elettra)	Parto, e l’unico oggetto	
13		Aria (Elettra)	Idol mio se ritroso	
14	–	Marcia		
15	5	Coro	Placido è il mar, andiamo	
16	6	Terzetto (Elettra, Idamante, Idomeneo)	Pria di partir	
17	7	Coro	Qual nuovo terrore	
–	–	Recit. accomp. (Idomeneo)	Eccoti in me, barbari numi	
18	–	Coro	Corriamo, fuggiamo	
–	1	„Scena Prima“ [Mbs] (Ilia)	Solitudini amiche	
19	–	Aria (Ilia)	Zeffiretti lusinghieri	
–	2	„Recitativo“ [Mbs] (Ilia)	…mia. Ma è vano ormai	= nach einem Strich
20a	–	Duetto (Idamante, Ilia)	S’io non moro a questi accenti	
–	3	Recit. accomp. (Idamante, Ilia)	Dunque io me n’andrò!…	
21	–	Quartetto (Idamante, Ilia, Idomeneo, Elettra)	Andrò ramingo e solo	
–	–	Recit. accomp. (Arbace)	Sventurata Sidon!	
22	–	Aria (Arbace)	Se colà ne’ fati è scritto	
23	4	„Scena Sexta“ [Mbs] (Gran Sacerdote, Idomeneo)	Volgi intorno lo sguardo	
24	–	Coro	O voto tremendo	
25	–	Marcia		in Mbs nicht vorhanden
26	–	Cavatina (Idomeneo, Sacerdoti)	Accogli, oh re del mar	
–	–	[Coro]	Stupenda vittoria	
–	5	„Scena Nona“ [Mbs] (Idamante, Idomeneo)	Padre, mio caro padre	am Ende (Mbs): „Siegue Recitativo con instrumenti“ (gestrichen), dann „Segue aria“

NMA	D-Mbs	Titel/Sänger	Incipit	Bemerkungen
[27 a]	–	Aria (Idamante)	No, la morte io non pavento	NMA: nur im Anhang
–	–	„Recitativo" [Mbs] (Idamante, Idomeneo, Ilia, Gran Sacerdote, Elettra)	Ma che più tardi	
28 b	7	„LaVoce" [Mbs]	A Idomeneo perdona	Mbs: von einem anderen Schreiber
29	8	„Recitativo" [Mbs] (Idomeneo, Idamante, Ilia, Arbace, Elettra)	O ciel pietoso	
29 a	–	Aria (Elettra)	D'Oreste, d'Aiace	in Mbs nicht vorhanden; NMA: Anhang
30	–	„Scena ultima" [Mbs] (Idomeneo)	Popoli, a voi l'ultima legge	am Ende (Mbs): „siegue il Coro"
30 a	–	Aria (Idomeneo)	Torna la pace al core	in Mbs nicht vorhanden; NMA: Anhang
31	9	Coro	Scenda Amor, scenda Imeneo	
32	–	[Ballet]		in Mbs nicht vorhanden
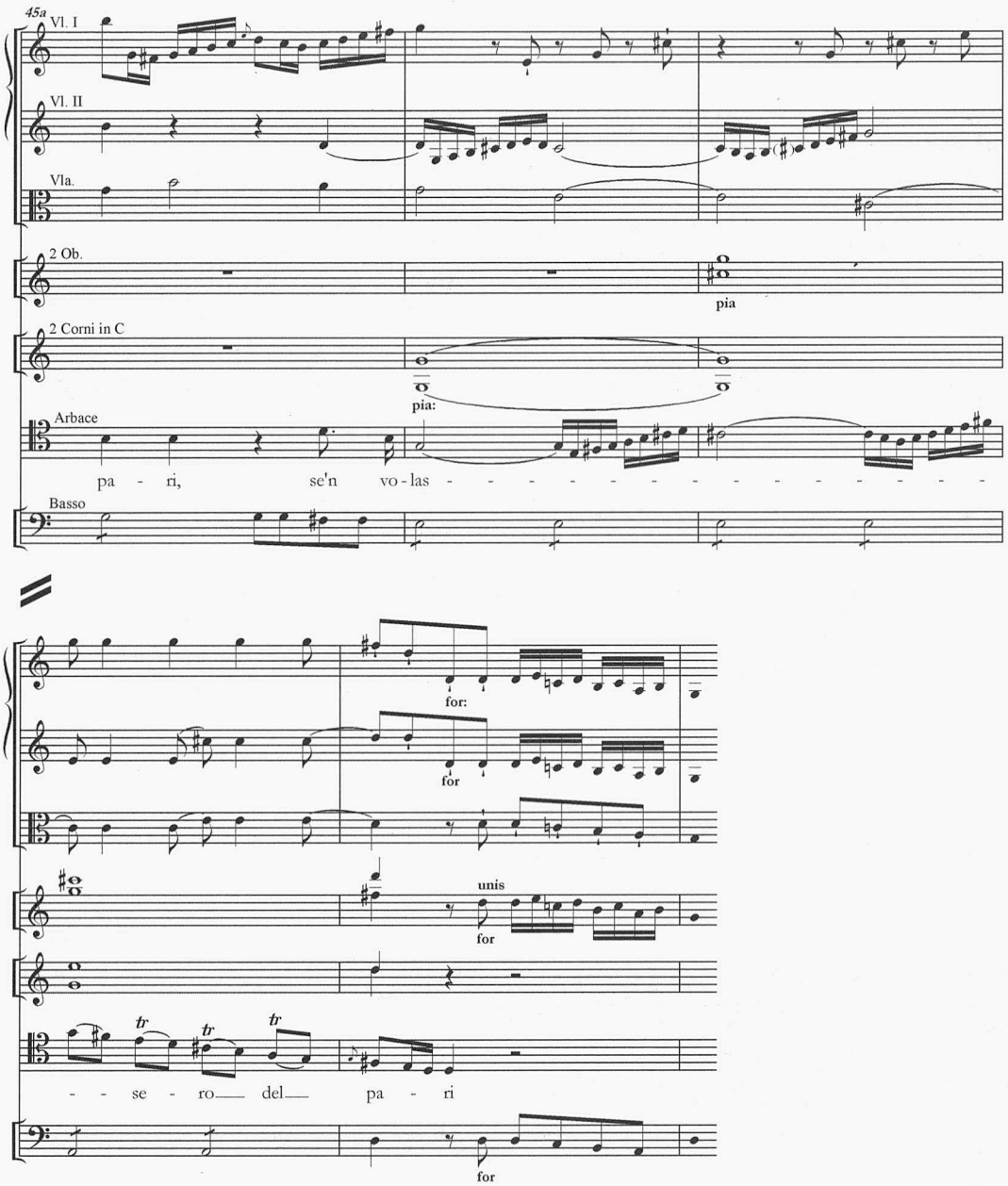
Beispiel 2: Nummerierung der Stücke in der NMA (Münchener Fassung) bzw. in der Aufführungspartitur (Mbs St. th. 265/1)
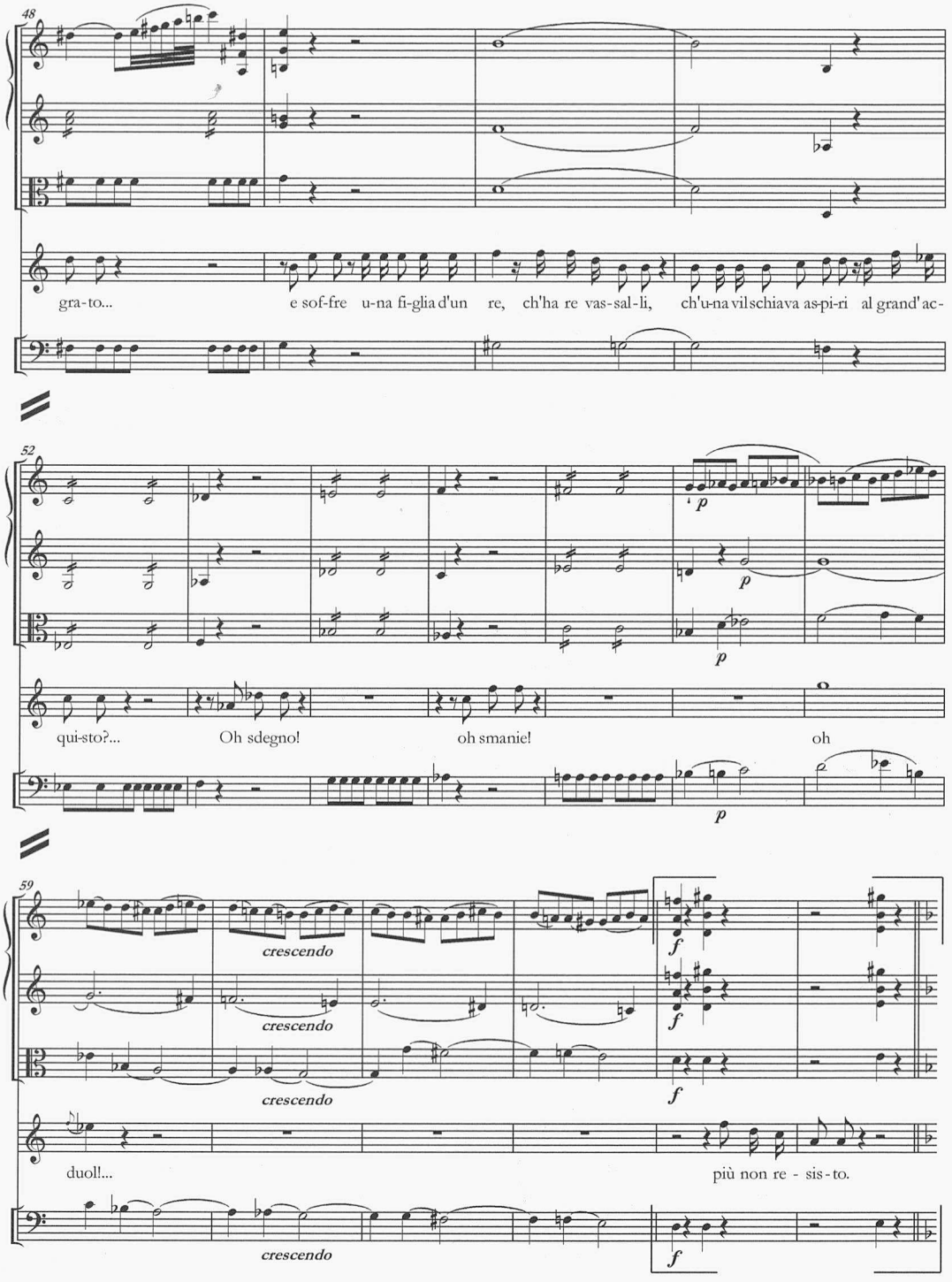


Beispiel 3: Marcia Nr. 25 (aus Mozarts Autograph)
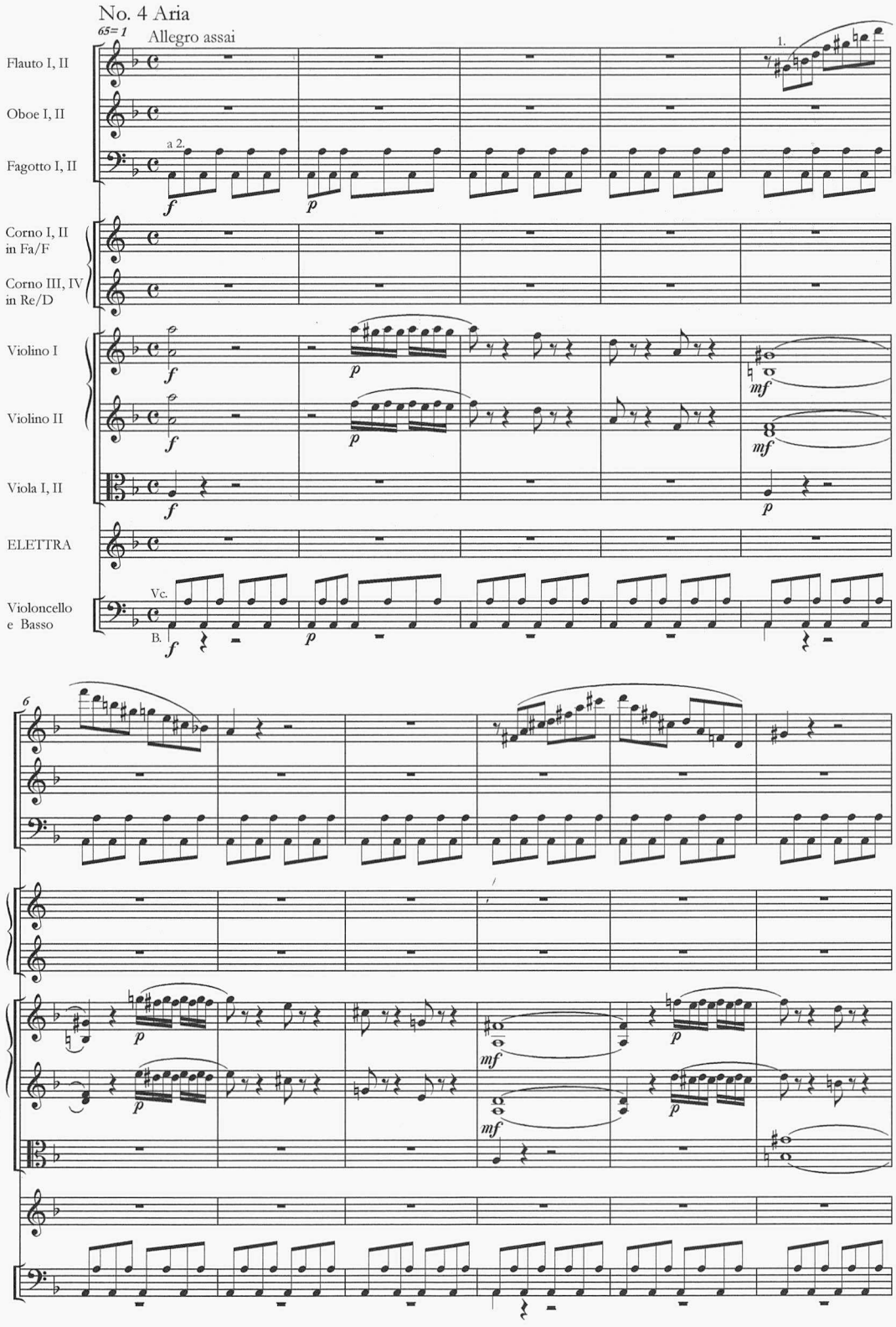


Beispiel 4a: Arie „Se il tuo duol“, Nr. 10a, T. 41–48 (NMA)
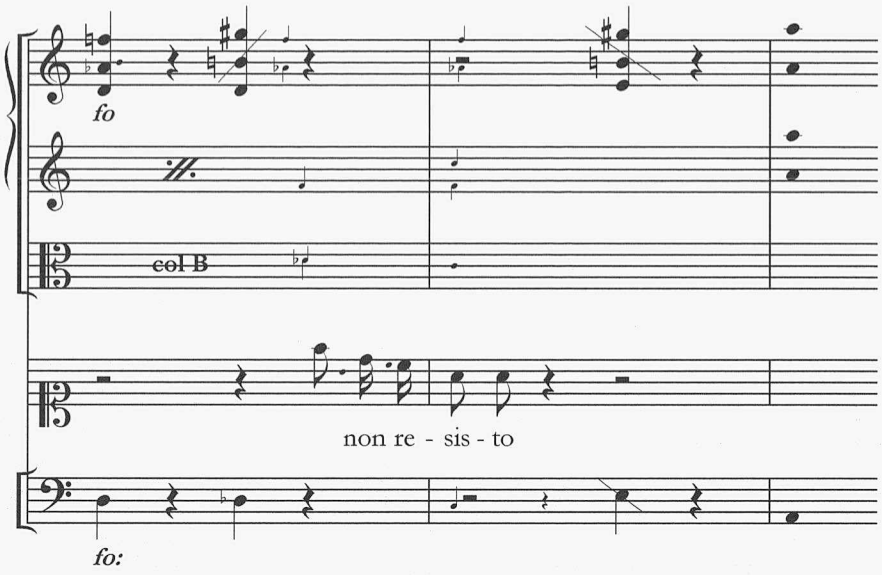


Beispiel 4b: Arie „Se il tuo duol", Nr. 10a, T. 45a-e der ursprünglichen Fassung in Mozarts Autograph
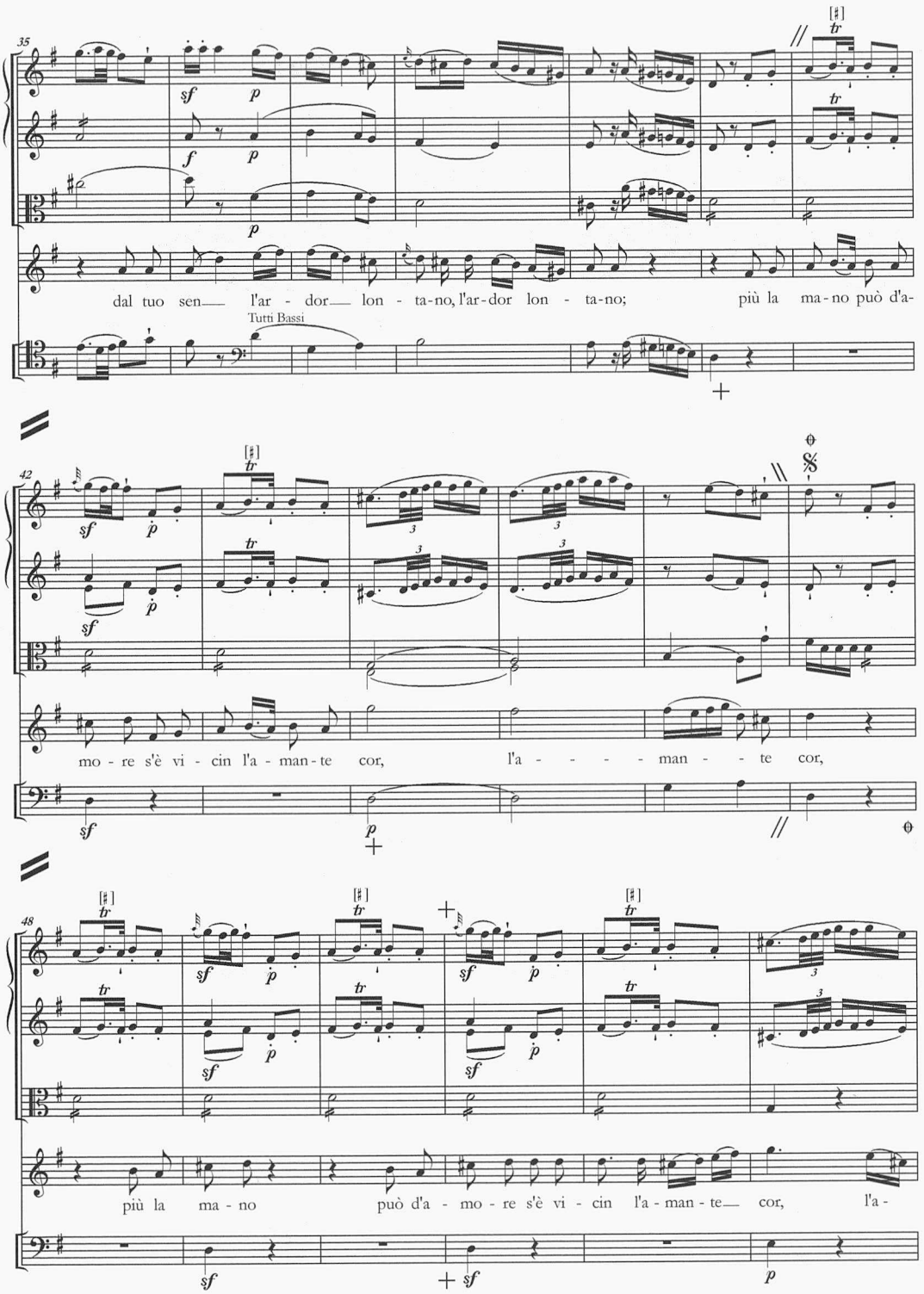

48
gra-to... e sof-fre u-na fi-glia d'un re, ch'ha re vas-sal-li, ch'u-na vil schiava as-pi-ri al grand' ac-
52
p
p
p
qui-sto?... Oh sdegno! oh smanie! oh
p
59
crescendo
crescendo
crescendo
crescendo
f
f
f
f
duol!... più non re - sis - to.



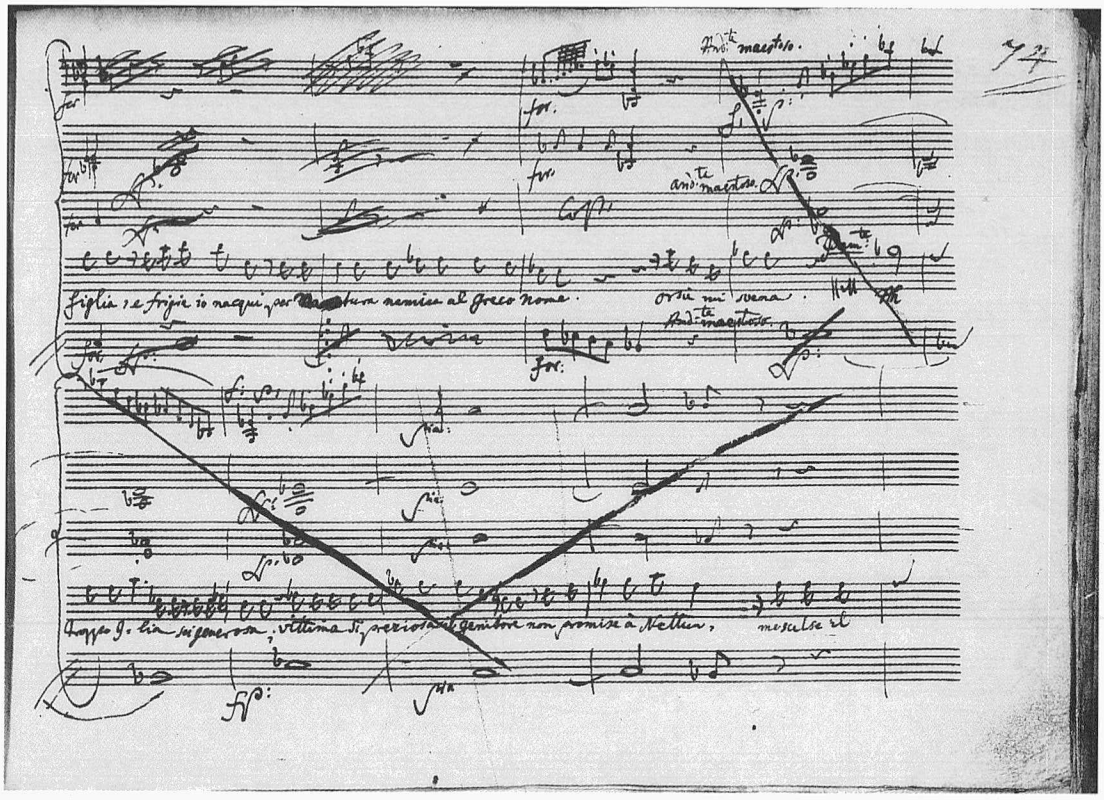
Beispiel 5a: Rezitativ, I/4, T. 48–64 und Beginn der Arie „Tutte nel cor vi sento", Nr. 4
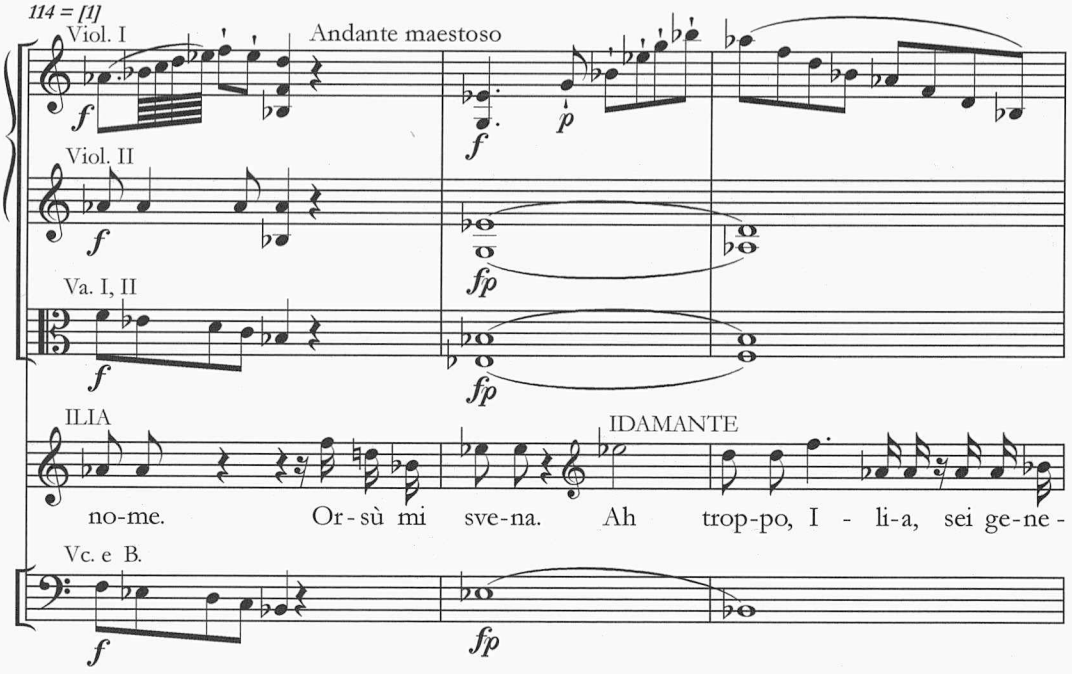


Beispiel 5b: Veränderungen (mit Rötelstift, später überklebt) in T. 63–64 der Aufführungspartitur
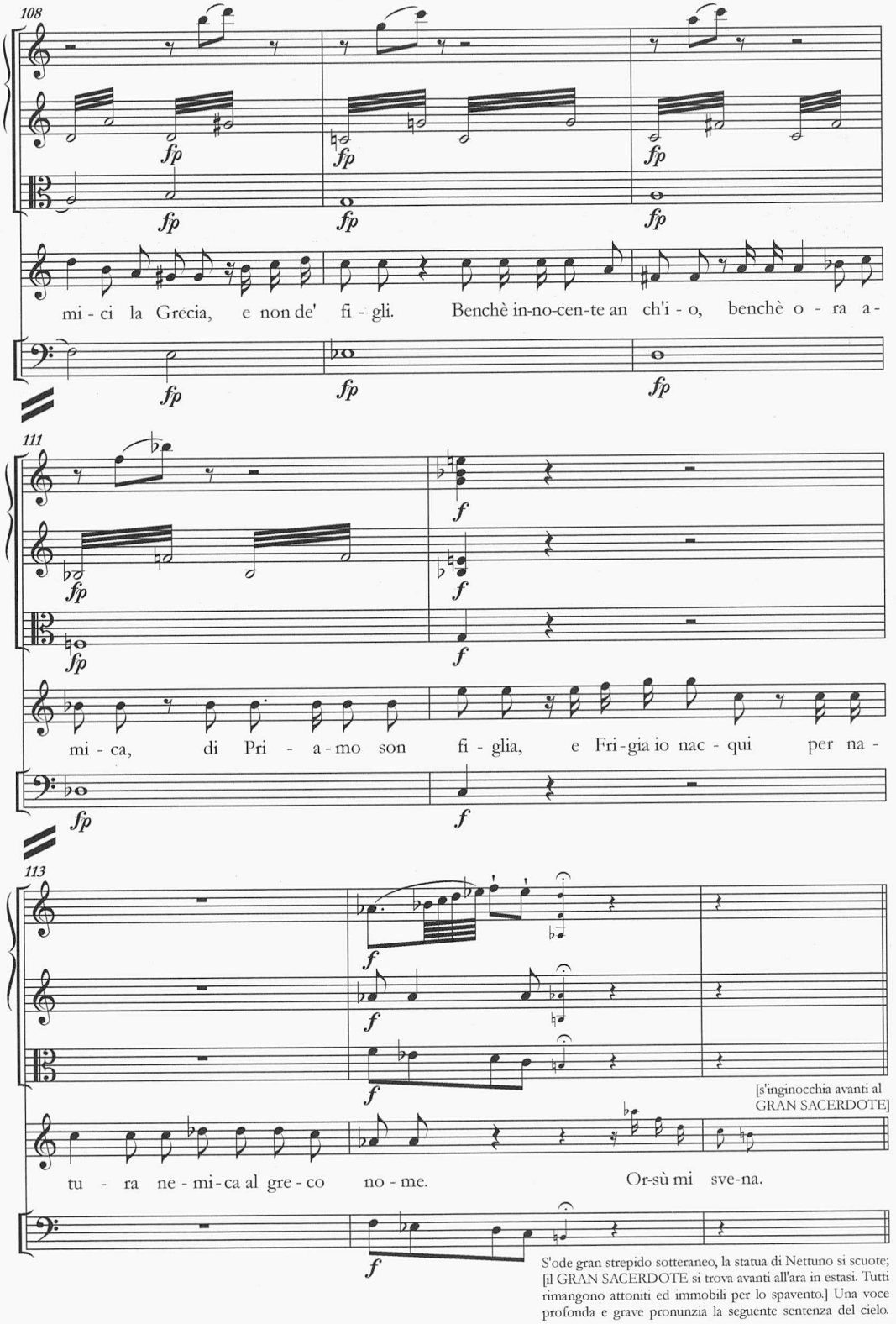


Beispiel 6: Kürzungsversuche in der Arie „Idol mio", Nr. 13 (aus der Aufführungspartitur)
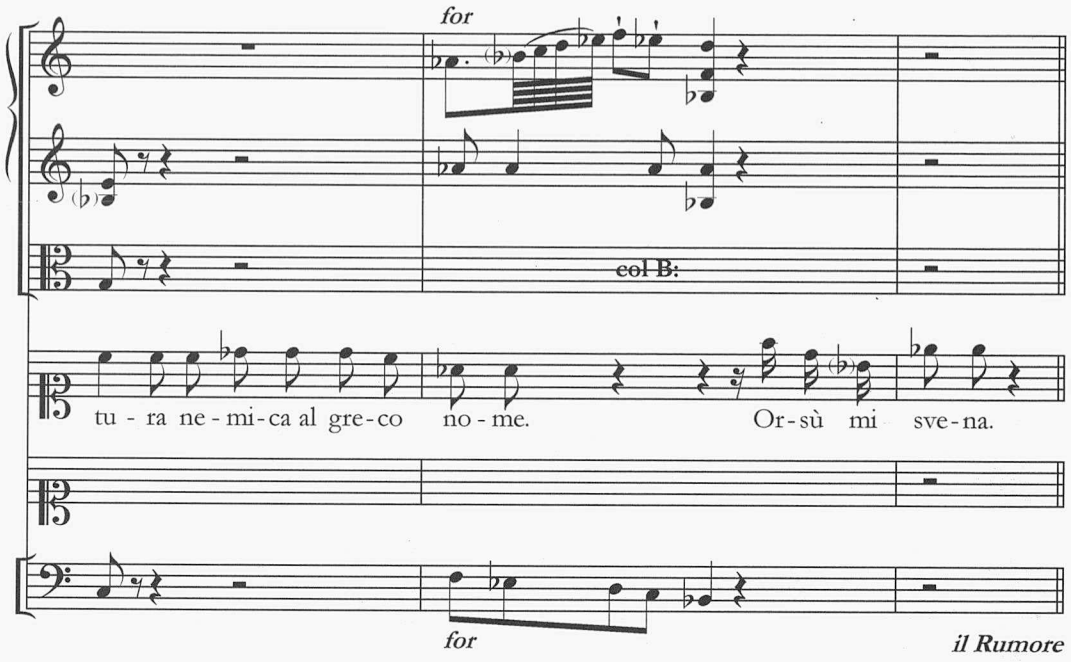


Beispiel 7: „Orsù mi svena“ (aus Rez. Nr. 30) a) Autograph, T. 112–119



b) NMA, Anhang 8, 2:561, ab T. 114



c) NMA 2:471 T. 108–15 (hypothetische Fassung von Daniel Heartz)



d) Aufführungspartitur (fol. 131ᵛ), T. 113–115

Robert Münster

Maximilian Clemens Graf von Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner *Idomeneo*-Partitur

Maximilian Clemens Graf von Seinsheim erscheint mehrfach in der Mozart-Korrespondenz, ist aber in der Mozart-Literatur bisher noch nicht gewürdigt worden. Er war der am 10. Oktober 1751 in München geborene einzige Sohn des Münchner kurfürstlichen Konferenzministers Joseph Franz Graf von Seinsheim. Aus den Briefen des Vaters an dessen Bruder Adam Friedrich von Seinsheim, den Fürstbischof von Würzburg und Bamberg, und aus Erinnerungen des Sohnes, des Malers und Reichsrats August von Seinsheim (1789–1869), lassen sich wesentliche Nachrichten zu seiner Biographie entnehmen.[1]

Maximilian Clemens war in seiner Jugend sehr kränklich, sodaß er eine verzärtelte Erziehung genoß. Lange litt er an einem Geschwür am Handgelenk. Um ihn besorgt taten die Eltern ein Gelübde an den Heiligen Franz de Paula, sie wollten ihn bei Erlangung seiner Gesundheit drei Jahre lang in Ordenstracht kleiden, was dann auch geschehen ist. Um das Gelenk nach der Heilung wieder richtig bewegen zu können, wurde er angehalten, das Fechten und das Paukenspiel, besonders das Wirbelschlagen, zu üben.

Einen Teil seiner Erziehung genoß der junge Graf in Würzburg am Hof seines Onkels, des Fürstbischofs, der ihm ein zweiter Vater wurde.[2] Nach dem Besuch des Gymnasiums studierte er an der Universität Würzburg. Am 17. Mai 1772 heiratete er zwanzigjährig in Würzburg die siebzehnjährige Marianna Freifräulein von Franckenstein, die Tochter eines Würzburger Oberstallmeisters. Die Trauung vollzog der Onkel selbst mit viel Feierlichkeit.

Der junge Graf Seinsheim war schon früh ein großer Liebhaber der Musik, ein ausgezeichneter Klavierspieler und Freund des Theaters. Noch in seinen ersten Ehejahren kritisierte der Vater immer wieder seinen Hang zur Musik, zur Literatur und zu allerlei Vergnügungen. Er hatte viel Mühe, ihn zum Antritt seiner Hofratsstelle neben seinem Kammerherrendienst für Kurfürst Max III. Joseph zu bewegen. Am 30. Dezember 1772 schreibt er seinem Bruder, dem Fürstbischof: *„... mein Sohn repetieret mit meinen Consulenten den Doctor Eysenreich hierländischen Codicem civilem, umb sich in einem oder anderen Monath daraus examinieren zu lassen, und eine Hofrathsstelle begehren zu können, damit er nit gar müssig herumgehe, und doch lehrne seine hierländische Unterthanen zu behandeln. Das Clavier ist bishero seine meiste Unterhaltung gewesen, und alles was Musique ist seine Passion".*[3] Des Vaters Hoffnung auf eine baldige Ablegung des Examens war damals noch vergeblich. Mehr als drei Jahre später schreibt der Vater während des Münchner Karnevals am 11. Februar 1775: *„Niemand machet sich mehr lustig, dan mein Sohn, er gedenket auf nichts als zu tanzen und sich zu divertieren, ohngeachtet der Churfürst ihme die Gnad*

---

[1] Die Briefe befinden sich im Seinsheim-Archiv Schloß Sünching, Archiv-Nr. 786–795. Die in diesem Beitrag verwendeten Auszüge verdanke ich der großzügigen Hilfe durch Herrn Dr. Michael Renner, München. Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung bin ich Johann Karl Freiherrn von Hönning-O'Carroll zu Dank verpflichtet.

[2] Burkard von Roda, *Adam Friedrich von Seinsheim. Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus* (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte VIII, 6, Sonderband), Neustadt/Aisch 1980, S. 46.

[3] Schloß Sünching, Archiv-Nr. 793.

gethan von dem Examini zu dispensieren, und gleich zum Hofrath zu machen, so verschiebet er die Ablegung seiner Relation von einer Zeit auf die andere, welches der Churfürst gegen meine Frau schon ressentieret hat, und ihme nit gefallen will: Mit einem Worth, er wird und will sich nit zu was soliden apliciren, Musique [,] *Tanzen und Spiehlen ist seine einzige Freude".*[4] Nach dem Ende des Karnevals 1775 aber schenkte Maximilian Clemens den erneuten ernstlichen väterlichen Vorhalten endlich doch Gehör. Er schien schließlich sogar Freude daran zu gewinnen, den Hofrat regelmäßig zu besuchen.

Mit den Mozarts war Maximilian Clemens allem Anschein nach schon vor dem Jahr 1777 persönlich bekannt. Am 25. September 1777 schrieb Vater Leopold dem Sohn nach München: „*Graf Seinsheim könnte dir nach Würzburg* [eine Empfehlung] *geben. Der Bischof ist seines Vatters bruder".*[5] Mozart ist bekanntlich damals dem Rat, über Würzburg zu reisen, nicht gefolgt. Die Meldung der Mutter Mozart vom 6. Oktober 1777, der dem jungen Mozart gewogene Fürstbischof von Chiemsee, Graf Waldburg-Zeil, Graf Seinsheim und Graf Berchem wollten ihr Möglichstes tun, um dessen Antrag auf eine Anstellung zu unterstützen, bezieht sich sicherlich ebenfalls auf den jungen Grafen. Der Vater, der damals 70jährige Konferenzminister pflegte sich nicht mit solchen Details zu befassen. Er befand sich um diese Zeit ohnehin auf seinem Schloß Sünching. Aus seinen Briefen ist zu schließen, daß er zur Musik keine sonderliche Beziehung besaß und zumeist das Urteil anderer wiedergab. So schreibt er am 3. Januar 1776 über die von dem 30jährigen Joseph Michl komponierte Münchner Karnevalsoper von 1776 „*von der Oper redet man verschiedentlich, einige loben die Composition sehr, andere critisieren selbe, weil sie von einem Teutschen der noch keine etablierte Reputation besitzet, componiret worden ...".*[6]

Bezeichnend ist, daß der alte Graf Seinsheim seinem Bruder im Vorjahr 1775 ausführlich über die Begebnisse im Münchner Karneval berichtet, dabei aber Mozarts Opera buffa *La finta giardiniera* mit keinem Wort erwähnt. Dieser hatte eben auch noch keine „*etablierte Reputation".* Seit 1775 dürfte die Bekanntschaft der Mozarts mit dem Sohn des Konferenzministers Graf Seinsheim rühren.

Am 20. November 1780 schreibt Leopold Mozart an seinen zur Vorbereitung der Aufführung des *Idomeneo* nach München gereisten Sohn: „... *du wirst wohl nach der Hand* [nach dem Besuch bei der Gräfin Paumgarten] *auch dem (graff Seinsheim) und (der Präsidentin) deinen Besuch machen".*[7] Wolfgang antwortet darauf am 24. November „*was sie mir wegen Graf (Seinsheim) schreiben, ist schon lange geschehen, das hängt ja alles so an einer Kette – ich habe schon einmal hei ihm zu Mittage gespeist; ...".*[8] Gemeint ist sicherlich die Kette seiner Fürsprecher in München. Am 1. Dezember 1780 berichtet Mozart dem Vater über die erste *Idomeneo*-Probe, zu welcher als Zuhörer nur die Schwester des Hofmusikintendanten Graf Seeau und der junge Graf Seinsheim zugelassen waren: „*graf seinsheim sagte zu mir; ich versichere sie daß ich nur sehr viel von ihnen erwartet hatte – aber das habe ich wahrlich nicht erwartet".*[9] Wie Mozart schreibt, hatten er und Cannabich nach der Probe noch vieles mit dem Grafen zu besprechen. Als dann nach der Aufführung des *Idomeneo* der Plan aufkam, eine Subskription zu veranstalten, befand sich Graf Seinsheim sicherlich unter den etwa 20 Personen, die sich daran

---

[4] Schloß Sünching. Archiv-Nr. 794.

[5] *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen,* hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel usw. 1963. Bd. II. S. 11.

[6] Wie Anm. 2.

[7] Bauer-Deutsch, III. S. 25.

[8] Ebda. S. 25.

[9] Ebda, S. 39.

interessiert zeigten. Er wurde dann einer der Subskribenten des ersten, um 1796 bei Berra in Prag erschienenen Klavierauszugs.[10]

Etwas mehr als zwei Jahre nach der Uraufführung des *Idomeneo* lesen wir in einem Tagebucheintrag von Nannerl Mozart vom 22. Mai 1783: *„Graf Seinsheim der Junge von München hier angekommen welcher bayerische gesandte zu passau bei der wahl war".*[11]

Er war Gesandter bei der Wahl des Passauer Fürstbischofs Joseph Franz Anton von Auersperg gewesen. Graf Seinsheim ist laut Eintrag in seinem Schreibkalender an diesem Tag von Passau abgereist, hatte in Schärding das Frühstück und in Mattighofen das Mittagmahl eingenommen und war abends in Salzburg angekommen, wo er beim Fürstbischof von Chiemsee speiste. Er blieb dort bis zur Weiterreise am 26. Mai. An diesem Tag notiert Nannerl: *„den 26ten ist Hofrath gilofsky mit dem Graf Sensheim in das gebürg gereist".*[12] Von dort kehrte er am 4. Juni wieder zurück, speiste bei Hof und am Abend wiederum beim Fürstbischof Waldburg-Zeil. Sein Eintrag im Schreibkalender am 5. Juni lautet: *„Musik bei Mozart* [also bei Leopold Mozart] *gemacht. Soupiert bei Wolfegg".* – Gemeint ist der Domherr und Hofkammerpräsident Anton Willibald von Waldburg und Wolfegg zu Waldsee. Am folgenden Tag ist Graf Seinsheim dann über Reichenhall nach München zurückgereist.

Das wohl letzte Zusammentreffen W. A. Mozarts mit dem Grafen fand 1790 in Frankfurt statt. Maximilian Clemens war dorthin anläßlich der Kaiserkrönung Leopold II. gefahren. Am 25. September, noch vor Mozarts Ankunft, besuchte er eine Aufführung von *Le Nozze di Figaro* in dem unter der Direktion von Siegfried Eckhart-Koch stehenden Stadttheater und war dann am 15. Oktober Zeuge von Mozarts Akademie im großen Stadtschauspielhaus. Der Eintrag in seinem Schreibkalender lautet: *„Den 15. Concert vom Mozart entrée 2f: 45 X:".*[13]

Maximilian Clemens von Seinsheim war königlich-kaiserlicher und kurpfalzbayerischer Kammerherr und wirklicher Geheimer Rat. Der kurfürstlichen Akademie der Wissenschaften gehörte er als Mitglied an. Bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1803 galt er als einer der besten und heitersten Gesellschafter und war bei allen Ständen beliebt. Stolz und Hochmut kannte er nicht. Wie schon erwähnt, war seine besondere Liebe die Musik. In seinem Haus gab es oft Konzerte. Er selbst spielte viel Klavier und sang gern. Nach dem Zeugnis seines Sohnes waren Mozart, Christian Cannabich, der Geiger und Komponist Friedrich Eck, Abbé Vogler, der berühmte Hornist Wenzel Stich, ein Klavierspieler Kremenz (– gemeint ist vielleicht Johann Baptist Cramer –) und der früh verstorbene Bassist und Komponist Franz Anton Maurer seine Gäste. Besonders Mozart besaß in ihm schon zu seinen Lebzeiten einen begeisterten Verehrer und Bewunderer. Auch Komponisten wie Gluck und Abbé Vogler standen bei ihm hoch im Kurs. Der Graf war ein begeisterter Tänzer.[14]

---

[10] Kommentierte Liste der Subskribenten im Katalog der Ausstellung *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24), Red. Rudolph Angermüller u. Robert Münster, München 1981, S. 268. Wiederabdruck in R. Münster, *„Ich bin hier sehr beliebt". Mozart und das kurfürstliche Bayern,* Tutzing 1993, S. 337.

[11] Bauer-Deutsch III, S. 270.

[12] Wie Anm. 10.

[13] Die Einträge im Schreibkalender des Max Clemens von Seinsheim im Archiv Sünching teilte mir freundlicherweise Herr Dr. Michael Renner mit. Vgl. auch R. Münster: „Mozarts letzter Münchner Aufenthalt", in: *Acta Mozartiana* 37 (1990), S. 45. Wiederabdruck in: R. Münster, *„Ich bin hier sehr beliebt"* ..., a. a. O., S. 139 f.

[14] August Graf Seinsheim. *Zur Geschichte meines Vaters,* Ms. 7. März 1835 im Seinsheim-Archiv Sünching. Eine Abschrift verdanke ich Dr. Michael Renner. Die Ausführungen über das Verhältnis des Vaters zur Musik lauten: „[Er war] *Ein großer Freund der Musik und der ausübenden Künstler selbst. – Es fanden daher häufig Conzerte in unsern Hause statt, und der spielt viel Clavier und sang auch oft mit einer eben nicht wohlklingenden Stimme, allein mit viel Eifer, und großer Bewunderung der großen Meister Mozart, Gluck, Vogler etc. Mozart, Vogler, Canabich, Eck, Punto Kremenz (der Klavierspieler) Mauerer kamen in unser Haus und wurden freundschaftlich aufgenommen, nicht um mit ihnen als Mezen* [!]

Auch die Frau des Grafen, Marianna von Seinsheim, war eine große Freundin der Musik. Als Klavierspielerin ist sie wiederholt öffentlich in den Münchner Liebhaberkonzerten aufgetreten. Ich habe bereits auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen, daß das Trio einer handschriftlichen Allemande aus ihrem Besitz in den ersten acht Takten haargenau mit den ersten 8 Takten des Trios aus Mozarts Symphonie Es-Dur KV 543 übereinstimmt. Ob das Thema auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht oder eine Abhängigkeit nach der einen oder anderen Seite besteht, ist unklar. Bei der absoluten Identität der acht Takte ist jedenfalls eine Beziehung so oder so anzunehmen.[15] Die Seinsheims führten also ein sehr musikalisches Haus.

Im November des Jahres 1783 erhielt nun Graf Maximilian Clemens einen Brief interessanten Inhalts aus Aschaffenburg:[16]

Aschaffenbourg le 5 de 9bre 1783

Je compte plus sur votre amitié mon cher ami pour desperer que vous voudrais bien vous charger d'une petite commission par laquelle vous m'obligerez infiniment.
C'est de me faire copier le plutôt que faire se pourra l'Opera Idomeneo de Mozart. J'en ai déjà plusieurs morceaux que je vous detaillerais ici; ainsi que
vous avez la bonté de ne pas faire copier donner ceux ci scavoir
1. *L'ouverture jusque'au moment ou elle tombe dans le recitatif.*
2. *L'air en G minor Padre Germani etc. avec son recitatif Quando avran fine etc.*
3. *L'air en a dur Se cola ne' fati è scritto avec son recitatif Sventurata etc.*
4. *Le rondo in g Idol mio, se retroso*[17] *etc. et avec son recitatif Parto l'unico ogetto etc.*
5. *Le recitatif Or si dal lieto etc. avec l'air qui le fait en D minor tutto nel Cor vi sento jusqu' au moment ou il retombe dans le recitatif suivant.*

Voici mon cher une litanie que vous avez seulement la bonté de donner au copiste qui ne pourra pas s'y tromper. Il n'a qu'à copier tout ce qui n'est pas marqué dans mon catalogue. Dès qu'il soit prêt je vous prie de m'envoyer l'opera toute suite par le Chariot de Poste à Mayence, où je compte être dans quinze jours où plus tard. J'espérais y vour Taxis encore qui m'avait promis de m'y venir voir sur la fin d'8bre mais je fus obligè de la manquer par ce que je ne pouvais quitter le séjour d'ici a cause de l'incommodité, ou plutôt la maladie qui avoit l'Electeur ici qui cependant est tout à fait retabli. J'imagine qu vous avez vu Aria a son retour de Vienne. Depuis que j'ai quitté Eichstett je n'ai plus rien appris des affaires de L. O., parce qu'ici il n'y a personne et que l'on doit être extrèmement sur ses gardes. Adieu mon cher ami je vous embrasse 3 fois et vous prie de vouloir bien soigner mes affaires au plutôt, quant aux frais de la copie je vous les servis remettre dès que je savais ce que cela importe.
Soiez persuadé en attendant de l'amitié la plus sincère de votre f[rère] *et ami*

Hatzfeld

Der Brief lautet in deutscher Übersetzung:

Aschaffenburg, den 5. November 1783

Ich verlasse mich sehr auf Ihre Freundschaft, mein lieber Freund, und hoffe, daß Sie die Güte hätten, einen kleinen Auftrag anzunehmen, womit Sie mir einen unendlich großen Gefallen erweisen. Es geht darum, mir baldmöglichst die Oper Idomeneo von Mozart kopieren zu lassen. Ich habe davon bereits mehrere Stücke, die ich Ihnen hier aufzählen werde, sodaß Sie diese gütigst nicht kopieren lassen.
Es handelt sich 1. um die Ouvertüre bis zu der Stelle, wo sie in das Rezitativ übergeht. 2. Die Arie in g-moll Padre Germani mit ihrem Rezitativ Quando avrani fine etc. 3. Die Arie in A-Dur Secola fatti à scritto mit ihrem Rezitativ Sventurata etc. 4. Das Rondo in G Idol mio retrovi etc. und seine Rezitativ Parte l'unico ogetto etc. 5. Das Rezitativ Or si dal cielo etc. und die folgende Arie in d moll tutto nel cor vi sento bis zu der Stelle, wo sie in das nachfolgende Rezitativ zurückfällt.

---

zu prunken, sondern weil mein Vater die Kunst liebte und den Menschen im Künstler ehrte. – Er war auch ein großer Liebhaber des Tanzes, obwohl er nie das Walzen lernen konnte, tanzte aber um so leidenschaftlicher die damahls üblichen Anglaisen. – So daß er auf den öffentlichen Redouten und auch bey Weinwirth Albert dieselben vortanzte und öfter von einem Ball zum anderen hin und herfuhr um dieses aus zu üben –".

[15] R. Münster, „Zur Mozart-Pflege im Münchner Konzertleben bis 1800", in: *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, Salzburg 1979, S. 160f. Wiederabdruck in: R. Münster, *„Ich bin hier sehr beliebt"...*, S. 148f.

[16] Schloß Sünching, SAS 815.

[17] Die Unterstreichung fehlt hier im Brief.

Das, mein Lieber, ist die Litanei, die Sie gütigst dem Kopisten geben, damit er sich nicht irren kann. Er hat nichts zu tun als zu kopieren, was nicht in meiner Liste angegeben ist. Sobald er fertig ist, bitte ich Sie, mir die Oper sofort mit der Postkutsche nach Mainz zu schicken, wo ich rechne in 15 Tagen oder später zu sein. Ich hoffte dort Taxis wieder zu sehen, der mir versprochen hat, mich Ende Oktober zu besuchen. Ich war aber gezwungen, ihn zu versäumen, weil ich meinen Aufenthaltsort hier nicht verlassen konnte, aufgrund der Unpäßlichkeit oder eher Krankheit, die der Kurfürst hier hatte, der jedoch wieder ganz genesen ist. Ich denke, daß Sie Aria auf seiner Rückreise von Wien gesehen haben. Seit ich Eichstätt verlassen habe, habe ich nichts mehr bezüglich der Affairen des L. O. gehört, weil hier niemand ist und man sehr auf der Hut sein muß. Adieu, mein lieber Freund. Ich umarme Sie dreimal und bitte Sie, sich möglichst bald meiner Angelegenheiten annehmen zu wollen und was die Kosten betrifft, werde ich sie Ihnen erstatten, sobald ich weiß, wie hoch sie sind. Seien Sie inzwischen überzeugt von der aufrichtigen Freundschaft ihres Bruders und Freundes

Hatzfeld

Der Briefschreiber nennt seinen Vornamen nicht. Zunächst denkt man an den Eichstätter Domherrn August Clemens von Hatzfeld, der sich zweieinhalb Jahre später, in den Monaten Februar und März 1786, in Wien aufgehalten und am 13. März in einer Liebhaber-Aufführung des *Idomeneo* im Palais des Prinzen Karl von Auersperg mitgewirkt hat. Für ihn, der ein hervorragender Geiger war, und einen Baron Pulini als Sänger, hatte Mozart die Scena mit Tenor *Non temer, amato bene* KV 490 mit konzertierender Solovioline neu komponiert. Damals schloß Graf Hatzfeld enge Freundschaft mit Mozart. Aber schon am 30. Januar des folgenden Jahres ist er in Eichstätt im Alter von erst 32 Jahren gestorben. Mozart betrauert ihn in seinem Brief vom 4. April 1787 an Vater Leopold: *„Ich habe Ihnen.../: bey gelegenheit des Todfalls Meines liebsten besten Freundes grafen von Hatzfeld :/ meine Denkungsart erklärt – er war eben 31 Jahre alt; wie ich – ich bedaure ihn nicht – aber wohl herzlich mich und alle die welche ihn so genau kannten wie ich...“*.[18]

Der Inhalt des Briefes an Graf Seinsheim läßt aber doch erhebliche Zweifel aufkommen, daß August Clemens der Verfasser sein kann. August Clemens von Hatzfeld hatte als Domherr zu Eichstätt Residenzpflicht einzuhalten, wenn er auch dazwischen immer wieder genehmigte Reisen unternahm. So hat er sich etwa im Frühjahr 1783 anläßlich einer Pilgerreise nach St. Denis längere Zeit in Paris aufgehalten.[19]

Die Hatzfeld waren eine große Familie.[20] Von den lebenden 5 Brüdern und 3 Stiefbrüdern des August Clemens könnte man als Briefschreiber auch an den um ein Jahr jüngeren, 1755 geborenen Hugo Franz von Hatzfeld, denken. Er war kurmainzischer Geistlicher Rat, Domherr zu Worms und Paderborn, und Chorherr im Ritterstift St. Alban in Mainz. Hugo Franz war ein gründlicher Kenner der Musik und ein nicht unbegabter, von Johann Friedrich Reichardt geschätzter Romanzen-Komponist. Später wirkte er als Gesandter in Berlin und Dresden.

Ein begeisterter Liebhaber der Musik war auch der jüngste, erst 1764 geborene Bruder Maximilian Friedrich von Hatzfeld, gleichfalls Chorherr am Ritterstift St. Alban. Ihm widmete der Mainzer Hofmusiker Heinrich Anton Hoffmann seine 1795 im Druck erschienenen Streichquartette op. 3. Maximilian Friedrich wurde später Musikintendant des letzten Mainzer Kurfürsten Carl Theodor von Dalberg, als dieser von 1810 bis 1813 Großherzog von Frankfurt war. Beide Geistliche dürften aber als Verfasser des Briefes kaum in Betracht kommen, Maximilian Friedrich schon deshalb, weil er 1783 erst 19 Jahre alt war.

Dagegen spricht alles dafür, in Franz Ludwig Graf von Hatzfeld, dem zweitjüngeren, 1756 geborenen Bruder des Grafen August Clemens, den Absender des besagten Briefes zu sehen. Dieser war 1783 kurmainzischer Kämmerer und Oberst, 1785 wurde er Generalmajor. Der

---

[18] Bauer. Deutsch IV. S. 41.

[19] Über August Clemens Graf Hatzfeld und die Familie Hatzfeld vgl. den gründlichen Aufsatz von Ernst Fritz Schmid. „August Clemens Graf Hatzfeld“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, Salzburg 1955, S. 14–32.

[20] Europäische Stammtafeln NF 8, 1980, Taf. 114: Die Fürsten von Hatzfeld, auch Herzoge von Trachenberg.

Mainzer Kurfürst Friedrich Karl Joseph von Erthal war sein Onkel. Er berief ihn um die Zeit der Errichtung einer Mainzer Nationalschaubühne im Jahr 1787 als Hofmusikintendant. In dieser Position war Franz Ludwig bis zum Einfall der Franzosen im Jahr 1792 tätig. Auf seine Veranlassung wurde die Mainzer Hofmusik gründlich reorganisiert. Seine ausführlichen, inhaltlich ausgezeichneten Planungen dazu hat Schweickert in seiner Arbeit über die Mainzer Hofmusik veröffentlicht.[21]

In den Akten hat Franz Ludwig nie mit seinem vollen Namen unterschrieben. Er nennt sich stets nur „Hatzfeld". Schweickert[22] und Gottron[23] konnten deshalb seine Vornamen in Zusammenhang mit ihren Arbeiten noch nicht ermitteln.

Die Unterschrift im Brief an Graf Seinsheim lautet nun ebenfalls lediglich „Hatzfeld". Ein Vergleich der Unterschrift im Brief an Seinsheim mit derjenigen in einem Aktenstück des Eichstätter Domherrn August Clemens[24] ergab, daß es sich um zwei verschiedene Personen handeln muß, daß also August Clemens als Schreiber des Briefes ausgeschlossen werden kann.

Für die Annahme, daß Franz Ludwig der Absender war, spricht der Hinweis, daß der Schreiber seinen gegenwärtigen Aufenthalt Aschaffenburg wegen der Erkrankung des dort weilenden Kurfürsten nicht verlassen konnte. Franz Ludwig von Hatzfeld gehörte als Kämmerer und Berater in musikalischen Dingen zum engeren Kreis um den Kurfürsten, seinem Onkel. Sein regulärer Aufenthaltsort war nicht Aschaffenburg, sondern Mainz, wohin auch die bestellte Abschrift von Teilen der Oper *Idomeneo* gesandt werden sollte.

Ob mit Taxis, den der Schreiber des Briefes Ende Oktober in Mainz hatte treffen wollen, den er aber versäumen mußte, Carl Anselm von Thurn und Taxis, der Prinzipalkommissar und Erbgeneraloberstpostmeister in Regensburg oder ein anderes Mitglied der Familie Thurn und Taxis gemeint war, muß offen bleiben. Ungeklärt ist auch, wer jener Aria war, den Graf Seinsheim möglicherweise auf dessen Rückreise von Wien getroffen hat.

In Eichstätt, das im Brief genannt wird, dürfte Franz Ludwig seinen Bruder August Clemens besucht haben. Inwieweit sein Wunsch, die Oper *Idomeneo* komplett zu erhalten, mit diesem abgesprochen wurde, steht nicht fest. Es ist anzunehmen, daß August Clemens von der Bestellung seines Bruders wußte und man darf wohl davon ausgehen, daß ihm Mozarts *Idomeneo* schon bekannt war, als er zweieinhalb Jahre später, 1786, nach Wien fuhr.

Eine Bestätigung dafür, daß die Abschrift für Hatzfeld wirklich hergestellt wurde, liegt nicht vor, doch es ist unwahrscheinlich, daß Graf Seinsheim den Auftrag nicht ausgeführt hat.

Als Quelle für die Abschrift kommt allein die von mir 1980 aufgefundene Münchner Aufführungspartitur in Betracht.[25] Das Autograph der Partitur war ja bei Mozart verblieben.

Die Teile, die Graf Hatzfeld bereits besessen hat, waren

1. die Ouvertüre,
2. die Arie der Ilia Nr. 1 aus dem 1. Akt,

---

[21] Karl Schweickert, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 18. Jahrhundert* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 11), Mainz 1937, S. 119–130. Die von Schweickert zitierten „Mainzer Akten aus Wien" sind im Zweiten Weltkrieg verbrannt (Freundl. Mitteilung Dr. Jürgen Rainer Woll, Hessisches Staatsarchiv Darmstadt). Auch im Staatsarchiv Würzburg ist der für den Mainzer Hofstaat einschlägige Bestand verbrannt (Freundl. Mitteilung AOR W. Wagenhöfer).

[22] Schweickert, a. a. O. S. 136.

[23] Adam Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500–1800* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, 18), Mainz 1959.

[24] Unterschrift von August Clemens in der Beilage zum Patent über die Verleihung der Präbende 1787 in einem Akt „Dignitäten und Personallisten 1705–1802" des Staatsarchivs Nürnberg, Eichstätter Archivalien 404, Rep. 190/II, Lit. I. (Freundl. Mitteilung Dr. Engelke, Staatsarchiv Nürnberg).

[25] Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. ms. 6806 (St. Th. 265).

3. die Arie des Arbace Nr. 22 aus dem 3. Akt
4. und 5. die beiden Arien der Elettra Nr. 4 und 13 aus dem 1. und 2. Akt.

Eine Aufführung des *Idomeneo* in Mainz im 18. Jahrhundert ist nicht bekannt. Von 1782 bis 1788 hatte dort Hofrat Tabor als Theaterdirektor das alleinige Spielrecht. Es ist äußerst unwahrscheinlich, daß neben den von ihm aufgeführten französischen und deutschen Operetten auch der *Idomeneo* gegeben worden ist. Fest steht jedoch nach Forschungen von Gottron, daß auch im Mainzer Schloß im engsten Kreis Opern aufgeführt wurden. So ist dort am 25. Oktober 1784 Paisiellos *Barbier von Sevilla* von Liebhabern gesungen worden.[26] Rosina war die Contessa Hatzfeld, die Männerrollen übernahmen ein Graf Spaur, ein Graf de Caronini, der Wallersteinsche Hofmusikintendant Ignaz von Beecke und ein Graf August (ob er gegebenenfalls mit August Clemens von Hatzfeld identisch war, bleibt offen).

Die Sängerin der Rosina, Maria Anna Hortensia Gräfin von Hatzfeld, war die Gemahlin des in Bonn lebenden ältesten Stiefbruders der Brüder Hatzfeld, des in kurkölnischen Diensten stehenden Clemens August Johann Nepomuk von Hatzfeld. Sie führte ein großes musikalisches Haus, zählte zu den Gönnern des jungen Ludwig van Beethoven und war eine hervorragende Sängerin, wie auch eine brillante Klavierspielerin. Gräfin Hatzfeld hielt sich des öfteren in Wien auf, wo sie ihre Jugend verlebt hatte. Im März 1786 hat sie zusammen mit ihrem Schwager August Clemens in der Aufführung des *Idomeneo* mitgewirkt und darin die Partie der Elettra gesungen.

Es frägt sich, warum die Ouvertüre und gerade die vier genannten Arien schon vor November in Hatzfelds Händen waren. Vielleicht waren sie zuvor schon in einem Mainzer Hofkonzert erklungen. Man könnte vermuten, daß dann die beiden Elettra-Arien von der Gräfin Hatzfeld gesungen wurden, wie später ja auch in Wien. Was die Arie des Arbace betrifft, so könnte sie eventuell von dem schon erwähnten Mainzer Chorherrn Hugo Franz von Hatzfeld gesungen worden sein, der eine gute Tenorstimme besaß. Sollte der *Idomeneo* später wirklich in einer Mainzer Liebhaber-Aufführung erklungen sein, so wären beide als Mitwirkende denkbar. Leider sind wir nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand nur auf Vermutungen angewiesen.

Wesentlich ist die Feststellung, daß in München Teile des *Idomeneo,* wahrscheinlich die ganze Oper, schon bald nach der Uraufführung für Mainz abgeschrieben wurden, und daß wir im Zusammenhang damit beim Eichstätter Domherrn August Clemens von Hatzfeld die Kenntnis dieser Oper schon vor dessen Wiener Aufenthalt voraussetzen können. Daß in München Einzelnes aus dem *Idomeneo* schon früh abgeschrieben wurde, zeigen u.a. die in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg erhaltene Arie mit Rezitativ Nr. 4 der Elettra aus dem 1. Akt und das Duett Ilia – Idamante Nr. 20a aus dem 3. Akt in Partitur in der Handschrift eines Münchner Hofkopisten. Diese Partituren gehören zu einem Komplex aus dem Nachlaß der Gräfin Josepha von Paumgarten, welcher Mozart 1781 seine Konzertarie *Misera, dove son!* KV 369 gewidmet hat. Josepha von Paumgarten, eine geschulte Sängerin, die in Arien und Duetten u.a. 1790 und 1791 auch öffentlich in Münchner Liebhaber-Konzerten aufgetreten ist, hat sich bekanntlich um die Uraufführung des *Idomeneo* verdient gemacht. Sie dürfte die betreffenden Partien der Elettra und der Ilia wohl auch selbst gesungen haben. Leider sind Programme der 1781 angelaufenen Münchner Liebhaber-Konzerte nur sehr sporadisch erhalten. In einem Fall läßt sich eine Aufführung eines der in Salzburg erhaltenen Stücke nachweisen. Dort befinden sich unter Handschriften aus dem Besitz der Gräfin u.a. ein Duett für zwei Soprane aus der Oper *Azémia* von Nicolas Dalayrac. Gräfin Paumgarten und die Münchner Hofsängerin Auguste Wendling haben es am

[26] A. Gottron, a.a.O., S. 164.

3. Juli 1790 zusammen in einem Münchner Liebhaberkonzert gesungen. Die Oper selbst erlebte am 8. April des folgenden Jahres im Hoftheater ihre Münchner Erstaufführung.[27]
Es steht fest, daß die Münchner *Idomeneo*-Partitur auch anderweitig schon früh als Quelle gedient hat. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die um 1790 entstandenen Abschriften des Marsches Nr. 14, des Terzetts Nr. 16 und des Quartetts Nr. 21 in der Fürst Thurn- und Taxis-Hofbibliothek Regensburg,[28] wobei die Erwähnung eines Mitglieds der fürstlichen Familie in Hatzfelds Brief hier kein Zufall sein mag – oder zwei frühe Bearbeitungen als Litaneien durch den in der Mozart-Literatur nicht unbekannten Franz Gleißner. Die erste[29] mit Verwendung der Nummern 9 (Coro „Nettuno s'onori"), 12 (Aria „Fuor del mar") und 20a (Duetto „S'io non moro"), in der zweiten[30] waren die Nummern 3 (Coro „Godiam la pace"), 11 (Aria „Se il padre perdei") und 32 (Coro „Scenda Amor") die Vorlagen der Bearbeitung. Gleißner hatte als Münchner Hofmusiker sicherlich Zugang zum Notenbestand der Hofmusik, zumal er auch selbst als Kopist tätig war.

---

[27] Zu Josepha von Paumgarten s. R. Münster, „Zur Geschichte der handschriftlichen Konzertarien W. A. Mozarts in der Bayerischen Staatsbibliothek", in: *Mozart-Jahrbuch* 1971/72, Salzburg 1973, S. 157–162. Wiederabdruck in: R. Münster, *„Ich bin hier sehr beliebt"...*, a. a. O., S. 261–267 (Das Todesdatum der Gräfin auf S. 266 ist zu berichtigen: 10. Juli 1818, nicht 1817).

[28] *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg.* Thematischer Katalog (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen,* 6), bearb. von Gertraut Haberkamp, München 1981, S. 162.

[29] *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München.* Thematischer Katalog (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen,* 7), bearb. von Hildegard Herrmann-Schneider, München 1985, S. 192f.: Lytaniae lauretanae D-Dur, Ms 1799, Mm 771. Aus dem ersten Teil von Nr. 9 (Allegro 3/4) gestaltete Gleissner das Kyrie, aus dem zweiten und dritten (Allegretto 2/4 und Allegro 3/4) das abschließende Agnus Dei, wobei das Schluß-Allegro um 14 Takte verkürzt wurde. Der zweite Satz „Virgo prudentissima" ist eine Kontrafaktur des Allegrettoteils (T. 21–106) aus dem Duett Nr. 20a, der dritte, „Causa nostra laetitiae", ist eine Bearbeitung der Arie Nr. 12. Die Orchesterbesetzung ist um 2 Oboen und 2 Fagotte reduziert".

[30] Dombibliothek Freising, Bestand Wasserburg/St. Jakob, WS 1053 (*Kataloge bayerischer Musiksammlungen,* Band 10, im Druck): Lytaniae lauretanae g-Moll. Ms. 1801. Der Chor Nr. 3 wurde zum „Pater de coelis", die Arie Nr. 11 zum „Speculum justitiae" und der Chor Nr. 32 zum „Regina angelorum" umgearbeitet. Auf dem Titelblatt der Vermerk „sehr schön".

Paul Corneilson

Mozarts's Ilia and Elettra: New Perspectives on *Idomeneo*

In discussing Mozart's vocal music, Franz Niemetschek was among the first to suggest that *"Darum müßte man immer die Sänger kennen, für die er schrieb, wenn man ein richtiges Urtheil über seine* [i.e., Mozart's] *dramatischen Werken fällen wollte"*.[1] A good case in point are the sisters-in-law Dorothea Wendling and Elisabeth Wendling, who shared the stage as the leading sopranos for almost twenty years, from 1762 to 1781, first at Mannheim and later at Munich. Mozart met the Wendlings while visiting Mannheim in the winter of 1777–78 and later composed for them the roles of Ilia and Elettra. While their respective roles in *Idomeneo* are undoubtedly their most famous, these two sopranos made tangible contributions to the operas they performed at Mannheim in the 1760s and 1770s. The arias written specifically for Dorothea and Elisabeth not only reveal much about their vocal abilities and tastes, but also much about the way composers, including Mozart, adapted roles for individual singers.

In the eighteenth century composers depended on singers to win them success, just as singers depended on composers to write stylish and effective arias for them to display their talents. The modern notion of a composer writing music and then finding a singer who could sing it was a foreign concept to Mozart and his contemporaries. In most cases singers were selected before the composer began to write an opera. An opera's success depended on matching a singer's acting and musical talents to a particular role, and opera subjects and texts were chosen with the strengths of particular singers in mind. It is no accident, for instance, that Anton Raaff, who was sixty-six at the time of the premiere of *Idomeneo*, had portrayed elder statesmen in other seria roles, including Catone, Temistocle, Lucio Silla, and Günther von Schwarzburg.[2] Of course Homer himself makes a passing reference to Idomeneus' old age in book 13 of the *Iliad*.[3]

Music written for a particular voice, when written by a sensitive composer, illuminates the basic abilities of the singer; contemporary descriptions of a voice also help us imagine the singer's strengths and weaknesses. Mozart and other composers prided themselves on their ability to tailor their music to a particular voice. Although it can be difficult to document a singer's entire career, it is possible to sketch the "vocal profile" of singers based on the types of arias they performed, their range and tessitura, their characteristic *fioriture*, and certain recurring vocal gestures, such as *cantar di sbalzo* and *portamento,* that inhabit the arias.[4]

---

[1] Franz Niemetschek, *Lebenbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart*, 2d ed., Prague 1808, p. 76n. As an example in the first edition, Niemetschek mentions the two arias of the Queen of the Night, which were written specially for Mozart's sister-in-law Josepha Hofer, but this reference was cut in the second edition, presumably because ten years later, in 1808, few of his readers would have heard Hofer sing this role.

[2] See Daniel Heartz, "Raaff's Last Aria: A Mozartian Idyll in the Spirit of Hasse", in: *Musical Quarterly* 60 (1974), pp. 517–43.

[3] *"And there, grizzled gray as he was, he spurred his men,/Idomeneus ramping amidst the Trojans, striking panic"*; *Iliad* 13 420 (translated by Robert Fagles). Considering the destruction that Idomeneus caused that day, it is no wonder that Poseidon struck back at his ships when he returned to Crete (cf. *Odyssey*).

[4] Pat Lewy Gidwitz has developed a method for describing eighteenth-century singers in *Vocal Profiles of Four Mozart Sopranos,* Ph.D. diss., University of California, Berkeley 1991.

Fortunately, in looking at the sopranos Dorothea and Elisabeth Wendling, we have two singers whose careers are relatively well documented. Born at Stuttgart in 1736 – twenty years before Mozart – to a family of musicians named Spurni, Dorothea married the flautist Johann Baptist Wendling on 9 January 1752. Later that year she was appointed a singer at the Mannheim court.[5] At the age of sixteen she made her debut as Ermione in Galuppi's *Antigona* (1753). She appeared as prima donna for the first time in 1758 in Ignaz Holzbauer's *Nitteti*. (A list of her roles is given in table 1). For the next twenty years Dorothea was one of the most celebrated sopranos in Germany, gaining wide recognition for her performances in the title roles in Tommaso Traetta's *Sofonisba* (1762) and Gian Francesco de Majo's *Ifigenia in Tauride* (1764). The novelist Wilhelm Heinse, who has many perceptive comments about eighteenth-century opera, including a few of the Mannheim-operas in *Hildegard von Hohenthal* (1795–96), called her the "Deutsche Melpomene der goldnen Zeit zu Mannheim".[6] She was well paid for her efforts: the surviving *"Besoldungs Status"* of 1776 shows that she earned 1500 fl., 500 fl. more than her husband and only 400 fl. less than Ignaz Holzbauer, the Hofkapellmeister.[7]

According to a local commentator, Dorothea Wendling *"brought together a very attractive appearance, the most beautiful voice, the art of singing to perfection in all genres, and the most accomplished acting on stage".*[8] She was an effective actress, and she excelled at cantabile singing. She had an effective range from e-flat^1 to b-flat^2 and only rarely sang c^3 and never above it. Over the course of her career, composers exploited the strength of her tessitura (b-flat^1–f^2), and, as we shall see, a striking number of arias written specifically for her are in flat keys (especially B-flat, E-flat, and G-minor). When necessary she could sing *passagi,* although the brilliant style of *fioriture* embellishment was not one of her strengths. Her specialty was the pathetic style and its attendant rhetorical gestures: "sighing" melodic figures, sudden chromatic shifts to minor harmonies or tonalities, and a vocabulary rich in pathetic discourse.[9]

Christian Friedrich Daniel Schubart heard Dorothea sing probably near the end of her career, since he mentions a technical flaw.

"[Dorothea] hat sich als eine unsrer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im französischen, welschen und deutschen Spiele; doch im komischen Fache weit mehr als im tragischen. Sie fing zu früh an zu schettern – was im ernsthaften Vortrag die widrigste Wirkung macht".[10]

---

[5] Electoral decree, dated 19 February 1753, in Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 77/1665. The brief entry on Dorothea Wendling in Felix Joseph Lipowsky's *Baierisches Musik-Lexikon,* Munich 1811, pp. 386–87, although somewhat inaccurate in details, provides a fairly complete list of operas performed at the Mannheim court between 1742 and 1777.

[6] Wilhelm Heinse, *Sämmtliche Werke,* Bd. 5, *Hildegard von Hohenthal,* ed. Carl Schüddekopf, Leipzig 1903, p. 171. Heinse clearly admired Dorothea's interpretations and singled out arias written especially for her. The novel's protagonist, Herr Lockmann, says her aria ("Tutti gl'affetti miei") in act 2 of *Cajo Fabrizio "gehört unter die schönsten weiblichen Sachen von Jomelli"* (p. 225); her aria ("Sventurata in van mi lagno") in act 3 of Traetta's *Sofonisba* is *"vortrefliche leidenschaftliche Melodie, und eine der schönsten Bravourarien"* (p. 173); and the aria ("Ombra cara, che intorno t'aggiri") in act 2 of *Ifigenia in Tauride "hat Majo's Iphigenia den wahren Ausdruck einer bis zur Schwärmerey tief gerührten und ergriffnen Seele; die Töne der Melodie sind eigentlicher Accent Griechischer Grazie"* (p. 293).

[7] Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HRI Fasc. 457/13; reproduced in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors,* ed. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, pp. 40–43.

[8] *"[Dorothea] joignoit a unè figure trés interessante, la plus belle voix, l'art de chanter, dans tout les genres, en perfection, et l'action au theatre la plus complette".* In the Traitteur Nachlass in Munich, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt. 882/V b.

[9] I use the word "pathetic" in the sense of Rousseau's definition in his *Dictionnaire de musique,* Paris 1768, p. 367: *"PATHETIQUE. Genre de musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particulièrement la douleur & la tristesse. . . . Le vrai pathétique est dans l'Accent passionné, qui me se détermine point par les règles; mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en auceune manière en donner la loi".*

[10] Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst,* Vienna 1806, p. 144. The verb "schettern" is defined by Jacob and Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch,* rev. Moriz Heyne, Leipzig 1893, as "klingen, klirren, tonmalend". It

Did Schubart hear her on a bad night, or were other commentators able to overlook her "warbly tone" in the same way modern critics forgave Maria Callas's expressive but sometimes raw singing? Schubart is correct in pointing out that Dorothea performed in a variety of different roles at the Mannheim theater, and in the period 1769–77, she actually did sing more comic roles than seria roles. But since most of the comic operas were imported from Vienna or Italy, it is possible that Schubart heard her sing arias less well suited to her voice.

In the 1770s she sang a series of roles in which she was cast as the unfortunate daughter or unhappy lover: as Marzia, daughter of Catone (who is defeated and commits suicide); as Aspasia, daughter of Temistocle (who is banished from Greece and condemned to die); and as Giunia, daughter of Gaius Marius (enemy of Lucio Silla, who now wants to marry her). Her last major role, Ilia, is in the same vein. Following her retirement from the stage she continued to sing in "Concerts de M[rs] les Amateurs" in Munich, occasionally appearing with her daughter Elisabeth Augusta. For instance, on 20 January 1786, she sang a "Quatuor de Mr. Mozart," with her daughter, Franz or Anton Ludwig Danzi, and the tenor Friedrich Epp (see plate 1).[11] In 1798 she applied for a pension, and in her later years gained renown as a singing teacher.[12]

Elisabeth Wendling was ten years younger than Dorothea. Her parents, Pietro and Carolina Sarselli, were singers at Mannheim. She traveled to Italy in 1760 and after her return to Mannheim the following year was appointed a court musician. Like Dorothea, Elisabeth was sixteen at the time of her stage debut, singing Cirene in *Sofonisba* (1762). (See table 2 for a list of her roles.) On 21 November 1764, she married Franz Anton Wendling, a violinist in the orchestra and a brother of Johann Baptist. Throughout most of her career she took supporting roles behind her sister-in-law, and this was reflected in her annual stipend. In 1776 she received 1000 fl., that is, 500 fl. less than Dorothea. Elisabeth also gained distinction in a variety of comic and serious roles at Mannheim, although there are fewer descriptions of her voice.[13] Mozart heard Elisabeth sing the role of Anna in the revival of Holzbauer's *Günther von Schwarzburg*. In a letter of 14 November 1777, Mozart writes, *"die Prima donna war die Mad: Elisabeth Wendling, nicht die flutraversisten frau, sondern des geigers. sie ist immer kränklich, und zu demm war auch die opera nicht für sie, sondern für eine gewisse [Franziska] Danzi geschrieben, die jezt in England ist; folglich nicht für ihre stimme, sondern zu hoch".*[14] In 1778 she accompanied Carl Theodor to Munich, where she appeared in *Telemaco* (1780) and *Idomeneo*

---

is also related to "schättern", meaning "tonmalend, meist von hellen, kurzen, klappernden, knarrenden klängen". The word is also used in a derogatory way, as in "krachend, dumpfklingend töne, wie z.B. zerbrochenes töpfergeschirr, auch laut lachen". Perhaps Schubart means that her voice broke or cracked on certain notes, or perhaps that she used excessive vibrato.

[11] Munich, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt. 882/V b. I am very grateful to the Director, Herr Dr. Immler, for allowing me to examine these programs and to reproduce one of them here. Cliff Eisen cites this programme in *New Mozart Documents: A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, Stanford 1991, p. 102, but he incorrectly gives the place as Mannheim and suggests one of the six 'Haydn' quartets as the piece performed. However, this almost certainly must refer to the quartet from *Idomeneo,* with Danzi presumably singing the part of Idamante down an octave. It is possible that Mozart himself sent a copy of his revision for tenor, which was performed only two months later in Vienna.

[12] Munich, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HRI Fasc. 473/922. According to Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, p. 386, *"Jedes Individuum, das aus der Wendling Schule kam, zeichnet sich durch eine gute Methode aus, und beweiset deutlich bei einer der esten Sängerinnen Unterricht erhalten zu haben".*

[13] Traitteur mentions her briefly: *"Entre les voix il y avait aussi Tonarelli, et Roncaglio, qui ont fait les pres Roles, avec succès, a la cour, comme allieurs. La fille de Sarselli, epouse de Francois Wendling, s'est également distinguer".* Traitteur Nachlass in Munich, Geheimes Hausarchiv, Korr. Akt. 882/V b.

[14] *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Otto Erich Deutsch and W. A. Bauer, Kassel 1962–1975, vol. 2, p. 125.

(1781); in 1782 Elisabeth created the title role in Antonio Salieri's *Semiramide*. Her last role would have been Zelmira in Alessio Prati's *Armida abbandonata* (1785), and she died the following year.[15]

Elisabeth Wendling must have been a good actress, capable of fiery declamation, although not all her roles displayed her abilities to the extent of the jealous fury of Elettra's "Tutte nel cor vi sento". She had a somewhat wider range than Dorothea (d^1 to d^3 and a higher tessitura. In general, Elisabeth's aria have more coloratura and *passagi,* but she was not in the same league as Franziska Danzi-Lebrun or perhaps not even Aloysia Weber-Lange in her prime. Nevertheless, Elisabeth Wendling did appear as prima donna in a few operas, and she occasionally has a concertante aria or a solo scena, as in act 2 of *Temistocle* ("Or a' danni d'un ingrato"). But as a rule Elisabeth's arias tend to be shorter and less substantial than Dorothea's.

Elisabeth often played rivals to her sister-in-law's roles. As Cirene, she thwarts Sofonisba's plans to marry Massinissa, thus causing her to commit suicide. Elisabeth is similarly pitted against Dorothea in *Catone*, *Temistocle*, *Lucio Silla*, and most strikingly in *Idomeneo*. Although Elisabeth played the antagonist in some operas, in *Ifigenia* she portrayed Tomiri, princess of Taurus, who for complicated and inexplicable reasons is in love with the despot Thoas. In other works, like *Alessandro* and *Adriano*, the women had approximately equal parts, although in each of these works Dorothea sang one aria more than Elisabeth.[16]

Many late eighteenth-century theorists and composers discussed the contrasting qualities of sharp and flat ("hard" and "soft") keys.[17] Pathetic arias tend to be written in flat keys, while more brilliant arias are usually in sharp keys. For instance, Schubart believed that *"Jeder Ton ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt. . .Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte, melancholische Gefühle, mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen".*[18] Georg Joseph Vogler, an influential teacher and composer at Mannheim, was among those who held a similar view: *"Die Karakteristik der Töne besteht in der Sonderung der schärfern und weichern Dur-Tonarten. Wenn A-Harmonie klingen sollte, wie Es-Harmonie; H-Harmonie wie As; E wie B: so wär es um unsere Mannichfaltigkeit gethan."*[19]

Composers chose particular keys not only for their affect but also to suit the voice of an individual singer. The two sopranos, Dorothea and Elisabeth, were often distinguished by key (see tables 3 and 4). Since the characters they portrayed often sang arias in successive

---

[15] She is sometimes confused with her niece Elisabeth Augusta Wendling, daughter of Dorothea and Johann Baptist. Although the role of Zelmira was intended for Elisabeth, she was not able to sing it. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4, pp. 543–44, remarks *"so weit lassen sich die in diesen Artikeln vorkommenden Nachrichten gar wohl vereinigen, bis auf das daß Dorothea eine Schülerin von Madame [i.e., Dorothea], also von sich selbst, gewesen sey. Aber kein Wunder, wenn das [alte Lexikon] von dergleichen Verirrungen wimmelte; da ich aus so manchen Druckschriften die verwirrtesten, ja widersprechendsten Notizen und Angaben von einer und der nämlichsten Person eben so oft in einem einzigen Artikel zu vereinigen, als auf zwey verschiedene Personen anzuwenden mich genöthigt war".*

[16] Metastasio himself admits that it is difficult to say who the leading character is in Adriano: *"It seems a matter of choice whether Adriano and Sabina [sung by Dorothea] or Farnace and Emirena [Elisabeth], are regarded as the principal parts... But in fact, Adriano is the title of the opera, and between him and Sabina the principal business is transacted"*; translated by Charles Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, 3 vols., London 1796, 2, pp. 75–76.

[17] For late eighteenth-century theorists who codified the characteristics of keys, E-flat was a key of "devotion and love", "gentle majesty", or "religious solemnity". While this might seem subjective or naive today, these theories were evidently taken for granted by many musicians. Among theorists, there was more agreement about a key's particular character than one might expect. See Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor 1983.

[18] Schubart, *Ideen*, p. 377.

[19] Abt Vogler, *Choral-System*, 2 vols., Offenbach 1800, 1, p. 17.

scenes, the contrast in tonality would have been noticable. To summarize, of the 39 arias written for her in Italian *opere serie* between 1760 and 1781, Dorothea has 20 arias in flat major keys (F, B-flat, and E-flat) and 9 arias in minor keys (g, c, and f minor); that is, 29 of 39 arias are in flat keys. In contrast, Elisabeth sang six arias in flat major keys and only four in minor keys (two of these occur in *Idomeneo*), in other words, 10 of the 31 arias written for her are in flat keys. Dorothea has significantly fewer arias (9) in sharp major keys (G, D, A, and E major) and only one aria in C major; but Elisabeth has 16 arias in sharp keys and five in C major.

These tables do not include the duets, trios, and quartets in which these sopranos appeared, because in ensembles the composer had to have his way.[20] My point is not to suggest that Dorothea sang exclusively in flat keys and Elisabeth in sharp keys, but it is no doubt significant that Dorothea sang an aria in E-flat major in each of her seria roles between 1760 and 1781, as well as Mozart's concert aria for her, *Ah non lasciarmi no,* K.295 a.[21] Dorothea also sang an extraordinarily high proportion of minor-key arias, especially G minor, which is characteristic of the types of roles she created (see examples 1–4 below).[22] The difficult question here is did the qualities of Dorothea Wendling's voice influence the various composers' choice of key, or did she simply happen to play characters who were required to express such qualities in their arias?[23] The high proportion of arias written for her in flat keys, both in major and minor mode, is surely no coincidence.

For some time Mozart scholars have speculated about who chose the subject for *Idomeneo.* While the subject matter must have been attractive to Mozart, it is unlikely that the organist from Salzburg would have been given a choice. Surely, it is no coincidence that three of the first four carnival operas commissioned by Carl Theodor in Munich were based on French tragédies: Fénelon's *Les aventures de Télémaque* (1699), and Danchet's *Idomenée* (1712) and *Tancrède* (1702), in adaptations set by Paul Grua (1780), Mozart (1781), and Holzbauer (1783), respectively.[24] In any event, the opera seria at Munich were all given "per comando" of Carl Theodor, and although Mozart's Mannheim friends, including Cannabich, Raaff, and the Wendlings, probably lobbied for him, the contracts issued by the Intendant specified the libretto or at least the subject to be set.[25]

---

[20] Mozart makes this clear in his letter of 27 December 1780, regarding the Quartet in act 3 of *Idomeneo*: *"aber was terzetten und Quartetten anbelangt muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen – darauf gab er sich zufrieden"*; see *Mozart, Briefe,* 3, p. 73. Although Mozart is not explicit here, duets must represent the middle ground, where the composer had to accommodate the two singers more so than the larger ensembles but to a lesser extent than solo arias.

[21] See Paul Corneilson, "An Intimate Vocal Portrait of Dorothea Wendling", in: *Mozart-Jahrbuch 2000,* forthcoming.

[22] Schubart, *Ideen,* p. 377, defined the key of G minor as follows: *"Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; missmuthiges Nagen am Gebiss; mit einem Worte, Groll und Unlust"*. See also Gretchen A. Wheelock, "*Schwarze Gredel* and the Engendered Minor Mode in Mozart's Operas", in: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship,* ed. Ruth A. Solie, Berkeley and Los Angeles 1993, pp. 201–21.

[23] For a summary of the some of the recent secondary literature, see John Platoff, "Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas", in: *Cambridge Opera Journal* 8 (1996), pp. 3–15.

[24] For further information on the sources of Grua's *Telemaco,* see Karl Böhmer, *W. A. Mozarts "Idomeneo" und die Tradition der Karnevalsopern in München,* Tutzing 1999, pp. 176–81. On the sources of *Idomeneo,* see Kurt Kramer, "Das Libretto zu Mozarts «Idomeneo»: Quellen und Umgestaltung der Fabel", in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo 1781–1981. Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek,* Red. Robert Münster and R. Angermüller, Munich 1981, pp. 7–43.

[25] See Daniel Heartz, "The Genesis of *Idomeneo*", in: *Musical Quarterly* 55 (1969), pp. 1–19; repr. in *Mozart's Operas,* ed. Thomas Bauman, Berkeley and Los Angeles 1990, pp. 15–35; Ders., "Hat Mozart das Libretto zu 'Idomeneo' ausgewählt?", in: *Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo 1781–1981,* pp. 62–70.

There is a missing link that has gone virtually unnoticed until now. In August 1780, about the time Mozart would have received his *scrittura*,[26] an azione teatrale titled *Laodamia* was performed at the Electress's summer residence in Oggersheim. The text was by Mattia Verazi, the Mannheim court poet, was set to music by his son, Giovanni Battista Verazi.[27] A copy of the libretto survives in the Reiss-Museum der Stadt Mannheim, but the music is lost. (See plate 2. The page before the title page bears a handwritten place and date, "Oggersheim/den 3 August 1780".) There are two different women named Laodamia referred to in *The Iliad*. The first Laodamia was a daughter of Bellerophon, and mother of Sarpedon by Zeus, who was killed by Artemis (goddess of hunt). The second Laodamia (not mentioned by name in Homer) was the wife of Protesilaus, who was the first of the Greeks to disembark and to be killed at Troy, and "his wife was left tearing her cheeks and his house half-built". This Laodamia, according to commentators (Ovid, *Heroides Epistola* XIII), was so grieved by her husband's death that the gods allowed her to see him for three hours, after which she killed herself. (For her irrational loyalty, she made Chaucer's list of "good women").

Verazi's libretto has nothing to do with either of these characters, although the "faithful" Laodamia probably served as a model. Rather, his Laodamia is the Queen of Crete, consort of Idomeneo, and mother of Idamante! The "argomento" (see the appendix) gives a summary of the plot. The work tells the post-Trojan-war episode from the mother's perspective, and the action takes place after Idomeneus has left the island of Crete. Idamante is betrothed to Asteria, rather than the Trojan princess Ilia, and there is a High Priest of Neptune called Corebo as well as a "Coro di sagri ministri". Neither Elettra nor Arbace appear in Verazi's libretto. The title role was sung by Dorothea Wendling, with the tenor Franz Hartig as Idamante, Maria Josepha Schäfer as Asteria, and Giovanni Battista Zonca as Corebo – all were former Mannheim court singers except Schäfer, who was one of Dorothea Wendling's pupils.

A summary of the scenes and aria incipits are given in the appendix, mainly in the hope that someone will be able to identify one or more of the arias by Verazi's son. One of the arias sung by Idamante in scene vii of *Laodamia* is virtually identical to the aria text for Asterio in act 2, scene vi of Verazi's *Europa riconosciuta,* set by Antonio Salieri.[28] Verazi had been invited to write four "drammi in azione" for the opening of the Teatro alla Scala in Milan, during the 1778–79 season, and had lately returned to the electoral court. Therefore, it is only natural that he borrowed this melancholy text for a similar situation in *Laodamia*. In *Europa*, the character Asterio (King of Crete!) addresses his spouse Europa (Princess of Tyre), and in *Laodamia*, Idamante addresses his betrothed Asteria. Verazi only needed to make two minor changes to fit the slightly different context: "figlio infelice" in line 5 of the original was altered to "sposa infelice", and "Sposa, addio" in the penultimate line became "Madre, addio". (The complete text of the aria in *Laodamia* is given below.) Although the two dramas are otherwise unrelated, it is worth noting that both involve sovereigns of Crete.

---

[26] According to an entry in Nannerl Mozart's "Tagebuch", Abt Varesco came to visit the Mozarts on 22 August 1780, probably to work on the scenario for *Idomeneo;* see *Mozart. Briefe,* no. 533, line 54.

[27] According to the libretto in the Reiss-Museum der Stadt Mannheim, Mh 1788, "La musica è nuova composizione del VERAZI FIGLIO". RISM B/1 lists two sets of "Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte" with violin or flute accompaniment by Giovanni Battista Verazi; see V1213 and V1214. Vogler, who published a Lied by Verazi in *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule,* 4 vols., Mannheim, 1778–81, 4, pp. 345–48, was probably his teacher.

[28] I am grateful to John A. Rice for bringing this to my attention. He discusses Salieri's setting of this aria in his recent monograph, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1998, pp. 261–63.

Scena vii (Aria for Idamante)

Del morir l'angoscie adesso,
Tutte io provo a voi dappresso.
Sventurato! ah quest'amplesso
Sarà l'ultimo per me.

Lascia oh Dio! – sposa infelice,
Lascia ch'io – ti stringa al seno.
La dolente Genitrice
Mi ritrovi almeno – in te.

Ah dov'è quel cuor di sasso,
Che non pianga al pianto mio?
Madre, addio . . . Più amaro passo,
Duol più barbaro non v'è.

The extensive scena for Laodamia in scene ix is exactly the type of dramatic situation in which Dorothea Wendling excelled. This text calls for an alternation of obbligato recitative and contrasting numbers, both cavatina and multi-movement aria; perhaps concluding with a rondò. Mozart's concert aria K.272, the scena of Andromeda, would have been a good model for Verazi.

Scena ix (Laodamia *sola*)

Deh t'arresta: sospendi . . . Ah più non sente!
Raggiungerla degg'io . . . Ma il piè s'arresta!
Qual'orrore in me si desta!
Chi ritiene I passi miei?
Figlio, oh Dei! – chi a me t'asconde? . . .
Mi confonde – il mio martir.

Numi! Tutti già parmi
I suoi gemiti udir, le sue querele.
Già un acciaro crudele . . . Ah no: fermate,
Barbari. Se bramate
Il sangue, eccovi il mio . . .
Misera, oh Dio! Che parlo? A chi ragiono?
Forse in questo momento,
Ch'io bagno invan d'inutil pianto il ciglio,
Non son più madre, oh Dei! non ho più figlio.
Del figlio, che muore
Gli estremi son questi
Funesti – lamenti.
Quei flebili accenti,
Che barbara sorte!
Che strano martir!
L'affanno – di morte
Mi fanno – soffrir.
Figlio, aspetta. Di Lete ombra dolente
Varcar teco vogl'io le torbid' onde . . .
Ma di Lete dalle sponde

Volgi a me turbato il ciglio!
Figlio, – almen. Più non risponde . . .
Mi confonde – il mio martir.
Ah sì: mi risponde
Co' flebili accenti
Il figlio, che muore.
Quei mesti lamenti,
Che fato severo!
Che fiero – martir!
Di morte l'affanno
Mi fanno – soffrir.

Laodamia ends with an honorific text, which functions at various levels: first, Idamante sings the praise of his mother, the "Augusta Donna", echoed by the others, and finally Laodamia acknowledges the "Genitor" (a reference to their patron, the Electress). Thus, the work celebrates "good women", and indirectly the prima donna, Dorothea Wendling, and the Electress Elisabeth Auguste.

Scena xii (Final Ensemble)

Idamante: Al Genitore accantò
Ah se felici siamo;
Dovuto è un sì bel vanto,
AUGUSTA Donna, a te.
Tutti, alla riserva di Laodamia.
Dovuto è un sì bel vanto,
AUGUSTA Donna, a te.
Laodamia: Dovuto un sì bel vanto,
Al Genitor sol'è.

For the carnival opera in Munich, Dorothea Wendling was given the "daughter" role, rather than the "mother" role, since Raaff as Idomeneo was old enough to be her "father". Elettra of course is pure poetic invention: she had to land on Crete so that Elisabeth Wendling would have an interesting role to sing. Varesco and Mozart could have introduced a local Cretan girl to be the rival of the foreign princess; but troubled Elettra, daughter of Agememnon and brother of Orestes (and sister of Iphigenia), gave the composer an opportunity to exploit the melodramatic qualities of the character. The passionate energy of Elettra makes for a striking contrast with the self-sacrificing nature of Ilia.

Idomeneo was one of the happiest collaborations of Mozart's career, and it must have been one of the best experiences for his prima and seconda donna. From Munich, Mozart wrote to his father: *"Nun aber etwas gutes. Madme Wendling ist mit ihrer Scene Arcicontentissima. Sie hat sie 3 mal nach einander hören wollen".*[29] A week later, on 15 November, he mentions: *"ich habe es von einer dritten hand, dass die 2 Wendlinge [Dorothea and Elisabeth] ihre Arien sehr gelobt haben".*[30] Niemetschek's brief summary of Mozart's *Idomeneo* is *a propos:*

"Idomeneo ist eines seiner größten, und gedankenreichesten Werke; der Stil ist durchgehends pathetisch und athmet heroische Erhabenheit. Da er diese Opera für große Sänger und für eines der besten Orchester von Europa schrieb, so fühlte sein Geist keinen Zwang, und entfaltete sich darinn am üppigsten. Aber Idomeneo muß besser aufgeführt werden, als es zu Prag vor eini-

[29] *Mozart, Briefe*, 3, p. 14.
[30] *Mozart, Briefe*, 3, p. 20.

gen Jahren in Sommer geschah, wo ihn der Opern-Unternehmer im eigentlichen Verstande prostituirte. Es war ein drolligrer Gedanke eine der größten Opera ohne Sängerinnen und Orchester aufzuführen. Denn beydes fehlte, und ward durch Substituten ersetzt".[31]

Apparently, Prague did not possess a pair of sopranos as gifted as Dorothea and Elisabeth Wendling.

As an epilogue to my paper, I want to make one other point. Mozart's bravura concert aria, *Sperai vicino il lido* K.368, possibly written at Munich in 1780–81, was certainly not intended for Elisabeth Wendling, as Alfred Einstein suggested years ago and which is now often passed on as "fact". The range (up to high f^3) and difficulty of the coloratura were beyond her scope. The bravura arias in her other roles, including Elettra, make less stringent demands on the singer's range and agility. The aria was more likely written for Josephine Dussek, who had requested an aria from Mozart. Leopold mentioned this in his letter of 15 December 1780, to which Mozart responded on 19 December 1780: Madame Duschek will have to wait until *Idomeneo* is finished.[32] Later in a postscript to his letter of 5 September 1781, Mozart asked his father, *"bitte mit gelegenheit mir die aria die ich für die baumgarten gemacht, – das Rondeau für die Duscheck – und dem Ceccarelli seines zu schicken".*[33] That is, K.369, possibly K.368 (certainly not K.272, which is a large-scale scena not a rondeau), and K.374 (which actually is a rondeaux for the castrato Ceccarelli). Although Mozart did not label K.368 "Rondeau", it does have some of the characteristics of the Italian, two-tempo rondò (Andantino–Allegro).[34]

The only problem with this theory, however, is that Josepha Duschek would probably not have been able to sing *Sperai vicino il lido* either. Although the other two concert arias Mozart wrote for her, K.272 and K.538, are ambitious and challenging pieces, neither has as high a range and tessitura as K.368. Of course, it is possible that Mozart sent K.368 to Duschek, knowing full well that it would be too high for her. A more likely possibility is that he wrote the aria for Aloysia Weber during the summer or autumn of 1778 on his way back home from Paris.[35] There are limits to such analysis, but it can provide clues and insight into some of our unsolved mysteries surrounding Mozart.

---

[31] Niemetschek, *Lebenbeschreibung,* p. 110.

[32] Leopold wrote: *"aber ich hatte wohl unter dieser Zeit ein schreiben von M^lle Dussek mit einem Text zu einer Aria bekommen, hab ihr auch schon geantwortet, dass vor dem neuen Jahre nichts möglich sey. Sie schrieb, dass sie noch ein Schuldnerin wegen der vorigen Aria wäre, und da sie es zimmlich pressant machte, so musste ich ihr mit aller Höflichkeit die dermalige unmöglichkeit alsogleich umständlich schreiben".* Mozart responded: *"wegen Mad:^me Duschek ist es freylich dermalen ohnmöglich – aber nach geendigter opera mit vergnügen – unterdessen bitte ich sie ihr mein Compliment zu schreiben", Mozart, Briefe,* 3, pp. 57 and 65.

[33] *Mozart, Briefe,* 3, p. 156.

[34] See Don Neville, "The Rondò in Mozart's Late Operas", in: *Mozart Jahrbuch* 1994, pp. 141–55.

[35] This latter scenario would fit better with the paper and handwriting studies of Alan Tyson and Wolfgang Plath, who have assigned the aria to the summer of 1780.

Appendix

Argomento to Verazi's *Laodamia*

Ritornava dalla guerra di Troja vincitore al suo regno Idomeneo, re di Creta, quando assalito da una fiera tempesta, si vide in periglio di restar miseramente sommerso. Per sottrarsi al rischio dell'imminente naufragio, sè però voto di sagrificare a Nettuno il primo vivente, che a lui si presenterebbe nell'approdar salvo alle sponde. Ma riconosciuto nella promessa vittima il suo figlio Idamante, piutosto che spargere ad onta della paterna tenerezza l'innocente suo sangue, solo in mare nuovamenta si espose a'minacciati risentimenti dell'irritata Divinità. Ridusse la sua nuova partenza nell'ultima desolazione gli abbandonati suoi sudditi. Ma confortati dalla virtuosa Laodamia, sua consorte, ch'era in Creta con essi rimasa, vider sua mercé in breve cangiato il funesto aspetto dell'avversa loro fortuna. Pago a render Nettuno bastò l'intrepida costanza dell' Augusta Donna, che a costo de'suoi giorni medesimi si propose di conservar quelli dell'amato figlio, presentandosi vittima volontaria per essere in sua vece immolata. Commosso il Nume dall'eroico sforzo di sì gloriosa risoluzione, si dichiarò per mezzo del gran sacerdote Corebo intieramente sodisfatto, e placato. Reso quindi alla Creta il sospirato Regnante, mise il colmo alla felicità de' suoi popoli coll'avventuroso compimento della desiderata unione d'Idamante, e d'Asteria, principessa del regio sangue Cretense, che per invariabil disposizion de' fati avea già ne' suoi decreti il cielo a lui destinata.
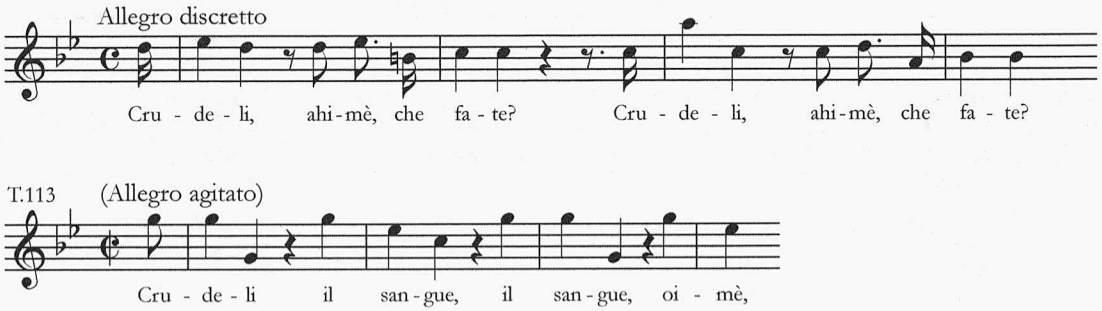
Il fondamento di quest'azione drammatica si troverà in Omero, ed in Servio.

La scena si finge nell'isola di Creta, e rappresenta un verde recinto vicino alla spiaggia, con antro da un lato, ed ara nel mezzo consagrata a Nettuno.
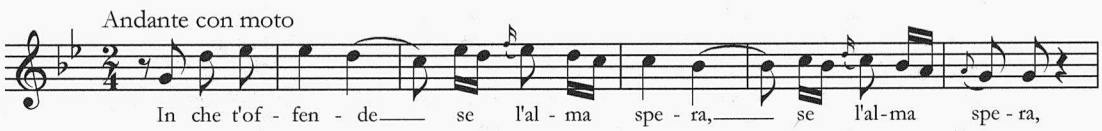
Outline of *Laodamia* with Aria Incipits (Character)

Scena i. Laodamia, Idamante, ed Asteria
„Rasserena il mesto ciglio" (Laodamia)
Scena ii. Idamante ed Asteria
Scena iii. Corebo, *e detti*
„In grembo alla calma" (Corebo)
Scena iv. Idamante ed Asteria
„D'un Padre, e d'un Regnante" (Idamante)
Scena v. Asteria *sola*
„Fedel mi adora" (Asteria) [rondò?]
Scena vi. Corebo, Laodamia, ed Idamante
„Come ritorna in vita" (Corebo)
Scena vii. Asteria, *e detti*
„Del morir le angoscie adesso" (Idamante)
Scena viii. Asteria e Laodamia
„D'un debole affetto" (Asteria)
Scena ix. Laodamia *sola*
„Deh t'arresta: sospendi" – „Qual'orrore in me si desta!"
Scena x. Idamante e Corebo, *con seguito di sagri ministri, che al suono lugubre di flebili istrumenti accompagnan lentamente verso l'ara la vittima.*
„La sagra vittima" (Corebo, Idamante, and Coro)
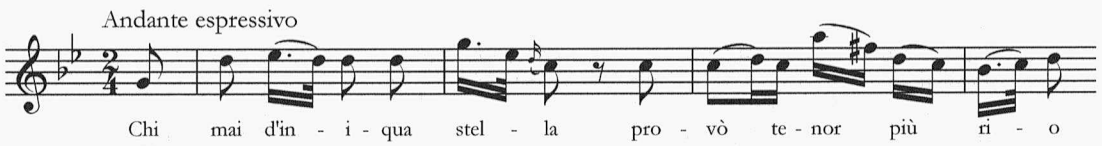
Scena xi. Asteria, *che accore ansante, e detti*
„Fermate: sospendete" (Asteria)
Scena xii. Laodamia, *che viene affannosa, e detti*
„Crudeli, oh Dio! Che fate?" (Laodamia, Idamante, Asteria, Corebo)
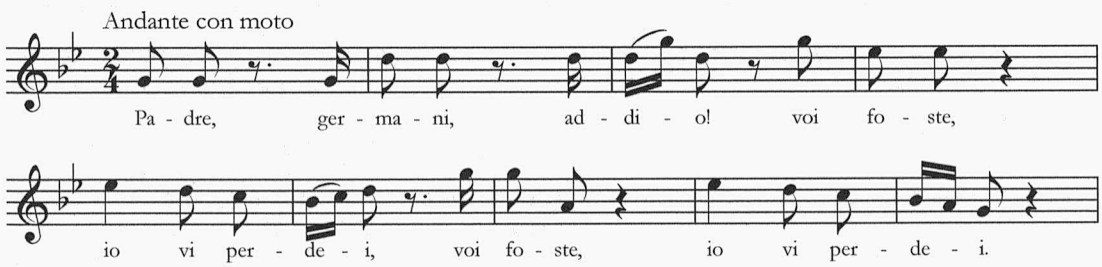


Ex. 1: Aria (Sofonisba) from Traetta's *Sofonisba* (1762)



Ex. 2: Aria (Marzia) from Piccinnis's *Catone in Utica* (1770)



Ex. 3: Aria (Aspasia) from J.C. Bach's *Temistocle* (1772)



Ex. 4: Aria (Illia) from Mozart's *Idomeneo* (1781)

Table 1
Dorothea Wendling's Opera Career*

Date	Role	Opera	Composer
1753	Ermione	*Antigona*	Galuppi
	Barsene	*Demetrio*	Jommelli
1754	**Silvia**	*L'isola disabitata* (azione comica per musica)	Holzbauer
1755	**Dorotea**	*Don Chisciotte* (opera serio-ridicola)	Holzbauer
1756	**Lisinga**	*I cinesi* (componimento drammatico)	Holzbauer
	Fedra	*Le nozze d'Arianna* (festa teatrale)	Holzbauer
	[Aristea]	*L'Olimpiade*	Galuppi
1757	[Servilia]	*La clemenza di Tito*	Holzbauer
1758	**Beroe**	*Nitteti*	Holzbauer
1759	**Aricia**	*Ippolito ed Aricia*	Holzbauer
1760	**Giunia**	*Cajo Fabrizio*	Jommelli
1762	**Sofonisba**	*Sofonisba*	Traetta
1764	**Ifigenia**	*Ifigenia in Tauride*	Majo
1766	**Cleofide**	*Alessandro*	Majo
1768	**Emirena**	*Adriano in Siria*	Holzbauer
1769	Lucinda	*La buona figliuola zitella* (dramma giocoso)	Piccinni
1770	Clarice	*L'amante di tutte* (dramma giocoso)	Galuppi
	Marzia	*Catone in Utica*	Piccinni
1771	Eugenia	*Il filosofo di campagna* (dramma giocoso)	Galuppi
	Elmira	*Il figlio della selve* (favola pastorale)	Holzbauer
	Arminda	*Gli stravaganti* (azione comica)	Piccinni
1772	Mme Costanza	*L'amore artigiano* (dramma giocoso)	F. L. Gassmann
	Isabella	*Le finte gemelle* (operetta giocosa)	Piccinni
	Belinda	*L'isola d'Amore* (azione comica)	Sacchini
	[Diana]	*Endimione* (azione drammatica teatrale)	J. C. Bach
	Aspasia	*Temistocle*	J. C. Bach
1774	[Renoppia]	*La secchia rapita* (dramma eroicomico)	Salieri
	[Dalisa]	*Amore vincitore* (azione teatrale)	J. C. Bach
1775	**Giunia**	*Lucio Silla*	J. C. Bach
1778	**Rosamund**	*Rosamund*	A. Schweitzer
	Didone	„Ah non lasciarmi, no" K.295a	Mozart
1779	**Didone**	*La morte di Didone*	Holzbauer
1780	**Laodamia**	*Laodamia* (azione teatrale)	G. J. Verazi
	Calipso	*Telemaco*	P. Grua
1781	**Ilia**	*Idomeneo*	Mozart

* Dates given are generally those of the first performance at the Hoftheater, Mannheim (through 1777) and the Residenztheater, Munich (1780–81). Roles in bold type were written specifically for her; roles in brackets are conjectural. All are "dramma per musica" unless otherwise stated.

For further information on the dates of performance and sources of these operas, see the following works: Paul Corneilson, *Opera at Mannheim, 1770–1778*, Ph. D. diss., University of North Carolina Chapel Hill, 1992; Paul Corneilson, "The Case of J. C. Bach's *Lucio Silla*", in: *Journal of Musicology* 12 (1994): pp. 206–18; Paul Corneilson and Eugene K. Wolf. "Newly Identified Manuscripts of Operas and Related Works from Mannheim", in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), pp. 244–73; Bärbel Pelker, "Theateraufführungen und musicalische Akademien am Hof Carl Theodors", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors,* ed. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, pp. 219–59; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800,* 7 vols., Cuneo 1990–94.

Table 2
Elisabeth Wendling's Opera Career*

Date	Role	Opera	Composer
1762	**Cirene**	*Sofonisba*	Traetta
1764	**Tomiri**	*Ifigenia in Tauride*	Majo
1766	**Erismena**	*Alessandro*	Majo
1768	**Sabina**	*Adriano in Siria*	Holzbauer
1769	Sandrina Contadina	*La buona figliuola zitella* (dramma giocoso)	Piccinni
1770	Lucinda	*L'amante di tutte* (dramma giocoso)	Galuppi
	Emilia	*Catone in Utica*	Piccinni
1771	Lesbina	*Il filosofo di campagna* (dramma giocoso)	Galuppi
	Arsinda	*Il figlio della selve* (favola pastorale)	Holzbauer
1772	Falsirena	*La fiera di Venezia* (dramma giocoso)	Salieri
	Marina	*L'isola d'Amore* (azione comica)	Sacchini
	Rossane	*Temistocle*	J. C. Bach
1774	[Gheranda]	*La secchia rapita* (dramma giocoso)	Salieri
1775	**Celia**	*Lucio Silla*	J. C. Bach
1777	Anna	*Günther von Schwarzburg*	Holzbauer
1780	**Eucari**	*Telemaco*	P. Grua
1781	**Elettra**	*Idomeneo*	Mozart
1782	**Semiramide**	*Semiramide*	Salieri

* Dates given are generally those of the first performance at the Mannheim Hoftheater (through 1777) and the Munich Residenztheater (1780–85). Roles in bold type were written specifically for her; roles in brackets are conjectural. All are "dramma per musica" unless otherwise stated.

For further information on the dates of performance and sources of these operas, see the works cited in Table 1 above.

Table 3:
Arias Written for Dorothea Wendling, 1760–1781
(Arranged by Key)
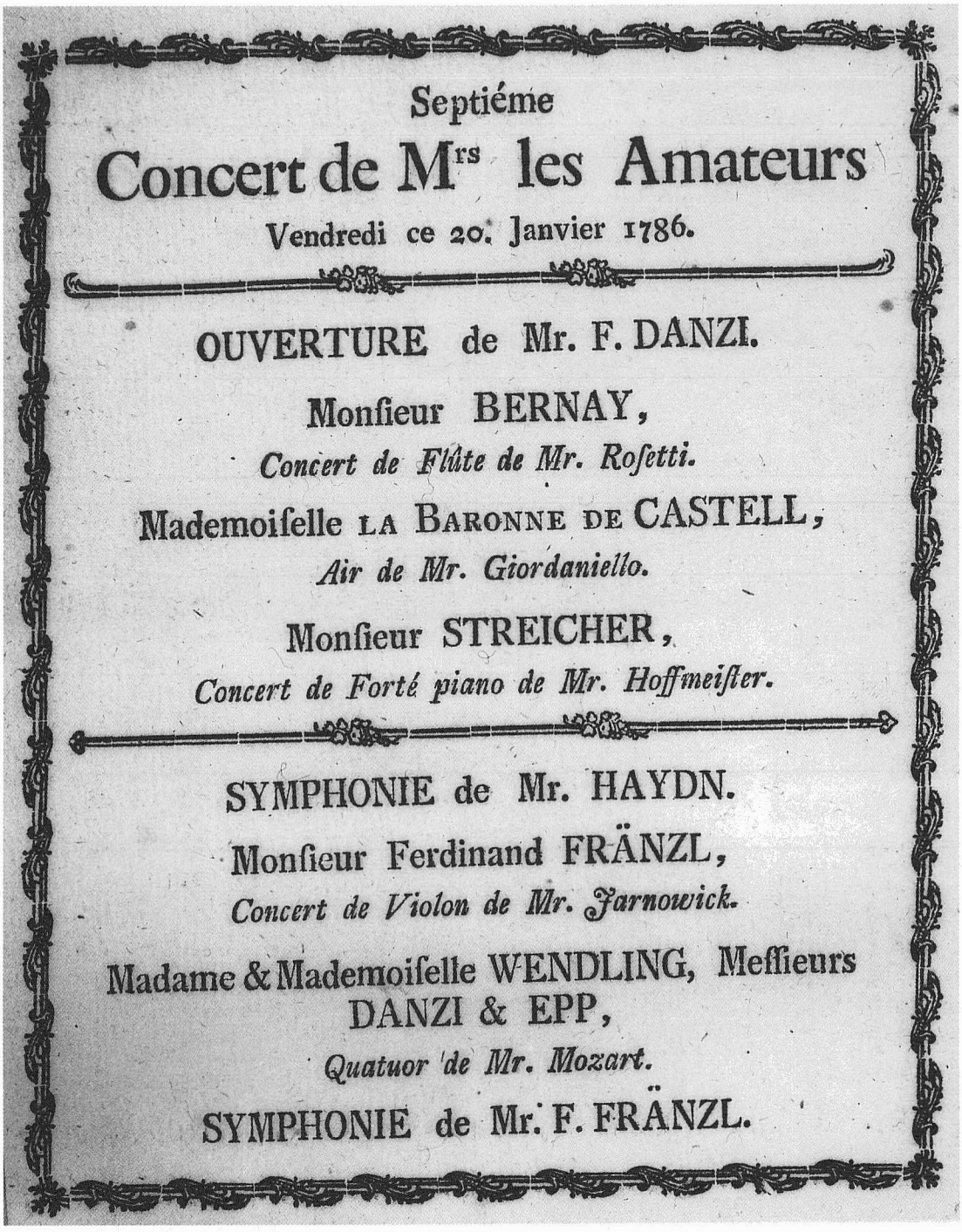
A-flat/f	E-flat/c	B-flat/g	F	C	G	D	A	E
„Frà i pensier più funesti di morte" *Lucio Silla*	„Parto: ma attendimi" *Cajo Fabrizio*	„Tutti gl'affetti miei" *Cajo Fabrizio*	„Il padre crudele" *Cajo Fabrizio*	„Dalla sponda tenebrosa" *Lucio Silla*	„Se mai turbo il tuo riposo" *Alessandro*	„Per te d'eterni allori" *Adriano*	„Digli ch'io son fedele" *Alessandro*	„Zeffiretti lusinghieri" *Idomeneo*
	„Sventurata invan mi lagno" *Sofonisba*	„Intesi: ti basti" *Sofonisba*	„Se il labbro si lagna" *Ifigenia*		„Che fa il mio bene?" *Adriano*		„Tu fedel sarai" *Telemaco*	
	„Darti, o figlio" *Sofonisba*	„Crudeli, aimè! Che fate?" *Sofonisba*	„Se troppo crede al ciglio" *Alessandro*		„Non ti minaccio sdegno" *Catone*			
	„Ombra cara, che intorno t'aggiri" *Ifigenia*	„De' tuoi mali esulterei" *Ifigenia*			„Ah si resti . . . Onor mi sgrida" *Temistocle*			

Table 3 continued

A-flat/f	E-flat/c	B-flat/g	F	C	G	D	A	E
	„Se il Ciel mi divide“ *Alessandro*	„E follia, se nascondete“ *Catone*			„Va crescendo il mio tormento“ *Didone*			
	„Prigioniera, abbandonata“ *Adriano*	„In che ti offende“ *Catone*						
	„Quell'amplesso, e quel perdono“ *Adriano*	„Chi mai d'iniqua stella“ *Temistocle*						
	„Oh, Dio! Mancar mi sento“ *Adriano*	„Va lusingando amore“ *Didone*						
	„Confusa, smarrita“ *Catone*	„Padre, germani, addio!“ *Idomeneo*						
	„E specie di tormento“ *Temistocle*							
	„Dalla sponda tenebrosa“ *Lucio Silla*							
	„Ah non lasciarmi, no“ (K.295a)							
	„Vado, ma dove, o Dio“ *Didone*							
	„Tradita . . . sprezzata“ *Telemaco*							
	„Ah s'accenda in quest'istante“ *Telemaco*							
	„Se il padre perdei“ *Idomeneo*							

Table 4
Arias Written for Elisabeth Wendling, 1762–1785
Arranged by Key

A-flat/f	E-flat/c	B-flat/g	F/d	C	G	D	A	E
„Assai m'ingannasti" *Adriano*	„Nacqui agli affanni in seno" *Catone*	„L'istesso tormento" *Sofonisba*	„Per te spero e per te solo" *Catone*	„Chi d'insano amor delira" *Sofonisba*	„Son confusa pastorella" *Alessandro*	„Ah lo sdegno degli amanti" *Ifigenia*	„Senti: aspetta" *Sofonisba*	
	„Scherzi l'aura" *Telemaco*	„Torni al labbro" *Telemaco*	„Tutte nel cor vi sento" *Idomeneo*	„Chi vive amante, sai che delira" *Alessandro*	„Numi, se giusti siete" *Adriano*	„Di rendermi la calma" *Alessandro*	„E specie di follia" *Ifigenia*	
	„D'Oreste, d'Ajace" *Idomeneo*	„Non so, se più t'accendi" *Semiramide*		„Volga il Ciel, felici amanti" *Adriano*	„Strider sento la procella" *Lucio Silla*	„Se lusinghiera speme" *Lucio Silla*	„Digli ch'è un'infedele" *Adriano*	
		„Sente l'amica speme" *Semiramide*		„O nel sen di qualche stella" *Catone*	„Del mio ben nelle pupille" *Telemaco*		„Un certo no so che" *Catone*	
				„Or a' danni d'un ingrato" *Temistocle*	„Idol mio" *Idomeneo*		„Basta dir ch'io sono amante" *Temistocle*	
					„Ah non è vano il pianto" *Semiramide*		„Il labbro timido" *Lucio Silla*	
							„Fuggi dagli occhi miei" *Semiramide*	


Septiéme
Concert de Mrs les Amateurs
Vendredi ce 20. Janvier 1786.

OUVERTURE de Mr. F. DANZI.

Monſieur BERNAY,
Concert de Flûte de Mr. Roſetti.

Mademoiſelle LA BARONNE DE CASTELL,
Air de Mr. Giordaniello.

Monſieur STREICHER,
Concert de Forté piano de Mr. Hoffmeiſter.

SYMPHONIE de Mr. HAYDN.

Monſieur Ferdinand FRÄNZL,
Concert de Violon de Mr. Jarnowick.

Madame & Mademoiſelle WENDLING, Meſſieurs DANZI & EPP,
Quatuor de Mr. Mozart.

SYMPHONIE de Mr. F. FRÄNZL.

Plate 1: Concert Program (Courtesy of The Geheimes Hausarchiv, Munich)

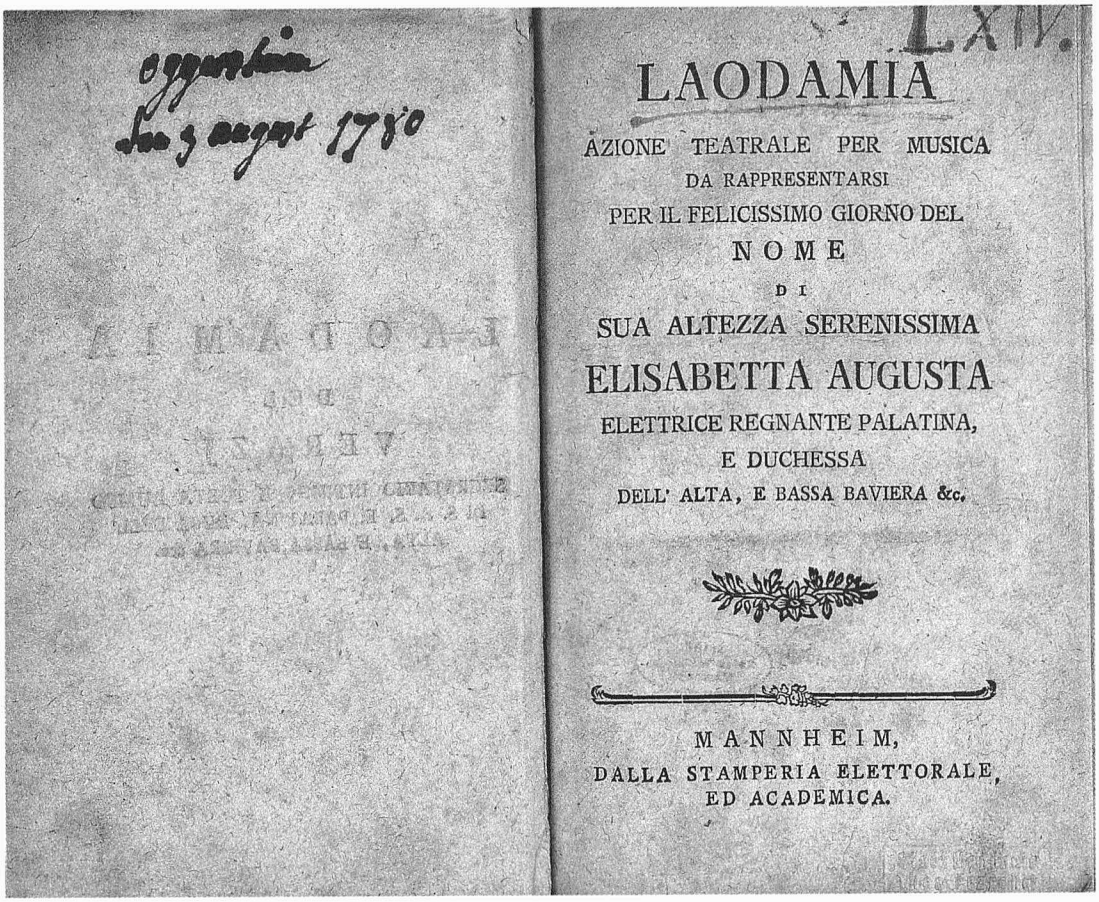


Plate 2: Title page to *Laodamia* with handwritten date. (courtesy Reiss-Museum der Stadt Mannheim)

Iris Winkler

„Expreßion" wider „den Alten schlendrian" – die „deutsche" Shakespeare-Rezeption und die zeitgenössische Interpretation von Mozarts *Idomeneo*

„Um sich zu überzeugen, wie wenig Geschmack noch bis itzt in Deutschland herrsche, dürfen Sie nur unsre öffentlichen Schauspiele besuchen. Sie finden daselbst die abscheulichen Stücke von Shakespeare aufgeführt, die man in unsre Sprache übersetzt hat. Die ganze Versammlung findet ein ausnehmendes Vergnügen daran, diese lächerlichen Farcen anzusehen, die nur würdig wären, vor den Wilden von Kanada gespielt zu werden".[1]

So beurteilt Friedrich II., der selbst als „Librettist" tätig gewesen ist, William Shakespeares Werke in deutscher Übersetzung und Nachahmung. Gegen Ende des Jahrhunderts finden sich Shakespeares Schauspiele in deutschen Übertragungen vermehrt auf deutschen Bühnen. Wieland hat in den Jahren 1762–1766 an die zweiundzwanzig Dramen übersetzt und sich mit der Biographie des englischen vorbildlichen Dichters eingehend beschäftigt.[2] Gottlieb Stephanie d. J., der spätere Librettist der *Entführung aus dem Serail*, hat 1772 *Macbeth* in eigener Version in Wien aufgeführt. Dort ist auch im darauffolgenden Jahr *Hamlet* in der Bearbeitung von Franz Heufeld – ohne tragischen Ausgang – gegeben worden. Friedrich Ludwig Schröder hat eine rezeptionsgeschichtlich bedeutende *Hamlet*-Übertragung verfasst (ohne Fortinbras, mit glücklichem Ausgang, Hamlet lebt und wird regieren). 1776 wird diese Schrödersche Fassung in Wien gespielt und kommt anschließend auch nach Mannheim.[3] Otto Heinrich von Gemmingen huldigt Autor, Werk und Interpret in seiner *Mannheimer Dramaturgie*:

„Freut euch ihr Verehrer des Schönen, des Guten, des Erhabenen, des Vortreflichen! freut euch, wieder ein Schritt zur Vollkommenheit näher! – Vater Shakespear kam heute zum erstenmal auf unsre Bühne. – Shakespears Hamlet ward gespielt. – Borchers war Hamlet, und Hamlet war Borchers".[4]

Das ausdrucksvolle Spiel der Protagonisten wird geschildert:

„Der erste Blick, der erste Tritt des Herrn Borchers als Hamlet wie er im Gefolge des Königs kame – siehe da der ganze Inhalt seiner Rolle. – Wer sahe nicht gleich an ihm das düstre melancholische Geschöpf, dem der Mensch, die Quintessenz von Staub nicht gefällt, und ‚das Weib eben so wenig' – Spleen war auf seiner Stirne gemahlt. Und dann alle die Scenen der Verwunderung wie man ihm die erste Nachricht von der Erscheinung des Geistes bringt, – der Bestürzung, des Kampfs zwischen Furcht, Liebe, Wuth bey dem Anblick des Geistes – Die Szenen des Schauspiels, die mit der Flöte, die bey seiner Mutter, die – doch was soll ich mehr anführen, mehr sagen. Für den, der nicht im Schauspiel war, scheint alles was ich sagen werde, Ueberspannung, Gebrüll nach dem neuen Genie=Gebrauch – und dem der es selbst sah, ist es Wasser, statt Rheinwein den er genoß.

---

[1] Friedrich II., „De la littérature allemande. Über die deutsche Literatur; die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mängel, sie zu verbessern" (1780), übers. v. Christian Wilhelm von Dohm, in: Horst Steinmetz (Hrsg.), *Friedrich II., König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1985, S. 60–99, zit. S. 81.

[2] *Shakespear Theatralische Werke, Aus dem Englischen übersezt von Herrn Wieland. Mit Königl. Poln. Un. Chur. Fürstl. Sächs. allergn. Privileg*, 8 Bde., Zürich 1762–1766. Im 1766 erschienenen achten Band ist *Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel* enthalten.

[3] Vgl. Günther Erken, „Deutschland", in: Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Teil IV: *Das Werk auf der Bühne*, Stuttgart (1972), 1978, S. 816–832, hier S. 819ff. Christopher R. Wilson, Art. „Shakespeare, William", in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, New York (1992), 1998, IV, S. 338–347.

[4] [Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen], *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, Mannheim 1780, Drittes Stück, S. 25. Zu David Borchers, vgl. Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreieinhalb Jahrhunderten*. Mit Bilddokumenten zusammengestellt v. Carl Nießen, Stuttgart 1947, S. 149.

Nur diese Bemerkung: dass man um Hamlets Rolle zu spielen, mehr Seelenlehre im Kopfe haben müsse, als mancher besoldete Universitätsprofessor, der über die Philosophie Jahr aus Jahr ein Collegien ließt. Madame Borchers als Ophelia, spielte meiner Meinung nach die Scenen der Raserei vortreflich; in jener Lage, lacht der Mensch mit weinendem Auge; aber das Gelächter ist blos die augenblickliche Wirkung der Nerven – es ist also nur Erschütterung. Die einzelnen Theile, versagen dem Menschen ihre zweckmäßigen Dienste, das trübe Auge steht geheftet auf seinen Gegenstand; die Sprache, verlassen von ihrer Leiterin die Vernunft, articulirt unzusammenhängende Worte [...]".[5]

Jean Georges Noverre, mit dem Mozart in seiner Pariser Zeit in Kontakt gekommen ist, hebt im neunten Brief seiner *Lettres sur la Danse et sur les Ballets* (1760) die schauspielerische Leistung David Garricks – dessen Verkörperung des Hamlets legendär geworden ist – hevor:

„Mr. Garrick, den berühmten englischen Schauspieler, möchte ich als Vorbild hinstellen [...] Er war so natürlich, sein Ausdruck so lebensnah, seine Gestik, Mimik und seine Blicke so sprechend und überzeugend, daß selbst denen, die kein Wort Englisch verstanden, die Handlung klar war. Man konnte den Sinn mit Leichtigkeit verfolgen, sein Pathos war rührend [...] Er zerrte an den Gefühlen, zerriß das Herz, schnitt in die Seele und ließ den Zuschauer Herzblut vergießen".[6]

Über die landessprachliche Mitteilung hinaus wird das Spiel dieses Schauspielers verstanden. Ganz ähnlich wie Noverre bewertet von Gemmingen Garricks Verkörperung und Interpretation.[7] Ausdruckstarkes pantomimisches Spiel verlangt Noverre dem Tänzer ab, ebendies erwartet Ernst Christoph Dreßler für das „Singe-Schauspiel" von dem darstellenden Sänger, der Sängerin:

„[...] das Opern=Theater verlangt nebst dem Gehör, mehr zu sehen, als eine schöne und prächtig gekleidete Statue, die einen vortreflichen und rührenden Laut von sich gibt". [8]

„Ein jedes muß auf seinen Mitspieler genau Achtung haben, und nicht bey der heftigsten Rede, die an ihm gerichtet ist, ohn Empfindung und Bewegung gleich einer Bildsäule da stehn. Er muß nicht warten, bis ihm der Soufleur neu Leben einbläst, um zu antworten".[9]

Dagegen bemerkt Mozart über seine ihm in München für den *Idomeneo*[10] zur Verfügung stehenden Sänger:

„er [Vincenzo Dal Prato] *war noch nie auf Keinen theater und Raaff ist eine statue – Nun stellen sie sich einmal die scene im Ersten Ackt vor".*[11]

Pier Francesco Tosi äußert sich in seinen *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna 1723) über die Problematik der Verbindung von Gesang und Aktion. Johann Friedrich Agricola (Berlin 1757) übersetzt wie folgt:

„Ich weis nicht, ob ein vollkommener Sänger auch zugleich ein vollkommener Acteur seyn könne. Denn das Gemüth, welches zu eben derselben Zeit auf zwo sehr verschiedene Handlungen gerichtet seyn muß, neiget sich wahrscheinlicher Weise mehr auf die eine als auf die andere Seite".[12]

---

[5] *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, a. a. O., Drittes Stück, S. 26 f.

[6] Dt. Übers. nach der revidierten Ausgabe, Petersburg 1803, zit. in: Daniel Heartz, „Von Garrick zu Gluck: Theater- und Opernreform um 1750", in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (Wege der Forschung, Bd. 613), Darmstadt 1989, S. 200–222, zit. S. 213.

[7] Vgl. *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, a. a. O., Achtes Stück, S. 72.

[8] *Ernst Christoph Dreßlers Theater-Schule für die Deutschen, das Ernsthafte Singe=Schauspiel betreffend*, Hannover und Cassel, 1777, Sechstes Kapitel, *Für die Sängerinnen*, § 7, S. 114 f., zit. S. 115.

[9] *Ernst Christoph Dreßlers Theater-Schule*, a. a. O., Sechstes Kapitel, *Für die Sängerinnen*, § 18, S. 121.

[10] Vgl. Iris Winkler, *Idomeneos „Sprache". Zum Umfeld einer umstrittenen Oper*, Eichstätt, Univ. Diss. 1996 (Mikroform-Dissertation, Ketsch b. Mannheim).

[11] *Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und O. E. Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel usw., Bd. 3, Nr. 533, S. 13 f., Z. 43 ff. (Mozart an den Vater, München 8. 11. 1780).

[12] Vgl. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Nachdruck der Ausgabe Bologna 1723, S. 97, Beilage zu: Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1757, hrsg. v. Erwin R. Jacobi, Celle 1966, S. 216.

Diese Passage kommentiert Agricola mit ausführlichen Literaturverweisen. Der Hinweis insbesondere auf deutsche Übersetzungen dokumentiert die Rezeption theatertheoretischer Schriften. Eine aus dem Italienischen übersetzte Gesangslehre bezieht Literatur aus dem Nachbargebiet des Schauspiels ein. Agricola erwähnt den Sänger Senesino, dem es durch Anleihen aus der Schauspielkunst noch gelungen ist, seinen Operngesang zu bereichern. Nicht unwesentlich ist, daß bei Agricola der „tragische Schauspieler" als direktes Vorbild für den Sänger fungiert und die „Declamation", die von der Rhetorik ausgehende Textinterpretation, dem Sänger zum Maßstab wird.[13]

„Es gibt kaum eine schöne Gebärde einer antiken Statue, die er nicht nachvollziehen kann [...]", wurde Nicolini nachgesagt.[14] Die *„schöne Gebärde einer antiken Statue"* wird Jahrzehnte später bei Dreßler *„eine schöne und prächtig gekleidete Statue, die einen vortrefflichen und rührenden Laut von sich gibt"*. Das anzustrebende Ideal des Seria-Sängers erfährt eine Korrektur. Charles Burney berichtet, daß Gaetano Guadagni, Glucks Orfeo-Darsteller, durch Spiel und Gesangsweise das Publikum überrascht und durchaus auch Missfallen erregt hat. Guadagni ist ein Schüler des Shakespeare-Interpreten Garrick gewesen.[15]

Um auf dem Theater glaubwürdig auftreten zu können, durch überlegtes Auftreten gezielte Wirkungen im Publikum auszulösen, benötigt der Schauspieler wie der Sänger Theatererfahrung. Dies meint Mozart, der zeitlebens ein häufiger Besucher des Theaters, der Oper wie des Schauspiels gewesen ist, vor allem bei seinem Idamante-Darsteller nicht voraussetzen zu können. Die Sänger Raaff und Dal Prato sind für Mozart als Schauspieler wenig geeignet.[16] Mozart hat seine Werke, auch schon zu diesem Zeitpunkt, jeweils so angelegt, daß er mit den Fähigkeiten seiner Ausführenden arbeitet und auf diese Weise deren Höchstleistung ständig einfordert. Daß ein Vokalkomponist unter Berücksichtigung der ihm vorgegebenen, ihm zur Verfügung stehenden Fähigkeiten, Vorlieben, Manieren eines Sängers die Arien anlegt, entspricht der zeitgenössischen Praxis. Dennoch ist solch eine „Maßschneiderung" keine Selbstverständlichkeit. Agricola bescheinigt sie dem Gesangslehrer und Opernkomponisten Porpora als *„[...] so seltene, und vielen Sangmeistern, wo nicht gar Componisten, beynahe unbekannte Gabe"*.[17] Jommelli wird dagegen nachgesagt, daß er bei der Komposition seiner Werke weniger die Fähigkeiten seiner Sänger einbezogen habe.[18] Mozart hingegen erkennt und beurteilt die Sänger nach ihrem *„fach"* und ihrem künstlerischen Vermögen.[19] Raaffs individu-

---

[13] Vgl. Agricola, *Anleitung*, a. a. O., S. 216 f.

[14] Vgl. Lobrede auf Nicolini (*The Tatler*, Januar 1710), zit. in: Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S. 57.

[15] Vgl. Heartz, „Von Garrick zu Gluck: Theater- und Opernreform um 1750", a. a. O., S. 217–220, zu Guadagni, vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen*, a. a. O., S. 215 ff.

[16] Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr. 570, S. 71, Z. 8–10: *„[...] weil Raaff und del Prato das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen – und die Elendesten acteurs, die Jemals die Bühne trug, sind [...]"*. Zu Vincenzo dal Prato, vgl. Mark Everist, „'Madame Dorothea Wendling is arcicontentissima': the performers of Idomeneo", in: Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, Cambridge 1993, S. 48–61, hier S. 58 f.

[17] Agricola, *Anleitung*, a. a. O., S. 159, Anm. g: *„Porpora insonderheit hat beständig, bey seinen Unterweisungen, den richtigen Vortrag und Ausdruck der Worte, im Recitativ sowohl als in den Arien, mit Ernst vor Augen gehabt und eingeschärfet: so wie er auch die seltene, und vielen Sangmeistern, wo nicht gar Componisten beynahe unbekannte Gabe besitzet, die Fähigkeit seiner Schüler genau einzusehen und sich darnach genau zu richten; und keinen anders singen läßt, als es die Beschaffenheit und das Vermögen seiner Stimme mit sich bringt"*.

[18] Vgl. Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1. Jg. 5./6. Lieferung, Nachdruck der Ausgabe Mannheim 1778, Hildesheim, New York 1974, Bd. 1, S. 161–164.

[19] Vgl. Mozart an den Vater, München 13. November 1780, MBA III, Nr. 537, S. 18, Z. 72–77: *„die Mara hat gar nicht das glück gehabt mir zu gefallen – sie macht zu wenig um einer Bastardina gleich zu kommen – (: denn, dies ist ihr fach; –) und macht zu viel – um das herz zu rühren wie eine Weber – oder, eine vernünftige Sängerin"*.

elle Leistung prägt wesentlich die Rollenkonzeption des Münchener Idomeneo, Mozart arbeitet mit den Fähigkeiten des Tenors, gerade dadurch, daß er auch dessen Schwächen erkennt. Als dem Vater Vorwürfe wegen der angeblich schlechten Vertonung von „Fuor del mar" hinterbracht werden, antwortet Leopold Mozart gelassen:

„Mr: Becke schrieb mir zwar etwas von der Arie des H: Raff: allein, da ich diese Aria als eine Aria di bravura betrachtete, so achtete ich gar nicht auf diese mir überschriebne remarque, um so weniger, als er selbst beysetzte, daß es nur darum geschehen, um H: Raffs Lieblings passagen hineinzubringen. au Contraire ich dachte, daß es wohl gethann war, und war überzeigt, daß du dennoch ohnmöglich den Charckter der Aria verfehlen wirst, da ich sie schon zum Voraus als eine prächtige Aria mir vorstellte".[20]

Mozart erlebt Raaff nicht mehr auf dem Gipfel seiner Karriere. Mozarts Schilderung der Gesangsschule, der Gesangsweise Anton Raaffs dokumentiert die ebenso scharfe wie feinsinnige Beobachtungsgabe und Urteilskraft des Komponisten hinsichtlich der richtigen Verwendung eines Sängers nach dem *„gusto"* des Komponisten:

„Nun muß ich ihnen doch auch von unsern Raaff etwas schreiben. sie werden sich ohne zweifel erinnern, daß ich von Mannheim aus nicht gar zu gut von ihm geschrieben habe. daß ich mit seinem Singen nicht zufrieden war. afin daß er mir halt gar nicht gefallen hat. das war aber die ursache weil ich ihn zu Mannheim so zu sagen gar nicht gehört hatte. ich hörte ihn das erstemahl in der Probe von holzbauers Günther. da war er nun in seinen eigenen kleidern, den hut auf den Kopf, und einen stock in der hand. wenn er nicht sang so stund er da wie das kind beym D-. wie er das erste Recit: zu singen anfieng, so giengs ganz Paßable. aber dann und wann that er einen schrey – der mir nicht gefiell; die arien sang er so gewis faul – und oft einige Töne mit zu viell geist – das war meine sache nicht. das ist eine gewohnheit die er allzeit gehabt hat – die vielleicht die Pernachische schule mit sich bringt. denn er ist ein schüller von Bernachi. bey hof hat er allzeit arien gesungen, die ihm meiner Meinung nach gar nicht angestanden, weil er mir gar nicht gefahlen hat. hier endlich als er in Concert Spirituell debutierte, sang er die scene von bach, non sò d'onde viene, welches ohnedem meine favorit sache ist, und da habe ich ihn das erstemahl singen gehört – er hat mir gefahlen – das ist, in dieser art zu singen – aber die art an sich selbst – die Bernachische schule – die ist nicht nach meinen gusto. er macht mir zu viell ins Cantabile. ich lasse zu, daß es, als er jünger, und in seinen flor war, seinen Effect wird gemacht haben, das er wird surpreniert haben – mir gefällts auch, aber mir ists zuviell, mir kömmts oft lächerlich vor. was mir an ihm gefällt, ist wenn er so kleine sachen singt, so gewisse andantino – wie er auch so gewisse arien hat, da hat er so seine eigene art. jeder an seinem ort. ich stelle mir vor daß seine haupt force war, die Bravura – welches man auch noch an ihn bemerckt, so wie es sein alter zuläst; eine gute brust und langen othem, und dann – diese Andantino. seine stime ist schön und sehr angenehm. wenn ich so die augen zu mache, wenn ich ihn höre – so finde ich an ihn viel gleiches mit den Meissner, nur daß mir Raffs stimm noch angenehmer vorkömmt – ich rede von izt, denn ich habe beyde nicht in ihrer guten Zeit gehört – ich kann also von nichts als von der art oder Methode zu singen reden, dann diese bleibt, bey den sängern. Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mit der stimme zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt – und das habe ich an ihm nie leiden können. das ist auch wircklich abscheülich, das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den blas=instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja sogar auf den Claviern – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist. Da kömts mir just vor wie auf der orgel, wenn der blasbalk stosst. – Nun, das hat der Raff nicht, das kann er auch nicht leiden. was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meissner | obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir zuviell | aber doch besser als der Raff. was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrift, da ist der Raff meister – und dann seine gute, deütliche aus=sprach – das ist schön. und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino, oder kleine Canzonetti – er hat vier teütsche lieder die sind recht herzig".[21]

Diese Stellungnahmen zu Raaff – wie auch zu Joseph Nikolaus Meißner – gehören neben den Anweisungen für Aloysia Weber (30. Juli 1778) zu den wichtigsten Aussagen über die Gesangskunst, so wie Mozart sie schätzt.[22] Zu den negativen Eigenschaften des Sängers zählen: schauspielerisches Unvermögen, manchmal eine etwas überzogene Ausführung des Re-

[20] Leopold Mozart an seinen Sohn, 29. Dezember 1780, MBA III, Nr. 572, S. 73f., Z. 4–11.

[21] Nachschrift Mozarts zum Brief von Maria Anna Mozart, 12. Juni 1778, MBA II, Nr. 453, S. 377f., Z. 52–99.

[22] Meißner wird als Bass bezeichnet, muß aber über einen ziemlichen Stimmumfang verfügt haben, vgl. MBA V, S. 63 (Kommentar zu Nr. 53, Z. 99). Zu Aloysia Weber, vgl. Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991, S. 472f.

zitativs, ein gewisser uneinheitlicher Gesangsstil, wobei die Probensituation mit ins Gewicht fällt, *„zu viell ins Cantabile"*, was dem rechten „Cantabile" eher abträglich erscheint. Ferner wird – als Mozarts eigener Erklärungsversuch für das bei ihm hervorgerufene Missfallen – kritisiert, daß Raaff seiner Stimme und Gesangsweise unangemessene Arien interpretiert habe. Als positiv wertet Mozart: den Rezitativ-Vortrag allgemein, die Textdeklamation, den Vortrag von *„kleinen sachen"*, insbesondere auch deutschen Liedern, den Vortrag der *„bravura"* mit allen entsprechenden Auszierungen, wobei dem Sänger sein langer, gut trainierter Atem sehr zugute gekommen sein dürfte. Die Stimme des Sängers gefällt Mozart. Durch die direkte Gegenüberstellung von Meißner und Raaff wird dieses Gefallen noch präzisiert. Meißners überzogenes Vibrato wertet Mozart als *„üble gewohnheit"* und als unnatürlich. Wobei er nicht das Vibrato an sich verurteilt: *„die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme"*. Dieses schöne natürliche Zittern der menschlichen Stimme darf aber nach Mozart keinesfalls übertrieben, gekünstelt, unnatürlich werden. Ist der Gesang *„wieder die Natur"*, ist er auch *„nicht mehr schön"*. Neben *„Vater Shakespear"* erscheint in von Gemmingens Dramaturgie *„Mutter Natur"*.[23] Über Garrick heißt es: *„er raubte der Natur ihre Geheimnisse, war Wahr wie sie, und wie sie gut gegen den Menschen"*.[24] *„Natur"*, Natürlichkeit werden zu Leitbegriffen für die schauspielerische wie sängerische Gestaltung. Die Stimme ist das natürliche Instrument des Menschen, ist Natur. Auch hohe Gesangskunst darf sich nicht gegen die eigene Natur, die Stimme, richten. Gewisse Eigenheiten der *„art oder Methode zu singen"* der *„Bernachische[n] schule"*, der auch Tosi zugehört, schätzt Mozart gerade nicht. Mozart komponiert noch für Kastraten, die als Hofsänger im 18. Jahrhundert ihren festen Bestand auch im singenden Personale eines deutschen Fürsten haben. Jedoch die Kriterien, die der Komponist in Bezug auf Raaff lobend hervorhebt, sind mit Ausnahme der *„bravura"* keineswegs Merkmale für den virtuosen Gesang, der die Kastraten ausgezeichnet hat, man denke nur an die Interpretation deutscher Lieder. Der Münchener Idamante wird allein durch seine Stimme gezeichnet: „la sventurata Vittima" (*Idomeneo*, I/9, Textbuch it./dt. 1781, S. 34).

Wenn Mozart insgesamt Kritik an einer überkommenen, anerkannten italienischen Gesangsschule übt, lässt sich dies auch als ein Urteil gegenüber Tosi werten, der aus einer Schule kommt, die nicht zuletzt die Gepflogenheit hat, das „Cantabile" auszubilden. Dabei gilt es einschränkend zu bedenken, daß Mozart sich nicht generell gegen das „Cantabile" ausspricht, sondern vielmehr explizit gegen den Vortrag eines schon etwas betagten Sängers, der es *„zuviell"* nach alter Schule bis hin zur Lächerlichkeit ausreizt. Raaff ist seine Arie „Vedrommi intorno" (I/9) nicht *„Cantabile genug"* gewesen.[25]

„[...] hören Sie, der Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt, aber – auf den Alten schlendrian versessen – das man blut dabey schwitzen möchte, folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. – sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so alle tag arien machen will. – wie par Exemple die Erste aria Vedròmi intorno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön – aber wenn ich sie für Zonca [sc. den Bassisten Giovanni Battista Zonca] geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn. – er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr – und sieht nicht auf die Expreßion. – mit dem Quartett habe izt eine Noth mit ihm gehabt. – das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. – und hat auch allen die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. – der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. er sagte es mir ganz allein. – non c'è da spianar la voce – es ist zu Eng – als wenn man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte – dergleichen sachen versteht er gar nicht. – ich sagte nur; liebster freund! – wenn ich nur eine Note wüste, die in diesen quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. – allein – ich bin noch mit keiner sache in dieser oper sozufrieden gewesen wie mit diesen quartett; und hören sie es nur einmal zusamm – dann werden sie gewiss anders reden. ich habe mich bey ihren 2 Arien alle mühe gegeben sie recht zu bedienen – werde es auch bey der dritten thun – und hoffe es

[23] *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, a. a. O., Erstes Stück, S. 13, Siebendes Stück, S. 61.

[24] *Mannheimer Dramaturgie. Für das Jahr 1779*, a. a. O., Achtes Stück, S. 72.

[25] Vgl. Mozart an den Vater, München, 15. November 1780, MBA III, Nr. 538, S. 20, Z. 15–17.

zu stande zu bringen – aber was terzetten und Quartetten anbelangt muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen – darauf gab er sich zufrieden".[26]

Ausdrucksvolles Reden anstatt kantables Singen muß einem Sänger, der aus der Bologneser Gesangstradition kommt, befremdet haben. Mozarts Konzeption des Quartetts hat den Bernacchi-Schüler irritiert. Das Einstudieren seiner Stimme wird ihn wenig befriedigt haben. Er darf sich nicht strahlend zeigen, sondern erfüllt nur dann die Vorgaben des Komponisten, indem er sich expressiv in diesem Ensemble zurücknimmt.

Mozart entwickelt im Prozeß der Konzeption dieser Oper zudem eine andere Vorstellung von wirkungsvoller Bühnenwirklichkeit als sein Vater, der doch insgesamt das um den Handlungszusammenhang wissende Publikum durch logische Handlungsfolge zu führen gedenkt. Der Erwartungshaltung des Publikums, des Auftraggebers sollte gewissermaßen „planmäßig" auch entsprochen werden. Der Vater versteht den Sohn gerade dann nicht mehr, wenn dieser Logik und Verständlichkeit der Handlung durch Kürzungen zu untergraben droht. Seine Konzeption entwickelt Mozart keineswegs leichtfertig: *„wegen der unschicklichkeit, unatürlichkeit und fast ohnmöglichkeit des weglassens".*[27] Durch das Wagnis erreicht der Komponist eine ständige Anteilnahme des Publikums am Bühnengeschehen, wenn dieses sich den unvertrauten Anforderungen zu stellen bereit ist. Josef Martin Kraus äußert im Zusammenhang seiner Kritik an einer Arieneinleitung (zu „Zwischen Angst" in Schweitzers *Alceste*) eine entscheidende Frage:

„[...] muß denn eigentlich der Zuhörer immer vorbereitet werden, daß er ja keine Alternation im Leibe spüren möchte?"[28]

Mozart behandelt das Opernpublikum nicht anders wie das zeitgenössische Schauspielpublikum, das auf Neues drängt, Neues erwartet. Hören, Schauen, Verstehen einer Oper wird nicht mehr bloße Unterhaltung, Zeitvertreib, sondern Miterleben, spannungsvoll selbsterfahrene Zeit, Veränderung: *„[...] dann wird man wie eine mit interessirte Person ganz in die Handlung hineingerissen".*[29]

Schuhbauer bespricht die Kunstform Oper und die *„Ausdehnung ihrer Komposition"*:

„Jeder angestrengte, lyrische Ausdruck, wenn er zu lange anhält, und dabey fast immer nur einen einzigen Sinn beschäftigt, macht das Gefühl stumpf, ermüdet allmälig den Geist, und schläfert am Ende den ganzen Menschen ein".[30]

Der Gefahr, das Publikum durch *„angestrengte*[n], *lyrische*[n] *Ausdruck"* zu ermüden, sucht Mozart wiederum durch Kürzungen und überraschende Übergänge entgegenzuarbeiten. Wenngleich Ballett traditionsgemäß die Oper beschließt, bereichern sie allzu viele *„Abänderungen des Theaters, wunderbar erscheinende Maschinen"*[31] gerade nicht. *Idomeneo* ist nicht unbedingt eine Ausstattungsoper, noch viel weniger eine Intrigen- oder Handlungsoper. Dagegen erscheinen Menschenbilder, *„Seelenbilder"*:

„Allein die menschlichen Handlungen und Leidenschaften in lebendigen successiven Seelenbildern vorzustellen, dieß kann immer nur die Musik in Vereinigung der Poesie und Schauspielkunst".[32]

---

[26] Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr. 570, S. 72f., Z. 38–60.

[27] Mozart an den Vater, 27. Dezember 1780, MBA III, Nr. 570, S. 71, Z. 10f.

[28] [Joseph Martin Kraus], *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a.M. 1778, hrsg. v. Friedrich W. Riedel (Quellenschriften zur Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 1), München, Salzburg 1977, S. 63f.

[29] Joachim Schuhbauer (Benediktiner aus Niedernaltach), „Über die Singspiele", in: *Abhandlungen der baierischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften*, Bd. 1, München 1781, S. 191.

[30] Schuhbauer, „Über die Singspiele", a.a.O., S. 199.

[31] Schuhbauer, „Über die Singspiele", a.a.O., S. 198.

[32] Schuhbauer, „Über die Singspiele", a.a.O., S. 189.

Mozart hat Raaff vor allem nach dem Vortrag von Johann Christian Bachs „Non so d'onde viene" qualifiziert. Eben diese Vortragsart des Sängers wird vom Komponisten Mozart favorisiert, hier befindet sich Raaff nach Mozarts Urteil auch am richtigen *„ort"*. Durch Mozarts Konzeption der Rolle des Idomeneo für Anton Raaff lässt sich der zunächst scheinbar offensichtliche Verlust des Schauspielerischen im Entstehungsprozess dieser Oper schließlich als musikalischen Gewinn werten. Wird vom Sänger Raaff szenisches Spiel gefordert, ist er überfordert und eben nicht *„an seinem ort"*. In umgekehrter Weise wird gerade die schauspielerische Leistung des Arbace-Sängers vom Komponisten erkannt und eingesetzt. Mozart übergeht die Schwäche Raaffs nicht, sondern konzipiert einen richtigen „ort" für seinen Interpreten, der an Grenzen reicht.

Hamlet ist den Zeitgenossen Tragödie des Helden, überzeugend interpretiert von Charakterdarstellern wie Garrick oder Borchers. Madame Borchers hat nach Aussagen von Gemmingens in der Darstellung *„der Raserei"* als Ophelia das Theaterpublikum beeindruckt. Nach von Gemmingen müsse man *„um Hamlets Rolle zu spielen, mehr Seelenlehre im Kopfe haben [...] als mancher besoldete Universitätsprofessor"*. Wieviel *„Seelenlehre"* wird vom Autor, vom Komponisten erwartet? *„Seelenbilder"* entwirft Mozart im vorgegebenen Rahmen, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, nicht zuletzt durch die Interpretation Anton Raaffs, die der Komponist entgegen aller Schwierigkeiten seitens des Sängers in neu geschaffener musikalischer Dramaturgie einzubinden weiß.

Michel Noiray

Ginguenés Kommentar zum *Idomeneo:* Annäherung an eine musikalische Analyse

Die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts stellen in vorher nie dagewesenem Maße eine Zeit der Öffnung der Pariser Bühnen für Opernstile dar, die dem französischen Publikum bis dahin unbekannt waren. Die auffälligste Neuerung war ohne Zweifel eine Folge von deutschen Opern, die im November und Dezember 1801 am Théâtre de la Cité gegeben wurde. Mozart war dort mit der *Entführung aus dem Serail*[1] vertreten. Genauso neu war aber auch das Erscheinen des Repertoires der opera seria, die das Publikum bis dahin nur fragmentarisch gekannt haben konnte, in Form von aus dem Zusammenhang gerissenen *scènes*, die im Rahmen diverser öffentlicher Konzerte aufgeführt wurden, vor allem im Concert spirituel unter dem Ancien Régime und dem Concert Feydeau während der Revolution. Die Eröffnung des Théâtre de l'Opera Buffa 1801 brachte – der Name deutet es an – nicht sofort die Einführung des ernsten Genres, und man mußte bis zur Aufführung des *Pirro* von De Gamerra und Paisiello im Januar 1811 warten, bis eine opera seria wirklich dauerhaft einen Platz im Repertoire einnahm.[2] Aber dennoch war ein Tabu der französischen Musikszene gebrochen worden. 1812 nahm das Théâtre de l'Opera Buffa, umgetauft in Théâtre de l'Impératrice, für den Geschmack des französischen Publikums so neue Opern in sein Programm auf wie *Romeo e Giulietta* von Foppa und Zingarelli oder *Gli Orazi e i Curiazi* von Sografi und Cimarosa. Im Mai 1812 gab man den ersten Akt von Mozarts *La Clemenza di Tito* und dann die gesamte Oper im Mai 1816 im Théâtre Royal Italien. *Idomeneo* dagegen kam nicht in Frage, von dem Ensemble des Théâtre de l'Impératrice aufgeführt zu werden, zum einen, weil dort nur Werke gezeigt worden waren, die sich vorher an anderen europäischen Bühnen bewährt hatten, zum anderen, weil kein Sänger der Truppe in dieser Oper zuvor bereits mitgewirkt hatte.

Es ist deshalb überraschend zu entdecken, daß sich ein französischer Autor die Mühe machte, einen detaillierten Kommentar zum *Idomeneo* zu schreiben, wo doch der einzige Teil des französischen Publikums, der Zugang zu dieser Oper haben konnte, die kleine Gruppe von Musikern war, die die gestochene Partitur lesen konnte, die 1805 in Bonn bei Simrock erschienen war und in Paris durch den Verleger Louis vertrieben wurde. Dies sind also die paradoxen Umstände, unter denen der Text, der uns hier beschäftigt, geschrieben wurde, und der als anonymer Entwurf in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale de France unter dem Titel *Sur l'Idomeneo de Mozart. Exemples et Notes*[3] erhalten ist. In der Hauptsache betreffen die Kommentare technische Fragen, wie überraschende Modulationen, Details der Instrumentierung, komplexe Begleitmotive, kurz, Punkte, die man in einer Kompositions-

---

[1] Vgl. Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1780–1830,* Paris 1986, S. 317–325 und Belinda Cannone, *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1793–1829),* Paris 1991, S. 73–80 und 199–210.

[2] Vgl. Andrea Fabiano, *I 'buffoni' alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra „Ancien Régime" e Restaurazione (1752–1815),* Turin 1998, S. 216–218 und 263–269.

[3] Signatur Recueil 241 (4). Ich bin Joël-Marie Fauquet sehr zu Dank verpflichtet, daß er meine Aufmerksamkeit auf dieses Manuskript lenkte, von dessen Existenz er allein Kenntnis hatte.

klasse erwarten würde. Und dennoch läßt eine Analyse der Handschrift dieses Manuskripts keinen Zweifel: Die Hand von *Sur l'Idomeneo de Mozart* ist dieselbe, die man in dem Nachlass Pierre-Louis Ginguenés wiederfindet, aufbewahrt in verschiedenen Pariser Bibliotheken; dasselbe gilt für den Text (eine besondere Verwendung von Klein- anstelle von Großbuchstaben, aneinandergehängte Wörter, peinlich genaue Streichungen) sowie für die Musik (die Form des Baßschlüssels).[4]

Neben den textimmanenten Beweisen läßt die Untersuchung von Ginguenés Werk und der Papiere seines Nachlasses den Kommentar zum *Idomeneo* in einen Zusammenhang stellen, in den er sich logisch einfügt. Aber erinnern wir uns zuerst, daß Ginguené, wie viele Gelehrte und Wissenschaftler am Ende des 18. Jahrhunderts, eine aktive Rolle im öffentlichen Leben Frankreichs einnahm, und daß er eine Zeitlang seine politischen Verpflichtungen mit seinen literarischen Aktivitäten erfolgreich verband: so war er Redakteur der Zeitschrift *La Décade philosophique, littéraire et politique*, Directeur général de l'instruction publique (1795–1796), Botschafter in Turin (1798) und anschließend Volksvertreter als Mitglied des Tribunats (1800–1801). Seine Gegnerschaft zu Napoleon verhinderte schließlich eine weitere politische Karriere und seine öffentlichen Aufgaben reduzierten sich auf seine Zugehörigkeit zum Institut in der Klasse für Geschichte und antike Literatur.[5] Untersucht man nun das schriftstellerische Werk Ginguenés, entdeckt man eine Vielfalt außergewöhnlicher Interessen, obwohl zu dieser Zeit der Eklektizismus eine geläufige Sache darstellte: Poesie, mit Sammlungen von Fabeln (1810, 1814); Literatur- und Musikkritik, ab 1794 mit regelmäßigen Beiträgen in *La Décade philosophique*, die 1804 zu *La Revue philosophique* wurde und 1807 von Napoleon aufgelöst wurde; Literaturgeschichte mit einer monumentalen *Histoire littéraire d'Italie*, zu der er neun Bände schrieb, veröffentlicht zwischen 1811 und 1819; Musikgeschichte, mit seiner *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni* (1801) und Artikeln für die *Encyclopédie méthodique; Musique*, dessen ersten, 1791 veröffentlichten Band er herausgab;[6] schließlich die Musik selbst: 1784 veröffentlichte er eine Sammlung von Romanzen mit dem Titel *Galatée ou recueil de XII petits airs* und im letzten Jahr seines Lebens beschäftigte er sich in seiner Freizeit damit, *Le Devin du village* von Jean-Jacques Rousseau neu zu komponieren.

Die Tätigkeiten, die wir hier aufgezählt haben, zeigen uns also einen Mann mit einer unstillbaren Wissbegierde und mit mehrfachen Begabungen, dessen Persönlichkeit sich in Übereinstimmung mit einigen Aspekten der *Idomeneo*-Untersuchung befindet, wie zum Beispiel die Akkuratesse, mit der er den italienischen Text von Varesco zitiert: Die Aufmerksamkeit der Orthographie und der Verstrennungen gegenüber konnte nur von jemandem aufgebracht werden, der genau die italienische Poesie studiert hatte. Der Kontext, in dem *Sur l'Idomeneo de Mozart* geschrieben wurde, wäre aber nicht vollständig ohne das Ereignis, das Ginguené wohl dazu veranlasste, sich so genau mit der Partitur des *Idomeneo* zu befassen: Obgleich diese Oper nicht im Théâtre de l'Impératrice aufgeführt wurde, sorgte doch

---

[4] Die Ginguené zugeschriebenen Manuskripte befinden sich in der Bibliothèque Nationale de France, Musikabteilung, Fonds du Conservatoire, „Papiers", Rés. 1937; in der Handschriftenabteilung, Nouv. acq. fr., 9192–9220, vor allem Band 9214, der Musik in Ginguenés Hand enthält, sowie in der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Manuscrits de la Bibliothèque du XVI[e] arrondissement, fonds Parent de Rosan, 20.

[5] Vgl. Florence Fanouillère, „Chronologie de Ginguené", in: E. Guitton (Hrsg.), *Ginguené, idéologue et médiateur*, Rennes 1995, S. 253–257.

[6] Über den Musikhistoriker Ginguené, vgl. in: *Ginguené, idéologue et médiateur*, a. a. O., die Aufsätze von Marie-Claire Mussat, „Ginguené musicologue: de la pratique à la théorie", S. 33–49, Michelle Garnier-Butel, „Ginguené et Jérôme-Joseph de Momigny face à la musique instrumentale du siècle des Lumières", S. 51–78 und Béatrice Didier, „Ginguené et l'"Encyclopédie méthodique (Musique)"", S. 79–88.

ein Auszug daraus, der von den Schülern des Pariser Konservatoriums mehrmals dargeboten wurde, für eine echte Sensation in der zeitgenössischen Presse. Das Stück wird in den Ankündigungen als *Scène et choeur* bezeichnet. Den Rezensionen nach kann man darauf schließen, daß es sich um das Rezitativ „Volgi intorno lo sguardo, o sire, e vedi", gefolgt vom Chor „Oh voto tremendo!" (III, 6) und der Marcia, auf die hin die siebte Szene beginnt, handelt. Dieser Auszug wurde im Rahmen von fünf *exercices* zwischen April 1810 und März 1812 aufgeführt.[7] Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, daß Ginguené, der zweifelsfrei den Kontakt zum Konservatorium gehalten hatte – er hatte die *Méthode de chant du Conservatoire de musique* korrigiert[8] – selbst vorschlug, einen Auszug des *Idomeneo* auf das Programm der *exercices* zu setzen, ausgehend von der Kenntnis, die er von der Partitur gehabt haben könnte. Es ist aber wahrscheinlicher, daß er den Text gegen Ende seines Lebens schrieb – spätestens 1816 –, zu einem Zeitpunkt, als er sich in die Partituren seiner Bibliothek vertiefte, um die Schwindsucht zu vergessen, an der er heftig litt, wie er selbst in einem unveröffentlichtem Text erzählt:

„Je prenois une partition italienne ou françoise. Je la mettois sur mes genoux. Je la parcourois, ou la lisois de suite, selon qu'elle m'attachoit plus ou moins. Je m'y oubliois pendant des heures entieres, sans lassitude et avec un plaisir toujours nouveau".[9]

Das Manuskript Ginguenés beginnt mit einer dreiseitigen Einleitung, die sich stark an Zeitungskritiken des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts von Erstaufführungen einer Oper oder eines Theaterstückes anlehnt. Ginguené resümiert kurz den Inhalt, dessen Thema er für „bekannt" hält. Dem läßt er einige Details zur *„invention du poète"* folgen, d. h. dem Liebesdreieck zwischen Idamante, Ilia und Elettra. Da das, was Ginguené für eine „Erfindung" hält, in Wahrheit seinen Ursprung in zwei französischen *Idoménée*-Fassungen vom Anfang des 18. Jahrhunderts hat (die Tragödie Crébillons und die tragédie en musique von Desmarets und Campra zum Text von Danchet), ist es möglich, daß diese zwei Werke – die Quellen von Varesco – Ginguené nicht bekannt waren, und daß sich das „sujet" für ihn auf die antiken Legenden beschränkt, die durch den *Télémaque* von Fénelon erweitert wurden. Auf jeden Fall ist das hauptsächliche Ziel seines Kommentars, die Reichhaltigkeit der mozartschen Komposition herauszuheben, und in dieser Perspektive hätte der Vergleich mit einer Oper des frühen 18. Jahrhunderts da nicht viel Sinn gemacht. Nachdem er also den mythologischen Inhalt der Oper umrissen hat, unternimmt Ginguené einige historische Überlegungen, die seine mangelnde Kenntnis der Biographie Mozarts verraten: *„Cet opera fut ecrit à ce qu'il semble pour le grand théâtre de Vienne"* (S. 1). Interessanter ist der Akzent, den Ginguené auf die Person des Idomeneo als *„protagoniste"* setzt. Das bedeutete für Mozart, für diese Figur *„des airs de différens caracteres, tous propres à faire valoir son talent"* zu komponieren (S. 1). Ginguené bringt nicht dieselbe Sympathie für die Gepflogenheiten der opera seria auf, wenn er über die *„nécessaire imperfection"* der Rolle des Idamante spricht, den Rückgriff auf einen Kastraten als *„une invraisemblance barbare"* darstellt (S. 1).

Danach dringt Ginguené plötzlich mitten ins Herz des musikalischen Interesses *Idomeneos* vor, mit einem ersten Beispiel (S. 5–6), das er nicht kommentiert, das aber die Art und Weise zeigt, mit der Mozart die Begleitung einer Melodie ändert, wenn sie wiederholt wird. Es handelt sich um die erste Arie der Ilia, deren Takte 35–41 (über die Worte „Ma quel sembiante, oh Dei!") er den Takten 46–52 gegenüberstellt; diese unterscheiden sich von den

---

[7] Vgl. Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1900, S. 489–492. Rezensionen erschienen in: *Mercure de France* (April 1810, S. 504), *Courrier de l'Europe et des spectacles* (17. April und 8. Mai 1810, 27. März und 7. Mai 1811) und *Journal de Paris* (23. April und 10. Mai 1810).

[8] Vgl. M.-C. Mussat, „Ginguené musicologue…", a. a. O., S. 38.

[9] „Avertissement de l'auteur", „Papiers", Fonds du Conservatoire, Rés. 1937, fol. 1 v.

ersten durch die größtenteils absteigende Chromatik der zweiten Geigen, Bratschen und Celli. Der folgende Hauptteil des Textes Ginguenés besteht aus einer langen Folge von Beispielen, mehr oder weniger ausführlich kommentiert, vom begleiteten Rezitativ Elettras im ersten Akt bis zur Cavatina mit Chor „Accogli, o re del mar" im dritten. Die beiden Nummern, die die meiste Aufmerksamkeit erhalten, sind „Fuor del mar" und das Quartett, jede mit fünf verschiedenen Beispielen. Am Ende der Oper angekommen, hat Ginguené ab Seite 43 seiner Untersuchung vier lange Anmerkungen angefügt. Durch ein System von Verweisen, das kompliziert, aber eindeutig ist, vervollständigt er das vorher Geschriebene, und indem er nach und nach die Lücken schließt, kommt Ginguené am Ende zu einem Kommentar der gesamten Oper, Nummer für Nummer.

Worin bestand die Motivation für eine solche Arbeit? Es kann sich nicht um eine Veröffentlichung gehandelt haben, da in Frankreich keine Art von Publikation bekannt ist, die Raum für einen derart langen und detaillierten Kommentar hätte bieten können. Natürlich gab es zwei Zeitgenossen Ginguenés in Paris, die das, was man heutzutage Musikalische Analysen nennt, in ihren großen Lehrwerken veröffentlichten: Momigny und Reicha. Ersterer ist berühmt wegen seiner Analyse des ersten Satzes der Symphonie Nr. 103 von Haydn *(„Symphonie mit dem Paukenwirbel")*, der zweite aufgrund seiner Abhandlung über die periodische Struktur verschiedener Stücke von Haydn, Mozart, Sacchini, Piccinni und anderen Komponisten.[10] Ginguené dagegen äußert sich klar dazu an einer Stelle seines Textes: *„Ce n'est pas ici un traité"* (S. 3): er beabsichtigt also nicht die Verwendung seiner Gedanken zu pädagogischen Zwecken. Der Sinn ist im Gegenteil der einer tiefgehenden Beschreibung der Oper, so wie man sie in Rezensionen findet, aber in der die Bemerkungen zur Musik eine herausragende Stellung einnehmen. Da es nun keine Textform gab, in der Ginguenés Kommentar hätte veröffentlicht werden können, kann ich nur zwei Hypothesen aufstellen. Die erste ist die eines Vortrags; dies würde erklären, warum Ginguené an manchen Stellen schreibt, als ob er einen bestimmten Adressaten vor Augen gehabt hätte. Aber unter dieser Annahme ließe sich schlecht verstehen, warum er sich die Mühe gemacht hätte, so lange musikalische Beispiele der Orchesterpartitur abzuschreiben. Die zweite Hypothese ist die, daß Ginguené dies als Entwurf schrieb, um ihn später bei einer sich bietenden Gelegenheit zu veröffentlichen; bis dahin hätte er zumindest das Vergnügen gehabt, in einen Text einzutauchen, der ihm ein so besonderes Vergnügen bereitete, daß er ihn als das *„chef d'œuvre dramatique"* Mozarts ansah (S. 1).

Eine erste Kategorie von Bemerkungen in Ginguenés Text gehört zu dem Bereich, den er einfach „das Handwerk" nannte (*„le metier"*, S. 3, 45, 47). Der Aspekt, bei dem er am längsten verweilt, sind die Modulationen, die er nicht alle im Detail beschreibt, die er aber dort mit eingehenden Beispielen darstellt, wo sie ihm ungewöhnlich oder bemerkenswert erscheinen. So schreibt er den gesamten „zweiten Teil" von „Fuor del mar" (S. 18–21) ab und erwähnt doch nur die Modulationen, die diesen umgeben: am Anfang die *„modulation hardie mais dure"* von A-Dur nach F-Dur (S. 18) und am Ende *„la ritournelle qui ramene de la deuxieme partie de l'air, terminée en fa#, au premier motif de l'air qui est en re"* (S. 21).

Den anderen Schwerpunkt, die Modulationen betreffend, legt Ginguené auf das Quartett. Dies inspiriert ihn zu zwei schönen Formulierungen, in denen sich sowohl seine große Musikalität widerspiegelt, als auch sein Gespür für das passende Wort, das er durch seine journalistische Tätigkeit erlangt hat. Das erste Beispiel, das er gibt, ist die Passage in Des-Dur über die Worte „Più fiera sorte,/pena maggiore/nissun provò":

[10] Vgl. Ian Bent (Hrsg.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge 1994, Bd. 1, S. 146–151 (Reicha) und Bd. 2, S. 125–140 (Momigny).

„Modulation remarquable par son étendue, par le caractère presque indéfini qu'elle prend vers le milieu, pour revenir enfin au ton principal, après quoi l'auteur s'engage encore dans des modulations nouvelles" (S. 26).

Ginguené verweist noch einmal auf dieselbe Passage, transponiert nach Ces-Dur, um den folgenden Gedanken aufzuzeigen: *„Mozart paroit dans ce quartetto être insatiable de modulations et ne pouvoir absolument rester en place"* (S. 32).

Zwei weitere Stücke haben Ginguenés Enthusiasmus hervorgerufen. Zum einen ist es der Chor „Oh voto tremendo!", wo Ginguené den furchterregenden Effekt von „Già regna la morte", *„qui fait frissonner"* (S. 36), bemerkt, verursacht nicht nur durch das Unisono des Chors, sondern auch durch die *„passage plaintif en chromatique ascendant"*, die auf die Einsätze des Chors folgt (S. 37). Ginguené merkt auch an, daß in diesem Chor keine Klarinetten spielen, *„sans doute pour se menager un effet de plus dans la prière qui vient ensuite"*; dies zeugt von der Aufmerksamkeit, die er den Wirkungen eines jeden Stückes widmet.

Das Gebet des Idomeneo „Accogli, oh re del mar" ist die letzte Nummer der Partitur, der Ginguené einen ausgiebigen Kommentar widmet. Er beschreibt akribisch genau die Vorgehensweisen der Begleitung, vor allem aber den Kontrast zwischen der gehaltenen Note der Priester, die er *„leur antienne"* nennt, und der außergewöhnlichen Komplexität des Orchesters, das in mehrere Teile geteilt ist, von denen jeder sein eigenes Motiv besitzt. Ginguené stellt schließlich zur Schlußkadenz fest: *„Cette cadence de 4e, qui appartient aux chants de l'eglise, est parfaitement adaptée ici, et termine ce morceau par un effet solennel et tout à fait théâtral"* (S. 41).

Die Bewunderung für diesen *„travail infini des détails"* (S. 1) ist jedoch nicht uneingeschränkt. Aus der Feder Ginguenés stammt die vom ihm nicht als erstem geäußerte Kritik an Mozart, die Komposition über alle Maßen zu verkomplizieren, die er aber anhand von präzisen Beispielen belegt. Es wird interessant sein, zu untersuchen, für welche Passagen er negative Kritik vorsieht. In der fast rein musikalischen Sichtweise, die ihm zu Eigen ist, erreicht die Bewunderung angesichts der Virtuosität der Komposition manchmal die Toleranzgrenze, hinter der man einen Eindruck von Übertreibung bekommt. Was wir heutzutage schätzen als die Kunst des Übergangs von einer Nummer zur anderen, so charakteristisch für *Idomeneo*, wirkt auf Ginguené *„d'un soin un peu minutieux, et un homme d'un genie grand et large pouvoit se l'epargner"* (S. 2). Das Beispiel, das er anführt, stammt vom Anfang der ersten Arie der Elettra, die nach einem außergewöhnlichen chromatischen Lauf am Ende des vorhergehenden Obligato-Rezitativs auf der Dominante beginnt:

„Il est à craindre que tous ces préliminaires ne refroidissent le spectateur; et ce debut feroit certainement encore plus d'effet s'il partoit comme la foudre après la cadence du recitatif più non resisto, qui auroit été amenée à la modulation nécessaire, c'est à dire en re, au lieu de la" (S. 43).

Anders gesagt, wäre die Wirkung von Elettras „Tutte nel cor vi sento" deutlich größer gewesen, wenn die Arie „wie ein Blitz" direkt angefangen hätte, in d-Moll.

Es gäbe sogar eine Stelle, wo die Raffinesse der mozartschen Komposition dahin gelange, den Sinn des Textes zu verdunkeln. Es geht um die chromatische Passage „Or più non rammento le angoscie, gli affanni" aus „Se il padre perdei":

„On peut même dire qu'à force de vouloir exprimer les paroles, l'auteur s'est ici trompé sur leur expression et que s'il avoit eu à rendre vie più mi rammento l'angoscie [das Gegenteil von più non rammento] *il n'auroit pu trouver une plus juste expression. Mais dégagé de ce petit brouillard, il reprend toute la facilité et toutes les graces de ses accompagnemens et de son chant"* (S. 44).

Die Änderung des Textes durch Ginguené verdeutlicht seine Kritik sehr gut; man kann aber auch bemerken, daß er sich dazu zwingt, Gründe zu suchen, die Mozart diese musikalische Idee nahegelegt haben könnten: er habe *„de manière trop littérale"* den Text ausdrücken wollen.

Andere kritische Bemerkungen Ginguenés zielen auf das unzureichend dramatische Wesen der Oper *Idomeneo* ab, wie zum Beispiel in Bezug auf die Arie der Elettra im zweiten Akt. Ginguenés Meinung nach bestehe das Problem darin, daß die Autoren dem gesamten ersten Teil des zweiten Aktes *„un caractère agréable"* hätten geben wollen. Elettra

„chante dans un style plus tendre que celui d'Ilia même: „Idol mio se ritroso [. . .]", etc. Ce chant est élégant et gracieux, mais il paroit tellement en contradiction avec le role entier d'Electre, qu'on a peine à entrer dans cette illusion, et surtout quand dans chacune des deux parties de l'air, elle fait une roulade très agréable, on est prêt à ne plus savoir où l'on est" (S. 45).

Elettra sei hier also nicht mehr zu erkennen und die Einheit der Person zerstört. Genau im Gegensatz dazu begrüßt Ginguené die für Idomeneo vorhandene Verschiedenartigkeit seiner drei Arien, wie wir oben angemerkt haben. Allem Anschein nach identifiziert Ginguené – wie auch viele jetzige Autoren[11] – Elettra mit ihren beiden Arien in Moll-Tonarten, so daß die Wirkung ihres Wechsels in eine sentimentale Sphäre am Anfang des zweiten Aktes wie ein Bruch der psychologischen Kontinuität der Person gesehen wird.

Immer noch im Bereich der Dramatik behandeln Ginguenés kritische Anmerkungen die exzessive Länge des Terzetts des zweiten Aktes und den starren Charakter des Quartetts, *„plus savant que dramatique"* (S. 47):

„Les mêmes paroles sont souvent repétées, sur de nouvelles modulations plus que sur de nouveaux chants. Quelquefois les personnages, qui sont tous cloués à leur place et ne peuvent avoir aucun mouvement, ne paroissent occupés que de jetter le vers ou les deux vers qui leur appartiennent dans la partie de modulation que l'auteur leur a donnée" (S. 35).

Zusammenfassend sind die Personen „an ihren Platz genagelt", und der Ablauf ihrer Handlungen steht einzig und allein im Zusammenhang mit der musikalischen Logik. Ginguené schließt: *„C'est un morceau bon à étudier sous le rapport de l'harmonie et surtout des modulations, mais il est de pupitre et non de theâtre et ne doit y faire que peu d'effet"* (S. 35). In den Augen von Ginguené sei in Bezug auf die Handlung nur die letzte Phrase Idamantes zu rechtfertigen: *„Idamante finit le quatuor en répétant seul ces 5 mesures* [„Andrò ramingo e solo"], *idée ingenieuse et plus dramatique que le reste"* (S. 34).

Die Gegenüberstellung von *„musique de pupitre"* („Notenpultmusik") und *„musique de théâtre"* („Theatermusik") bezieht sich wahrscheinlich auf den Unterschied, den man damals zwischen der szenischen und einer rein konzertanten Aufführung machen konnte, von der Art, wie man sie bei den *exercices* der Schüler des Konservatoriums hören konnte, auf die bereits hingewiesen wurde. Ginguené hatte diesen Vergleich schon bei der Behandlung des Duetts des dritten Aktes benutzt, das er in der Simrock-Ausgabe in zwei verschiedenen Fassungen vorfand.[12] Die Version, die nur aus einem Tempo besteht (und die er für die erste hält, die aber tatsächlich die Wiener Fassung ist), bevorzugt er aus rein musikalischen Gründen, sofern sie konzertant aufgeführt wird. Die Fassung mit zwei unterschiedlichen Tempi, kürzer und abwechslungsreicher, zieht er *„au théâtre"* vor (S. 47).

Ginguené sagt vom Duett der zwei Liebenden, *„qu'il étoit d'obligation en cet endroit"* (S. 47), was eine gewisse Ungeduld im Umgang mit den Gepflogenheiten der opera seria heraushören läßt. Er äußert sich sogar ironisch über die Arie des Arbace zu Beginn des zweiten Aktes und rechtfertigt „Fuor del mar" mit der Notwendigkeit, die Forderungen des *tenore* (er benutzt noch den italienischenTerminus) zufriedenzustellen (S. 21). Weiterhin zu den Konventionen der opera seria bezeichnet Ginguené das *„denouement heureux"* (S. 42) als zur Routine der *„tragedies di lieto fine"* zugehörig. Dagegen zeigt er Sinn für Geschichte, wenn er

[11] Vgl. Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 153.

[12] Vgl. *L'Idomeneo rè di Creta o sia Ilia e Idamante. Drama eroico in tre atti. Musica di W. A. Mozart* [1805], Nr. 20 A (Wiener Fassung, S. 237), Nr. 20 B (Münchner Fassung, S. 241).

zwei Passagen aus *Idomeneo* mit *Alceste* von Gluck in Verbindung bringt. Es handelt sich zum einen um den Anfang der sechsten Szene des dritten Aktes, „Volgi intorno lo sguardo, oh sire": *„Un récitatif obligé du Grand Prêtre d'Apollon dans Alceste a pu donner l'idée à Mozart, mais qui y est peut-être superieur. Il est de plus longue haleine et soutenu jusqu'à la fin avec la même vigueur"* (S. 36). Ginguené zieht eine ähnliche Parallele für den Marsch des dritten Aktes, *„a peu près aussi comme dans Alceste, mais où il y a plus de nouveauté et d'originalité et dont les parties contrastent d'une maniere remarquable et piquante, sans cesser d'être auguste et religieuse"* (S. 37). In beiden Fällen gibt Ginguené Mozart den Vorzug, was der ehemalige Anti-Gluckist und feurige Piccinnist sicherlich nicht ganz ohne Freude tat.

An diesen Beispielen kann man deutlich den analytischen Scharfsinn spüren, den Ginguené in den Dienst eines musikalischen Stils stellte, der sich wesentlich von dem unterschied, mit dem er aufgewachsen war. Sucht man die Gründe für diese geistige Öffnung und diese Qualität des Zuhörens, ist es die vielseitige Wesensart Ginguenés, die unsere Frage beantwortet, da es sich schließlich um eine Person handelte, die es gewohnt war, zugleich über Literatur, Oper und Instrumentalmusik nachzudenken und zu urteilen, wie einige Rezensionen in *La Décade philosophique* bezeugen: in diesem Sinne zeigt uns der Text über *Idomeneo* den verborgenen Teil des Eisbergs und offenbart die Realität, in der die technische Kompetenz aufgrund der Bedürfnisse einer journalistischen Vermittlung in den Hintergrund gestellt wurde. Im Gegensatz dazu scheint es hier so zu sein, daß die Frage der Lesbarkeit in Klammern gesetzt wurde, so als ob sich Ginguené an einen idealen Leser gerichtet habe, den über die Kostbarkeiten zu informieren ausreichte, deren Vorhandensein er nicht vermuten konnte. Natürlich kann man eine polemische Absicht hinter dem mozartschen Bekehrungseifer nicht ausschließen, insofern als die anspruchsvollen Werte, die Ginguené verteidigt, auch die des Pariser Konservatoriums waren, Werte, die bei weitem nicht einhellig von der Pariser Musikwelt geteilt wurden.[13] Auch die Aufmerksamkeit, die er der Reichhaltigkeit der musikalischen Sprache schenkt, war keine völlige Neuheit, erinnere man sich doch daran, daß die Rezensionen der Opern Cherubinis den Hauptteil ihres Lobes auf die kompositorische Schönheit verwendeten, selbst wenn die dramatischen Schwächen kritisiert wurden.[14] Ebenso könnte die Originalität Ginguenés im Hinblick auf die komplexen und detaillierten Rezensionen relativiert werden, die zur selben Zeit in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Leipzig publiziert wurden: an erster Stelle stehen hierbei natürlich die berühmten Texte E. T. A. Hoffmanns. Dennoch war eine Veröffentlichung von *Sur l'Idomeneo de Mozart* Ginguenés im Umfeld der französischen Verlage ausgeschlossen, genauso wie *Idomeneo* keine Chance hatte, in der Napoleonischen Zeit auf einer Bühne aufgeführt zu werden. Betrachtet man die musikalische Analyse als eine autonome Aktivität, getrennt von der Musikkritik und -pädagogik, *„moins un travail qu'une récréation"*,[15] so ist Ginguenés Text eine Analyse, der allein dieser Name fehlt.

(Übersetzung: Erik Dworog)

---

[13] Vgl. Jean Mongrédien, „Les premiers exercices publics d'élèves (1800–1815) d'après la presse contemporaine", in: A. Bongrain, Y. Gérard und M.-H. Coudroy-Saghaï (Hrsg.), *Le Conservatoire de Paris. Des Menus Plaisirs à la Cité de la Musique, 1795–1995*, Paris 1996, S. 15–37.

[14] Vgl. David Charlton, „Cherubini: a Critical Anthology, 1788–1801", in: *Research Chronicle* 26, 1993, S. 95–127.

[15] Joseph-Jérôme de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, 3 Bände, Paris 1803–1806, Bd. 1, S. 271, zit. nach Bent, *Music Analysis*...a. a. O., Bd. 1, S. 2.

Nicole Baker

The Relationship between Aria Forms in Mozart's *Idomeneo* and Reform Operas in Mannheim

Musicologists have long discussed the extent to which opera at Mannheim during the 1760s and 1770s exerted influence on the works of Mozart – most particularly the opera at hand here, *Idomeneo*. It is not the intention of this paper to undertake the ambitious and worthwhile study of **all** Mannheim operas and their influence on *Idomeneo*, but rather to focus on the aria forms contained in the specifically reformist works of the Mannheim court of the 1760s, and to demonstrate their relationship to those of *Idomeneo*.

Marita McClymonds, Daniel Heartz and many others have already cited musical and dramatic elements of French theatre common to reform operas of the 1760s and to *Idomeneo*. These include the following:

The increased numbers of ensembles (including those of diminishing forces);
The greater participation by the orchestra in the drama;
Programmatic sinfonias;
The greater use of choruses both commenting on and participating in the drama;
Non-exit arias;
The gradual abandonment of the Da Capo aria and the inclusion of new aria forms;
Pantomime and ballet;

Scene complexes would feature declamation flowing easily and virtually uninterrupted between different kinds of recitatives, arias, instrumental numbers, choruses and ensembles.[1]

Mannheim provides an interesting case study in reform opera due to the size, versatility and quality of the orchestra, the Court's embracing of all things French, and most importantly, the presence of its Court Poet, the very reform-minded librettist Mattia Verazi. At least for a short time, reform operas did well in Mannheim. Their increased spectacle and high drama displayed the resources of the ostentatious court, providing its ambitious Elector, Carl Theodor, an easy vehicle with which to impress the many diplomats and nobility streaming through the strategically located mercantile center. However, it should be noted that when Verazi left the court or became otherwise engaged, reform appeared to fall out of favor, and conservative operas returned.[2]

---

[1] For further general information about operatic reform, the author suggests any of the following works: Don Neville (ed.), *Crosscurrents and the Mainstream of Italian Serious Opera, 1730–1790: A Symposium* (Studies in Music from the University of Western Ontario, vii), 1982, which includes several essays on operatic reform; Marita McClymonds, "Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy", in: Thomas Bauman and Marita McClymonds (eds.), *Opera and the Enlightenment,* Cambridge 1995, pp. 119–132; M. McClymonds, "Mannheim, Idomeneo and the Franco-Italian synthesis in opera seria", in: *Mozart und Mannheim,* Ludwig Finscher, Bärbel Pelker and Jochen Reutter (eds.), Berlin 1994, pp. 187–196; M. McClymonds, "Mattia Verazi and the opera at Mannheim, Stuttgart and Ludwigsburg", in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Vol. VII/2 (1982) pp. 99–136; Daniel Heartz, "Operatic Reform at Parma: Ippolito ed Aricia", in: Francesco Borri (ed.), *Atti del Convegno sul Setecento Parmenese nel 2o Centenario dalla morte di C. I. Frugoni,* Parma 1969, pp. 271–300 and also Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert,* Wilhelmshaven 1979.

[2] For a more complete discussion of opera at Mannheim and the Mannheim court, please consult the author's own dissertation, *Italian Opera at the Court of Mannheim 1758–1770,* Ph.D. Dissertation, University of California,

My own dissertation demonstrates that reform opera at Mannheim was a varying series of experiments, and certainly did not follow a set formula. If one examines aria forms, one can see a **gradual** evolution away from the Da Capo and Dal Segno exit aria toward freer forms that often incorporate concepts borrowed from instrumental music, like sonata form. This chain of experiments and overall progression can be projected forward some fifteen years to the mature Mozart operatic canon, which uses primarily binary and sonata form arias.

This discussion will deal most extensively with the two most "reformist" operas produced at Mannheim, *Sofonisba* by Tommasso Traetta of 1762, and *Ifigenia in Tauride* by Gian Francesco di Majo of 1764. Can one link the way these progressive composers set their arias with Mozart's treatments in *Idomeneo*? In light of the fact that Mozart, Majo, and Traetta were working with the same orchestra, some of the same singers, and similarly "French influenced" libretti, it makes sense that some easy linkages can be made.

To help illustrate this evolution this study begins for the sake of comparison with a brief examination of Ignaz Holzbauer's 1758 setting of Metastasio's *Nitteti*, a conservative *opera seria*. Following the examination of *Sofonisba* and *Ifigenia in Tauride*, a brief discussion of the 1766 setting of Metastasio's *Alessandro nell'Indie* by Majo, and Niccolò Piccinni's setting of a revision, probably by Verazi,[3] of Metastasio's *Catone in Utica* of 1770, will take us within a decade of Mozart's work on *Idomeneo*.

As expected, *Nitteti* of 1758, by Mannheim Kapellmeister Holzbauer, is the most conservative opera examined. It typifies operas of the early part of the century, relying almost completely on lengthy, highly florid, exit Dal Segno or Da Capo arias (see Diagram 1). Only two, both sung by the future Ilia, Dorothea Wendling, in a supporting role, deviate from the reprise form in a way that might be termed as progressive. Both are among the shortest arias Holzbauer sets in the opera. One is a Dal Segno aria that includes a brief passage of recitative obbligé right before the reprise of the A section. The other is a ternary ABA' that resembles some arias in *Idomeneo*, incorporating rudimentary sonata form procedures – the A' section resembles a recapitulation in that it transposes material heard first in the A section in the dominant back into the tonic.

Diagram 1
Nitteti: Structure and Aria Forms

Act/Scene	Number	Character	Key	Form
I	Overture	(1st mvt.)	D	Sonata form
I	Overture	(2st mvt.)	A	Sonata form
I	Overture	(3st mvt.)	D	Sonata form
III/ix	Se il labbro	Amenosi	G	Da Capo
I/ii	Se d'amor, se di	Sammete	F	Dal Segno
I/iv	Non ho ili core	Beroe	A	Dal Segno
I/vii	Ah non mi dir	Nitteti	C	Dal Segno
I/viii	Nel cammin di	Amasi	B♭	Dal Segno

Los Angeles 1994; L. Finscher, B. Pelker and J. Reutter (eds.), *Mozart und Mannheim*, Berlin 1994; Paul Corneilson, *Opera at Mannheim, 1770–1778*, Ph.D. Dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill 1992; L. Finscher (ed.), *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, Mannheim 1992; Eugene K. Wolf, "The Mannheim Court", in: Neal Zaslaw (ed.), *The Classical Era*, Englewood Cliffs 1989, pp. 213–239.

[3] Marita McClymonds, in her article "Mattia Verazi" in the *New Grove Dictionary of Opera*, indicates that *Catone* may have been one of the many operas Verazi edited for both the Stuttgart and Mannheim courts in the years after 1766.

Act/Scene	Number	Character	Key	Form
I/x	Duet	Sammete/Beroe	F	Da Capo*
II/i	Povero cor	Beroe	G	D. Segno w/Recit.
II/v	Puoi vantar	Amasi	C	Dal Segno
II/viii	Mi sento il cor	Sammete	E♭	Dal Segno
II/x	Se fra gelosi	Nifteti	G	Dal Segno
II/xii	Trio	Amasi, Sam.,Ber.	B♭	ABA
III/iii	Se un tenero	Amasi	A	Dal Segno
III/iv	E' soccorso	Bubaste	G	Dal Segno
III/v	Sì, mio core	Amenosi	B♭	Dal Segno
III/vi	Brammai di	Beroe	E	ABA
III/viii	Sono in mar	Sammete	D	Dal Segno
III/ix	Son pietosa	Nitteti	C	Dal Segno

* There are discrepancies between available sources: this aria appears as Da Capo in Turin score; A' A2 A3 B Interlude A3‖ in Regensburg score

Sofonisba was the first opera[4] in Mannheim to dramatically deviate from standard *opera seria,* making an attempt to diversify beyond Dal Segno arias and adopt sonata form procedures. *Sofonisba* represented a reform-oriented synthesis of Traetta's Italian roots and his own growing assimilation of "French" operatic elements, plus Verazi's own ideas and Carl Theodor's taste for extravagance. The work starred Dorothea Wendling as *Sofonisba,* and the future Elettra, Elisabetta Sarselli, in a supporting role. Traetta took full advantage of the virtuoso players of the Mannheim orchestra, creating a score replete with independent parts, dramatic articulation and widely varying dynamics.

Even a brief glance at the libretto betrays an action and emotion-packed drama. Verazi litters every page with stage directions calling for specific gestures, movements or attitudes – a concept that will not make it to *Idomeneo.* Recitative obbligé maintains a high level of dramatic tension, and serves dramatic as well as structural purposes, helping to unify diverse scenes into complex wholes.

As one might expect, Verazi relies less than past librettists on Dal Segno and Da Capo arias, using a variety of aria structures. As Mozart and Varesco do nearly 20 years later, Verazi shaped set numbers according to the dramatic situation, providing depth, motivation and character to his roles. His creativity was apparent in his development of through-composed one-strophe cavatinas and multi-strophed scenas incorporating passages of recitative. However it bears repeating that the "reform operas" of Mannheim did not represent a sudden abandonment of reprise forms. It is easy to see Dal Segno arias still play a large role in *Sofonisba* (See Diagram 2).

Diagram 2
Sofonisba: Structure and Aria Forms

Scene	Aria	Character	Key	Form
	Sinfonia	1st Movement	D	Through
		2nd Movement	d	ABA'
		3rd Movement	D	Through

[4] *Cajo Fabrizio,* the 1760 setting by Niccolò Jommelli, with several arias by Giuseppe Colla, shows the first glimpse of reform in its use of chorus, orchestral numbers and ensembles. Each aria and recitative is littered with stage directions. However, while some elements of *Cajo* broke the boundaries of *opera seria,* reformism did not spread to its arias. Virtually all of the arias are Dal Segno types consisting of two strophes; the first strophe is often longer than the second.

Scene	Aria	Character	Key	Form
I/1	E vendetta	Massinissa	F	Dal Segno
I/1	Intesi: ti basti	Sofonisba	B♭	Dal Segno
I/1	Che d'insano	Cirene	C	Dal Segno
I/1	March		F	Binary
I/1	Morendo	Chorus	c/D	ABA'
I/1	Gladiator music (1762)		D	Binary
I/1	Voi del tebro	Chorus	D	Through
I/1	La calma	Scipione	G	Dal Segno
I/10	Terrore m'inspira	Siface	F	ABA
II/1	Al ruscello	Siface	G	Dal Segno
II/2	L'istesso	Cirene	B♭	Dal Segno
II/3	Sempre ne	Lelio	E	ABA
II/4	Nume adorabile	Chorus	C	ABA
II/6	Crudeli, aimè	Sofonisba	g	AA'BC
II/8	Se amar non sà	Massinissa	A	Dal Segno
II/10	Muore!	Trio	E♭	ABCA'B'C
III/1	Senti: aspetta	Cirene	A	ABA'
III/2	Dove cosi! (1763)	Fanciullo	F	Arch (Cavatina)
III/3	Rendimi il figlio	Siface	g	Dal Segno
III/4	Sventurata invan	Sofonisba	E♭	Dal Segno
III/5	Di che dall'onde	Massinissa	D	ABA
III/6	All indomito	Scipione	C	Dal Segno
III/9	Se non mi (1763)	Fanciullo	E♭	Arch (Cavatina)
III/9	Darti, o figlio	Sofonisba	c	Through (Cavatina)
III/10	Ma piangete?	Quintet	d	ABCA'CA''
III/10	Ah d'Aletto	Chorus	F	Arch

Verazi did deviate in several cases from the "normal" two-strophe aria scheme. The three characters involved in the "love triangle", Sofonisba, Massinissa and Siface, all have emotionally charged multi-strophe arias with varying strophe lengths. Particularly in the case of the often bereft Sofonisba, you see some of the opera's most progressive writing. Her arias take on a rhapsodic, almost delirious quality, replete with incomplete thoughts and fractured sentences. In one particularly dramatic case, "Intesi ...ti basti", stage directions call for Massinissa to try to interrupt Sofonisba as she is singing, causing her to lose her train of thought. This concept of using an aria to imply unspoken dialogue is highly dramatic – the aria hardly represents a pause for reflection in the drama, but rather serves to propel the emotional drama forward. However, Traetta sets the piece, surprisingly, as a Dal Segno aria, grouping the first two of the three irregular strophes into the A section. He does break the normal boundaries between strophes and intermingles the text as the aria progresses, heightening the impression of Sofonisba's confusion. The third strophe serves as the brief B section.

Repeatedly, Traetta manipulates other unusual poetic structures in *Sofonisba* to generate fairly conventional Dal Segno arias. For example, Traetta groups together the four strophes of Massinissa's "Se amar non sà" to create two seven-line groups of text, and then sets them as the A and B strophes of a Dal Segno aria.

The non-Dal Segno arias vary in size and complexity, and to varying degrees seem to foreshadow Mozart's sonata form arias. Traetta groups together the three irregular strophes of Siface's lengthy, multi-tempoed "Terrore m'inspira" into one long A section. The second strophe serves double duty by also becoming the aria's brief B section. The long A section is reiterated completely transposed into the tonic, creating a sonata-like ternary structure.

Sofonisba's rage aria, "Crudele aimè", appropriately involves the most unusual form in the opera, AA'BC. Through its intermingled and fragmented text and brief interpolations of recitative, this progressive aria easily demonstrates Sofonisba's growing crisis. The multiple tempi foreshadow Mozart's AB‖C forms.

Traetta composed only one cavatina – Sofonisba's last speech – in the 1762 version of *Sofonisba*. It serves as a through-composed, reflective pause amidst the tragic, recitative-dominated scene complex near the end of the opera. The 1763 version expands the closing scene to include a cavatina for her son (a non-speaking role in the earlier version).

In sum, we have a mixed bag: Although the arias in *Sofonisba* hardly constitute a reformist's manifesto, it certainly is a step in that direction. Traetta completely abandoned the Da Capo form, relying instead on much more abbreviated forms of Dal Segno arias than Mannheim had previously heard. Unlike Holzbauer, Colla or Jommelli, Traetta never ventures more than half-way back into the A section to insert his Dal Segno sign, greatly reducing the overall length of the arias. The action is propelled forward in a more natural, uni-directional way than seen before, something Mozart sought in the construction of *Idomeneo*. Traetta generally employs clear, simple lines, avoiding both fussy rhythms (as seen so pervasively in *Nitteti*) and extensive coloratura. Traetta's interpolations of text – cries of "oh Dio", or "Figlio!" – also demonstrate his enthusiasm for relating arias directly to the drama. He does not hesitate to use such interpolations from one strophe while setting the other, or even from borrowing from the recitative preceding the aria.

Turning to Gian Francesco di Majo's *Ifigenia in Tauride*, a diagram of the opera shows how much farther into the realm of reform Majo travelled than Traetta (See Diagram 3). Comparing *Ifigenia* with earlier operas (even *Sofonisba*), it is easy to see how much of the opera does **not** consist of arias. Choruses and orchestral numbers appear throughout the opera. Unlike earlier operas, the dramatic situation, not convention, dictate the placement of ensembles. One-strophe cavatinas, ensembles, and generous amounts of recitative obbligé and accompagnato provide even greater amounts of "continuous music" than in *Sofonisba*. Arias and cavatinas interpolate text from prior recitatives, lending greater continuity to the music and realism to the drama.

Diagram 3
Ifigenia in Tauride: Structure and Aria Forms

Act/Scene	Title	Charakter	Key	Form
I	Sinfonia (I)		E♭	ABCC'ACC'Coda
	Sinfonia (II)		G	Through
	Sinfonia (III)		E♭	ABCAB
I/1	De tuoi mali	Ifigenia	B♭	ABCA
I/2	Fra cento belve	Pilade	F	ABCA'D(B')
I/3	E specia di follia	Tomiri	A	Dal Segno
I/4	Per pietà	Oreste	B♭	Through
I/5	Rimorsi tiranni	Oreste	F	ABA
I/6	March	(orchestra)	C	‖:A:‖:BA':‖
I/6	Vuoi così	Merodate	C	Through
I/6	Pace al mondo	Chorus	C	Through
I/7	Di me s'accenda	Merodate	G	AB (Cavatina)
I/7	Che piace a me	Chorus	G	Through
I/7	„Per la lotta"	(orchestra)	G	ABA
I/8	"Per il combat..."	(orchestra)	B♭	ABA
I/9	Non m'irritate	Toante	D	Sonata form
I/10	Che crudele	Duet	G	ABCDCD'E

Act/Scene	Title	Charakter	Key	Form
II/2	Ah lo sdegno	Tomiri	D	ABA'
II/3	Pudico fu spesso	Toante	C	Sonata form
II/5	Ceder devi	Double Chorus	D	Through
II/5	Tu m'insulti?	Quartet	B♭	Through, w/repetition
II/7	Senti, ah no	Duet	F	Through
II/8	Ombra cara	Ifigenia	E♭	ABA'
III/2	Di niente aborto	Trio	A	Through
III/3	Con face lugubre	Toante (w/chor)	F	Through
III/3	E vuoi?	Pilade	B♭	AA' (Cavatina)
III/5	Se il labbro	Ifigenia	F	ABAB'C
III/8	Torno Ia mia	Oreste	D	Dal Segno
III/9	Che Sorte!	Chorus	G	ABA'
III/10	Al regio letto	Trio	C	Through
III/11	Quà...La fiamma	Toante	E♭	AA' Binary (Cavatina)

Highly noteworthy, especially in light of where we're going with *Idomeneo*, is the rarity of Dal Segno arias, and the greater use of arias that show characteristics of sonata form. Much as in Mozart, there is a greater freedom of structure than seen before. Some arias even approach being through-composed, and it is only through text and key areas, and not through thematic material, that a form can be discerned.

Verazi includes arias ranging in size from one to four strophes of text. In contrast to *Sofonisba* and *Cajo Fabrizio*, more of his two-strophed arias have groupings of equal lines, as opposed to Verazi's earlier practice of having one strophe longer than the other. Majo occasionally deviates from aligning A text with A material and B text with B material, preferring to mix things up, much as Mozart will do 15 years later. Furthermore, as with Mozart, B sections sometimes repeat their text several times, and exceed in length those of earlier operas previously discussed.

Many of Majo's arias approach sonata form. They are characterized by frequent repetitions of memorable musical phrases, recapitulations that suggest, more than copy, original statements, and differentiation between themes within the A sections. The exposition, for example, in Pilade's "Fra cento belve" clearly introduces constrasting material in the dominant that is only suggested in the recapitulation.

Majo's interest in mixing recitative and aria is evident in several examples: Oreste's "Rimorse tiranni" includes a passage of recitative obbligé at the conclusion of the development. Ifigenia's sonata form "Ombra cara" recalls at the conclusion of the development an instrumental portion of the recitative obbligé that immediately preceded the aria.

Three arias contain more than two strophes, and Majo varies his treatment of the multistrophe arias to create highly progressive forms. Whereas Traetta grouped the multiple strophes into two larger blocks to create some kind of ternary or reprise form, Majo often sets the verses successively, treating the many sections as one large strophe. Mozart will do the same thing years later in *Idomeneo*. Generally, some form of sonata form procedure is utilized. Majo thus composes Toante's "Non m'irritate" sequentially, as four independent couplets, each to be set to different (although related) music. Following the exposition of the text, Majo intermingles the material from each strophe. Majo also sets each strophe of the 4+2+4+2 structure of Toante's other aria, "Pudico fu spesso" as a separate entity.

Foreshadowing one of Mozart's two-tempo rondos, Ifigenia's three-tempo "Se il labbro" groups together the first two strophes in an ABAB'C pattern, switching between Andantino and Larghetto. Ifigenia becomes more agitated in the final section: the tempo changes to Allegro and the third strophe is declaimed.

A major innovation in *Ifigenia* is the expanded use of cavatina, a generally through-composed setting of one strophe of text. It fulfills several dramatic functions by preparing future arias or cavatinas, or by providing a more passionate vehicle of expression within an ensemble recitative. Most of Majo's cavatinas are free-form or through-composed with only minor internal repetitions. Several of Majo's cavatinas are quite parlando in style; others resemble arioso. The cavatina is usually sung on the way to something else – as a precursor to a longer set piece or simply more dry recitative.

Majo works beyond Verazi's libretto to create linkages with the material both prior to and following the cavatinas. Majo – not Verazi – concludes Oreste's "Per pietà" with an interpolation drawn from the preceding dry recitative.[5] Selected texts, such as that of Pilade's "E vuoi?", have the wandering, distracted texts seen before in *Sofonisba*, and are set with incomplete musical phrases, rests and fermatas. Merodate's brief cavatina "Vuoi così?" incorporates music heard earlier in the scene. It begins in obbligé and then approaches more aria-like declamation. The violin accompaniment repeats material from the March that began the scene just moments before. A chorus continues with similar material, thus creating a unified complex.

As in Glucks' *Orfeo*, Act III/Scene 3 of *Ifigenia* combines cavatina, recitative and a choral refrain. Toante's hymn-like "Con face lugubre" presents one strophe of text, echoed immediately by the chorus. A brief dialogue in dry recitative ensues, followed by a reiteration of the choral refrain. This foreshadows Mozart's use of chorus and cavatina in *Idomeneo*.

Toante's fragmented final cavatina is part of a longer scene complex that concludes the opera with the temple in flames. Majo's fully-orchestrated setting of this piece shows how closely he utilizes the orchestra to accent words and paint an overall atmosphere, right down to the rising and falling figures in the violins, presumably representing the flickering fire. The declamation recalls Sofonisba's rage aria. To add to the delirious nature of the delivery, Majo inserts many brief internal repetitions before repeating the text once more, with omissions, from the beginning, creating an binary aria that foreshadow's Elletra's "Tutto nel cor vi sento".

It is thus easy to see that *Ifigenia in Tauride* went further than the operas before it. Few set numbers are Dal Segno arias. Many involve sonata form procedures, run-on strophes of poetry, or cavatinas that emerge from the fabric. Whereas Traetta did not quite keep up with Verazi, Majo certainly does.

In many respects, Majo's next opera for Mannheim, *Alessandro nell'Indie* of 1766 represents a dramatic step backward for the Court (See Diagram 4). Gone are the choruses, multiple ensembles, ballet music, etc. Instead of all the spectacle, one sees a long succession of dry recitative and Dal Segno and ternary aria forms. Significantly, however, many of the ABA' forms do follow sonata form procedures, and the opera may represent a step, albeit one in conservative clothing, toward the combination of sonata and binary forms in *Idomeneo*.

Diagram 4
Alessandro nell' Indie: Structure and Aria Forms

Act/Scene	Title	Character	Key	Form
I/2	Vedrai con tuo	Poro	G	Dal Segno
I/3	Vil trofeo d'un	Alessandro	B♭	Dal Segno
I/4	Chi vive amante	Erissena	C	AA'B
I/5	O fa gil estivi	Timagene	F	Dal Segno

[5] This kind of interpolation was seen occasionally in Traetta's *Sofonisba*, and seems to be a more favored device by Majo.

Act/Scene	Title	Character	Key	Form
I/6	Se mai piu	Poro		(not in score)
I/7	Se mai turbo	Cleofide	G	ABCB'
I/10	Ah colei, che	Gandarte		(not in score)
I/12	March	orchestra	C	ABA'
I/15	Duet	Cl & Poro	G	ABA'CD
II/4	Senza procelle	Poro	C	Dal Segno
II/5	Sinfonia	orchestra	D	ABCD
II/9	Digli ch'io son	Cleofide	A	ABA'
II/10	Destrier, che all'	Poro	B♭	Dal Segno
II/12	Se è ver	Alessandro	F	ABCA'
II/13	Se il ciel	Cleofide	c	ABAB'
II/14	Se viver non	Gandarte	B♭	ABA
II/15	Di rendarmi	Erissena	D	Dal Segno
III/1	Se troppo crede	Cleofide	F	Dal Segno
III/4	Serbati a grandi	Alessandro	C	ABA'
III/5	Fin ch'io rimanga	Timagene	D	ABC (ABA')
III/6	Trafiggerò qual	Poro	F	ABA'
III/7	Mio ben,	Gandarte	E♭	ABA'
III/8	Son confusa	Erissena	G	Dal Segno
III/ult	Dagli astri	Chorus	D	AA'
	Serva ad Eroe	Chorus	D	AB

Surprisingly, after a decade of experimentation, Dal Segno arias dominate in *Catone in Utica* of 1770 (See Diagram 5). *Catone* was most likely written first for Piccinni's home court of Naples, and revised heavily to show off Mannheim's newly acquired star tenor, Anton Raaff.[6] Don't be fooled by the many cavatinas – most were simply cut versions of what had been two-strophe arias in the original libretto. These cuts most likely should not be attributed to reformist zeal. Comparisons with other versions of Piccinni's opera indicate that they may have been trimmed to ensure that Raaff had more to sing than anyone else.

Diagram 5
Catone in Utica: Structure and Aria Forms

Act/Scene	Title	Charakter	Key	Form
Sinfonia	First movement		A	ABACA
	Second movement		E	Through-comp.
	Third movement		A	ABA?
I/i	Con sì bel nome	Catone	F	Dal Segno
I/ii	Non ti minaccio	Marzia	G	Dal Segno
I/iii	Che legge spietate	Arbace	E	**R**ABA**R**A'CA
I/vi	Nell' ardire	Cesare	B♭	AA' (1 str.)
I/vii	O nel sen	Emilia	C	Dal Segno
I/ix	Chi un dolce amor	Cesare	F	Dal Segno
I/xiii	Un certo non so che	Emilia	A	Cavatina (through)
I/xiv	E follia	Marzia	B♭	Dal Segno
II/ii	Va, ritorna	Catone	A	Dal Segno
II/iv	So che pietà	Arbace	D	Dal Segno
II/vi	Vento, che ascoso	Cesare	B♭	AA' (1 str.)
II/vii	In che ti offende	Marzia	B♭	AA' (1 str.)
II/viii	Per te spero	Emilia	F	ABA'B' (1 str.)
II/ix	*Sacchini aria*	Fulvio	G	Dal Segno

[6] Strohm, *Die italienische Oper*, pp. 339–341.

Act/Scene	Title	Charakter	Key	Form
II/ix	Nascesti alle pene	Fulvio	B♭	Dal Segno
II/xi	Trio		G	AA'
III/i	Vanne: sicuro sei	Fulvio	*missing (1 str.)*	
III/ii	Confusa, smarrita	Marzia	E♭	Dal Segno
III/iii	Combattuta da tante	Arbace	E♭	AA' (1 str.)
III/iv	Tremo per l'idol	Cesare	G	Dal Segno
III/x	Nacqui agil affanni	Emilia	E♭	Dal Segno
III/xii	Per darvi alcun	Catone	B♭	Dal Segno
III/xiii	March		F	ABA'

While the Dal Segno arias show little variance, the one-strophe arias are much more varied. Some are nearly through-composed, while others are very repetitive. Several of the AA' selections move from I to V and back, and can be considered to be simple binary form.

While this paper deals primarily with aria form, I did want to touch briefly on perhaps the one element that separated Mannheim and Munich from all the rest – its orchestra. This element allowed composers to add richness and drama to progressive operas. In an obvious precedent to Mozart's use of the orchestra in *Idomeneo*, virtually every aria in *Ifigenia* and *Sofonisba* involves highly-charged orchestration, independence within each part, and an overall structural and harmonic role. Word painting and atmospheric effects are not uncommon. They use the orchestra to reinforce critical points in the aria's structure, textual meaning or harmonic action. Traetta in particular also makes heavy use of the orchestral crescendo, especially at the end of major sections.

Before leaving aria form in Mannheim, one thing has to be abundantly clear: perhaps the greatest reform of all is the de-emphasis on the aria itself. In *Nitteti*, there were fifteen arias, two ensembles, and no chorus, no ballet, no pantomime. Just fifteen **long** reprise form arias with long ritornelli. In its 1762 form, *Sofonisba* had sixteen arias, but they were shorter, and shared time with three choruses, two ensembles, gladiator music and a march. Ritornelli were shorter. 1763 brought two additional cavatinas. *Ifigenia* had sixteen, but several of these were cavatinas. *Ifigenia* also included many choral numbers, ensembles, and orchestral numbers that served as backdrops for ballet and pantomime. *Alessandro* of 1766 and *Catone* of 1770 both had 20 arias, and not much else. Traditional *opera seria* focused on the aria. In Mannheim reform opera, the aria was de-emphasized and the spectacle and action gained importance.

Which brings us, finally, to *Idomeneo*, which in Munich had only eleven arias, plus one with chorus. There were only four arias in Act II, and most likely only three in Act III. The reformist operas of Mannheim helped shift the center of gravity away from the static nature of arias and move it to more active, more realistic, more spectacular means.

The canon is already full of many analyses of the arias in *Idomeneo*. However, for the sake of comparison with the other operas, Diagram 6 presents a summary of the different structures. It shows that many of the arias are some form of sonata or binary form, with a two tempi rondo included.

Diagram 6
Idomeneo: Structure and Aria Forms

Act/Scene	Number	Character	Key	Form
I	Overture		D	Sonata Form, w/dvlpt.
I/i	Padre, germani, addio!	Ilia	g	Sonata, W/dvlpt.
I/ii	Non ho colpa	Idamante	B♭	Sonata w/o slow intro

Act/Scene	Number	Character	Key	Form
I/iii	Godiam la pace	Chorus	G	ABB'A
I/vi	Tutto nel cor vi sento	Elettra	d-c	AA'
I/vii	Pietà! Numi, pietà!	Chorus (TTBB)	ABBA	
I/viii	Vedrommi intorno	Idomeneo	C	AB‖C*
I/x	Il padre adorato	Idamante	F	Sonata, w/o dvlpt
I/xi	March		D	‖:AB:‖~BA
Ciaccone	Chorus		D	ABACA'
II/i	Se il tuo duol	Arbace	C	Sonata Form (ABA')†
II/ii	Se il padre perdei	Ilia	E♭	Sonata, w/o dvlpt.
II/iii	Fuor del mar	Idomeneo	D	Sonata Form (ABA')†
II/v	Idol mio	Elettra	G	Sonata Form†
	March		C	ABAB'
II/vi	Placido è il mar	Chorus	E	ABA
II/vii	Trio	Idam., Idom., Elletra	F	AB‖C
II/vii	Quel nuovo terrore!	Chorus	f	Through composed
	Recit: Eccoti in me	Idomeneo		
	Corriamo, fuggiamo	Chorus	d	Through composed
III/i	Zeffiretti lusinghieri	Ilia	E	Sonata Form (ABA')*
III/iii	Quartet	Idom., Idam., Ilia, Elletra	E♭	Sonata (truncated, mv. recap.)
III/vi	O voto tremendo!	Chorus/High Priest	c-C	ABA
III/vii	Accogli, o re del mar	Idomeneo, Priests' Chorus	F	ABCB'
III/vii	Stupenda vittoria!	Chorus	D	Through
III/ix	No, la morte	Idamante	D	Sonata form*
III/ult	Scenda Amor	Chorus/Ballet	D	A‖:B:‖C:‖A

* Segues immediately into recitative
† Segues into brief recitative, and then departs

Varesco's poetic structures resemble Metastasio more than Verazi, offering Mozart mostly two-strophe arias that could have just as easily been set as Da Capo arias as as progressive binary forms. It is Mozart, not Varesco, that "saves the reformist day". Like the reformist composers at Mannheim, particularly Majo, Mozart broke down the polarity of different strophes of text within an aria, often treating the thoughts or reflections involved as a whole, rather than two distinct affects. Most of the arias set the two strophes sequentially, ABAB. Only four arias, Arbace's "Se il tuo duol", Idomeneo's "Fuor del mar", Ilia's "Zefferetti Lusinghieri" and Idamante's "No, la morte" treat the "A" and "B" strophes in the traditional "ternary" or ABA manner. The somewhat conservative nature of these four arias is offset by the fact that all but Arbace's segue into recitative of some kind.

Exit conventions follow an expected pattern: *Nitteti, Alessandro nell' Indie*, and *Catone in Utica*, all feature mostly exit arias. In *Sofonisba,* all of the arias, except for the cavatinas, are exit arias. *Ifigenia*'s heavy use of cavatinas skews the mix toward non-exit forms. However, the extended arias are all exit numbers, except for Ifigenia's "Se il labbro". In *Idomeneo*, none of the Act III aria are exit arias, and only two of the Act I arias are. The more reflective Act II involves all exit arias.

One surprise involves cavatinas. Verazi and Majo helped establish cavatinas as an important part of Mannheim opera. Although Mozart's generous use of accompanied and obbligato recitative (and even some of his extended arias that lead directly into recitative) achieves much the same effect, it is surprising that *Idomeneo* includes only one cavatina, Idomeneo's

"Accogli, o re del mar", that he sings with a male chorus. Obviously, this particular device did not make the journey from Traetta and Majo's Mannheim to Mozart's Munich.

James Webster and many others have noted that *Idomeneo* stands between Mozart's earlier works and his Viennese operas. The latter favored forms that are fluid and flexible, and more through-composed, while the earlier operas included many arias in full and abridged Da Capo, sonata, and concerto-like forms; many had long ritornellos and large-scale repetitions. These characteristics became less common around 1780, and from *Figaro* on they were downright rare.[7] Taking this further, in *Idomeneo* one sees an important waystation in all of 18th century opera between the conservatism of the earlier part of the century, the experimentation of the 1760s, and the mature hybrid Classic masterpieces of the 1780s.

I believe I have demonstrated that although conservative serious operas continued to thrive throughout the 18th century, the reform experiments of the 1760s in Mannheim were a part of a progression away from closed Da Capo or Dal Segno exit forms. These experiments helped spark the incorporation of more progressive non-exit forms that include at least nascent versions of the more modern instrumental binary or sonata forms. Majo especially in both *Ifigenia* and *Alessandro* seems to have embraced the harmonic procedures already practiced by the composer-players in the Mannheim orchestra. Majo also loosened beyond all that had gone before the constraints on exit conventions, aria design, and the treatment of text. These experiments may not have taken hold permanently in Mannheim, but many of the singers, players and people behind the scenes in *Idomeneo* were a part of these works. While it is impossible to say how much, if any, direct impact any of the reformists' work in Mannheim had on Mozart fifteen years later, it was definitely part of a trend taking hold throughout Europe, and contributed to the multi-faceted synthesis that was both *Idomeneo* and Mozart himself.

---

[7] James Webster, "The Analysis of Mozart's Arias", in Cliff Eisen (ed.), *Mozart Studies,* Oxford 1991, p. 114.

Marita Petzoldt McClymonds

Carl Theodor, the Munich Theatrical Establishment, and the Franco-Italian Synthesis in Opera: The Sertor/Prati *Armida abbandonata* of 1785

The history of spectacle opera at Carl Theodor's court theater in Munich finds its roots in Mannheim, where the court had resided until 1778. The Mannheim Theater was an early participant in the quest for a new kind of opera blending Italian music with French spectacle.[1] Maestro di Cappella Ignaz Holzbauer saw Carlo Frugoni and Tommaso Traetta's trail-breaking *Ippolito ed Aricia* (1759) in Parma and mounted a production for Mannheim later the same year. Mannheim clearly had a situation favorable to pursuing the concept of a Franco-Italian blend as set forth by Francesco Algarotti in his *Saggio sopra l'Opera in musica* published in 1755.[2] It not only had the excellent singers, the fine orchestra, and the willingness to try something new, but it also had the additional resources necessary for a French-inspired production:[3]

1) the librettist, Mattia Verazi, who already had had experience in Franco-Italian synthesis in Stuttgart in the mid-1750s;[4]
2) the new theater designed by Alessandro Galli-Bibiena, which could accommodate French machine spectacle;
3) an excellent ballet company led by the French choreographer François Bouqueton;[5]
4) the means to assemble a reliable chorus when needed.

The theater also had an excellent composer in Holzbauer, who apparently declined to attempt a collaboration with Verazi on a French-inspired piece. Whatever the circumstances, the decision was made to bring in guest composers to work with Verazi, beginning in 1762 with Traetta, who had won instant fame through his French-inspired operas for Parma.[6]

It became clear immediately that Verazi in Mannheim was going to take a different approach from Frugoni in Parma. For his first opera, Traetta's *Sofonisba* of 1762, he chose to

---

[1] See Marita P. McClymonds, "Mannheim, *Idomeneo*, and the Franco-Italian Synthesis in Opera Seria", in: *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, ed. L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheim Hofkapelle, No. 2), Frankfurt am Main 1994, pp. 187–96; Sabine Henze, "Opera seria am Kurpfälzischen Hofe", in: *Mannheim und Italien: Zur Vorgeschichte der Mannheimer*, ed. Roland Würtz, Mainz 1984, pp. 78–96.

[2] Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica: le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, ed. A. Bini, Libraria Musicale Italiana Editrice 1989

[3] The pioneering work on the Mannheim musical theater is Friedrich Walter's *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898. Two recent studies with extensive background information are Paul Corneilson, *Opera at Mannheim*, Ph.D. Dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill 1992 and Nicole Baker, *Italian Opera at the Court of Mannheim, 1758–1770*, Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles 1994.

[4] M. McClymonds, "Transforming opera seria: Verazi's innovations and their impact on opera in Italy", in: *Opera and the Enlightenment*, ed. Thomas Bauman and M. McClymonds, Cambridge 1995, pp. 119-132.

[5] See Sibylle Dahms, "Ballet Reform in the Eighteenth Century and Ballet at the Mannheim Court" (*Ballet Music from the Mannheim Court*, Part I, ed. Floyd Graves, Recent Researches in the Music of the Classical Era, 45, ed. Eugene Wolf), Madison 1996, pp. ix-xxiii.

[6] See George Loomis, *Tommaso Traetta's Operas for Parma*, Ph.D. Dissertation, Yale University, 1999; Daniel Heartz, "Operatic Reform at Parma: Ippolito ed Aricia", in: *Atti del convegno sul settecento Parmense nel 2° centenario della morte di C. I. Frugoni*, Parma 1969, pp. 271–300.

observe Italian conventions, selecting a plot based on an incident from Roman history rather than a French model with a mythological plot. *Sofonisba* had a tragic ending, which was still a possibility in France but not in Italy, but it remained true to Italian conventions in not having a *deus ex machina* to reward Sofonisba for her courage and affect a super-natural happy conclusion.[7]

The second opera *Ifigenia in Tauride* followed by a year Traetta's setting of Marco Coltellini's libretto on the same topic for Vienna. Although the plot is mythological this time, Verazi again observed Italian conventions in having no supernatural aspect. It departs from the conventional in that the tyrant Toante refuses to repent his ways and dies in the ruins of his palace, much as the heroine Dido had done in Pietro Metastasio's first opera seria.

Both operas had a great deal of spectacle, but true to Italian conventions, the spectacle is natural or man-centered rather than super-natural in inspiration. Both have programmatic sinfonias combined with pantomime ballet. In *Sofonisba* a city falls under siege, and in *Ifigenia* Oreste's ship is wrecked in a storm (Allegro), the survivors struggle ashore (Andante), and are captured (Allegro). A similar sinfonia later opened Gluck's own version for Paris. The chorus and dances are scattered through the operas rather than concentrated at the end of each act, according to French practice. Possibly the most important aspect of Verazi's version of the Franco-Italian synthesis is the heavy borrowing of the French dramaturgical scene construction called the scene complex, which allows for extensive scenes containing arias, ensembles and choruses without the contrived and disruptive exits, which Italian dramaturgy required following all but choruses. Of course, Verazi was also developing his own trademarks, the ensembles of diminishing personnel and the infusion of action into the set pieces. After these two flirtations with French-inspired opera, Verazi busied himself with productions for Carl Eugen's new theater in Ludwigsburg, and Mannheim returned to more conventional Italian fare.

Mozart's *Idomeneo* (1781) was the first opera under Carl Theodor's patronage with a French libretto since Holzbauer brought *Ippolito* to Mannheim in 1759. By this time Verazi had retired. Varesco's libretto offered yet another approach to a Franco-Italian synthesis adding a strong German aspect. The mythological plot and the dominant presence of an irrational, supernatural being (Neptune) renders the natural world malevolent and creates a terrifying "man out of control" environment in line with the Sturm und Drang movement in German literature of the time. Its world is antithetical to the rational, man-in-control world of the Enlightenment as embodied in Italian opera seria. Still, unlike its French model, its plot is not allowed to end tragically. The protagonists prove able to regain control through sacrifice and love. This the angry Neptune is compelled to acknowledge and reward through a supernatural intervention seemingly in the traditional French manner. In reality, however, the outcome is firmly based in Italian convention. Neptune is not the impartial onlooker of the French *deus ex machina*, but a protagonist in the plot. He fills the role of errant authority figure, a Lucio Vero as it were, who is made to see the error of his ways, and to modify his behavior in order to restore peace and tranquillity. Other aspects of the libretto are typically French. The end of each act has what amounts to a divertissement, an extension of the plot rich with ballet and chorus. At times fluid scene complexes move seamlessly from lyrical expressions of emotion to declamatory recitative in careless disregard of the Italian exit-aria convention. At other times Italian dramaturgical procedures are observed with equal dili-

[7] Compare Italian and French operatic conventions in M. McClymonds, "Opera seria", in: *The Grove Dictionary of Opera*, London 1992, vol. 3, pp. 698–703 and Graham Sadler, "Tragédie en musique", in: *Grove Opera*, 4, pp. 780-784.

gence. Act two, for example, observes the exit-aria convention up through Idomeneo's aria, at which point it is ignored completely for the remainder of the act. The music remains consistently Italianate, and the chorus, though more prominent than in a conventional opera seria, remains peripheral, impersonal and symbolic, rather than a protagonist in the drama as found in Gluck and Calzabigi's French-inspired works.

The next French-inspired opera produced at court was Gaetano Sertor and Alessio Prati's *Armida abbandonata* in 1785. The Armida legend had been a favorite plot for spectacle opera in Italy beginning with two versions both produced in 1770. One Niccolò Jommelli composed on a libretto by Francesco Saverio de Rogatis, a student of the local Neapolitan librettist Saverio Mattei; the other Pasquale Anfossi composed for Turin on a libretto by Jacopo Durandi.[8] Turin had been producing spectacle operas with minimal departures from Italian conventions since the Parma operas of Traetta in the late 1750s. Naples had had a brief flirtation with the Franco-Italian synthesis in the 1770s of which Jommelli's *Armida abbandonata* was one of the first. By 1773 composites of the two librettos composed by Johann Naumann for Padua and Giuseppe Gazzaniga for Rome provided models for a dozen spin-offs including Haydn's. These seem to represent a mild reaction to the efforts at Franco-Italian synthesis taking place in German-speaking lands. They mainly amounted to a superimposition of spectacle on an otherwise conventional opera seria.

Munich's *Armida abbandonata* was in every way an import. Prati was invited to provide the score for a libretto by another invitee Sertor. Prati was perhaps a surprising choice as guest composer with only two operas to his credit at the time of the invitation. Born in Ferrara in 1750, he began his musical studies there, moving on to Naples and Rome for studies in composition. A search for a position led him first to France where he taught singing and harpsichord in Marseilles, Paris and possibly Lyons. His first opera, *L'école de la jeunesse*, was composed for the Théâtre Italien of Paris in 1779. He next tried unsuccessfully for an appointment in St. Petersburg (1782/83). Upon his return to Italy, he received a commission to set an *Ifigenia in Aulide* by the librettist Serio, one of several rising young Venetian innovators.[9] His invitation to Munich apparently rested on this single success. The year after his *Armida abbandonata* for Munich, Prati was paired with the Florentine librettist Pietro Giovannini,[10] who had penned the opera seria most frequently produced during the 1780s and 90s, Giuseppe Sarti's *Giulio Sabino*. Their collaboration, *La vendetta di Nino*, with its terrifying ghost scene and horrifying staged matricide paved the way for a succession of *La morte*-operas.[11] Prati's premature death in 1788 cut short a promising career, but it did not stop his Florentine patron Archduke Leopold from reviving *La vendetta di Nino* in 1792 as the first of his efforts to restore opera seria to theatrical life in Vienna upon becoming Emperor.[12]

Prati's invitation to Munich may have come as a result of a recommendation by Sertor, who had been engaged to do the libretto. Sertor began as an apprentice to Giovannini in Florence in the late 1770s. In 1780 he began working with the composer Antonio Bianchi.

---

[8] See M. McClymonds, "Haydn and his Italian Contemporaries: *Armida abbandonata*", in: *Joseph Haydn: Proceedings of the International Joseph Haydn Congress*, Vienna, 1982, ed. Eva Badura-Skoda, Munich 1986, pp. 325–328.

[9] See John A. Rice, "Alessio Prati", in: *Grove Opera*, 3, pp. 1087-88.

[10] Giovannini's authorship of *La vendetta di Nino* was established by Robert and Vorma Weaver in *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751–1800* (*Detroit Studies in Music Bibliography*, no. 70), 1993, p. 546.

[11] See "*La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino* and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s", in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, Turin 1990, 3, pp. 285–92.

[12] See J. Rice, *Emperor and Impressario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790–1792*, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley 1987.

Unlike most composers who wrote both comic and serious operas, Bianchi specialized in opera seria. He had trained at a Naples conservatory but had also assisted Jommelli in exchange for lessons. Like Prati he went to France in search of employment, working in Paris from 1775 to 1778 as harpsichordist and composer of comic operas for the Théâtre Italien. He returned to Italy for the season in which Verazi mounted two controversial French-inspired productions for the opening of La Scala.[13] His knowledge of French opera became an asset in Florence, where the theater under Archduke Leopold's patronage was mounting a strong positive response to Verazi's French-inspired operas for La scala. Bianchi composed a new setting of Frugoni's *I Tindaridi* under the alternate title *Castore e Polluce* for production in Florence the following September 1779, and the azione teatrale *Venere e Adone* for the same theater in 1781. He was invited to Turin in 1782 to set the festa teatrale *Il trionfo della pace,* and in 1783, he collaborated with Sertor on a *Piramo e Tisbe.*[14]

Despite Prati's years in France and Sertor's collaborations with Bianchi, neither had been offered the opportunity to do a French-inspired work themselves, until the Munich invitation arrived. Doing an opera for Munich meant that there would be extraordinary resources available. The orchestra was famous, and Prati's orchestrations show that he was willing to exploit this resource to the full. His orchestration is lavish. Winds in solo and ensemble are featured in both set pieces and obbligato recitative. Clarinets are often scored, bassoons nearly always, and occasionally even tympani.[15]

Carl Theodor's theater was perhaps as famous for its singers as for its orchestra. Le Brun, who sang the role of Armida, had accompanied Verazi to Milan. Elizabetta Wendling, Zelmira, had sung Elettra in *Idomeneo.* Michele Bologna, the castrato who sang Rinaldo, was a new member of the company, while Giovanni Zonca, the baritone who sang Ubaldo, and Franz Hartig, the tenor who sang the role of Clotarco, were veteran members of the company. The number and significance of Ubaldo's arias leave no doubt that he is the equivalent of the first ranking male in natural voice. In Italian opera, convention dictated that this position be that of the tenor ruler or father figure – a Demofoonte, Idomeneo or Sarastro, but in Mannheim Zonca had been singing such roles since the 1760s.

A German *Armida* of the mid-1780s was bound to reflect the early stirrings of German Romanticism with an anti-rational, anti-Enlightenment emphasis on the terrifying aspects of both the natural and the supernatural world – elements that can be traced back to the 1760s in the librettos of Verazi, Coltellini and Ranieri Calzabigi. In the Sertor/Prati *Armida,* her monsters are meant to terrify, but so also are two of the stage sets. The opera begins in "a horrid and dark cavern with a ray of light coming through a cleft in the mountain". Here Armida instructs her enchanted monsters to make sure that no one is allowed near the palace. In the next scene, the Christian knights, Ubaldo and Clotarco, who have come to free Rinaldo, are beset by a terrifying storm with thunder, lightning and sudden darkness as Armida's monsters do their best to repel the intruders. Later on the Christian knights must retrieve Rinaldo's armor and weapons from "a spacious and magnificent but horrid subterranean space in the form of a labyrinth of arches and columns". Ghosts try to impede their progress but disappear at a wave of Ubaldo's magic rod. Finally there is the terrifying ending. Armida

[13] See M. McClymonds, "Verazi's Controversial *Drammi in azione* as realized in the Music of Salieri, Anfossi, Alessandri and Mortellari for the Opening of La Scala 1778–1779", in: *Scritti in memoria di Claudio Sartori,* ed. François Lesure and Mariangela Donà (Strumenti della ricerca musicale, 3), Lucca 1997, pp. 43–87.

[14] See M. McClymonds, "Gaetano Sertor", in: *Grove Opera,* 4, pp. 328-29; and "Francesco Bianchi", in: *Grove Opera,* 1, 466-68.

[15] Alessio Prati, *Armida abbandonata* (Munich 1785), autograph score in D-Mbs; the libretto in US-Wcm, Schatz 8450.

flies off in her dragon-drawn carriage after having ordered her palace and gardens destroyed by fire leaving only an uncultivated, arid desert. An appetite for such terror and violence had yet to develop in Italy, though this was about to change, due in large part to the patronage of Archduke Leopold of Austria, ruler of Tuscany, who had grown up during the period when Coltellini and Calzabigi were working in Vienna and was encouraging the production of French-inspired, and innovative opera in Florence.[16]

French-inspired opera depended on the availability of a theater and technical personnel capable of producing spectacle. In 1785, Lorenzo Quaglio was still director of set design at Munich. He had had a wealth of experience in spectacle opera having worked with Verazi in Mannheim and Milan. He had moved to Munich with the court and had directed the set design for *Idomeneo*. The ballet master was Le Grand, who had also worked with Verazi in Mannheim and Milan. Last but not least, the theater was able to assemble a reliable chorus when required.

Sertor and Prati made no attempt to integrate chorus and ballet into the opera as a whole. Spectacle, including these two elements, was concentrated at the beginning and end of the opera. The situation is exposed in what amounts to an *introduzione* taking place in three different locations. It is reminiscent of Verazi's opening to Jommelli's *Fetonte*, where a single movement sinfonia introduces two separate tableaux with soloists, chorus and dance. Similarly the *Armida* sinfonia moves seamlessly into the dark cavern scene teaming with Armida's monsters who respond to her obbligato recitative with two choruses. The scene changes to the side of Armida's magic mountain with her enchanted palace near the top. As the Christian knights Ubaldo and Clotarco toil towards the summit, they are assailed by the angriest storm that nature can offer. Finally the scene changes yet again to reveal Armida's beautiful, enchanted garden where dances of disturbing dreams are disrupting her sleep. They disperse as she wakes but return with sleep. In chorus they predict Rinaldo's ultimate betrayal.

As Armida arises and Princess Zelmira enters, their dialogue in simple recitative marks the formal beginning of the drama. Dancers appear yet one more time before the last scenes of the opera. After Armida has voiced her fears in an aria and retired from the scene, Rinaldo appears in the garden gracefully and delicately dressed (Act 1, scene 6). His enchanted state is made clear through an idyllic interchange with dancing nymphs who scatter flowers and decorate him with garlands. They disperse as Armida enters.

By the 1780s the third act was becoming a mere gesture of no more than a few scenes. Often the second and third acts were telescoped together without a break. A residual ensemble often remained to mark where the end of the second act had been. Such is the case here. A quartet for all but Zelmira expresses the conflicting emotions arising from the desperate competition for Rinaldo taking place between Armida and the Christian knights. In many of the *Armida* plots produced in Italy, as well as in Haydn's *Armida* of 1783, Rinaldo's resolve to leave Armida and prove his fidelity to the Christian cause involves entering Armida's magic forest and cutting down a magic myrtle, the source of her powers. There he must withstand pleading nymphs, horrid monsters and finally Armida herself. The cutting of the myrtle dispels the enchantment and all returns to normal. Sertor's plot takes a unique turn requiring or allowing for a much more spectacular ending and thus presenting more of a challenge for Quaglio – Armida's exit by flying carriage, and the destruction of her pleasure palace.

The recovery of Rinaldo's arms from the subterranean labyrinth replaced the cutting of the myrtle. The events taking place in the last stage setting are accompanied by the orchestra

[16] See M. McClymonds, "Mozart's *La Clemenza di Tito* and Opera Seria in Florence in the 1780s as a Reflection of Leopold II's Musical Taste", in: *Mozart-Jahrbuch* 1984/85, pp. 61–70.

throughout. The construction functions as a scene complex finale of a type that will become the preferred means of closing an act during the 1790s and on into the nineteenth century.[17] Specters and monsters guarding Rinaldo's arms open the scene with a chorus. As they threaten the advance of the Christian knights, programmatic obbligato commentary and ominous tremolos accompany their recitative. Nevertheless Rinaldo succeeds in arming himself. Armida enters and also tries to prevent Rinaldo from leaving. Twice Rinaldo moves into a measured arioso expressing his love and regret. After his two-tempo rondo, the knights leave. Stunned Armida resolves to follow him. Striking the earth she arouses the Furies who dance around her. She enters into their chorus as a pertichina. In an aria she refuses pity and resolves to seek revenge, kill Rinaldo, and incinerate the world. Fifteen pages of program music are provided for her dramatic exit and the destruction of her palace, undoubtedly yet another visual triumph for Quaglio.

Sertor's Munich *Armida* is unquestionably a spinoff from the Jommelli/Anfossi composite. It is closest to Ferdinando Bertoni's version for Sertor's home city of Venice in 1781.[18] The Introduzione replaced Bertoni's first four scenes. The dancers' interchange with Rinaldo goes back to Jommelli's opera. Both Bertoni and Prati conclude act one with duets for Rinaldo and Armida and act two with a larger ensemble – Bertoni with a trio and Prati with a quartet. The main departure from Bertoni's libretto is the replacement of the magic forest scene, also originating in Jommelli, with the terrors of the labyrinth scene and the spectacular closing. The latter can be traced back to early in the century and before.

Sertor's most significant departure from Italian dramaturgy lies in its simplicity. Two of Bertoni's secondary characters have been completely eliminated along with all secondary plots. The plot concentrates on a single action, the competition of a pair of Christian knights and a pair of Saracen women for Rinaldo's allegiance. Armida was destined to lose from the start. Rinaldo's destiny, the pursuit of glory, would have eventually overcome the tender claims of the weaker sex, no matter how powerful her magic or enchanting her world.

Despite the streamlined plot, Sertor was not able to find a way to justify arias for the second ranking Zelmira and Clotarco without a few extraneous scenes. These can be found in their conventional place at the beginning of act two, where Armida sends Zelmira to try to bribe Clotarco and threaten Ubaldo, yielding the required exit arias for Zelmira and Clotarco. While the exit aria clearly persists here as it will until Napoleon marches into Italy, Sertor's attitude towards it is anything but conventional. To exit or not to exit appears entirely dependent on whether or not it suited Sertor's dramatic purpose. He is consistently disinclined to conclude a stage setting or clear the stage with an exit aria. Invariably dialogue in recitative must follow either situation. This may mean having one or more characters left on stage to deliver the concluding observation, or, if the final scene is a monologue, the character must finish the aria and then make some comments before retiring. This happens in the first setting where Armida comments on having caught sight of Rinaldo in the garden before she leaves the stage.

Exit arias are assigned in order to get a character out of the way of the subsequent action, as occurs when Ubaldo exits so that Rinaldo and Armida can move towards the duet concluding act one. Conversely, an aria may not have an exit if it suits the plot to keep the character on stage, as happens following Ubaldo's aria in act two, where he remains on stage for

---

[17] "The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria during the 1790s", in: *I vicini di Mozart: Teatro musicale dell'ultimo settecento*, Studi di Musica Veneta, no. 15, ed. by Maria Teresa Muraro, Florence 1989, pp. 228–35.

[18] Ferdinando Bertoni, *Armida abbandonata*, librettos in I-Bc, Mb, Vcg, F-Pn.

the ensuing quartet. The concept that an aria without an exit (i.e., a cavatina) will be short and somehow formally incomplete simply does not apply here. The two-tempo rondò in Sertor's mind, however, apparently still requires an exit. Besides the two-tempo rondò for each of the principals, there are three other aria forms:

1) through composed ternary arias with a central x section[19] (Ubaldo and Armida always sing these);
2) binary arias with a move to the dominant in the first section and a return to the tonic for the second (i.e., lacking an x section);
3) a charming minuet in da capo form for Armida.

As far as recitative is concerned, Prati felt free to move into obbligato recitative at dramatic moments in the action other than those immediately preceding an aria. They are no longer confined to a single singer or to monologues but may involve any number of participants. Programmatic orchestration, measured and tremolo accompaniments as well as winds are employed sparingly but with telling effect.

Sertor seems to be building tableaux or set complexes around a single action within the confines of a stage setting. Some means is selected to elide the scenes even when an exit aria takes place. The sense of unification is sometimes further strengthened by tonal means. The set complex is another practice that becomes quite common at the end of the century and on into the next.[20]

The first stage setting contrasts Armida's disquiet with Rinaldo's undisturbed enchantment. Her monologue elides into Rinaldo's appearance by means of a few lines of recitative noting his arrival following her aria. Both of their arias are in Bb, and their duet is in Eb. The nymphs' dance and Armida's minuet offer a contrasting G and A respectively. The rest of the sets do not present such clear units though they each do have a central topic or purpose. In the second half of the first act, Rinaldo has his first encounter with Ubaldo and Clotarco. They leave before Armida appears. Rinaldo's consistent presence throughout the set forms the elision. Rinaldo cannot bring himself to tell her why he is distressed. Here the traditional symbolic tonal usage resurfaces. Ubaldo sings in the warrior's traditional D major, while the duet is in Armida's key of A.

The first setting in act two is occupied with Zelmira's efforts. In the second set the struggle to gain Rinaldo reaches a head. The knights succeed in winning Rinaldo over, and the set ends with a dramatic quartet for the contenders. Yet again Rinaldo provides the elision. The set begins with Armida's concerns. Rinaldo is unable to calm her. She sings to him her

---

[19] An x section is tonally unstable. In his *Classic Music*, Leonard Ratner found general agreement among eighteenth-century theorists regarding the existence of a single formal procedure that underlies much of the music composed during the period. The procedure was based on what Ratner terms "key area form". At its most basic, key area form consists of four sections: I V X I. In sonata form these sections parallel the first and second theme groups, the development and the recapitulation. See Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York 1980, pp. 217–18. Many writers today refer to all through-composed vocal numbers in key area form as being in sonata form. This is at best too vague, as it does not take into account the poetic underpinnings of vocal music, which are at least equally important as tonality from a structural viewpoint. At worst the sonata form designation can be grossly misleading, setting up expectations of parallels with instrumental procedures that are simply not there. The transition to the dominant is often embedded in stable periodic phrases, the X or unstable section may not be developmental, and the return to the tonic may not have a parallel return of musical materials. For these reasons, I use a combination of key area designations and poetic form to describe the basic structure of a given vocal work.

[20] See McClymonds, "Calzabigi and Paisiello's *Elfrida* and *Elvira*: Crumbling Conventions within a Rapidly Changing Genre", in: *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, ed. by Federico Marri and Francesco Paolo Russo, Lucca 1998, pp. 239–58.

two-tempo rondò again in the key of A. She leaves, and the knights enter. They are successful. Ubaldo sings an aria of thanksgiving in C major but remains on stage where Armida joins them in the quartet in Rinaldo's Bb. The final set begins with the C major of the monsters chorus – the same key with which they opened the Introduzione. Armida's last aria-length cavatina is also in that key rather than the D major of the sinfonia, which is more symbolic of the knights than of Armida.

In summary, Prati and Sertor found in Carl Theodor's theater the same unique opportunity that others had experienced before them – whether Traetta and Gian Francesco de Majo in the 1760s, J. C. Bach in the 1770s or Mozart in 1781. It was an opportunity to work in a place with probably the best resources in Europe. Where else could one find gathered together a great orchestra, fine singers and dancers, and a capability for spectacle, together with a patron and audiences willing to allow for experimentation? This residency early in their careers undoubtedly contributed to their successful challenges to operatic conventions during the next few years – Prati with *La vendetta di Nino* and Sertor with *La morte di Cesare*. Unwittingly their residency had endowed Carl Theodor and the Munich theatrical establishment with a significant role in the Italian effort to transform opera seria during the 1780s.

John A. Rice

Salieri's *Semiramide* and the End of the Metastasian Tradition in Munich

During the last fifteen years of the reign of Maximilian Joseph III as Elector of Bavaria his court at Munich celebrated Carnival almost every year with the production of an opera on a libretto by Metastasio.[1] A list of Metastasio settings performed during Carnival between 1762 and 1777 demonstrates the strength of the Metastasian tradition in Munich (see Table 1). It also shows that composers avoided setting to music a libretto that had recently been performed in Munich: evidence that they (or those who chose librettos for them) were aware of the tradition to which they were contributing. This was a very self-conscious cultivation of Metastasio, one of the purposes of which was the systematic exploration of the whole range of his oeuvre. During the 1760s and 70s audiences in Munich witnessed a series of Metastasian *drammi per musica* whose variety was unexcelled anywhere in Europe.

Max Joseph's death on 30 December 1777 prevented the planned performance during Carnival 1778 of the next opera in this series, Carlo Monza's *Attilio Regolo*. Carl Theodor brought from Mannheim a taste for serious opera in German and for Italian serious opera in which French-inspired spectacle played an important role. Metastasio's librettos did not suit these tastes except, as in the case of J. C. Bach's *Temistocle*, when the libretto was heavily revised and modernized.

But the Metastasian tradition promoted by Max Joseph was not completely forgotten. When Antonio Salieri's chance to contribute to the Carnival festivities came a year after *Idomeneo*, with the commission to write a serious opera for Carnival 1782, he set to music a libretto by Metastasio. The choice reflects not only Munich's Metastasian tradition but also a long personal association between Salieri and Metastasio, the man as well as his librettos.

Salieri had met Metastasio shortly after his arrival in Vienna, under the protection of Florian Gassmann, in 1766. The poet befriended the young orphan, according to Salieri's early biographer Ignaz von Mosel:

> *"In derselben Zeit lernte Salieri den berühmten Metastasio kennen, zu welchen ihn Gaßmann alle Sonntage Morgens führte, um sowohl die belehrende Unterhaltung dieses großen Mannes zu genießen, als auch alle die, durch Geburt oder Kenntnisse ausgezeichneten Personen kennen zu lernen, welche, von neun bis zwölf Uhr Vormittags, dem gefeierten Dichter den Hof zu machen pflegten. Da Salieri in der Folge auch in andern Tagen und zu andern Stunden diese Besuche wiederholen durfte, und vorzüglich Abends dort gerne gesehen ward, wo er bei den musikalischen Unterhaltungen der achtbaren Familie Martinez mitwirkte, ließ Metastasio ihn, wenn sie allein waren, öfters ganze Scenen aus seinen Opern und Oratorien declamirend lesen, ‚welches', sagt Salieri, ‚mir zu einer überaus nützlichen Schule in der Declamation gedient hat, eine Schule, die' – wie Metastasio meinte – ‚jedem, welcher sich zum Gesang-Componisten bilden will, unumgänglich nöthig sey'".*[2]

Semiramide was the only operatic libretto by Metastasio that Salieri set to music (he had previously set only the oratorio *La passione di Gesù Cristo*). Yet Metastasio's poetry occupied an important place in Salieri's life and personality, bubbling to the surface not only in his

---

[1] See Karl Böhmer, *Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 39), Tutzing 1999. I am grateful to Böhmer for teaching me much about serious opera in Munich during the several conversations that we enjoyed in Salzburg and Munich in June and July 1999.

[2] Ignaz von Mosel, *Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Vienna 1827, p. 26.

operas but also in his autobiographical sketches. Recalling the pride he felt when his first comic opera, *Le donne letterate*, was chosen to be performed in 1770, he referred to himself as *"superbo di me stesso"*, quoting the first line of an aria in *L'Olimpiade*.[3] Another early opera, *La secchia rapita* (1772), makes affectionate fun of Metastasio's librettos by parodying some of his most celebrated scenes and aria-texts.[4] Metastasian aria-texts are quoted in several of Salieri's later comic operas: *Der Rauchfangkehrer* (1781), *Prima la musica e poi le parole* (1786), and *Il mondo alla rovescia* (1795).[5] Salieri's aborted setting of the libretto that later came to be known, in Mozart's setting, as *Così fan tutte*, suggests that Da Ponte wrote his Metastasian parody *È la fede delle femmine* for Salieri, not Mozart.[6] Moreover, in his important work as a teacher of composition, Salieri had his students set Metastasio's aria-texts to music. Thus Schubert, in composing "Quel innocente figlio", "Te solo adoro", and "Misero pargoletto", learned the secrets of Italian musical declamation that Salieri had learned half a century earlier from Metastasio himself.

Of all Metastasio's librettos, Salieri was probably most familiar with *Semiramide*. In *La secchia rapita* he drew material from no less than seven librettos by Metastasio, but he alluded most frequently to *Semiramide*. Ranoppia, singing "Voi, che le mie faccende", ridiculed Scitalce's aria "Voi, che le mie vicende". Lorenzo, singing "Talor se i venti fischiano", made fun of Ircano's aria "Talor se il vento freme". The finale of Act 2 of *La secchia rapita* depicts a banquet at which a cup of soup, thought to contain the poison, is passed comically from character to character, in a parody of a scene in *Semiramide* in which a poisoned drink is likewise passed around the stage.

Salieri had set to music not only parodies of *Semiramide*, but parts of the libretto itself. Early in 1780 he had received a commission from the Teatro San Carlo in Naples for a setting of *Semiramide*. He had gone to Naples and had started composing before receiving a letter from Count Rosenberg, Emperor Joseph's *Oberstkämmerer* and opera director, suggesting that Salieri's privileged position at court was threatened. He hurried back to Vienna, bringing the fragmentary *Semiramide* with him.[7] The commission from Munich gave him opportunity not only to bring to the stage a drama with which he was intimately familiar, but also to use music that he had already composed.

Metastasio's *Semiramide*, written for the Roman carnival of 1729, is one of his most entertaining librettos. At some time before the action begins the Indian prince Scitalce, having received information that his beloved Semiramide was unfaithful to him and intended to kill him, stabbed her and left her for dead. (The wicked, deceitful Sibari, who also loved Semiramide, had given Scitalce this information, which was entirely false.) Semiramide survived the attack, married the king of Babylonia and, after his death, ruled Babylonia disguised as her son Nino, since he, although heir to the throne, was too weak to rule. As the drama begins Semiramide, acting as King Nino, supervises the choosing of a husband for Princess Tamiri. Three princely suitors arrive to compete for Tamiri's hand: the Egyptian Mirteo, the Scythian Ircano and, to Semiramide's shock, Scitalce, unaware that Semiramide is alive. The rivalry for Tamiri's hand and the amatory conflict between Semiramide and Scitalce (who, until near the end of the drama, believes that he was justified in trying to kill

---

[3] Mosel, p. 34.

[4] On *La secchia rapita* see Vittorio Della Croce and Francesco Blanchetti, *Il caso Salieri*, Turin 1994, pp. 119–21, 427–29.

[5] John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago 1988, pp. 302–4, 381, 544.

[6] Bruce Alan Brown and John A. Rice, "Salieri's *Così fan tutte*", in: *Cambridge Opera Journal* VIII (1996), pp. 17–43.

[7] Mosel, p. 74.

Semiramide) are the two primary strands out of which Metastasio wove his drama, which ends with the revelation of Semiramide's identity and of Sibari's deceit, the reconciliation of Semiramide and Scitalce and the engagement of Tamiri and Mirteo.

Silke Leopold has spoken of "Das Komische in der Opera seria", especially in reference to Metastasio's *Achille in Sciro*.[8] Comedy plays no less important a role in *Semiramide*. The violent, uncouth barbarian prince Ircano, whose role one might almost call a parte buffa, makes a comic impression on his first appearance. Tamiri's three suitors arrive together; Mirteo tries to address Semiramide, but Ircano keeps interrupting him (Act 1, Sc. 3):

Mirteo	Al tuo cenno, gran re, deposte l'armi,
	Si presenta Mirteo.
	L'Egitto ...
Ircano	(*a Mirteo, interrompendolo*) Odi. La bella
	Che fra noi si contende, è quella?
Mirteo	(*ad Ircano*) È' quella.
	L'Egitto è il regno mio ... (*a Semiramide*)
Ircano	(*a Semiramide, interrompendo Mirteo*)
	Del Caucaso natio
	Vien dal giogo selvoso
	L'arbitro degli Sciti amante e sposo.
Mirteo	Ircano, a quel ch'io veggo,
	Tu d'Assiria i costumi ancor non sai.
Ircano	Perché?
Semiramide	Tacer tu dei:
	Parli il prence d'Egitto.
Ircano	In Assiria il parlar dunque è delitto? (*si ritira indietro*)

Later in the opera Ircano learns of Sibari's plan to murder Scitalce by poisoning the drink that Tamiri is to give Scitalce as a sign that she accepts his offer of marriage. Scitalce is about to drink the poison (that is, he is about promise to marry Tamiri) when his love for Semiramide keeps him from doing so. Ircano, who wants Scitalce dead, demands that he drinks, but in vain. Having been refused by Scitalce, Tamiri now offers her hand in marriage to Ircano by passing the poisoned drink to him. Ircano's surprise and confusion at this turn of events is funny, as Salieri demonstrated when he alluded to this scene in *La secchia rapita*.

Metastasio's fifty-year-old libretto had been set to music by many leading composers since Leonardo Vinci first set it to music in 1729, including Vivaldi, Porpora, Hasse, Gluck, Galuppi, Graun, Sarti, Sacchini, Traetta, Guglielmi and Mysliveček. The libretto had been subject in most of these settings to the same kinds of revision that his other librettos often underwent when they were set to music: aria-texts replaced, dialogue in blank verse shortened, whole scenes sometimes eliminated, acts reorganized.

But in Munich, in keeping with the systematic, self-conscious character of its exploration of Metastasio's work, composers tended to make remarkably few changes in the librettos. Salieri's *Semiramide* renewed this tradition of respect for Metastasio. Whoever revised the text for Salieri (the libretto printed for the production in Munich does not mention the name of the poet who worked with the composer) omitted a few lines of blank verse and two aria-

[8] This is the title of a paper she gave at the conference "Johann Adolf Hasse in seiner Zeit", Hamburg, 23–26 March 1999.

texts; he replaced two other aria-texts and expanded the opera's single ensemble, the duet for Semiramide and Scitalce at the end of Act 2; he inserted one aria where there is none in Metastasio's original; and he added a chorus at the beginning of the opera. This may seem to be a great many changes; but in fact this was a minor revision by eighteenth-century standards. The reviser left in place eighteen of Metastasio's twenty-two arias and almost all of his dialogue; he left intact Metastasio's organization of the opera in three acts and his organization of the acts into scenes.

The cast for which Salieri wrote *Semiramide* included two of the singers who had created roles in *Idomeneo* a year earlier. Elisabeth Wendling, Mozart's Elettra, sang the title role; the musico Vincenzo dal Prato, Mozart's Idamante, sang Mirteo. Another musico sang the more important role of Scitalce: Giovanni Taianna had a relatively brief and undistinguished career in Italy from 1777 to 1792; this was his only known appearance in Munich. The presence of two musici in *Semiramide* is another way in which the opera represented a resumption of the Munich Metastasian tradition: two or more musici appeared in many of the Munich opere serie of the 1770 s.

Salieri wrote the role of Ircano for Giovanni Battista Zonca, who had begun his career singing opera buffa in Italy in the late 1750s. Like Wendling he had sung for a long time in Mannheim, where he had specialized in the portrayal of barbarian kings – Toante in De Majo's *Ifigenia in Tauride*, Osroa in Holzbauer's *Adriano in Siria*, and Serse in Bach's *Temistocle*. Zonca must have been a good actor; Mozart had initially wanted to write the role of Idomeneo for him. In Zonca Salieri had a bass whose long experience in both comic and serious opera and big voice could make the most of Ircano's violent yet sometimes comic personality.

The music that Salieri wrote for these singers strongly projects the ideals of Metastasian music-drama, which conveys action primarily in recitative and reaction and reflection primarily in arias.[9] Salieri's cast reenacted Metastasio's drama, with all its intricate plotting, rich characterization, pathos and humor, in simple recitative; they depicted in a series of arias and in one duet the various states of emotion to which Metastasio's six characters are driven during the course of the drama.

While respecting the tenets of Metastasian dramaturgy on the large scale, Salieri completely avoided the aria-form implicit in Metastasio's two-stanza aria-texts. He rejected the da-capo aria in favor of a wide variety of aria-forms, most of which can be described as permutations of sonata or binary form. This formal variety contrasts strongly with earlier Metastasio settings in Munich, where each composer tended to rely on one aria-form. Thus the Bernasconi operas of the early 1760s are dominated by dal-segno arias, while the late works by Michl, Mysliveček, and Monza are dominated by sonata-form arias in which the first stanza of the text is set as the exposition and the second stanza as the development.[10]

Into his arias Salieri introduced some subtle but effective innovations. In Ircano's "Sapete bramate" he inserted remarks by Semiramide and Mirteo, to whom Ircano is addressing the

---

[9] This discussion is based on the libretto printed for the Munich production of *Semiramide*, the autograph score (A-Wn, Mus. Hs. 16605) and on the manuscript copy in D Mbs, MS 2523. The autograph is incomplete: it lacks the overture, the opening choruses of Acts 1 and 2, and most of the simple recitative. It is in a state of great confusion, with numbers completely out of order, as if bound by somebody with no knowledge of the libretto. The Munich MS is also incomplete (it lacks the end of Act 1) but includes the overture, most of the simple recitative and the choruses. I am grateful to Monika Woitas for consulting the Munich MS and for sending me the incipit of the overture and to Paul Corneilson for giving me a copy of his notes on the Munich MS.

[10] One exception to the formal homogeneity of Munich Metastasio settings (in addition to Salieri's *Semiramide*) is Pompeo Sales's *Achille in Sciro* (1774).

aria. Metastasio had Ircano himself, in the middle of his aria, admit that his personality is strange: "Il genio è strano". Salieri turned Semiramide and Mirteo into *pertichini*, who momentarily transform the aria into an ensemble by commenting "Che genio strano!" to which Ircano responds "Lo veggo anch'io". In another aria Salieri made a chink in the otherwise solid wall that Metastasio had maintained between recitative and aria by incorporating a bit of Metastasio's *versi sciolti* into the aria that follows. Near the beginning of a recitative Scitalce expresses his astonishment that Semiramide is alive: "Che vedi! che ascoltai!/Semiramide vive!" In the following aria, "Vorrei spiegar l'affanno", Scitalce tries to sort out his confused emotions. Salieri focussed our attention on the crux of the emotional conflict by having Scitalce return, near the end of the aria, to words from the recitative: "Semiramide vive".

Semiramide's arias may serve as examples of the musical and dramatic variety achieved by Salieri within the Metastasian framework and of the intensity of emotion that he was able to convey. At one moment Semiramide expresses gentleness and sophistication; at another passionate exuberance; at yet another frenzied anger.

In "Ah, non è vano il pianto" Semiramide, hoping that Tamiri will not fall in love with Scitalce, encourages Tamiri's other suitors to weep before her; for a woman will pity a weeping man, and pity often turns to love. This lyrical poem on the art of courtly love Salieri set to music that is equally lyrical and *galant* (Ex. 1). The key is G major, used very frequently by composers when writing for Elisabeth Wendling.[11] The soft sound of flutes, heard for the first time since the overture, accompanies a sweet melody in the a b b' form that mid eighteenth-century composers of opera seria had favored. Note Salieri's quirky declamation of the word "frangere" (to break), perhaps an attempt to convey its meaning. And note also – an indication of how old-fashioned this music must have sounded in 1782 – how similar Salieri's tune is to the one to which Bernasconi set the same words seventeen years earlier (Ex. 2). But instead of the dal-segno form on which Bernasconi relied, Salieri laid out this aria in sonata form, with the development (a setting of Metastasio's second stanza) serving much the same function as the B section had served in Bernasoni's aria.
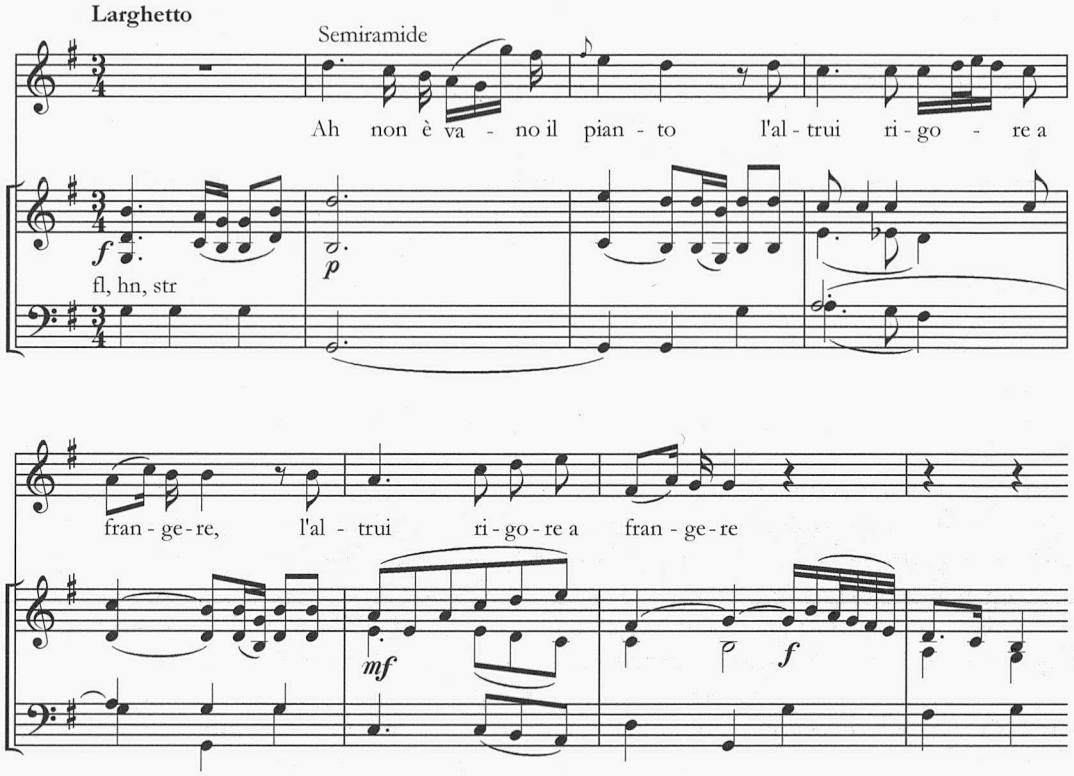
Scitalce's renunciation of Tamiri (his refusal to accept the poisoned drink in Act 2) rekindles Semiramide's love for him, which she expresses in a bravura aria, "Sente l'amica speme". Metastasio had placed here the aria-text "Il pastor, se torna Aprile". But Salieri recognized an opportunity to reuse an existing aria, which he borrowed from a cantata first performed in Vienna in 1775. In *La sconfitta di Borea*, Salieri's student Caterina Cavalieri had sung the brilliant "Vedo l'amiche insegne", with concertante parts for flute, oboe, and bassoon.[12] Displays of feminine courage and fidelity frequently suggested to Salieri, during the 1770s, this combination of high coloratura and one or more concertante wind instruments.[13] He turned to this combination once again to depict Semiramide's state of exaltation, changing the text of his six-year old aria. At the same time he gave the Munich orchestra's excellent wind players – the flutist Wendling, the oboist Ramm, and the bassoonist Ritter – a chance to display their skills as challenging as the one Mozart had given them a year earlier in "Se il padre perdei".
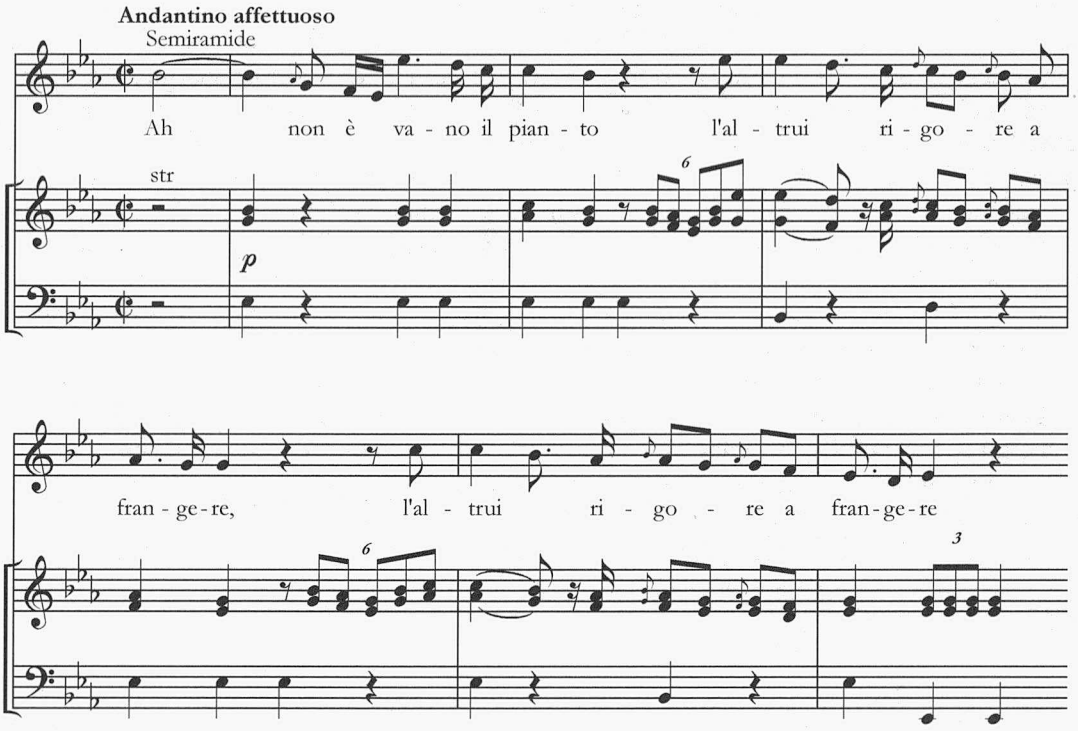
---

[11] See the conference paper of Paul Corneilson.

[12] Della Croce and Blanchetti, *Il caso Salieri*, p. 530.

[13] Rice, *Salieri*, pp. 146–47, pp. 190–91, 264–66.



Ex. 1: Salieri, *Semiramide,* "Ah, non è vano il pianto", mm. 1–8 (A-Wn, Hs. 16605)



Ex. 2: Bernasconi, *Semiramide,* "Ah, non è vano il pianto", mm. 1–6 (D-Mbs, Mus. Mss. 186)

The solo parts for winds are not the only concerto-like aspects of "Sente l'amica speme". It begins with a forty-measure orchestral introduction that presents the three winds (Ex. 3), and continues in sonata form, with a substantial development section. Like many of his other concertante arias of the 1770s, "Sente l'amica speme" culminates in a long cadenza written out by the composer for singer and solo instrumentalists (Ex. 4). Salieri carefully specified its manner of performance: "Nel tempo dell'aria, e tutto a rigore". The advice is particularly useful for a part of the cadenza where Semiramide vocalizes to the accompaniment of repeated eighth-notes in the winds.

The festivity of this music is enhanced by the sound of trumpets in B flat, quite foreign to the orchestral palette of Haydn and Mozart during this period; but Salieri, having liked the effect of trumpets in B flat in several of his earlier operas, continued to favor them during the 1780s.[14]

Salieri's reuse of "Vedo l'amiche insegne" in *Semiramide* was successful both because in its musical style it conformed to expectations developed in concertante arias in earlier Munich operas, and because it suited Elisabeth Wendling's voice as neatly as Cavalieri's. Some of the aria's vocal figuration and interaction between voice and instruments is very similar to what Mozart wrote (for Elisabeth's sister-in-law Dorothea) in "Se il padre perdei".[15] The climatic high D to which Salieri brought Elisabeth Wendling at the end of the cadenza was her highest note.[16]

Scitalce, still believing Semiramide to have been unfaithful years earlier, refuses her offers of reconciliation, causing her eventually to break down in uncontrollable rage, which she expresses in her aria in Act 3, "Fuggi dagli occhi miei". Here again Salieri chose a key, A major, that Elisabeth Wendling found particularly congenial. At least six other arias written for her are in the same key.[17] The aria, with the tempo indication Presto, is only sixty measures long: a sudden burst of musical energy that parallels Semiramide's sudden burst of anger. The opening melody again takes the form a b b' (Ex. 5). But in every other respect it differs completely from "Ah, non è vano il pianto". The rushing scales of the first phrase vividly convey Semiramide's command that Scitalce flee; the sustained high note on the first syllable of *perfido* seems to point accusingly at her former lover (Ex. 5). This melody never returns. The aria is through-composed, as if Semiramide, in her rage, is not subject to the logical constrains of sonata form. The conflict between Semiramide and Scitalce is beautifully depicted in their duet, "Crudel! morir mi vedi", with which Act 2 ends. This is one of several numbers, in addition to the "Sente l'amica speme", in which Salieri made good use of instrumental color for dramatic effect. *Semiramide* may be the first opera in which Salieri used clarinets (Mozart had made much more extensive use of the Munich orchestra's clarinets in *Idomeneo*). Here they accompany Semiramide's plaintive opening line; but when Scitalce responds angrily, oboes replace clarinets. Remember that both Semiramide and Scitalce were portrayed by sopranos dressed as men. The shifting wind colors help distinguish the female character from the male and contribute to the differentiation of their emotional states.
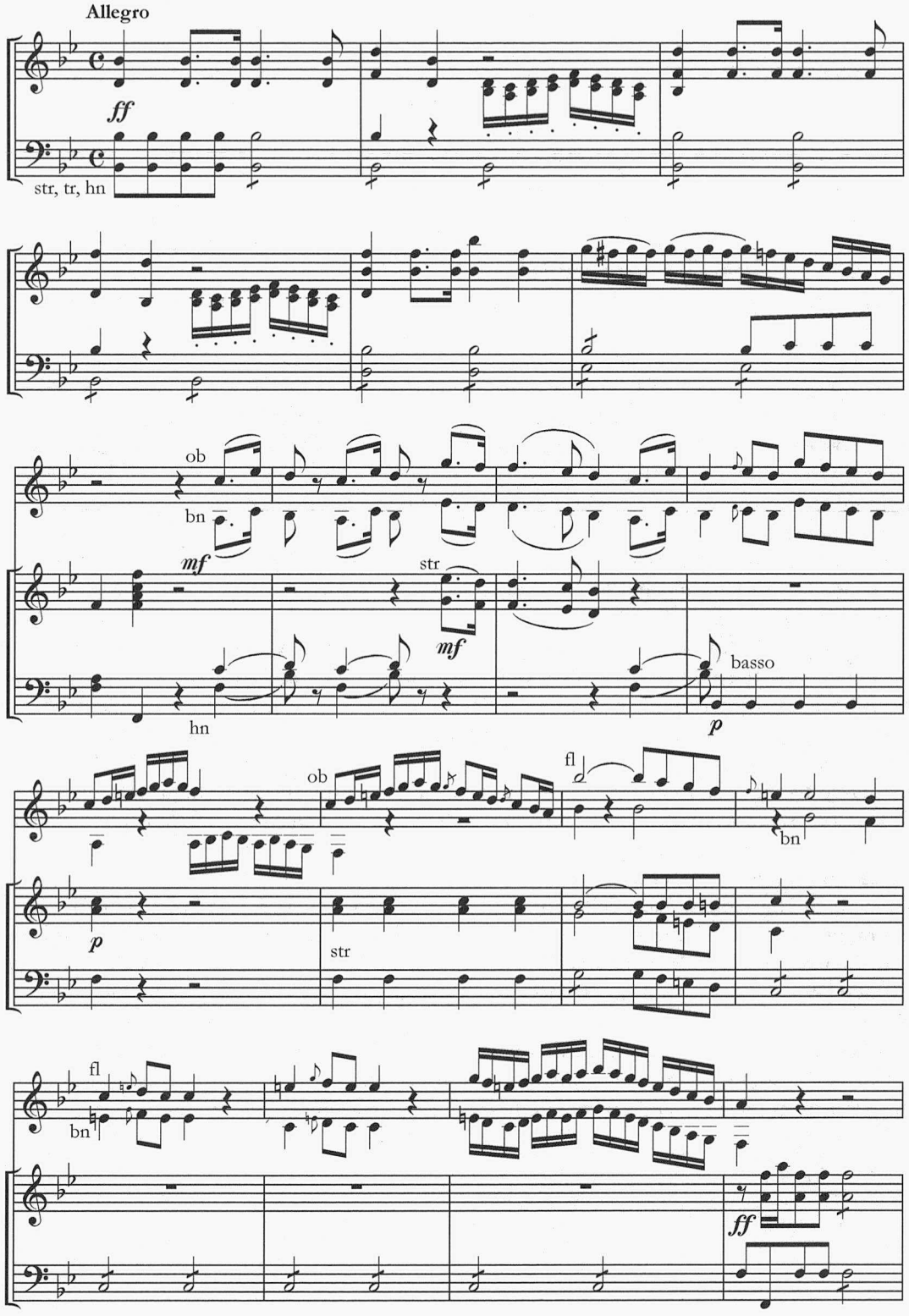
---

[14] Rice, *Salieri*, p. 215.
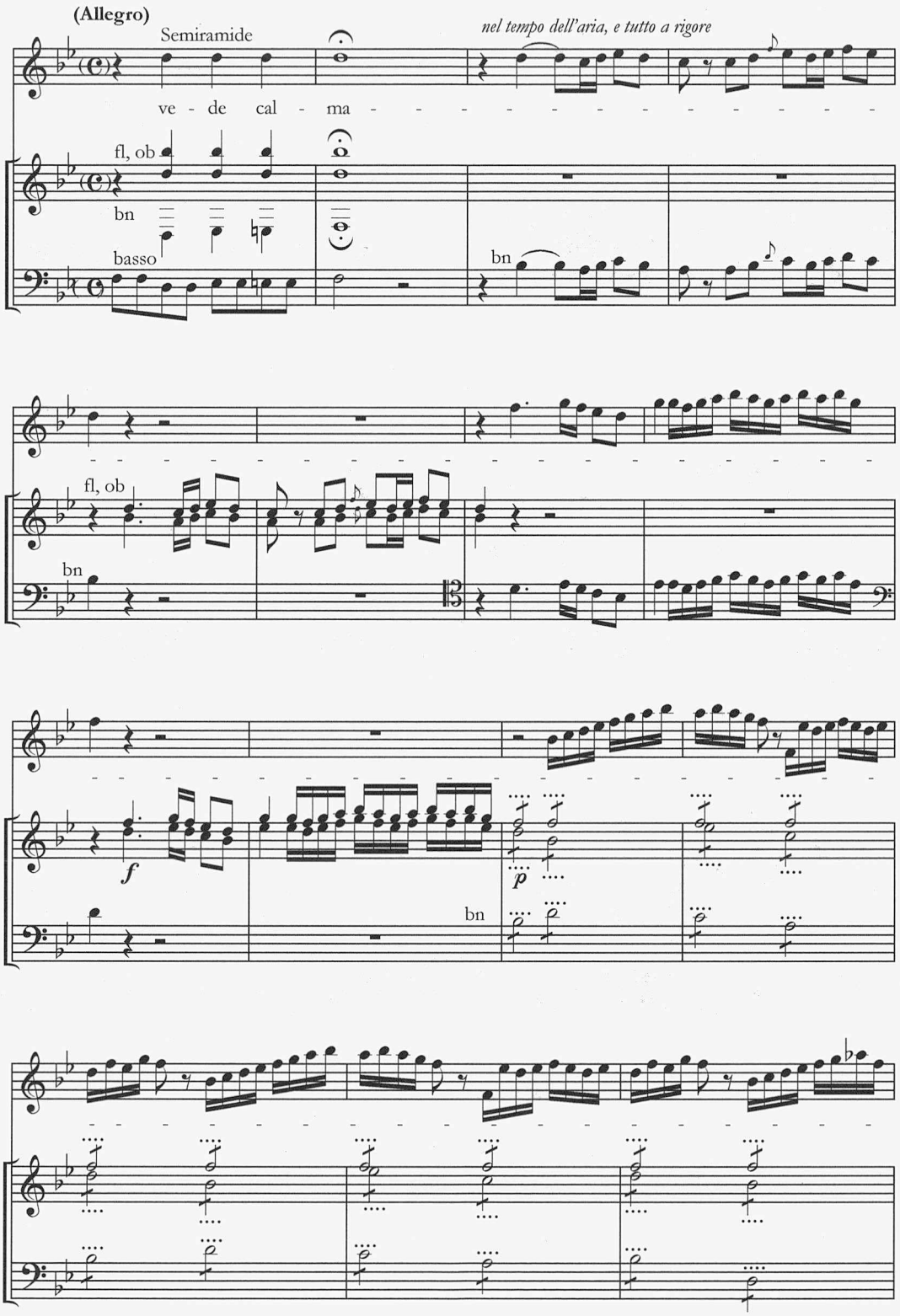
[15] See Theodor Göllner's conference paper.
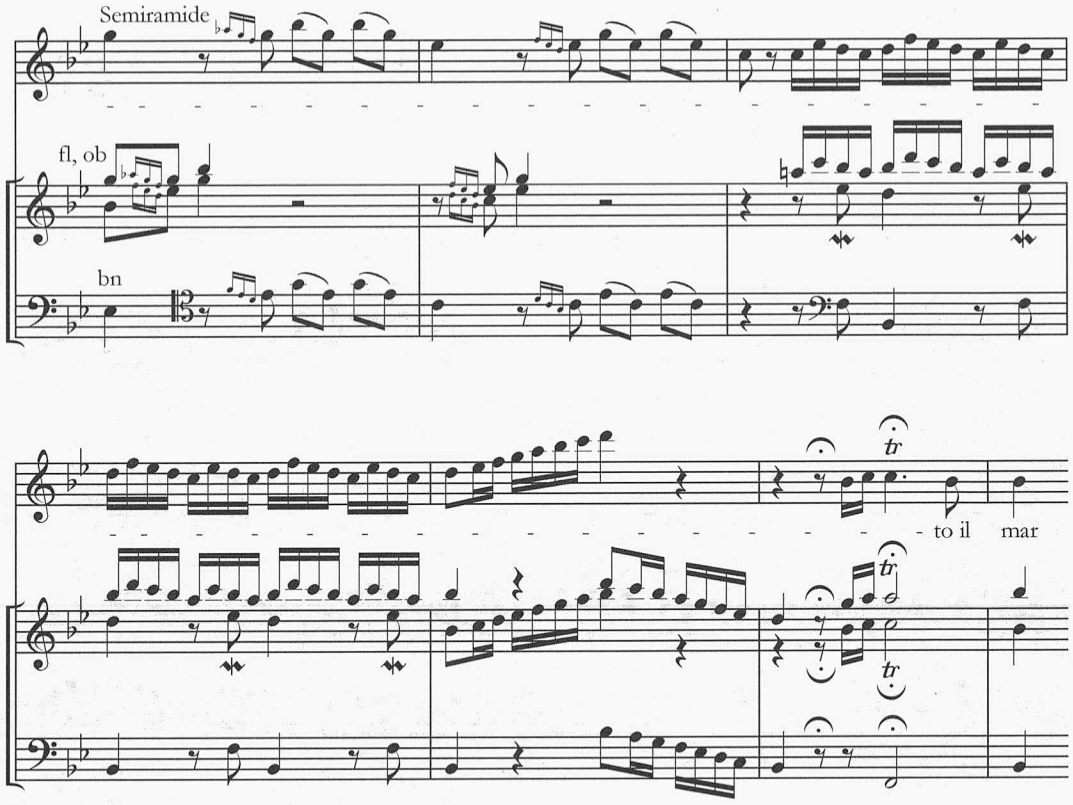
[16] See Corneilson's conference paper.

[17] See Corneilson's conference paper.
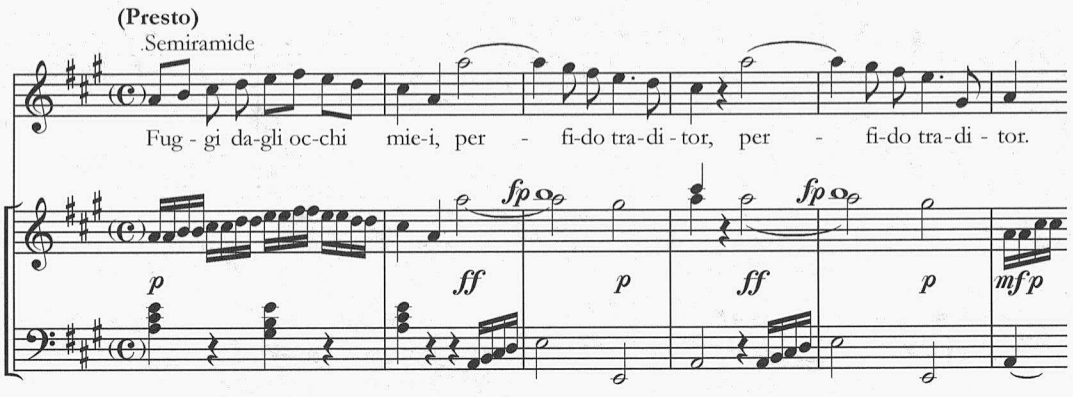


Ex. 3: Salieri, *Semiramide,* "Sente l'amica speme", mm. 1–18


(Allegro)
Semiramide
ve - de cal - ma - - - - - - - - - - - - - -
nel tempo dell'aria, e tutto a rigore
fl, ob
bn
basso
bn
fl, ob
bn
f
p
bn



Ex. 4: Salieri, *Semiramide,* "Sente l'amica speme", mm. 178–199 (cadenza)
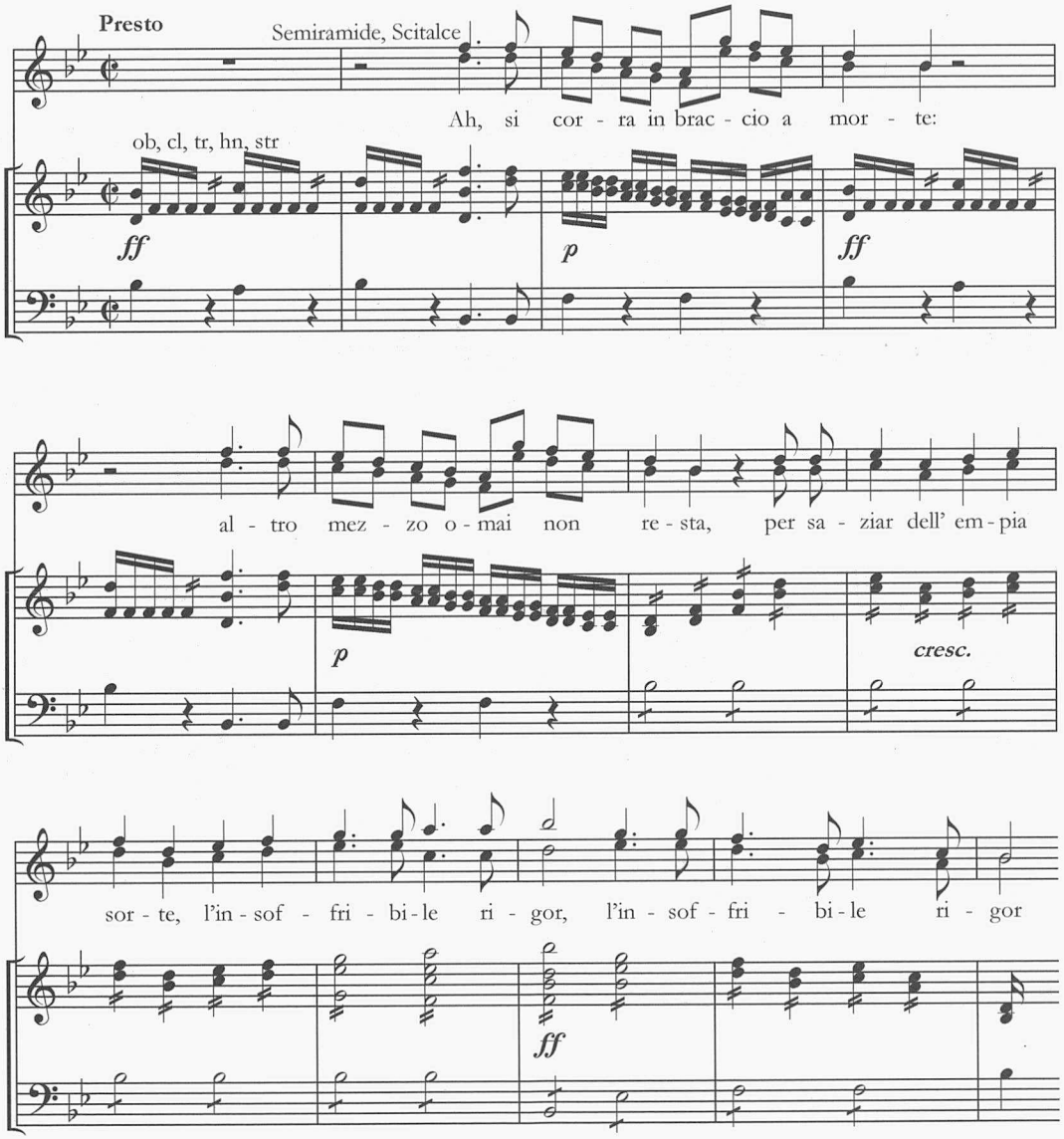


Ex. 5: Salieri, *Semiramide,* "Fuggi dagli occhi miei", mm. 7–12

Salieri's literary collaborator extended the text of this duet by replacing Metastasio's last three lines with eight new lines. The poetry that he omitted is very beautiful:

Qual astro in ciel splendea
Quel dì che un'alma rea
Seppe inspirarmi amor?

But Salieri must have felt the need for more dramatic words that would give him the opportunity to end not only the duet but the second act with an exciting musical climax. His poet replaced Metastasio's three final lines with two quatrains:
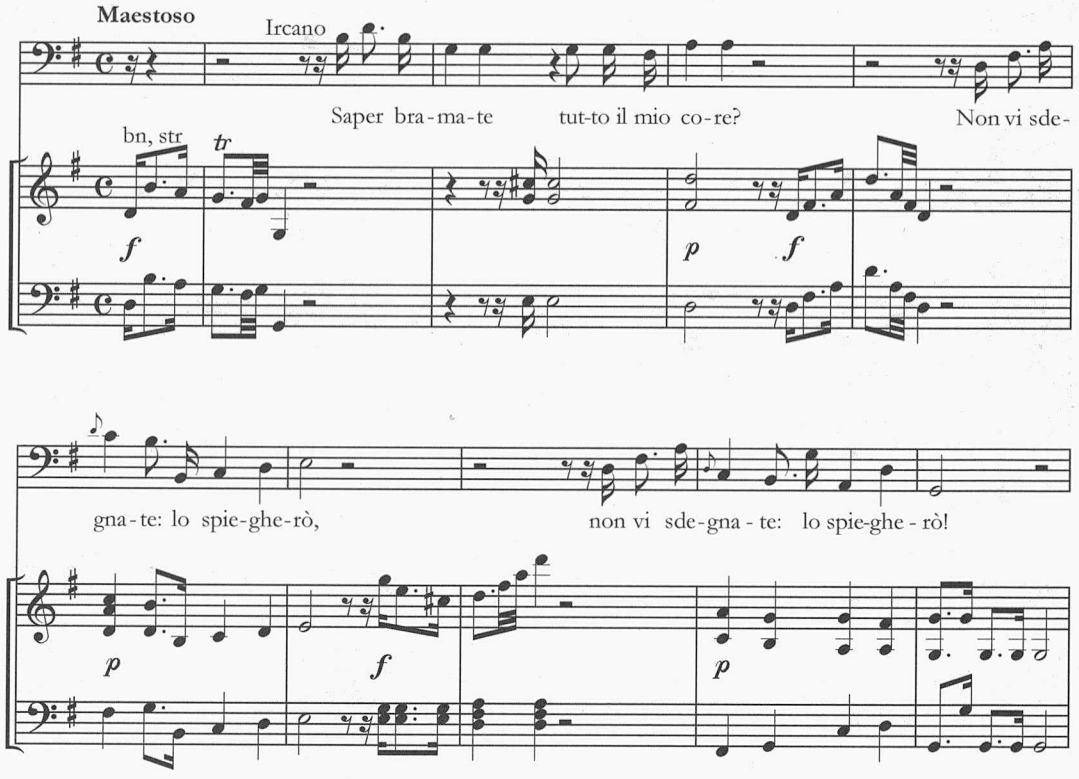
Infelice! A chi serba
Il mio cor, gli affetti miei?
Perchè mai tiranni Dei
M'inspiraste questo amor?
Ah, si corra in braccio a morte:
Altro mezzo omai non resta,
Per saziar dell'empia sorte,
L'insoffribile rigor.



Ex. 6: Salieri, *Semiramide,* "Crudel! morir mi vedi", mm. 63–75

These lines, with their emotional appeals to gods, death and fate, their energetic verbs (corra, saziar) and dark adjectives (tiranni, empia, insoffribile), gave Salieri the opportunity he needed. He responded to the words "si corra" by running musically: shifting the tempo from one that was slightly faster than Larghetto (i. e. Larghetto quickened by the instruction "Un poco più di moto") to Presto. At the same time he reinforced a sudden fortissimo by replacing horns with trumpets. (This is the first of several numbers that Salieri wrote during the 1780s and 1790s in which he saved trumpets for a dramatic late entrance). Semiramide and Scitalce express their desperation in a thrilling climax, as foreign to Metastasian dramaturgy as it was characteristic of Goldonian opera buffa (Ex. 6). Salieri, who had written thirteen comic operas during the twelve years that preceded *Semiramide*, and who had learned from Verazi (during their collaboration in Milan on *Europa riconosciuta*) that finales could work in serious operas as well as comic, did what came naturally to him: he turned Metastasio's act-ending duet into a miniature finale. The effect must have been appreciated by Carl Theodor and his court, familiar with finales in Metastasian opera from those that Verazi and Bach had inserted in *Temistocle*.

Even more redolent of comic opera is some of Zonca's music, as you can see in Ircano's aria "Saper bramate" (Ex. 7). With its combination of duple meter, short phrases, repetition of rhythmic motives, and doubling of the bass line at cadences, this music could easily have been sung by a male parte buffa in a setting of one of Goldoni's comic librettos.



Ex. 7: Salieri, *Semiramide,* "Saper bramate" mm. 1–9

Of the production of Salieri's opera we have little evidence beyond a statement by Mosel that Salieri sent the opera to Munich.[18] Opera composers normally supervised rehearsals of their new operas and conducted the first three performances. It is hard to believe that Salieri did not do so in the case of *Semiramide*. And indeed there is some evidence, in the copy of Salieri's opera in the Bayerische Staatbibliothek, that he revised part of the opera, presumably during rehearsals. Scitalce's aria "Vorrei spiegar l'affanno" is followed by an alternate aria, "Se spiegar potessi appieno" (the text from Salieri's comic opera *La finta scema* of 1775); Tamiri's "Che quel cor" is followed by another setting of the same text.[19]

Mozart, naturally interested to know whether his successor in Munich had pleased the audience for whom he had written *Idomeneo*, wrote to his father on 8 May 1782: *"Ich bitte schreiben sie mir doch wie die opera vom Salieri in München ausgefallen ist? – ich glaube Sie müssen sie noch gehört haben; wo nicht, so müssen sie doch wissen, wie sie aufgenommen worden ist".*[20] Leopold's answer has unfortunately not survived.

Despite Mosel's claim that it was *"günstig aufgenommen"* in Munich, Salieri's *Semiramide* was apparently never performed after its initial production. Nor did Salieri's return to Munich's Metastasian tradition have any lasting effect on the city's operatic life. None of the Italian serious operas produced in Munich during subsequent Carnivals used librettos by Metastasio. *Semiramide* represents the revival but also the end of Munich's long and fruitful love affair with the *poeta cesareo*.

Table 1
Settings of Metastasio's librettos performed during Carnival in Munich, 1762–1777

Year	Composer	Title
1762	Bernasconi	*Temistocle*
1763	Bernasconi	*Artaserse*
1764	Bernasconi	*L'Olimpiade*
1765	Bernasconi	*Semiramide*
1766	Bernasconi	*Demofoonte*
1767	Traetta	*Siroe*
1768	Bernasconi	*La clemenza di Tito*
1769	Sales	*Antigono*
1770		
1771	Sacchini	*L'eroe cinese*
1772	Bernasconi	*Demetrio*
1773	Tozzi	*Zenobia*
1774	Sales	*Achille in Sciro*
1775		
1776	Michl	*Il trionfo di Clelia*
1777	Misliveček	*Ezio*

[18] Mosel, p. 74.

[19] I am grateful to Paul Corneilson for telling me of the existence of these alternate arias.

[20] *MBA* III, pp. 207–209.

Marie Louise Göllner

Abbé Vogler und die Anfänge der musikalischen Analyse

In seinem *Baierischen Musik-Lexikon* von 1811 führt Felix Lipowsky folgende Titel und Ämter für Georg Joseph Vogler (1749–1814) auf:[1]

„Päbstlicher Erzzeuge, Ritter des goldenen Sporns, und Kammerer des Päbstlichen Pallastes, dann churbaierischer geistlicher Rath, Hofkaplan, und erster Kapellmeister, in der Folge Königl. schwedischer Kapellmeister, Mitglied der arkadischen Gesellschaft in Rom, und der k. baier. Akademie der Wissenschaften in München..."

Nachdem er Voglers Tätigkeit in Italien und Mannheim kurz beschrieben hat, fährt Lipowsky fort:

„Zum Behufe seiner Vorlesungen gab er ein Werk: die Tonschule heraus, die aber wegen Mangel an Deutlichkeit keinen Beifall im Auslande fand... Endlich trat er als Organist, als Klavierspieler, und auch als Komponist auf. Nun erst verbreitete sich sein Ruhm, man bewunderte ihn allgemein als Künstler...In seinem Werke über die Tonkunst zeigte er sich als einen Pedanten, indem er, um schulgerecht zu seyn, zu sehr einem steifen musikalischen System huldigte..."

Dieses System habe er aber selbst in seinen eigenen Werken nicht verfolgt, sondern eher auf Wohlklang und musikalischen Effekt geachtet, wodurch er sehr berühmt geworden sei, besonders wegen seines meisterhaften Improvisationsstils auf der Orgel, wo er, wie Lipowsky schreibt, *„mit Tönen, wie mit Farben malte"*.[2]
Andere Zeitgenossen, wie besonders Mozart, waren nicht so gnädig in ihrer Beurteilung,[3] und Paumgartner in seiner Mozart- Biographie charakterisiert Vogler noch aus der Distanz unseres Jahrhunderts als:

„eine der seltsamsten Musikerscheinungen des Jahrhunderts, Jesuit, Persona gratissima am Hofe, unpopulär bei den Musikern, impulsiver Künstler, Gelehrter und Scharlatan in einer Person, zuletzt doch der verehrte Lehrer Carl Maria von Webers, aber von Mozart gründlich unter die Lupe genommen und verachtet".[4]

Diesen und ähnlichen Beurteilungen kann man entnehmen, daß Vogler zwar eine komplizierte Erscheinung, zu seiner Zeit jedoch ein hochgeschätzter Organist und Musiker, ein Mann von vielen Talenten war. Obwohl er selbst offenbar besonders stolz auf seine pädagogischen Talente und daher auch auf das „System" war, das er für seine Schüler entworfen hatte,[5] erscheint gerade dieser Aspekt seiner Tätigkeit in einem eher zwiespältigen Licht.

---

[1] F.J. Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811/Reprint 1971, S. 360–364.

[2] Für weitere Urteile und Beschreibungen seines Orgelspiels s. die Biographie von Karl Emil von Schafhäutl, *Abt Georg Joseph Vogler*, Augsburg 1888/Reprint 1979, S. 88ff.

[3] So schrieb Mozart während seines Mannheimer Aufenthaltes Ende 1777 an seinen Vater: *„[D]er H[err] vizekapellmeister Vogler ... ist ein öder Musickalischer spaß-macher, ein Mensch der sich recht viell einbildet und nicht viell kann, das ganze orchestre mag ihn nicht".* (W.A. Bauer u. O.E. Deutsch, Hrsg., *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, etc. 1962, Bd. II: 1777–1779, Brief 363 vom 4. November 1777). In weiteren Briefen aus der Zeit nennt ihn Mozart einen Narr (Brief 370) und einen Hexenmeister (Brief 393), gibt aber doch zu, *„die leute haben ihn in anfang zu einen abgott gemacht"* (Brief 405).

[4] Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Berlin 1927, verb. 6/1967, S. 258f.

[5] Dies trifft besonders auf seine Tonlehre zu, einen Versuch, die Skala und deren Intervalle zu erklären. Für eine Beschreibung dieses komplizierten Systems siehe Schafhäutl, a.a.O., 113ff. Anders als sein Sohn zeigte Leopold Mozart reges Interesse an den Schriften Voglers und bat wiederholt um ein Exemplar; s. z.B. seinen Brief vom

In Wahrheit stellt Vogler aber ein überaus wichtiges Glied innerhalb der im späten 18. Jahrhundert aufkommenden Diziplin der musikalischen Analyse dar, und wir wollen deshalb versuchen, seine Leistungen auch auf diesem Gebiet etwas näher zu würdigen und vor allem mit ähnlichen Bestrebungen aus dem 18. Jahrhundert in Zusammenhang zu bringen.

Es muß zunächst festgestellt werden, daß man zu dieser Zeit weder ein besonderes Interesse daran zeigte noch eine klare Vorstellung von einer geeigneten Methode hatte, mit deren Hilfe man nähere Einsichten in ein bestehendes musikalisches Werk gewinnen konnte. Vielmehr war die damalige Theorie mit dem Vorgang des Komponierens selbst beschäftigt und von der festen Überzeugung, dies sei nach Regeln zu erfassen, die einem angehenden Komponisten oder Liebhaber beigebracht werden könnten. Die Beispiele der Theoretiker sind deswegen meist eigens entworfen, um die einzelnen Fragen zu erläutern, die beim Entwerfen eines Stückes entstehen können. Weil Voglers sogenanntes System zu den ersten Versuchen gehört, diese Methode auch als analytisches Werkzeug zu gebrauchen, verdienen seine Leistungen trotz ihrer sichtlichen Mängel unsere Aufmerksamkeit. Er wollte ein musikalisches Werk nicht nur, wie viele seiner Zeitgenossen, beurteilen bzw. verbessern – was er auch gelegentlich tat –, sondern eine Methode entwickeln, die es erlaubte, die kompositorische Bauweise näher zu untersuchen. Zu diesem Zweck sammelte er eine Anzahl von Werken, vokal wie auch instrumental, die er als notierte Beispiele seinen Erklärungen hinzufügte. Man sollte sie als Leser eben vor sich haben, um seine Beobachtungen verfolgen zu können, eine durchaus moderne Idee also. Die Erläuterungen, zusammen mit den zugehörigen Beispielen, wurden dann in einzelnen Lieferungen zwischen 1778 und 1782 unter dem Titel *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* veröffentlicht. Sie bestehen, wie für die Zeit typisch,[6] aus einer nicht sehr geordneten Folge von allen möglichen Erörterungen über die Musik, von komplizierten harmonischen Grundsätzen bis zu bissigen Kritiken über einzelne Kompositionen und Schriften. Dazu gehören aber auch mehrere Analysen von vorhandenen Instrumental- und Vokalsätzen.

Sein unmittelbares Vorbild in diesem Fall war Joseph Riepel, der etwa 20 Jahre früher gleichfalls Beispiele als Lehrmittel benützt hatte.[7] Riepels kurze Stücke waren allerdings unmittelbar aus der Lehre hervorgegangen, offenbar eigens entworfen, um einzelne Fragen der Komposition zu erläutern, sie hatten als Werke keine eigene Existenz.[8] Immerhin war die Handhabung der Notenbeispiele praktisch identisch, und Vogler hat diese Technik so gut wie sicher von dem älteren Autor übernommen[9] (Bsp. 1). Seit Riepels Zeit hatte sich allerdings verschiedenes geändert und Vogler wollte nicht nur Einzelheiten eines Stückes hervorheben, sondern vielmehr ein genaues System aufstellen, womit er den Gegenstand als Ganzes betrachten und verfolgen konnte. In der Praxis allerdings wurde diese Absicht bei ihm nur ab und zu und dann meist unvollkommen realisiert. Wir müssen ihm stets zugute halten, daß
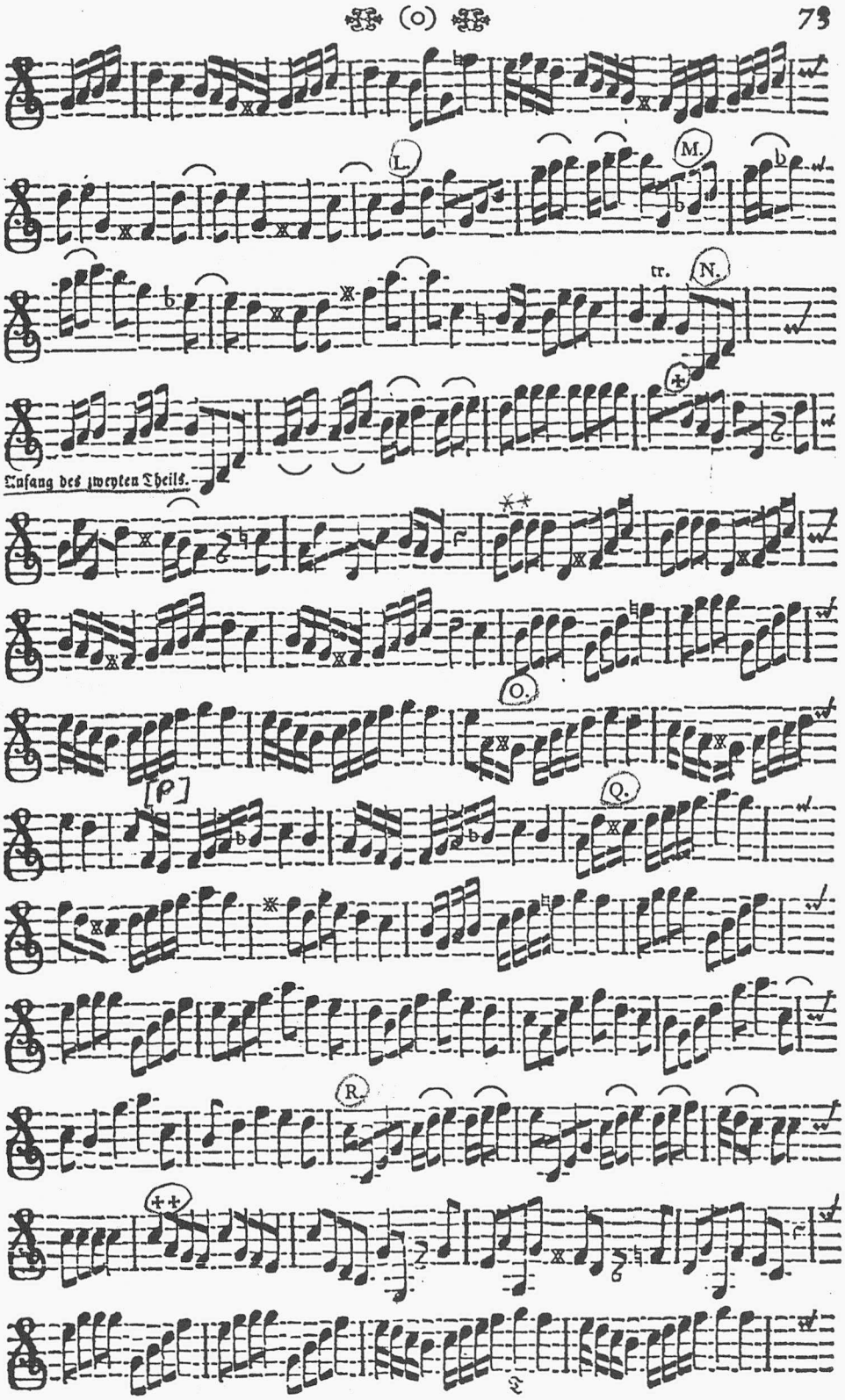
---

11. Juni 1778 (Nr. 452): *„Vom Vogler in Mannheim ist ein Buch bekannt gemacht worden, welches von der Pfälzischen Regierung allen meistern im Land fürs Clavier, fürs Singen, und für die Composition vorgeschrieben ist. Das Buch muß ich sehen ...“*

[6] Man denke z.B. an die Veröffentlichungen von Johann Adam Hiller (*Wöchentliche Nachrichten ...*, Leipzig 1766–70) oder Friedrich Wilhelm Marpurg (etwa die *Kritischen Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1760–64).

[7] J. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, veröffentlicht in fünf Bänden zwischen 1752 und 1768, Faks., hrsg. von Th. Emmerig: Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 20/I ff.), Wien 1996 ff. Unser Beispiel stammt aus Bd. 2, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt und Leipzig 1755, S. 73.

[8] Vgl. das thematische Werkverzeichnis, das von Thomas Emmerig als Teil seiner Biographie erschienen ist: *Joseph Riepel (1709–82)*. (Thurn und Taxis-Studien, Band 14), Kallmünz 1984.

[9] In den ersten Lieferungen seines Werkes hat Vogler, dem Vorbild Riepels genau folgend, Buchstaben als Kennzeichen verwendet, bald aber den Gebrauch von Ziffern vorgezogen.



Bsp. 1: Riepel, Bd. 2, S. 73

er sich auf Neuland bewegte und tastend vorgehen mußte, noch dazu auf einem Gebiet, das seinem eigenen Temperament offenbar eher fern lag.

Nehmen wir uns also zunächst ein Stück vor (Bsp. 2) – es handelt sich um den ersten Satz einer Sonate seines Schülers Franz von Kerpen – deren Besprechung Vogler mit den verheißungsvollen Worten einleitet:[10] *„Wir werden diese Sonate bis auf das mindeste Bestandteilchen – ja Stäubchen genau zergliedern"*. Obwohl seine unmittelbare Absicht nicht gerade objektiv ist – er will vor allem die Vorzüge seines Systems als Lehrmittel hervorheben – versucht Vogler dann streng systematisch vorzugehen, indem er verschiedene Stufen der Analyse aufstellt. Er fährt also fort: *„Um den Plan* [also die Hauptzüge des Ganzen] *deutlich auseinander zu sezen: so bemerken wir vorzüglich die Perioden; deren sind im ersten Theile drei und zwanzig"*. Nach diesem Überblick über die Teile im ersten grossen Abschnitt, d.h. im ersten Teil der binären Form, nimmt er sich dann vor, jeden dieser Perioden – das Wort ist bei ihm maskulin – einzeln zu beschreiben und auf die entsprechenden Zahlen im musikalischen Beispiel hinzuweisen, etwa: *„Der erste fängt mit Pracht im Einklange an, und schlieset 1)"*, d.h. wo der Ziffer Eins steht. *„Der zweite ist sanft bis 2)" usw.* Man merke, daß es sich um kurze, meist zweitaktige Einheiten handelt und daß die Ziffern jeweils am Schluß einer Periode stehen, also dem Vorbild der Schriftzeichen entsprechend.[11] Als nächste Stufe sollen dann die Grundharmonien festgestellt und notiert werden, und zwar für jeden Takt, oder Schlag, wie ihn Vogler interessanterweise nennt.

Als letztes werden dann Einzelheiten, wie Stimmführung, einzelne Akkorde, usw. besprochen, bevor man zum zweiten Teil des Stückes weitergeht. Wir haben es also mit einem dreiteiligen Vorgang zu tun, der den gleichen Stoff unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. Man stellt zunächst einen sog. Plan auf, der das Stück in einzelne Sätze oder Perioden aufteilt, bestimmt dann die Grundklänge für jeden Takt und geht schließlich zu Einzelheiten, wie Stimmführung, auffallende Harmonien, usw. über. Was sind aber die Voraussetzungen für dieses System und seine Terminologie? Die Antwort liegt in der Kompositionslehre selbst.
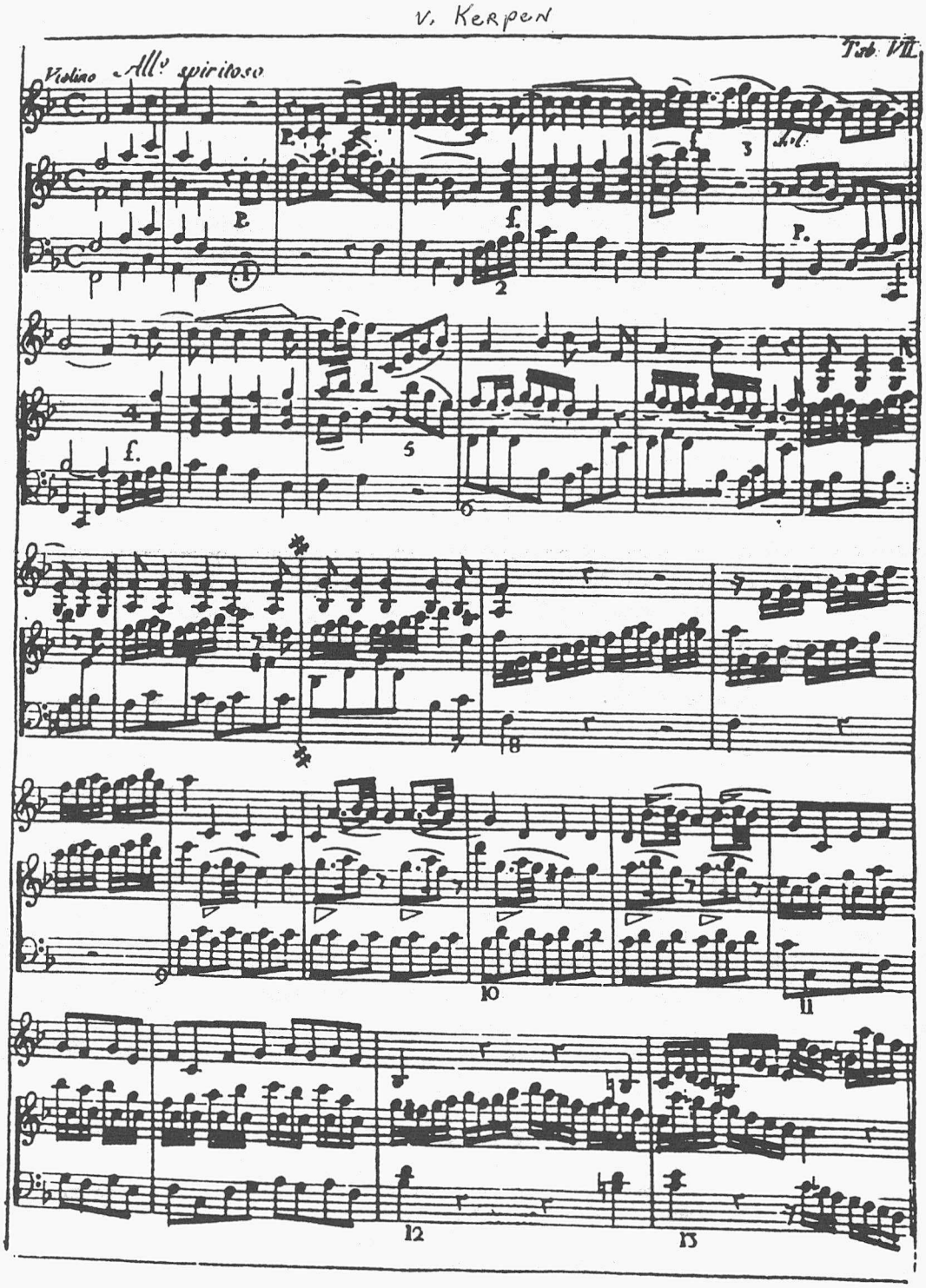
Im 18. Jahrhundert stand nämlich als Kompositionsvorgang nicht der Begriff einer übergeordneten Form, wie wir ihn aus späterer Zeit kennen, im Vordergrund, sondern eher das Gegenteil, die kleinen Bestandteile oder melodischen Glieder und deren Verbindung zu größeren Einheiten. Gerade dieser Prozeß des Zusammenbindens konnte eben, wie man meinte, in Regeln gefaßt und auch gelehrt werden. Obwohl die dazugehörige Terminologie, besonders in der deutschen Sprache, große Schwierigkeiten bereitete, kam in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts doch ein gewisser Konsens zustande. Für die kleineren Teile übernahm man Joseph Riepels Takteinheiten – *„Zweier"*, *„Dreier"*, usw.[12] – die Bezeichnung der größeren ging dagegen auf das frühere Werk von Johann Mattheson zurück und war von der Rhetorik abgeleitet. Mattheson hatte nämlich in seinem *Vollkommenen Capellmeister* von 1739 versucht, anhand eines kurzen Menuetts die einzelnen melodischen Einheiten nach Länge und Endungen abzustufen, in eine Hierarchie einzuordnen und nach den verschiedenen Satzzeichen der Prosa zu benennen.[13] Obwohl diese Termini im allgemeinen nicht weiter übernommen wurden, wie etwa Komma oder Semikolon, blieb die Bezeichnung der größeren Einheiten als Perioden, die also „einen ganzen Sinn"

[10] Vogler, *Betrachtungen*, Bd. I, S. 144 (Text) und IV, S. 67f. (Beispiel).

[11] Die Ziffern 6 und 8ff. stehen inkonsequenterweise am Anfang der gemeinten Perioden.

[12] Vgl. bes. Band I der *Anfangsgründe: De rhythmopoeia*, Regensburg u. Vienna, 1752, S. 2ff.

[13] J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 224. Das Beispiel ist wiedergegeben und besprochen von Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert II* (Geschichte der Musiktheorie, hrsg. von Fr. Zaminer, Bd. 11), Darmstadt 1989, S. 174f.



Bsp. 2: Vogler, Bd. IV, S. 67

darzustellen hatten, bis ans Ende des Jahrhunderts bestehen. Auf ähnliche Weise bevorzugte man den Namen *„Satz"*, den Mattheson mit *„Periode"* gleichstellte, vor der Bezeichnung *„Thema"*, das in der damaligen Vorstellung noch mit Fuge oder Canon zusammenhing. *„Satz"* tritt dann in seinen verschiedenen Verbindungen auf als Haupt- oder Neben-Satz oder sogar Verbindungs- und Zwischen-Satz. Sowohl *„Periode"* wie auch *„Satz"* kamen also von der Prosa her und behielten, im Gegensatz zu den strukturellen Andeutungen von *„Thema"*, einen eher neutralen Sinn als melodische Einheit.

Nach Mattheson und der Rhetorik wurde aber auch der Kompositionsprozeß selbst in verschiedene Gänge aufgeteilt, die je eine weitere Verfeinerung des Ganzen darzustellen hatten und ebenfalls gelehrt werden konnten. Von ihm mit den lateinischen Namen *dispositio, elaboratio* und *decoratio* bezeichnet,[14] wurden sie zwar auf etwas verschiedene Weise ins Deutsche übersetzt, in den sechziger und siebziger Jahren jedoch meist mit *„Anlage"*, *„Ausführung"* und *„Ausarbeitung"*, d.h.: Aufstellung des Gegenstandes, Bearbeitung und dann letzte Verfeinerung der Einzelheiten. Obwohl jedoch diese dreifache Überarbeitung eines Werkes sich leicht etwa mit der Architektur oder der Malerei verbinden ließ, wie aus Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* zu entnehmen ist,[15] ergaben sich bei der Musik Probleme, die bis zu Voglers Zeit keineswegs gelöst waren. Besonders die ersten beiden Stufen, *„Anlage"* und *„Ausführung"*, konnten in der Praxis nicht sauber voneinander getrennt werden, wie schon nicht bei Mattheson selbst.[16] Dies galt vor allem bei größeren Werken mit mehreren Stimmen oder Instrumentalpartien, wie z.B. Chören oder Symphonien, wo man die oberste Stimme nicht eindeutig als Melodie, die übrigen als Begleitung, betrachten konnte, d.h. die Melodie war nicht immer von der Harmonie zu trennen.

In der Musik kam vielmehr aufgrund dieser Vorstellung etwas anderes zustande, indem *„Anlage"* und *„Ausführung"* nicht, wie bei den übrigen Künsten, als sukzessive Stufen der Verfeinerung desselben Materials angewendet wurden, sondern sich vielmehr als getrennte Aufgaben auf die aufeinanderfolgenden Teile eines Satzes, also etwa bei einem Allegro-Satz auf Exposition bzw. Durchführung verteilt wurden. Die dritte Stufe, die *decoratio* oder *„Ausarbeitung"*, blieb dagegen Sache der letzten Details oder gar der Aufführung, wobei auch hier im Verlauf des Jahrhunderts der Akzent immer stärker auf die Komposition überging.

Als Ergänzung zu den drei Stufen kamen außerdem noch zwei wichtige Faktoren ins Spiel, nämlich erstens die *Inventio* oder Erfindung der Melodie, die als Voraussetzung zu den anderen galt. Da sie als die einzige wahre schöpferische Arbeit betrachtet wurde, konnte sie eben nicht gelehrt werden; und zweitens die Festlegung der *Expositio* oder Anlage in dem sogenannten *„Entwurf"* oder der Skizze.[17] In der Musik war dieser Vorgang also eine Sache der Notierung. Und gerade hier konnte nun die Analyse einsetzen, denn sie geht von einer sichtbaren Vorlage aus. Irgendwann in den sechziger Jahren[18] trat aber gerade bei diesem

---

[14] Mattheson, a.a.O., Bd. II, S. 121f.

[15] Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Berlin 1770–71. Zuerst in zwei Bänden veröffentlicht, erschien nach gründlicher Überarbeitung bereits 1774–78 eine neue Auflage in vier Bänden. Obwohl Sulzer die meisten Artikel selbst schrieb, zog er Johann Philipp Kirnberger als Mitarbeiter für die Musik heran, eine Aufgabe, die von dessen Schüler, J. A. P. Schulz, zu Ende geführt wurde. Für eine Einsicht in die möglichen sozialen Voraussetzungen zu diesem einflußreichen Werk vgl. Johan van der Zande, „Orpheus in Berlin: A Reappraisal of Johann Georg Sulzer's Theory of the Polite Arts", in: *Central European History* 28 (1995), S. 175–208.

[16] Über die Kritik noch zu Lebzeiten Matthesons vgl. Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge 1991, S. 86f.

[17] Mattheson, a.a.O., und die entsprechenden Artikel bei Sulzer.

[18] Vgl. z.B. die betreffenden Artikel in dem anonymen Wörterbuch, das von Hiller in seinen *Wöchentlichen Nachrichten* veröffentlicht wurde, bes. Bd. III, S. 342.

Begriff eine Wende ein, und *„Entwurf"* wurde mit dem Wort *„Plan"* gleichgesetzt. Dabei verlagerte sich ebenfalls der Hauptakzent von der schriftlichen Festlegung der Einzelteile auf diese Teile selbst.

Dies sind nun die Voraussetzungen für Voglers eigene Bestrebungen. Er, der an sich romantisch gesinnte Improvisator und Tonmaler auf der Orgel, nimmt sich vor, als Lehrer streng methodisch vorzugehen und ein System zu entwerfen, das nicht nur eine eigene Harmonielehre umfaßt, sondern auch Komposition mit Analyse zu verbinden vermag. Und dabei kommt ihm der schon aus der Theorie allgemein bekannte Kompositionsvorgang zur Hilfe. Erste und dritte Stufe kann er einfach übernehmen, die eher problematische zweite ersetzt er durch Festlegung der für jeden Takt bestimmenden Grundharmonien.

Allein Vogler der Improvisator gerät immer wieder zwischen Vogler den Lehrer und seinen Gegenstand. Für ihn sind eben Einzelheiten der Harmonie letzten Endes viel interessanter als formale Überlegungen, so daß er immer wieder vom Thema abschweift. Es kommt außerdem noch ein grundsätzliches Problem hinzu, nämlich die Bestimmung der Perioden. Obwohl diese Einheit von der Sprache ausgehend gerne als „einen vollkommenen Sinn enthaltend" dargestellt wurde, lagen keine klaren Kriterien für ihre Abgrenzung vor. Für die Sätze einer Symphonie wurden die Perioden deswegen bei Vogler – und auch später etwa bei Momigny[19] – allgemein ganz anders bestimmt als für die kleineren Gattungen. Während Vogler also, wie wir gesehen haben, im ersten Teil des Allegro-Satzes einer Klaviersonate mehrere kleinere Perioden, meist von nur je zwei Takten feststellt, findet er nur drei, viel längere Hauptperioden an der entsprechenden Stelle im letzten Satz der Symphonie seines Schülers Peter von Winter (Bsp. 3). Selbst bei dem langsamen Satz dieser Symphonie, wo man, analog zur Sonate, kleinere, zweitaktige Einheiten zu sehen glaubt, sind nach Vogler in jedem Hauptteil nur drei Perioden vorhanden, und zwar von je acht oder noch mehr Takten.[20] Immerhin folgt Vogler bei der Beschreibung dieses Satzes seinen eigenen Vorschriften wohl am ehesten. Die Festlegung des Planes geht beiden Teilen voraus und ist sogar durch Überschriften gekennzeichnet: *„Vom ersten Theile. Hierin sind besonders drei Perioden, wegen ihrer entscheidenden Schlußfällen, zu bemerken"*. Hier sind es also wieder die Endungen, die für die Perioden bestimmend sind, und – ähnlich wie bei einem Schriftstück – setzt Vogler seine Zeichen dort hin, nämlich die Nummern eins bis drei. Nachdem diese Schlußfälle, jeweils auf F, C und G, genannt worden sind, fährt er dann mit der Beschreibung jeder der drei Hauptperioden fort, bei der die Zahl der Schläge, also Takte, und deren Hauptklänge bestimmt werden. Der zweite Teil wird auf ähnliche Weise behandelt, worauf schließlich verschiedene Einzelheiten hervorgehoben werden:
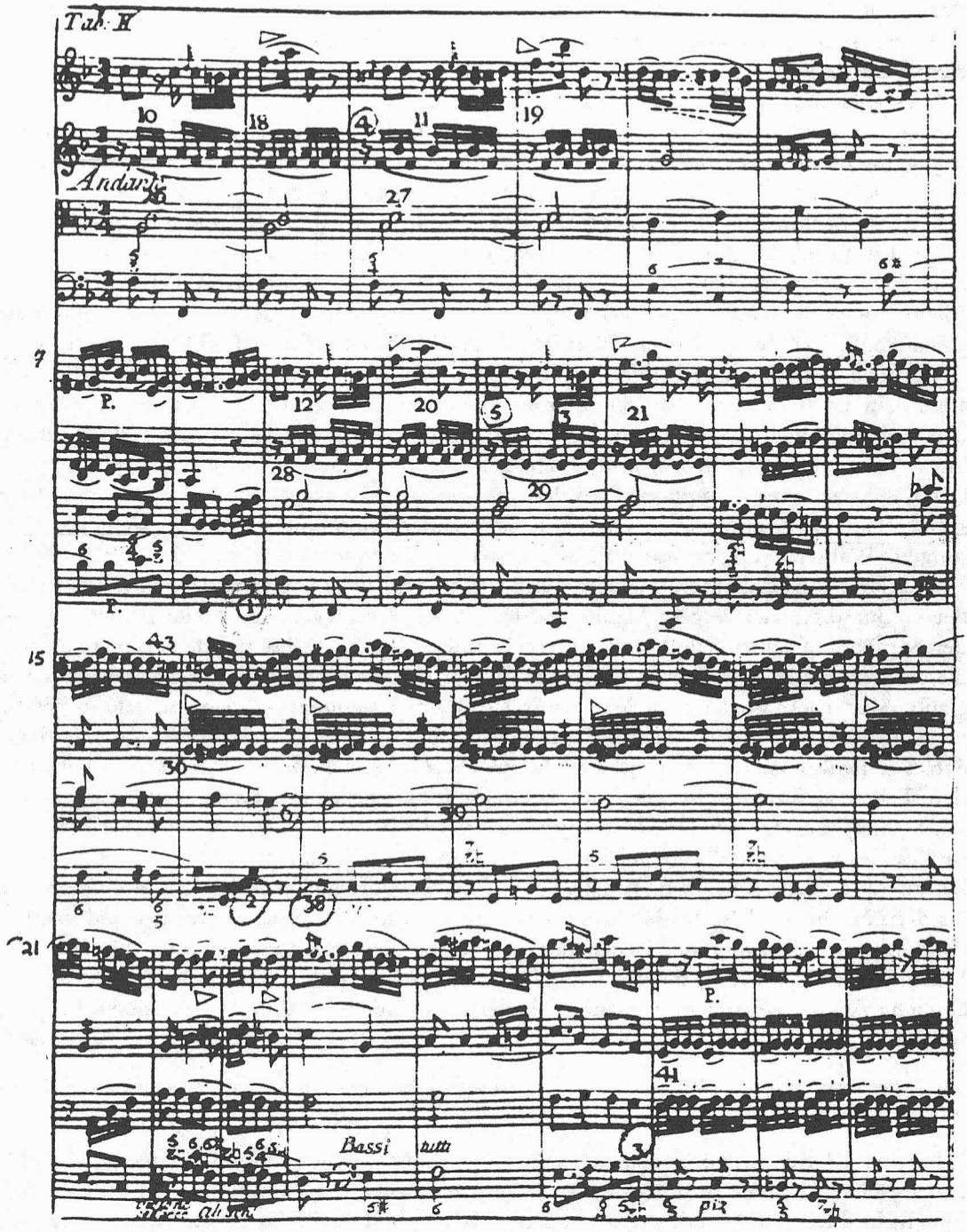
„Nach dem Plane trift uns die Reihe, auch vom äußerlichen Puze [also von der decoratio oder Ausarbeitung] *eines Stückes zu sprechen"*.

Selbst hier allerdings, wo Vogler sich wirklich bemüht, streng methodisch vorzugehen, bleiben Probleme bei der Anbringung der Ziffern im Notenbeispiel. Diese lassen nämlich kein System in ihrer Abfolge erkennen, sondern scheinen völlig willkürlich aufzutreten, wie etwa
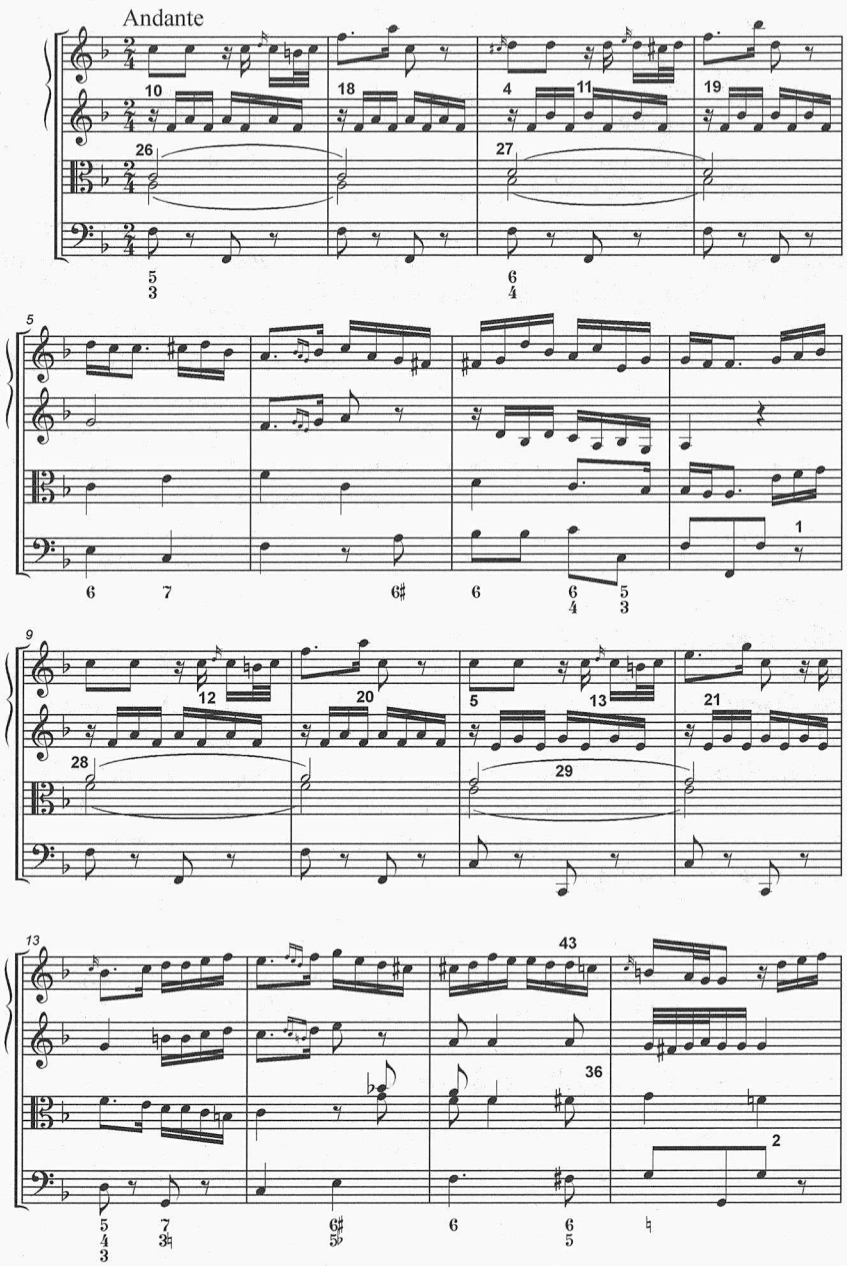
---

[19] In seinem *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris 1803–06, hat Jérome-Joseph de Momigny jeweils den ersten Satz aus Mozarts Quartett in d-moll (K421/417b) und Haydns Symphonie Nr. 103 einer gründlichen Analyse unterzogen, die die gleichen Differenzen wie hier zwischen den Gattungen in der Bestimmung der Perioden aufweist.

[20] Vogler, *Betrachtungen*, Bd. II, S. 378ff., Bd. IV, S. 306ff. (3. Satz) und Bd. I, S. 100ff., Bd. IV, S. 50f. (2. Satz). In dem Beispiel sind die Ziffern eins bis drei jeweils in der Baßstimme am Ende der Takte 8, 16 und 26 eingezeichnet.



Bsp. 3: Vogler, Bd. IV, S. 50

10 und 26 im ersten Takt, dann 18 im zweiten, 4, 11 und 27 im dritten. Die Ziffer 1, die die erste Periode zu bezeichnen hat, erscheint erst an deren Ende im achten Takt und zwar fast unsichtbar in der Baßstimme. Da ein paar wichtige Einzelheiten noch dazwischen liegen, werden die drei Perioden des zweiten Teils auch nicht wie erwartet mit 4, 5 und 6



Bsp. 4: Peter von Winter, Sinfonie d-Moll, 2. Satz (Bsp. 3 in moderner Nachschrift)

sondern mit 7, 8 und 9, und wieder jeweils kaum sichtbar an deren Ende bezeichnet. Diese chaotischen Verhältnisse, die ein Mitlesen fast ausschließen, sind aber das Ergebnis des Systems selbst. Die einzelnen Stufen der analytischen Methode, die dasselbe Material von verschiedenen Gesichtspunkten betrachten soll, finden noch keine entsprechende Lösung bei den eingezeichneten Ziffern in den Notenbeispielen. Verschiedene Details, die zwar in der durchgehenden Beschreibung zusammenhängen,[21] sind durch Ziffern vertreten, die

[21] So z.B. die Ziffern 18–21, die jeweils auf dieselbe rhythmische Figur in der Oberstimme hindeuten.

anscheinend willkürlich auf die Takte verstreut sind, so daß die Ziffern völlig durcheinandergehen.

Vielleicht aus diesem Grunde wählt Vogler für einige Beispiele eine andere, allerdings weniger systematische, Möglichkeit der Analyse, die für den Leser leichter zu verfolgen ist, nämlich eine durchgehende oder narrative Beschreibung. In diesem Fall sind die Ziffern fortlaufend eingezeichnet. Diesen Vorgang findet man etwa bei der zuvor erwähnten Sonate von Franz von Kerpen, wo nur die Perioden angegeben werden, oder auch bei der Besprechung des ersten Satzes der Symphonie von Winter, wo Perioden, Hauptklänge und Einzelheiten in einem fortlaufenden Gang behandelt werden.[22]

Was nützen aber schließlich diese Bemühungen, wenn sie so unvollkommen bleiben? Zunächst gewähren sie uns einen Einblick in die zeitgenössischen Ansichten von Musik und ihren Erscheinungsformen. Als Theoretiker war Vogler offensichtlich noch am ehesten zuhause in der Vokalmusik. Er erlaubt sich deswegen etwa Pergolesis berühmtes *Stabat mater* auf geradezu hochmütige und doch auch pedantische Weise nicht nur zu kritisieren, sondern sogar zu verbessern. Seine Besprechungen der einzelnen Versetten dieses Werkes ziehen sich durch die *Betrachtungen* von der ersten bis zur letzten Lieferung wie ein Leitfaden hindurch. Auch Kirnbergers Traktat, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774–77), wird unter die Lupe genommen, wobei zwei dort als Musterbeispiele angeführte Choralharmonisierungen Bachs ebenfalls verbessert werden.[23]

Instrumentalsätze sieht Vogler dagegen eher vorurteilsfrei, und hier können wir Wichtiges über die Hauptgattungen, wie etwa Sonate, Symphonie, Ouvertüre und Konzert erfahren.[24] Hierzu gehört beispielsweise, daß Vogler noch stets von zwei Teilen eines Allegro-Satzes der Sonate oder Symphonie spricht. Dies zeigt sich auch bei der Besprechung der verschiedenen Sätze aus der Winterschen Symphonie, wo alle drei Sätze als binär betrachtet werden, d.h. der langsame Satz, der eindeutig zweiteilig ist, unterscheidet sich nach Voglers Darstellung in dieser Hinsicht nicht von den beiden Allegro-Sätzen.[25]

Aus den Beispielen wird also klar, daß Fragen der Form zu Voglers Zeit nicht im Zentrum standen. Man schloß sich vielmehr noch allgemein der Meinung an, wie von Koch lediglich in einer Fußnote ausgedrückt,[26] daß Form eine reine Äußerlichkeit, eine Art bequeme Hülle sei. Das beste Beispiel dafür war bezeichnenderweise ein vokales, nämlich die Da capo Aria. Besonders der Reprisenteil eines Allegro-Satzes blieb für Vogler – und auch vielfach für an-

---

[22] Bd. I, S. 51ff., Bd. IV, S. 30ff. Der dritte Satz, *Allegro assai,* wird dagegen auf dieselbe Weise wie der zweite besprochen.

[23] Bd. III (3. Lieferung, 1780–81), S. 257ff.; die Choräle, S. 281ff. und Bd. IV, S. 441f.

[24] Noch vor Koch, z.B. schreibt Vogler (Bd. II, S. 36) über das Instrumentalkonzert: *„Wer ein Concert sezen will, thut wohl, wenn er sich zuerst eine gewöhnliche Sonate macht. Der erste Theil hievon giebt das erste, der andere Theil das zweite Solo. Vor dem ersten, nach dem zweiten, zwischen dem ersten und zweiten Theile wird ein Vor- Nach- und Zwischenspiel von Instrumenten vorgetragen ...".* Das frühere Ritornellprinzip ist also hier auf den Kopf gestellt und die Soloteile bilden zusammen ein geschlossenes Stück, das von einzelnen Tutti-Episoden umgeben wird.

[25] Dieses Beharren auf zwei Teilen auch für Allegro-Sätze gehört zweifellos zu den hartnäckigsten Behauptungen der Musiktheorie überhaupt. Noch in der dritten Auflage seiner *Lehre von der musikalischen Komposition,* also 1857, beklagt sich Adolph Bernhard Marx in einer Anmerkung (S. 221): *„Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach erkennt man nur zwei Theile der in Sonatenform geschriebenen Tonstücke an ... Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist, wie wir jetzt schon wissen, so wesentlich, daß wir sie nicht übergehn können, ohne die Anschauung der Form zu stören".*

[26] Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition,* Rudolstadt u. Leipzig, 1782–93, Bd. II, S. 117.

dere Komponisten seiner Zeit – eine äußerliche Formalität, eine Stelle, wie er meint, wo nichts Neues mehr kommt und die daher auch nicht mehr behandelt werden muß.[27] Anstatt die Takte zu Beginn der Reprise in der oben besprochenen Sonate eigens zu notieren, fügt er in dem Notenbeispiel einfach den Hinweis, *„da capo la prima parte sino al segno"* hinzu.[28]

Gleichfalls, obwohl man zwar von Themen oder Haupt- und Nebensätzen viel redete, spielten auch diese keine wesentliche Rolle, was die Struktur eines Werkes betrifft. Deswegen haben sie bei Vogler auch keinen festen Platz in der Analyse. So beginnt er etwa seine Besprechung des dritten Satzes der Symphonie Winters wiederum mit dem *„Plan"*, d.h. mit der Festlegung der *„Hauptperioden"*. Diese werden nach ihren Endungen bestimmt und fallen in der Länge sehr verschieden aus: im ersten Teil sind es nur drei zu je 16, 26 und 49 Takten.[29] Das Wort *„Thema"* erscheint erst unter den *„Details"* und zwar nach Besprechung der Harmonie.

So exzentrisch wie Voglers Bemerkungen erscheinen, sind sie, wie wir gesehen haben, keineswegs isolierte Ansichten, sondern spiegeln in vieler Hinsicht allgemeine Vorstellungen der Zeit wider. Sie zeigen vor allem die Schwierigkeiten, die sich sowohl im Kompositionsprozeß als auch in der Theorie ergaben, nämlich von der Beschäftigung mit Einzelheiten auf die Konzeption eines Stückes als Ganzen hinüberzuwechseln. Kurz gesagt, man stand vor dem Problem, von den Gegebenheiten des vokal bestimmten Satzes auf Eigenheiten des Instrumentalen umzudenken. Bei Vokalwerken, die im früheren 18. Jahrhundert noch die primären Gattungen darstellten, war man ohnehin auf Einzelheiten des Textes angewiesen, und diese Einstellung wurde zunächst auch auf Instrumentalwerke übertragen. Die Bestrebung nach einer neuen Vorstellung von dem Satz als Einheit, die der Instrumentalmusik angemessen war und deren große selbständige Entwicklung erst ermöglichen sollte, spürt man schon in den Schriften Voglers, ihre Verwirklichung blieb jedoch den Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts vorbehalten.

---

[27] So schreibt er, z.B. in der Besprechung des ersten Satzes der Symphonie von Winter bei der Reprise: *„Nun folgt Nichts mehr neues, aber neue Wendungen des Alten"*. (Bd. I, 60).

[28] *Betrachtungen*, Bd. IV, S. 70.

[29] *Betrachtungen*, Bd. IV, S. 354f.

Fred Büttner

Zum gattungsgeschichtlichen Kontext des „Coro de' Mostri" aus Georg Joseph Voglers *Castore e Polluce* von 1787[1]

Als im Jahre 1787 Georg Joseph Voglers italienische Oper *Castore e Polluce* unter der Leitung von Christian Cannabich in München erstmals aufgeführt wurde, war die französische Tragédie lyrique Rameaus mit dem Titel *Castor et Pollux*, auf die das Stück Voglers zurückging, gerade fünfzig Jahre alt. Wie zeitgenössische Aussagen belegen, beruhte der Erfolg von *Castor et Pollux* in besonderem Maße auf dem zentralen 3. Akt (als Tragédie lyrique hatte *Castor et Pollux* insgesamt fünf Akte). Dort werden wir Zeugen, wie Pollux am Eingang zur Unterwelt mit Erfolg versucht, die „Monstres", „Spectres" und „Démons" zurückzuschlagen, die ihm den Zutritt verweigern wollen, so daß er schließlich in die Unterwelt eindringen kann, um seinen verstorbenen Bruder Castor wieder ins Leben zu bringen. Offenbar ist diese szenische Anlage im Jahr 1737 auf der Opernbühne völlig neu, sie hat aber – ungeachtet ihrer antiken Einkleidung – ältere Wurzeln, die bis ins geistliche Spiel des Mittelalters zurückreichen, wo wir (sei es im Passions- oder im Osterspiel) erleben, wie Christus nach seiner Kreuzigung die Höllenpforte überwindet und das erste Menschenpaar Adam und Eva mit den Patriarchen und allen Gerechten zum ewigen Leben führt (Abb. 1).

Das eigentliche Herzstück der Rameauschen Oper mußte also die Konfrontation der beiden entgegengesetzten Kräfte, der heldischen und der höllischen, sein. Diese Konfrontation vollzieht sich bei Rameau in einem großen Ensemble, das Pollux mit zwei anderen, gewissermaßen flankierenden Personen (in der ersten Fassung von 1737 Phébé und Télaire, in der zweiten Fassung von 1754 Phébé und Mercure) dem Chor der Dämonen gegenüberstellt. Die atemberaubende Motorik des ohne Unterbrechung durchlaufenden Satzes, dessen unregelmäßige Taktgruppen niemals eine Aussage darüber erlauben, was im nächsten Moment geschehen wird, und somit den Eindruck einer gefährlichen Unberechenbarkeit ausstrahlen, hat die Zuschauer in Paris zweifellos sehr beeindruckt, und so ist es kein Zufall, daß nicht nur der Höllenakt Rameaus als Ganzes, sondern eben insbesondere sein Held und Hölle konfrontierendes Ensemble nach der noch erfolgreicheren Wiederaufnahme des Stücks von 1754 zum Vorbild für andere Opern wurde.

Hier wäre zum einen die Tradition der von Glucks *Orfeo ed Euridice* ausgehenden Orpheus-Opern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu nennen, die jedoch wiederum von der zweiten, Pariser Fassung, *Orphée et Euridice*, aus dem Jahre 1774 angeregt ist. Ich denke etwa an die Stücke Antonio Tozzis (München 1775) und Ferdinando Bertonis (Venedig 1776). In diesen Opern wird das Moment der Konfrontation besonders eindrücklich von der Musik erfaßt, und das hängt wohl damit zusammen, daß Orpheus als Sänger dem Chor der Höllengeister tatsächlich mit einer eigenen Musik entgegentreten kann: Wer hätte nicht im Ohr, wie der melodiös geschmeidige Gesang des Orpheus zur Harfe in der Gluckschen Partitur immer wieder vom unerbittlichen „No" der Höllengeister unterbrochen wird.

---

[1] Der hier abgedruckte Text gibt im wesentlichen meinen auf dem Münchner Symposium gehaltenen Vortrag wieder. Eine inhaltlich erweiterte Fassung ist unter dem Titel „Abbé Voglers Coro de' Mostri aus *Castore e Polluce* (1787) und die Bedeutung der Unterwelt in Opern des 18. Jahrhunderts" im *Archiv für Musikwissenschaft*, 57 (2000), S. 222–239 erschienen.



Notenbeispiel 1: Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Chor „Chi mai dell'Erebo", T. 1–4

Außerdem stehen die Sätze der Höllengeister mit ihrem starr wiederholten Rhythmus dem geradtaktigen Gesang des Orpheus konsequent im Dreiertakt gegenüber – eine Tendenz, die sich schon in der Komposition Rameaus abzeichnet.

Nun wirkte Rameaus *Castor et Pollux* aber nicht nur auf Glucks *Orfeo ed Euridice* und die von ihm abhängigen Orpheus-Opern. Es gibt daneben auch eine größere Anzahl von Castor-Opern, die unter Rückgriff auf das von Rameau verwendete Textbuch (es stammt aus der Feder Pierre-Joseph Bernards) und zuweilen sogar unter Rückgriff auf Rameaus Musik das Vorlagestück immer wieder zu neuen, eigenen Versionen umarbeiteten. In chronologischer Reihenfolge handelt es sich um die folgenden Werke:

1760	Frugoni/Traetta	*I Tindaridi*	Parma
1779	Frugoni/Bianchi	*Castore e Polluce*	Florenz
1783	?/Tozzi	*I due gemelli Castore e Polluce*	Barcelona
1786	Moretti/Sarti	*Castore e Polluce*	St. Petersburg
1787	Frugoni-Vogler/Vogler	*Castore e Polluce*	München
1791	Bernard/Candeille	*Castor et Pollux*	Paris
1802	Romanelli/Federici	*Castore e Polluce*	Mailand
1804	Da Ponte/Winter	*Il Trionfo dell'Amor Fraterno*	London

Wie man sieht, gelangte die zweite Fassung von Rameaus *Castor et Pollux* zuerst nach Parma, wo man sich unter dem französischen Intendanten Guillaume Du Tillot bemühte, die italienische Opera seria nach dem Muster der französischen Tragédie lyrique zu reformieren. Zu diesem Zweck arbeitete etwa der Hofdichter Carlo Frugoni im Jahre 1759 das französische Textbuch zu Rameaus erster Tragédie lyrique, *Hippolyte et Aricie*, zu einem italienischen Libretto um, das mit der Musik von Tommaso Traetta zur Aufführung kam. Es ist für unseren Zusammenhang nicht uninteressant, daß bereits im selben Jahr das Frugonische Libretto auch von dem Komponisten Ignaz Holzbauer in Mannheim benützt wurde, wo *Ippolito ed Aricia* am 4. November in Szene ging.

Noch bevor man aus Rameaus erster Tragédie lyrique eine italienische Reformoper gewann, wurde – am 6. Dezember 1758 – Rameaus zweite Tragédie lyrique, *Castor et Pollux*, im Hoftheater zu Parma gegeben, wenn auch in der französischen Originalfassung. Um die Zuhörer jedoch mit dem Inhalt das Stücks besser vertraut zu machen, erschien zur Aufführung ein zweisprachiges Libretto, dessen italienische Versübersetzung abermals von Frugoni stammte, und auf dieser Basis schuf der Dichter zwei Jahre später, also 1760, ein neues Libretto *I Tindaridi*, das – wieder von Traetta vertont – ebenfalls in Parma gegeben wurde und dabei über Italien hinaus Beachtung fand. So erging es dem Libretto bald ähnlich wie seiner französischen Vorlage: Es wurde an anderem Ort (in Florenz) zuerst 1768 mit der ursprünglichen Musik von Traetta gegeben und 11 Jahre danach stark verändert mit neuer Musik von Bianchi.

Ausgehend von der Übersetzung des französischen Textes durch Frugoni und seinem Libretto *I Tindaridi* arbeitete nun also Mitte der 80er Jahre auch der Münchner Hofkapellmeister Georg Joseph Vogler, der zudem Rameaus Oper während seines fast dreijähri-

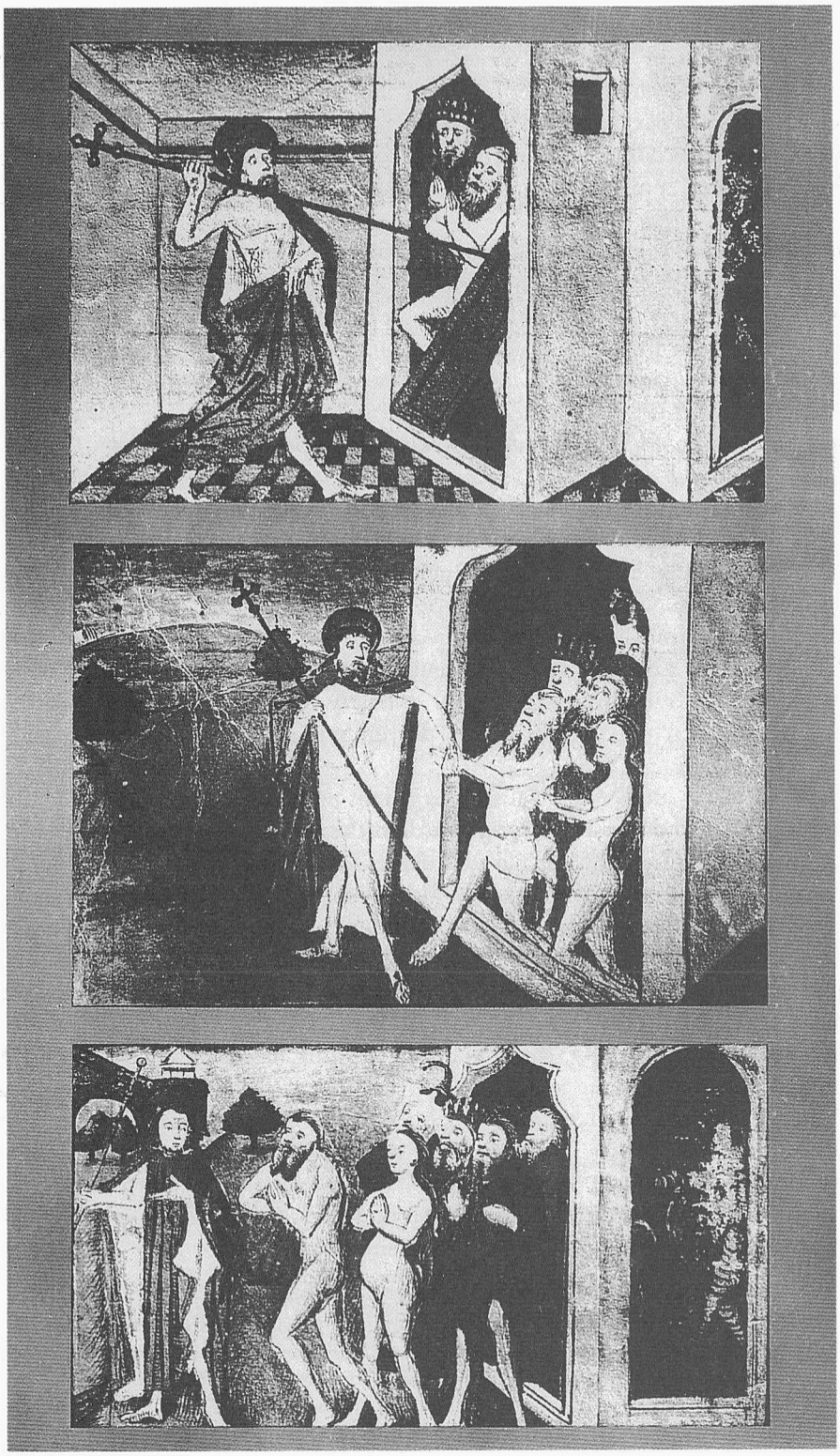


Abb. 1: Miniaturen aus dem geistlichen Spiel *Le Mystère de la Passion* von Arnoul de Greban (ca. 1520) (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 1431, f. 196r–197r)

gen Parisaufenthalts ab Dezember 1780 erlebt haben dürfte,[2] das italienische Textbuch zu einem Libretto um, das er selbst als *Castore e Polluce* für den Karneval 1787 komponierte. Der Erfolg des Stücks war, obwohl der eigens angereiste Leopold Mozart kritisch urteilte, beträchtlich. Man sieht das daran, daß (nach einer Periode, in der man die Aufführung italienischer Karnevalsopern eingestellt hatte) im Januar 1806, als Bayern in Anwesenheit Napoleons seine Erhebung zum Königreich beging, die Wahl der Festoper auf *Castore e Polluce* fiel.

Erneut hängt der auch diesmal beachtliche Erfolg mit der Szene an der Höllenpforte zusammen, auf die bei Vogler (wie in Rameaus *Castor et Pollux*, den erwähnten Orpheus-Opern und den anderen von Rameau angeregten Castor-Opern) als friedliches Gegenbild eine Szene im Elysium folgt. So schreibt das *Königlich=Baierische Intelligenzblatt*: *„Noch glüht unsere Phantasie von den großen Empfindungen, welche KASTOR und POLLUX in unsere Herzen gebracht hat. – Hatte die Raserey des aufgeschreckten Gewissens brüllend aus der Unterwelt uns erschüttert, so glaubten wir hierauf in den Gefilden der Seligen aller Beschwerlichkeiten des Lebens zu vergessen. – Diese Opera glich bis jezt fast einer unerschöpflichen Quelle, aus welcher ein großer Theil desjenigen geschöpft wurde, womit man die Herzen der Menschen rühren wollte".*[3]

Besonders dieser letzte Hinweis scheint mir wesentlich, denn schon Jahre zuvor hatte unter dem Einfluß Voglers auch der Münchner Hofkapellmeister Peter von Winter begonnen, sich mit dem Castor-und-Pollux-Stoff zu beschäftigen, und eine Partitur komponiert, die in drei musikalisch und textlich verschiedenen Fassungen zur Aufführung kam: 1804 auf Italienisch in London, 1805 auf Deutsch in München und 1806 auf Französisch in Paris; dort mußte das Stück mit einer *Castor et Pollux*-Komposition von Candeille aus dem Jahr 1791 konkurrieren und schnitt neben der einheimischen Opéra naturgemäß schlecht ab.

Doch läßt ein Blick auf Winters Musik, vergleicht man den Beginn der Höllenpfortenszene in der Münchner und Pariser Fassung mit dem Paradestück aus Voglers Oper, dem 1788 als Klavierauszug von Andreas Streicher gedruckten „Coro de' Mostri",[4] in der Tat eine gewisse Unselbständigkeit erkennen. Dabei sind es nicht nur die gemeinsame Tonart As-Dur und der $^4/_4$-Takt, die deutlich machen, daß Winter hier konkret vom Muster der Voglerschen Komposition angeregt wurde. Besonders die in Winters Partitur je zwei Takte umfassenden Bögen mit ihrem punktierten Grundrhythmus ähneln auf bemerkenswerte Weise dem berühmten Vorbild (Notenbeispiel 2). Daß der „Coro de' Mostri" Voglers einen derartigen Einfluß auf Winter ausübte, läßt sich aber nicht nur allgemein mit seiner musikalischen Überzeugungskraft erklären, die ja auch zur separaten Publikation im Klavierauszug geführt hat. Es gibt vielmehr einen anderen, speziellen Grund für Winters Bezugnahme: Wie uns die *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1821 mitteilt, war es in München – vermutlich seit der Münchner Erstaufführung von 1791 – eine feststehende Praxis, Mozarts *Don Giovanni* mit dem Höllensturz des Titelhelden zu beschließen und den „Coro de' Mostri" als Schlußmusik für das Ballett der Furien bzw. Höllengeister zu verwenden.[5]
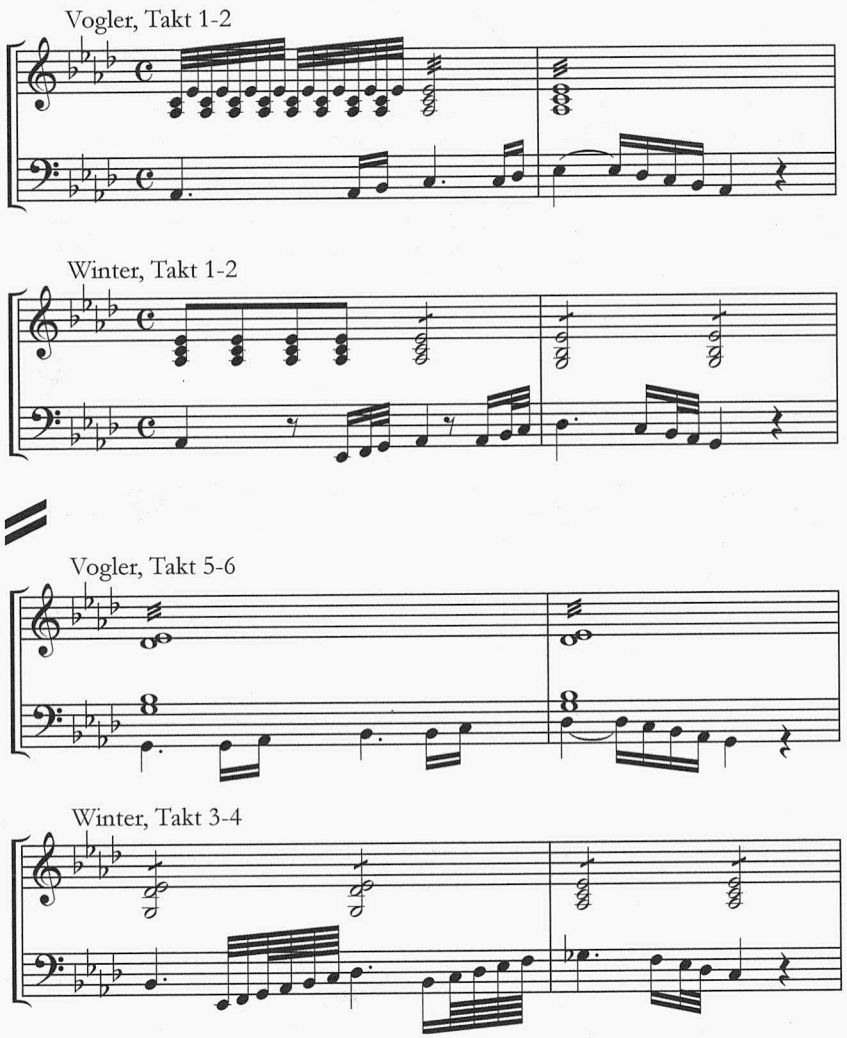
---

[2] Als Vogler in Paris eintraf, wurden an der Académie Royale de Musique die letzten Vorstellungen der fünften Wiederaufnahme (nach der Zählung von Charles Malherbe, „Commentaire bibliographique", in: Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux. Tragédie en cinq actes et un prologue* [Œuvres complètes, Bd. VIII, hrsg. von Auguste Chapuis, Paris 1903], S. LXV) gegeben, die mit der Aufführung am 18. Januar 1781 endete. Daran schloß sich eine sechste Wiederaufnahme vom 14. Juni bis zum 24. November 1782 an.

[3] *Königlich=Baierisches Intelligenzblatt*, 11 (1806), Nr. 12 (22. März), Sp. 189.

[4] *CORO DE' MOSTRI estratto dall' Opera Castore e Polluce Composto dal Sig^r Vogler*, Mannheim/München/Düsseldorf o.J.

[5] *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23 (1821), Nr. 22 (30. Mai), Sp. 385.

Obwohl ein Weglassen des abschließenden Sextetts von Mozarts *Don Giovanni* zugunsten des Höllensturzes dessen Ausbau zum Schlußspektakel geradezu herausfordert und obwohl eine solche Erweiterung in der Tradition älterer *Don Juan*-Stücke angesiedelt ist, worüber



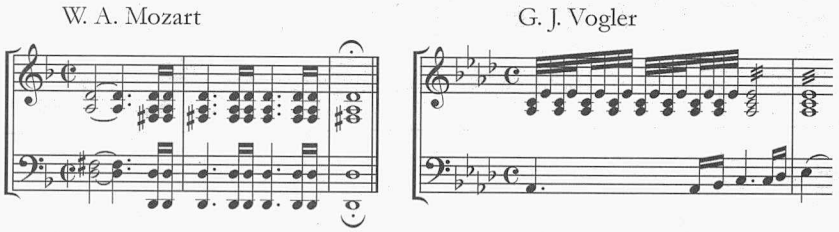
Notenbeispiel 2: Vogler, *Castore e Polluce,* „Coro de' Mostri", Takt 1–2 und 5–6
Winter, *Kastor und Pollux,* Höllenpfortenszene, Takt 1–2 und 3–4

Stefan Kunze in seinem Buch *Don Giovanni vor Mozart* informiert,[6] betont der Zeitungsartikel nicht nur Voglers eigenen Unmut über diese Verwendung des „Coro de' Mostri", sondern bringt auch selbst Kritik an, und zwar mit folgender Bemerkung: *„Wie schwer im Finale des zweiten Aktes ein an Musik gewöhntes Ohr das As dur des angehängten Voglerischen Furienchores [...] nach dem D minor, in welchem und seinen verwandten Tönen es so lange und so genialisch verweilt, auffasst, ist kaum zu sagen".*[7]

[6] Stefan Kunze, *Don Giovanni vor Mozart: Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts* (Münchener Universitäts-Schriften, Reihe der Philosophischen Fakultät, Band 10), München 1972.

[7] Vgl. Fußnote 5.

Es geht also um den nach Urteil des Rezensenten problematischen Anschluß zwischen dem Ende der Mozartschen und dem Anfang der Voglerschen Musik. Natürlich stimmt es, daß d-Moll (bzw. D-Dur, denn der Höllensturz Don Giovannis endet auf einem D-Dur-Akkord) und As-Dur keine benachbarten Tonarten sind, womit sie (wenn man so will) nicht gut zusammenpassen. Die Frage bleibt jedoch, ob der so entstehende Bruch unbedingt negativ zu bewerten ist. Der Abstand vom d zum As beträgt ja einen Tritonus, und wir sollten uns erinnern, daß der Tritonus schon im Mittelalter als „Diabolus in musica" galt. Dies ist nicht nur eine feinsinnige Pointe, sondern macht uns darauf aufmerksam, daß hier kein beliebiger Bruch zwischen zwei Tonarten vorliegt, sondern daß mit furchteinflößender Urgewalt eine andere Realität (der sich öffnende Höllenrachen, der seine Ausgeburten auf Don Giovanni losläßt) in den menschlichen Lebensraum einbricht. Ich vertrete also die Auffassung, daß es sich beim Wechsel von d-Moll (bzw. D-Dur) nach As-Dur um einen *kalkulierten* Bruch handelt, der den Zuschauer gewissermaßen als „Schockeffekt" treffen soll.



Notenspiel 3: Mozart, *Don Giovanni,* 2. Finale, Takt 600–602
Vogler, *Castore e Polluce,* „Coro de' Mostri", Takt 1–2

Diese Auffassung wird dadurch gestützt, daß Mozarts und Voglers Musik in manchem Detail auch übereinstimmen. Besonders an der Nahtstelle läuft der Schlußrhythmus Mozarts im „Coro de' Mostri" unmittelbar weiter (Notenbeispiel 3). Trägt zur rhythmischen Vereinheitlichung daneben der Einsatz derselben Versart (des Settenario) in beiden Libretti bei, so macht uns die Einbeziehung der Sprache trotzdem auf Probleme aufmerksam, die mehr als der musikalische Anschluß ins Gewicht fallen, denn der Textinhalt des Voglerschen „Coro" steht einer Aufnahme in Mozarts *Don Giovanni* tatsächlich entgegen.

Ich meine folgendes: Wir sahen, daß dem Höllenschlund jedesmal Dämonen oder Furien entweichen. Bei genauem Hinsehen stellt man jedoch fest, daß die Situationen eigentlich diametral verschieden sind: In *Castore e Polluce* wollen die Geister dem spartanischen König Pollux den Zutritt verwehren, während sie Don Giovanni aufgrund seiner sündigen Lebensweise zu ewiger Verdammnis mit sich hinunterziehen; dem „Vietar" („Verwehren") steht ein auffordernes „Vieni" („Komm") gegenüber. Auf die andere Situation des „Verwehrens" nimmt aber in *Castore e Polluce* auch schon der vorausgehende Text der drei Solisten Bezug, mit dem der Komplex des „Coro de' Mostri" beginnt – und das verweist wiederum auf ein dramaturgisches Problem: Was nämlich soll eine Aufführung des *Don Giovanni* mit den Solisten der Voglerschen Partitur anfangen?

Nun könnte man vermuten, daß Voglers „Coro de' Mostri" für den *Don Giovanni* textlich bearbeitet wurde. Doch wäre dann bei einer solch langjährigen und, wie wir noch sehen werden, nicht nur auf München beschränkten Praxis zu erwarten, daß der zusätzliche Text in die Libretti des *Don Giovanni* Eingang findet. Soweit ich sehe, ist dies aber niemals geschehen. Ich komme deshalb zu der Überzeugung, daß der „Coro de' Mostri" im *Don Giovanni* lediglich instrumental erklang, wobei man von seinen drei Teilen nur den letzten, der den

ersten weiter ausbaut, verwendete, um den einförmigen zweiten Teil zu umgehen, dessen auf taktweise Akkordwechsel beschränkter Orchestersatz ohne die Melodie des Chors nicht lebensfähig ist.

Und noch ein weiteres Problem sei angesprochen: Wie gestaltet sich konkret der Schluß des *Don Giovanni* angesichts der Tatsache, daß Voglers „Coro de' Mostri" leise versandet, um einem Rezitativ der weiblichen Hauptperson Febe Platz zu machen? Hier wäre zu sagen, daß dieses Versanden durchaus Sinn macht, da auch die Bühne sich am Ende leert, wenn die Furien und Monster mit Don Giovanni in die Hölle hinabfahren. Ob beim Schließen des Vorhangs auf dem erreichten C-Dur noch ein oder mehrere Tuttiakkorde angehängt wurden, um die Oper auch akustisch zu schließen, ist eine Frage, die für den Moment unbeantwortet bleiben muß, da entsprechendes Quellenmaterial bislang fehlt.

Wie auch immer das Anhängen des „Coro de' Mostri" am Schluß von Mozarts *Don Giovanni* im Detail ausgesehen haben mag, so ist doch eines gewiß: daß diese Praxis nicht auf München beschränkt blieb. Sie wurde von dem Voglerschüler Carl Maria von Weber, der den *Don Giovanni* mit „Coro de' Mostri" am 21. März 1811 in München sah und sich unmittelbar danach in einem Brief begeistert über diese Lösung äußerte,[8] nach Prag (und möglicherweise Dresden) übernommen. Etwa gleichzeitig, im September 1815, berichtet E. T. A. Hoffmann in einer Rezension des *Dramaturgischen Wochenblatts*, daß man den *Don Giovanni* auch in Berlin mit Voglers Musik beschloß.[9]

So ist der Einsatz des „Coro de' Mostri" im *Don Giovanni* nicht nur als lokalhistorisches Phänomen interessant. Er verdient vielmehr, mit Blick auf die weitere Deutung der Mozartschen Oper im 19. Jahrhundert ernstgenommen zu werden. Dabei sollte man sich bewußtmachen, daß der Ausbau des Höllenspektakels mit Voglers Komposition, ähnlich wie z.B. auch das Furienballett im *Don Juan* von Christoph Willibald Gluck aus dem Jahre 1761, die Bestrafung Don Giovannis durch eine höhere, göttliche Instanz unterstreicht und damit auf die eingangs angesprochene *christliche* Tradition verweist, wo der den Sünder spätestens am jüngsten Tag verschlingende Höllenschlund zuhause ist.

Demnach aber scheint es mir nicht nur ein Mißverständnis zu sein, wenn ein romantisches Publikum, das im Dämonischen auf sehr persönliche Weise den Spiegel eigener Seelenabgründe sah, während des abschließenden Höllenspektakels auch dessen tiefere Bedeutung für ewiges Heil oder Verderben des Menschen je nach seiner Lebensführung erkannte. Da sich diese Auffassung aus der primären Intention der *Don Giovanni*-Geschichte ableiten läßt, ist etwa auch der in der Prager Aufführungstradition ab dem mittleren 19. Jahrhundert nach dem Höllensturz Don Giovannis noch einmal „hoch in den Lüften"[10] erscheinende Komtur, der das Liebespaar Don Ottavio und Donna Anna als Sinnbild für alle guten Menschen segnet, nichts anderes als die legitime Konsequenz eines interpretatorischen „Weiterdenkens", für dessen Entwicklung um 1800 das zuerst in München realisierte Anhängen des Voglerschen „Coro de' Mostri" eine entscheidende Rolle spielt.

---

[8] Unter anderem heißt es: *„so ein Orchester hebt einen gen Himmel wie Meereswogen wenn das Finale los geht und die Overtüre und der FurienChor!!! Mordelement was hat der Kraft, es pakt mich so wenn ich daran denke daß ich vor Ungeduld die Feder wegwerfen möchte"* (zitiert nach Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber: Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz/London usw., 1990, S. 110).

[9] E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik: Nachlese*, München o.J., S. 297–301.

[10] Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni" von 1787 bis 1928: Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland* (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Band 10), Regensburg 1961, S. 108.

Joachim Veit

Zu den Münchener Fassungen des *Castore e Polluce* von Vogler

Wer sich ein genaueres Bild von Voglers *Castore e Polluce* machen möchte, sieht sich mit einer Reihe von Problemen konfrontiert. Zum einen fehlen für die Zeit von Voglers Anstellung als Kapellmeister in München 1784 bis zu seinem Wechsel an den schwedischen Hof im September 1786 fast alle biographischen Dokumente – zumindest was seine Tätigkeit in München selbst betrifft. Zum anderen war Vogler ein Komponist, der seine Werke unermüdlich überarbeitete und zu verbessern suchte, so daß häufig eine Vielzahl von Fassungen vorliegt, die aber nur selten datiert sind, wodurch die Rekonstruktion der Veränderungen erschwert wird. Es ist daher zunächst ein kurzer Blick auf die Quellen und die Aufführungsgeschichte des Werkes insgesamt nötig, wobei die dabei erkennbaren Eingriffe in die Komposition zugleich ein Licht auf Schwachstellen, aber auch Stärken dieser Karnevalsoper werfen können.

Die Schwierigkeiten beginnen schon bei der Bestimmung des Auftrags und der genauen Aufführungsdaten. Es ist anzunehmen, daß Vogler den Auftrag zu einer Karnevalsoper bereits nach seinem Dienstantritt im Frühjahr 1784 erhielt, denn im Vorwort zum Textbuch von 1806 gibt er an: *„Damit die Vorstellungsart deutlicher, die Verwicklung enger, und die Auflösung des Knotens richtiger würde, glaubte ich dieses lyrische Trauerspiel von fünf Akten, worin es ursprünglich Bernard in Paris, und der Abt Frugoni in Parma verfaßt hatte, im Jahre 1784 für den kurfürstl. pfalzbaierschen Hof auf drey einschränken zu müssen".*[1]

Damit sind im übrigen die Vorlagen des Textes klar benannt: Pierre-Joseph Bernards tragédie lyrique[2], die in der Vertonung von Jean-Philippe Rameau 1737 in Paris über die Bühne ging, und Carlo Innocenzo Frugonis Dramma da rappresentarsi *I tindaridi*, das 1760 in Parma in der Vertonung Tommaso Traëttas gegeben wurde. Rameaus Vertonung hatte Vogler wahrscheinlich während seines längeren Pariser Aufenthalts 1781/82 selbst kennengelernt (in der 2. Fassung), so daß einige auffallende Ähnlichkeiten der Struktur oder der musikalischen Ideenfolge erklärbar sind.[3]

Für die Uraufführung von Voglers Oper werden in der Literatur sowohl das Jahr 1786 als auch 1787 genannt,[4] einen Beleg gibt es aber erst für den 22. Januar 1787 in der *Kurfürstlich gnädigst privileg. Münchner Zeitung*,[5] wo besonders die Dekorationen Lorenzo Quaglios gelobt

---

[1] Textbuch München, gedruckt bei Franz Seraph Hübschmann, 1806, Exemplar: D-Mbs, Handschriften- und Inkunabelabteilung, Schafhäutliana 4.3.1–2. Der Rezensent der *AMZ* schloß offensichtlich aus dieser Bemerkung, daß Voglers Oper erstmals 1784 in München gegeben worden sei, vgl. Jg. 8, Nr. 20 (12. Februar 1806), Sp. 318.

[2] Aus dieser Gattungsbezeichnung leitet sich wohl der deutsche Titel *lyrisches Trauerspiel* her.

[3] Vgl. dazu J. Veit, Der *junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990, S. 339 f. Laut freundlicher Auskunft von Fred Büttner ist die Verwandtschaft zu Frugonis Text allerdings noch größer. Zur Frage der Textvorlagen vgl. seinen Aufsatz in diesem Band.

[4] Felix Joseph Lipowsky gibt in seinem *Baierischen Musik-Lexikon*, München 1811, Reprint Hildesheim 1982, S. 432, die Jahre 1786 und 1787 an; nur 1787 ist angegeben bei Fr. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, 1. Teil: *Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising 1865, S. 173.

[5] Nr. 15 vom 26. Januar 1787 (D-Mbs, 4° Eph. pol. 68: 1786/87); auf diese Zeitungsnotiz verweist auch Karl Emil von Schafhäutl auf dem Titelblatt der in seinem Nachlaß verwahrten Abschrift des Textbuchs von 1787 (D-Mbs,

werden und es außerdem zur Musik heißt: „[...] *die vorzüglichst schönen Stellen in der vom Kapellmeister Vogler sehr künstlich gesezten Musik müssen dem Kenner gewis alles Vergnügen gewähren*". Das zugehörige zweisprachige Textbuch[6] (Titelblatt vgl. Abb. 1; die deutsche Übersetzung stammt von einem nicht identifizierten Herrn Hey) nennt als Darsteller dieser Aufführung:

Polluce	–	Signore Michele Bologna, Virtuoso di Musica (Sopran)
Castore	–	Signor Vincenzo dal Prato, Virtuoso di Camera S.A.S.E. (Sopran)
Febe	–	Signora Teresia Mongis Buschietti, Virtuosa di Musica
Ilaira	–	Signora Margarita Marchand, Virtuosa di Musica
Cleona	–	Signora Camerloher, Virtuosa di Musica
Giove	–	Signor Giovanni Battista Zoncha, Virtuoso di Cammera di S.A.S.E.
Mercurio	–	Signor Francesco Hartig, Virutoso di Cammera di S.A.S.E.

Die Ballette stammten von Claudius Le Grand und Anton Crux, die Dekorationen von Lorenzo Quaglio.

Nun existiert jedoch ein weiteres gedrucktes zweisprachiges Textbuch, aus dem hervorgeht, daß die Oper auch für den Karneval des Jahres 1788 vorgesehen war (Titelblatt vgl. Abb. 2),[7] die Besetzung ist gleich bis auf die Rollen der Febe, die nun von Franziska Le Brun, geborene Danzi, gesungen wird, Jupiter ist noch mit *N. N.* angegeben, der Name *Ilaira* ist in *Telaira* geändert und es wurden im übrigen etliche Textänderungen vorgenommen, darunter sogar Verschiebungen zwischen Akt I und II, auf die zurückzukommen sein wird.

Rudharts Angabe, für den Karneval 1788 sei eigentlich die Oper *Circe* von Peter von Winter vorgesehen, die Aufführung aber durch den Kurfürstlichen Befehl vom 10. November 1787 untersagt worden, da die bisherige Praxis, im Karneval große italienische Opern zu geben, aufgegeben werden sollte,[8] wurde in dem Beitrag von Bernd Edelmann während des Münchner Symposiums widerlegt. Demnach war Winters Oper erst für 1789 geplant und für 1788 aus Sparsamkeitsgründen eine Wiederholung von Voglers *Castore* angeordnet.[9] Obwohl in der *Kurfürstlich gnädigst privileg. Münchner Zeitung* für den Karneval 1788 keine Aufführung des Voglerschen Werkes erwähnt ist[10] und die Fassung von 1788 auch bisher durch musikalische Quellen nicht belegt ist, sprechen laut Edelmann die erhaltenen Kostenrechnungen dafür, daß das Werk 1788 tatsächlich gegeben wurde.

Überprüft man vor diesem Hintergrund die Quellen, so haben sich u.a. drei Partitur-Abschriften des Münchner Kopisten Sixtus Hirsvogl aus den Jahren 1787, 1793 und 1798 er-

---

Handschriften- und Inkunabelabteilung, Schafhäutliana 4.3.1–2). Der Artikel lautet vollständig: „*München. Am leztverwichenen Mondtage wurde in dem hiesigen kurfürstlichen Operntheater die grosse wälsche Oper Kastor und Pollux zum ersten Male aufgeführt. Die Gegenwart der durchlauchtigsten Herrschaften und das von einer Menge Zuschauer angefüllte Amphitheater erhoben dieses Stük zu einem anziehenden Schauspiele. Die Fabel ist bekannt genug, und so auch die gewöhnliche italiänische Manier der Ausführung, bei welcher stäts vorzüglich für das Auge gesorgt wird. Der kurfürstliche Theaterarchitekt und Hofkammerrath von Quaglio erfüllte diesen vornehmsten Theil auf eine Art, die in der That Bewunderung erregt. Die schönste Phantasie kann sich keine vortreflichere und erhabnere Szenen bilden, als das Genie dieses würdigen Künstlers auf die Bühne zaubert. Pracht mit Ordnung und Geschmak vereinbart befriedigen in diesem Schauspiel jeden Liebhaber auf das vollkommenste, und die vorzüglich schönen Stellen in der vom Kapellmeister Vogler sehr künstlich gesezten Musik müssen dem Kenner gewis alles Vergnügen gewähren*".

[6] Textbuchdruck München 1787: D-Mbs, Musikabteilung, 8° Bavar. 4015.

[7] Exemplar München 1788: München, Theatermuseum (Sg. 18174), weiteres Exemplar: D-Mbs (L. eleg. m. 1083[1]).

[8] Vgl. Rudhart, a.a.O., S. 173f.

[9] Bernd Edelmann, „Der Kostenaufwand der Münchner Karnevalsopern (1778–1789)", zum Druck vorgesehen in *Musik in Bayern*.

[10] Meinem Kollegen Oliver Huck danke ich herzlich für die Durchsicht dieses Periodikums.

halten,[11] die im Prinzip dem frühen 1787er-Textbuch entsprechen. Die beiden in Berlin bzw. Hamburg erhaltenen Hirsvogl-Abschriften von 1793 bzw. 1798 stimmen musikalisch mit der frühesten dieser Quellen, der auf 1787 datierten Partiturabschrift der Münchner Staatsbibliothek überein, allerdings sind in der in Hamburg erhaltenen Partitur von 1798 in einer Arie der Telaira (nicht Ilaira, wie sie nach der Fassung 1787 heißen müßte[12]) mit konzertierender Oboe am Ende von Hirsvogl als Besetzung Franziska Le Brun und ihr Gatte Ludwig August angegeben, was wiederum nur zum Textbuch 1788 paßt – allerdings hat dort Frau Le Brun nicht die Rolle der Telaira, sondern die der Febe gesungen. Auffallend ist auch das Titelblatt der Hamburger Partitur:

„Castore e Polluce
Tragedia lirica in Tre Atti
Da rappresentarsi
nel
Teatro nuovo di Corte
Per
Comando
Di S. A. S. E.
Carlo Teodoro
Conte Palatino del Reno, Duca dell'Alta e bassa Baviera, e del Palatinato
Superiore p: p: Archidapiferò ed Elettore p: p:
Monaco nel Carnovale [Rest ausrasiert]
La Musica è del Signor Abbate Vogler,
maestro di Cappella."

Dieses Titelblatt stimmt in der Reihenfolge *Teatro nuovo* mit dem Titelblatt des Textbuches von 1787 überein (1788 steht dort *Nuovo teatro*), die Jahresangabe auf dem Titelblatt ist eigenartigerweise unlesbar wegretuschiert worden.[13]

Da in einer in München erhaltenen Sammlung *Raccolte d'arie d'ell | opera Castore e Polluce Musica d'ell Abate Vogler | a la Contessa di Baumgarten* noch der im Textbuch 1787 auftretende Name Ilaira verwendet wird, deutet dies darauf hin, daß ursprünglich eine weitere Partitur vorlag, in der diese Namensform noch auftauchte, die in der jetzt noch vorhandenen Hirsvogl-Abschrift bereits durch Telaira ersetzt ist.[14] Bei der Beurteilung der etwas verwirrenden Quellenlage ist außerdem zu bedenken, daß Vogler sich seit Sommer 1786 in Schweden aufhielt bzw. ausgedehnte Reisen unternahm, also mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht bei den Münchner Aufführungen anwesend war.

---

[11] D-Mbs, Mus. ms. 1660, Titelblatt Bd. 1: *„Castor e Pollux | Opera | Atto primo | Del Signore Vogler Maestro di Capella. | 1787."*; D-B, Mus. ms. 22245, Titelblatt: *„Castore e Polluce | Tragedia lirica | in 3 atti | La Musica è del Signor Abbate Vogler | Sixtus Hirsvogl scrips | München 24 August | 1793"* und D-Hs, M A/811, Titelblatt s. o.; Herrn Dr. Robert Münster danke ich herzlich für Hinweise auf weitere Hirsvogl-Kopien im zeitlichen Umfeld dieser Abschriften.

[12] Diese Namensform findet sich aber schon in der Münchner Partitur von 1787, ferner in der mit Hirsvogels Abschriften übereinstimmenden Darmstädter Partitur Mus. ms. 1063 (die vermutlich auch aus München stammt).

[13] Rasiert ist auch die Datumsangabe am Ende des III. Akts, allerdings ist dort noch *„22 No[v] 98"* zu erkennen (die „8" ist jedoch undeutlich), dagegen ist am Ende des II. Akts nur *„1798"* angegeben.

[14] D-Mbs, Mus. Mss. 3143, dort Nr. 3 (Rez. und Terzett: „Parli del vostro affetto") und Nr. 11 (Rez. und Duett Ilaira e Castore „Ma chi s'avanza"). Auch gemeinsame Textvarianten mit der Fassung des Rondò „Si rivedrai" im II. Akt der Münchner Partitur zeigen, daß diese Abschrift zeitlich in der Nähe der ersten Aufführungen entstand, wofür auch die Widmung an die Mätresse des Kurfürsten, die Gräfin (und Sopranistin) Josepha von Paumgarten (1762–1817), spricht.

Weitere Aufführungen der Oper in Voglers Anwesenheit fanden erst 1798 und 1801 in Prag[15] sowie 1803 in Wien[16] bzw. möglicherweise in Eisenberg statt. Im Juli 1803 entschuldigt sich Vogler von Wien aus bei der Sängerin Christine Frank geb. Gerhardi, daß er die Partitur seiner Oper, die bei Sucowati zum Kopieren liege, noch immer nicht an den Fürsten Joseph Franz Maximilian Lobkowitz nach Eisenberg übersandt habe, wo das Werk in einer Akademie mit Antonio Brizzi und Mad. Paer gegeben werden solle, wobei Mad. Paer *„im Nothfalle die beide Rollen Castore und Febe, zwei Antipoden, die nie miteinander auftreten, übernehmen könnte"*.[17] Mit Bezug auf die Partitur des Werkes gibt Vogler maßlos übertreibend an, er habe die Komposition *„aussschliesig für S. D.* [also Lobkowitz] *verfertigt"* und versichert, *„daß trotz aller herumschwärmenden Papagenos von Partituren gleichen Namens, die da und dort Federn verlohren haben, nur allein der Fürst Lobkowitz das eigentliche Werk besitzt"*. Vogler hatte das Werk also umgearbeitet bzw. wie er sich in einem anderen Brief ausdrückt, *„die Haupt-Parthien* [...] *lokalisiert"*.[18] Am 22. und 23. Dezember 1803 führte er das Stück dann in einer gekürzten Fassung konzertant als *Oratorium* zum Besten der Witwen und Waisen in Wien auf. Einige angeblich dafür eigens verfertige neue Nummern führten laut Berichterstatter der *AMZ* zu allzu merklichen stilistischen Brüchen, gelobt wurde aber Auguste Amalia Schmalz (Telaira), deren Arien Vogler ebenfalls neu komponiert habe.[19]

Eine abermalige Umarbeitung mußte die Oper sich dann für die Fest-Aufführung anläßlich der Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Augusta von Bayern mit Prinz Eugen zu Beauharnais in Anwesenheit Napoleons im Januar 1806 gefallen lassen. Mit Hilfe des Breslauer Textdichters Samuel Gottlieb Bürde, der auch Voglers *Rübezahl* dichtete, hatte Vogler (möglicherweise schon in Breslau) eine deutsche Übersetzung der Oper verfaßt,[20] die Rezitative gekürzt und das Werk in großen Teilen neu instrumentiert bzw. seine Wiener Neuinstrumentierungen wiederverwendet. Die Besetzung dieser Neueinstudierung lautete nach den erhaltenen Textbuchdrucken[21] wie folgt:

Pollux	–	Philipp Jakob Tochtermann, Tenor
Kastor	–	Antonia Peierl, Sopran
Phöbe	–	Elise Lang
Telaira	–	Regina Hitzelberger

---

[15] Zur zweiten Aufführungsserie heißt es in Jg. 4, Nr. 12 der *AMZ* vom 16. Dezember 1801, Sp. 192: *„Voglers Oper: Castor und Pollux, z. B., die vor einigen Jahren mit Recht hier sehr gefiel, wurde selbst unter des Komponisten Direktion so schlecht gegeben, dass er sich weitere Aufführungen derselben verbat."*

[16] Vgl. den Bericht in der *AMZ*, Jg. 6, Nr. 15 (11. Januar 1804), Sp. 250–251.

[17] Brief von 20. Juli 1803, A-Wst, I. N. 205 905.

[18] Brief vom 3. August 1813 an Joseph von Blumenthal, D-B, N. Mus. ep. G. J. Vogler 9, vgl. Zitat in Fußnote 25.

[19] Vgl. den in Fußnote 16 genannten Bericht der *AMZ* vom 11. Januar 1804; außerdem sang in dieser Aufführung nach Voglers Brief vom 3. August 1813 an Joseph von Blumenthal auch Therese Frank. Ein Textbuchdruck zu dieser Aufführung ist erhalten in A-Wn (215 207-A. M.), Titelblatt: *„CASTORE e POLLUCE | TRAGEDIA LIRICA | IN TRE ATTI. | POSTA IN MUSICA | DAL | SIGNOR ABBATE VOGLER. | Da eseguirsi | nel | Teatro Nazionale | a profitto della Società delle vedove e pupilli | della musica. | VIENNA, 1803"*.

[20] Im Brief vom 22. Mai 1814 an Großherzog Ludewig I. von Hessen-Darmstadt (Darmstadt, Hessisches SA) heißt es dazu: *„Da auch die Lokalisirung der Oper Castor und Pollux, wozu ich den deutschen Text theils vom Dichter Bürde für baare Bezahlung unterlegen liess, theils selbst unterlegte* [...]".

[21] Deutscher Textbuchdruck: D-Mbs, Handschriften- und Inkunabelabteilung, Schafhäutliana, 4.3.1–2: *„Kastor und Pollux, | eine große Oper in drey Akten. | Aufgeführt den 16ten Jänner 1806. im Königlichen-Baierischen | Hof- und National-Theater | bey | der hohen Vermählungsfeyer | zwischen | Ihrer königlichen Hoheit | der | Prinzessin Augusta von Baiern, | und | Sr. königlichen Hoheit | dem | Prinzen Eugen, | Vice-König von Italien. | München, gedruckt bey Franz Seraph Hübschmann"*. Parallel dazu erschien ein italienisches Libretto *„DEDIÉE | A | SA | MAJESTÉ | L'EMPEREUR DES FRANÇAIS | ET | ROI D'ITALIE"*, dem ein französischer Widmungsbrief Voglers an Napoleon vorgeschaltet ist, in dem er sich als *„Professeur d'Acûstique"* bezeichnet; Exemplar: D-Mbs, L. eleg. m. 1018[m].

Jupiter	–	Felix Reiner, Baß
Merkur	–	Margaretha Lang
Hebe	–	Dlle Metzger

Der Erfolg der neuen Fassung scheint groß gewesen zu sein, Vogler schreibt am 18. März 1806 an Georg Friedrich Treitschke, daß sein *Kastor* „[...] *fast zuviel gefällt und jezt die NazionalOper heist, denn 2 Tage hintereinander war es zum erdrücken voll*". Die Aufführungen wurden von Carl Cannabich geleitet, der nach Voglers eigenen Angaben aus seinem Autograph dirigierte, das er dann später sofort wieder an sich nahm,[22] so daß in München diese Fassung nicht mehr vorhanden war.[23]

Nur noch erwähnt sei schließlich, daß Vogler Ende 1809 in Darmstadt die Oper abermals überarbeitete und insbesondere für die vom Großherzog begünstigte Sängerin Luise Frank die Rolle der Telaira neu gestalten wollte,[24] im Jahr 1813 interessierte sich dann sogar Anna Milder-Hauptmann für die Rolle des Castor[25] – eine Aufführung scheint in Darmstadt aber nicht mehr zustande gekommen zu sein.

Die Oper liegt also in einer Vielzahl von (teils sogar autographen) Fassungen vor, die eine generalisierende Beurteilung des Werkes sehr erschweren. Andererseits zeigt sich, daß die Veränderungen oft nicht so radikal sind, wie dies nach den Beschreibungen den Anschein hat. Wenn es in der *AMZ* beispielsweise heißt, ein *Marsch mit Blasinstrumenten* zeichne sich aus und sei „*ganz neu geschrieben*",[26] so ist damit wohl der Trauermarsch zu Beginn des II. Akts gemeint, der neu *instrumentiert*, aber keineswegs neu *komponiert* ist.

Angesichts der schwierigen Quellenlage werden im folgenden lediglich die frühesten Münchner Fassungen dieser Karnevalsoper von 1787/1788 behandelt, für die nach bisherigem Kenntnisstand vier weitgehend übereinstimmende Partiturabschriften und ein stellenweise abweichender Klavierauszug vorliegen.[27] Allerdings sollen einige – sicherlich subjektive

---

[22] Vgl. den Brief an Ludewig I. vom 23. Juni 1813 (Darmstadt, Hessisches SA): „*Da die allerneueste Partitur von der Oper Kastor und Pollux, mit unentbehrlichen Modernisirungen ausgestattet, selbst das Münchner Theater nicht mehr besizt, denn diese Oper dirigirte Cannabich, der die Feinheiten kannte und jetz todt ist, aus meiner sogleich zurückgenommenen Original-Handschrift, so sparte ich sie auch zum Repertoire der Hessischen ausschliesigen Kunstwerke auf*". Carl Cannabich starb wenige Wochen nach diesen Aufführungen am 1. oder 2. Mai 1806.

[23] Daraus resultiert Max Zengers Klage, der die Besetzung nach einem Theaterzettel vom 11. März 1806 wiedergibt und damit die Partitur „*nicht in Einklang zu bringen [weiß]*" (*Geschichte der Münchener Oper. Nachgelassenes Werk*, hrsg. von Theodor Kroyer, München 1923, S. 87). Dieser Münchner Fassung scheinen die beiden Partiturabschriften Mus. ms. 1063 d und 1063 e der Musikabteilung der Darmstädter Landesbibliothek zu entsprechen, erstere Partitur enthält zahlreiche autographe Nachträge Voglers. Eine weitgehend autographe Partitur der deutschsprachigen Fassung findet sich in D-B, Mus. ms. 22425/1, dagegen war ein vollständiges Autograph mit deutschem Text bislang nicht nachzuweisen.

[24] Vgl. hierzu seinen Briefwechsel mit Ludewig I. (Darmstadt, Hessisches SA).

[25] In einem Brief vom 3. August 1813 an seinen Schüler Joseph von Blumenthal legt er diesem eine Aufführung des *Castor* in Wien nahe und schreibt dazu: „*Wenn der Graf Palfy das Kärnther Thor-Theater übernimmt, da er doch ein kleines, zureichendes Corps de Ballet hat, könnte er Castor und Pollux da oder auch an der Wien besetzen, ich müßte aber die HauptParthien für die, mir zu bestimmenden, Akteure lokalisiren und umschreiben, so wie der Fürst Lobkowitz die Partitur hat, wenn er sie noch hat, (Sie wissen, Fr. v. Frank und Dem. Schmalz sangen darin) kann Sie dermalen in Wien Niemand verlangen. Zudem habe ich bei Napoleons Anwesenheit und bei dem Beilager des Vicekönigs 1806 in München viele Verbesserungen vorgenommen und bedeutende Zusätze gemacht, z. B. den Hochzeits-Marsch, den Jedermann schon auswendig weis; er kann also unmöglich mißfallen haben. M^me^ Milder Hauptmann wünschte sehnlichst, die Rolle des Castor zu spielen, sie hat sie sogar als Gastrolle S. K. H. meinem gnädigsten Großherzog ausgebethen*".

[26] *AMZ*, Jg. 8, Nr. 20 (12. Februar 1806), Sp. 319.

[27] Es handelt sich neben den genannten Abschriften von Sixtus Hirsvogl und der Darmstädter Partitur Mus. ms. 1063 um den handschriftlichen Klavierauszug von Francesco Joan, D-DS, Mus. ms 1036 f, der ein zweisprachiges Titelblatt hat und in dem italienischer und deutscher Text unterlegt sind. In diesem Klavierauszug findet sich die Personenangabe Ilaira.

– Seitenblicke auf die Fassung von 1806 aufzeigen, wie sich der Operngeschmack in diesen Jahren veränderte bzw. welche Charakteristika des Werkes offensichtlich zukunftsweisend waren und welche nicht.

Zur Verdeutlichung des Ablaufs zunächst ein kurzer Überblick über die Gesamtanlage des dreiaktigen Werkes in beiden frühen Fassungen (Abb. 3).

Bei den 10 Dekorationen Quaglios handelt es sich teilweise um sich verwandelnde Bühnenbilder, wobei in steigernder Folge der Schlußakt die meisten Dekorationswechsel enthält. Ein Blick auf die Anordnung der musikalischen Nummern zeigt, daß der Librettist einen recht stringenten altertümlichen Seria-Text erarbeitet bzw. übernommen hat: Fast jede Szene enthält eine Arie, eine Ensemble-Nummer oder einen Chor, wobei die Häufigkeit dieser sehr unterschiedlich benannten Männerchöre zwar auffällt, aber meist direkt durch die Textvorlagen bedingt ist.

1788 gibt es zwei bemerkenswerte Verschiebungen zwischen I. und II. Akt: Die Anfangsszene und -dekoration rückt an den Beginn des II. Aktes; um aber die notwendige Exposition der Handlung zu gewährleisten, wird die Personenkonstellation der Anfangsszene beibehalten und eine weitere Arie der Febe eingeschoben. Dies könnte mit dem Besetzungswechsel zusammenhängen: 1788 erscheint statt Teresia Buschietti Franziska Le Brun im Personenverzeichnis. Der I. Akt schließt in der neueren Version mit dem wiederholten Siegeschor der Spartaner, der 1787 erst im 2. Akt folgte, zudem ist eine weitere Arie für Michele Bologna als Pollux eingeschoben. Dieser neue Schluß des I. Aktes wurde dann in die Fassung von 1806 übernommen und scheint aus rein dramaturgischen Gesichtspunkten gewählt. Ausgelassen wurden 1788 zwei bemerkenswerte Nummern: der Trauerchor der Spartaner zu Beginn des II. und die Arie des im Textbuch noch mit „N. N." bezeichneten Jupiter gegen Ende des II. Akts.

Wirft man einen Blick auf die Verteilung der Arien und Ensembles auf die einzelnen Personen (Abb. 4), zeigt sich, daß Polluce, Telaira und ihre Gegenspielerin Febe trotz unterschiedlicher Zahl der Arien in etwa gleich gewichtet sind, wobei Telaira die umfangreichste Arie des Werkes überhaupt zukommt. Castor, der in der Schlacht im I. Akt getötet wird, muß sich „naturgemäß" mit zwei Solonummern begnügen, während der in das Geschehen sehr aktiv eingreifende Pollux, der sich um die Rückkehr seines getöteten Bruders bemüht, in unterschiedlichsten musikalischen Formen präsent ist. Schon seine erste Arie mündet nach 56 Takten in ein Terzett; er (d.h. der nach Mozarts Beschreibung schwer lernende, aber hochbezahlte dal Prato[28]) ist über die aufgelisteten Einzelnummern hinaus auch in einem weiteren Terzett und im ausgedehnten Finale des II. Aktes vertreten, außerdem in einem *Arioso* gemeinsam mit Jupiter. Letzterer hat 1787 noch zwei Arien, Franz Hartig als Mercurio nur eine, aber gewichtige. Schließlich ist in beiden Fassungen noch eine kurze dreiteilige Arie für Un Ombra enthalten, der eigenartigerweise in den Personenverzeichnissen ebensowenig auftaucht wie der Koloratursopran der im Finale des II. Aktes eingesetzten Coriphee, die im Text nur als *„eine vom Gefolge der* [Freudengöttin] *Hebe"* bezeichnet ist. Hinzu kommen insgesamt 9 Chorsätze, die zum Teil nach eingeschobenen Rezitativen[29] oder Arien wiederholt werden, so daß der Choranteil ähnlich hoch ist wie in Mozarts *Idomeneo*. Die Ballette sind überwiegend in die Handlung integriert und als Handlungsbestandteile auch von Vogler selbst komponiert. Dies betrifft das Ballett der Freudengötter am Ende des II. Aktes und den

[28] Vgl. hierzu Robert Münster, „Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des »Idomeneo«", in: *W. A. Mozart: Idomeneo 1781–1981. Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge, 24), Red. Rudolph Angermüller und Robert Münster, München 1981, S. 71–105.

[29] Alle Rezitative der Oper sind streicherbegleitet, gelegentlich treten auch Bläser hinzu.

Tanz der Höllengeister (oder „Abenteuer", wie es in der deutschen Übersetzung heißt) im ersten Teil des III. Akts, an den sich dann der Tanz der „glücklichen Schatten" anschließt. Der *Ballo delle divinità celesti* nach dem Schlußchor ist in den frühen Fassungen nicht überliefert, in den späteren Partituren folgt eine 171taktige *Chaconne* in Voglers Komposition.

Wenn der Rezensent der *AMZ* 1806 die sehr schlicht gehaltene Neukomposition von Telairas Arie „Ombra cara" („Schatten des Geliebten", II, 1) als *„eben so einfach, als pathetisch"* und *„in Grösse und Stil eines Händel würdig"* lobt, fügt er hinzu: *„Bey andern Arien hat man die so häufigen Bravouren und Instrumentalsolos getadelt, indem ein solches Meisterwerk solchen Klingeleyen nicht nöthig habe. Ich widerspreche dem nicht".*[30] Die Abwendung von dem um 1787 sicherlich modernen und die Möglichkeiten des Mannheimer bzw. Münchner Orchesters nutzenden konzertanten Stil trifft besonders die Arien der Telaira. Während ihre eher schlichte Koloraturarie „Ombra cara" aus der frühen Fassung durch die Neukomposition ersetzt wurde, entfiel ihre zweite konzertante Arie mit Oboe im III. Akt ersatzlos, und die hochvirtuose, geradezu monströse erste Arie mit Solo-Oboe „Non è la mia speranza" wurde für Klarinette (teils unter Ausnutzung tiefer Lagen) uminstrumentiert sowie um ca. 80 Takte verkürzt. Der Mittelteil ist neukomponiert und ein ebenfalls neuer *Stringendo*-Teil verbindet die nun stetig steigernd angelegte Arie mit der folgenden Schlachtmusik – die in der Arie ausgedrückte Hoffnung auf Castors Sieg wird dann durch den Ausgang der Schlacht jäh enttäuscht. (Das Erzeugen von Wirkungen durch Kontrast ist im übrigen eines der Hauptcharakteristika der Oper.)

Telairas Arie beginnt in der ursprünglichen Fassung nach einem 62taktigen Rezitativ, das aus einem Wechsel zwischen 2-taktigen Rezitativeinwürfen und 2- bis 12-taktigen Orchesterzwischenspielen besteht, die alle wichtigen Motive der folgenden Arie vorwegnehmen und bereits die Oboe als Soloinstrument exponieren. Der Themenkopf des zunächst von der Oboe vorgestellten Hauptthemas der F-Dur-Arie scheint sich kontrastierend auf den Anfang der c-Moll-Arie der Febe „Terribil Dea!" zu beziehen (vgl. Notenbeispiel 1): Die dreitaktigen Motive verwenden die halben Noten im Dreiklang ab- bzw. aufsteigend, gestisch handelt es sich im ersten Fall um eine öffnende, im zweiten um eine schließende Phrase. Drückt dies den Gegensatz der beiden Kontrahentinnen aus? Solche scheinbar hergeholten Beziehungen spielen in Voglers musikalischen Analysen eine große Rolle, so daß eine Absicht hier durchaus unterstellt werden könnte. Andererseits zeigt sich in der Themenwahl dieser Oper, daß Vogler immer wieder ähnliche Thementypen verwendet, ja in der melodischen Erfindung oft eher schematisch verfährt[31] – ganz im Gegensatz zu seiner formalen und instrumentatorischen Vielfalt. In der großen Telaira-Arie kann der Formverlauf durch die Buchstabenfolge A-A'-B-C-A-A'-B-A'' bezeichnet werden: In der Oper finden sich aber außer Varianten der A-B-A-Form zahlreiche andere individuelle Bauformen, die weit von jeder Schematik entfernt sind. Vogler hat in seinem Artikel *Form* einmal geschrieben, Form sei *„das Mechanische und Pedantische in der Musik"* und schimpft über die *„einerley Form"* der Italiener.[32] Die Partitur des *Castore* ist der beste Beweis, daß er sich auf diesem Sektor erfolgreich bemühte, abwechslungsreich zu bleiben, und damit die oft schematisch gearbeitete Textvorlage weit hinter sich läßt.[33]
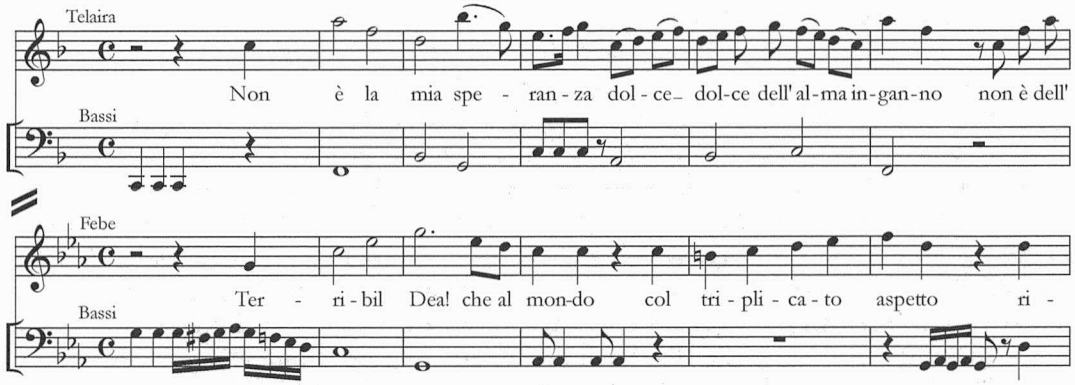
---

[30] *AMZ*, Jg. 8, Nr. 20 (12. Februar 1806), Sp. 319.

[31] Bestimmte Thementypen wiederholen sich: Tonrepetitionen, Pendelbewegungen, Vorhalte sind bei den oft zweitaktigen und durch Pausen deutlich getrennten Gliedern häufig, zudem gleichen sie sich rhythmisch. Einzelne melodische Phrasen begegnen sogar als Bestandteil verschiedener Nummern.

[32] *Deutsche Encyclopädie oder allgem. Realwörterbuch aller Künste und Wissenschaften*, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1785, S. 359.

[33] Das Verhältnis von Textvorgabe und musikalischer Umsetzung ist in diesem Werk so vielfältig, daß eine Darstellung auf diesem beschränkten Raum nicht möglich ist. Zum Aspekt der Bildung umfangreicher Szenen-



Notenbeispiel 1: Gegenüberstellung des Beginns: Telaira (I, 5) und Febe (I, 1)

Einen Eindruck der schwindelerregenden „Koloristik" dieser Arie mag der Ausschnitt in Notenbeispiel 2 geben, das mit dem Ende des B-Teils einsetzt und die Überleitung zum letzten A''-Teil mit einer *Cadenza* enthält. Die Virtuosität beschränkt sich im übrigen nicht auf den Schluß der Arie, und die gestrichene, formal recht ungewöhnliche Arie im III. Akt stellt ebenfalls höchste Ansprüche an beide Ausführende.[34] Konzertante Elemente begegnen außerdem in der Arie des Pollux „Parli del vostro affetto" („Bündniß zarter Liebe") mit anschließendem Terzett. Hier konzertieren in beiden Teilen Klarinette und Fagott (Notenbeispiel 3: Anfang der Arie), allerdings wechseln Abschnitte, in denen nur beide Instrumente konzertieren mit solchen, in denen die Singstimme beteiligt ist, und daneben finden sich völlig freie Abschnitte, teils sogar in unterschiedlichen Tempi, wie dies hier gleich am Anfang der Arie in T. 12ff. der Fall ist. (Der solistische Bläserbeginn taucht dann auch im folgenden Terzett auf.) Eine solch abwechslungsreiche Arie konnte offensichtlich 1806 problemlos beibehalten werden, denn sie ist mit nur geringfügigen Instrumentationsänderungen übernommen. Unproblematisch war außerdem die Übernahme von Arien, die sich – meist eingekleidet in ein eher einfaches instrumentales Gewand – einem eher schlichten, fast liedhaften Tonfall annähern. Als Musterbeispiel sei Castores Rondò „Verdi pianti, grati rivi" genannt (Notenbeispiel 4), das von sordinierten Streichern (mit geteilten Violen) begleitet wird und völlig unverändert in die neue Partitur integriert wurde.[35] Vielleicht ist es der „gluckische Tonfall", der ein solches Stück so anziehend machte und sich in aller Deutlichkeit auch schon in dem vorangehenden *Ballo patetico* zeigte, der fast zu aufdringlich auf Glucks *Orphée* anspielt.[36]
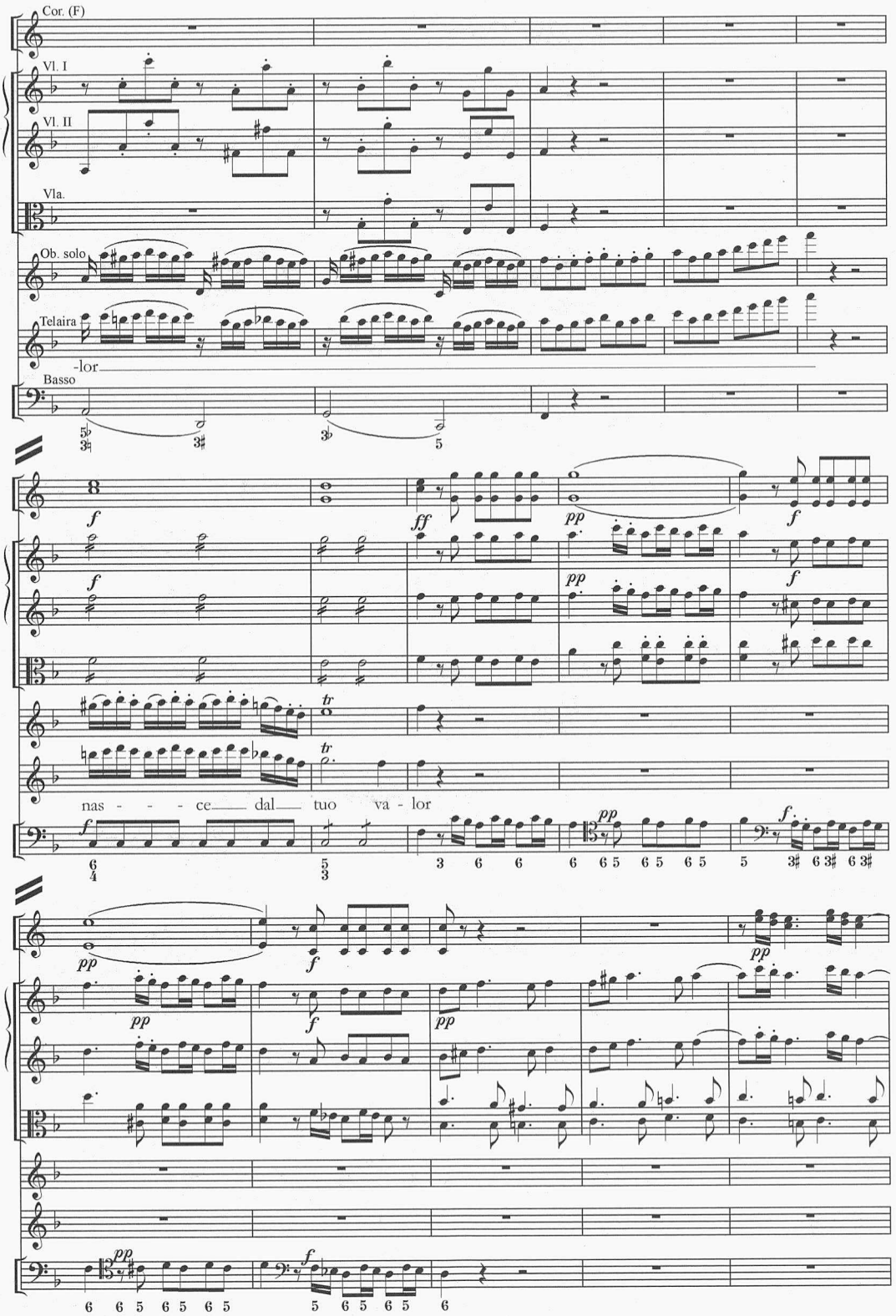
---

komplexe, die im Textbuch so nicht angelegt sind, vgl. Veit, *Der junge Weber*, a. a. O., S. 338–346. Wie fließend offensichtlich formale Einteilungen waren, zeigt sich z. B. auch in Jupiters Szene 7 im II. Akt, wo in der Berliner und Hamburger Partitur das Larghetto „Conservati immortale" als Arienbeginn abgeteilt ist (in Hamburg auf vorhergehender Seite Bemerkung: „*S: Aria*"), während in der Münchener Fassung dieser Beginn nicht abgesetzt wurde, sondern die gesamte Nummer nur als *Scena VII* überschrieben ist.
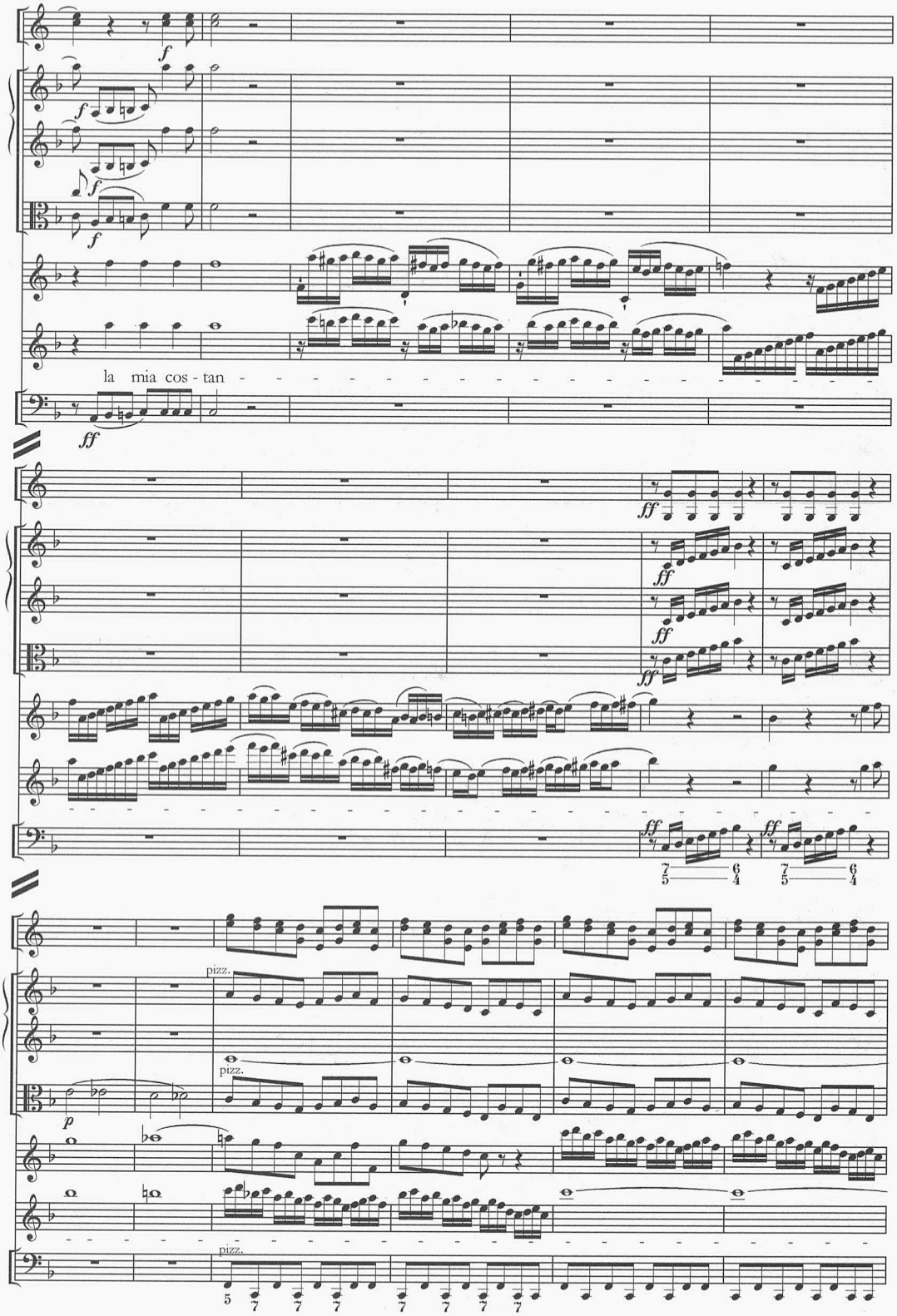
[34] Allerdings ist dort die Rolle der Oboe eine andere: Ein längeres Solo leitet den rezitativischen Teil ein, dann dialogisiert sie im Andante-Teil der Arie mit der Singstimme, tritt aber im abschließenden Allegro-Teil völlig in den Hintergrund. (Der Klavierauszug enthält dagegen abweichende Allegro-Abschnitte, die darauf hindeuten, daß in dieser Fassung Soloinstrumente eine größere Rolle spielen.)

[35] Ähnlich auch das „Sono i destin placati" des Giove (III, 8).
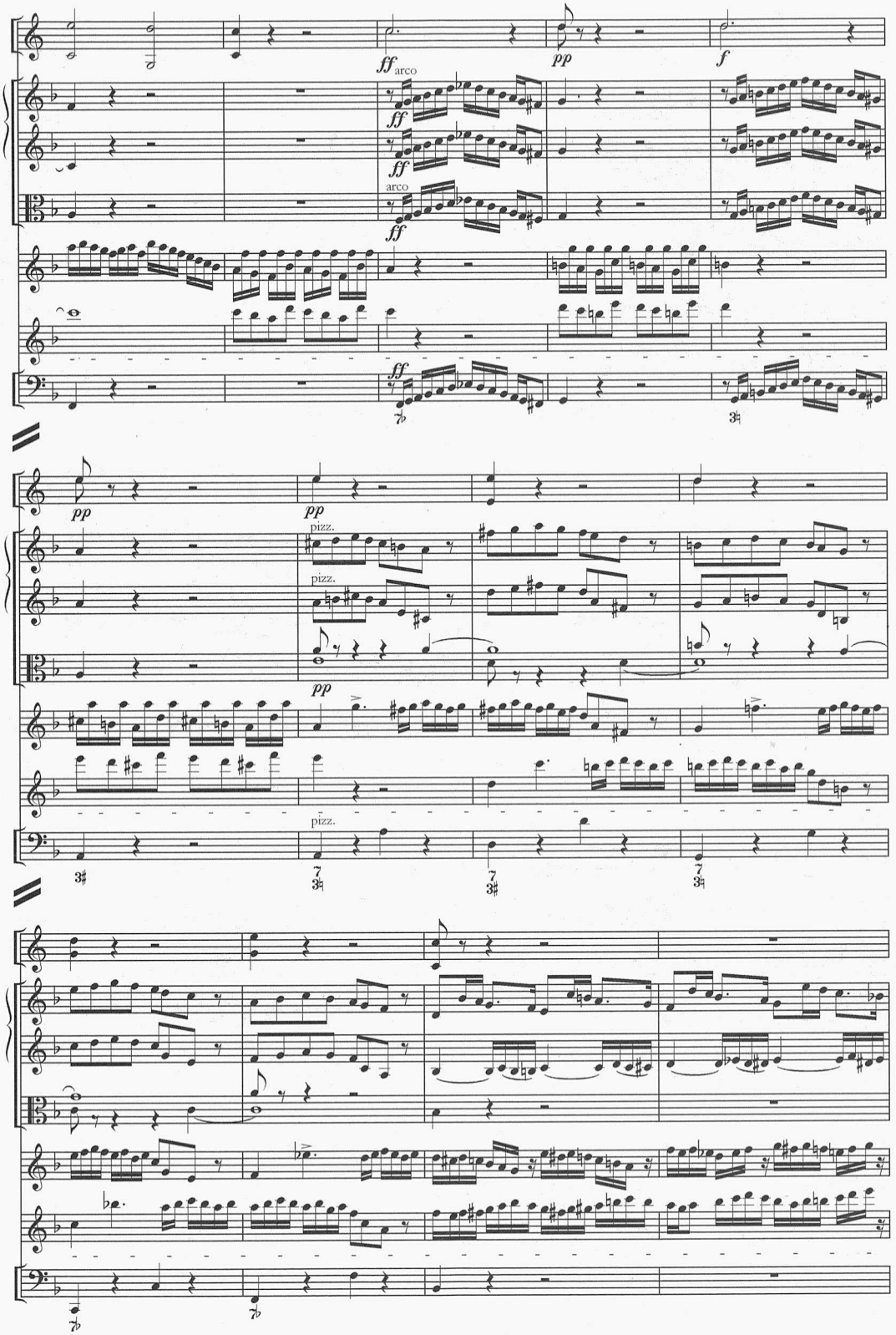
[36] Vgl. das Notenbeispiel bei Veit, *Der junge Weber*, a. a. O., S. 344.
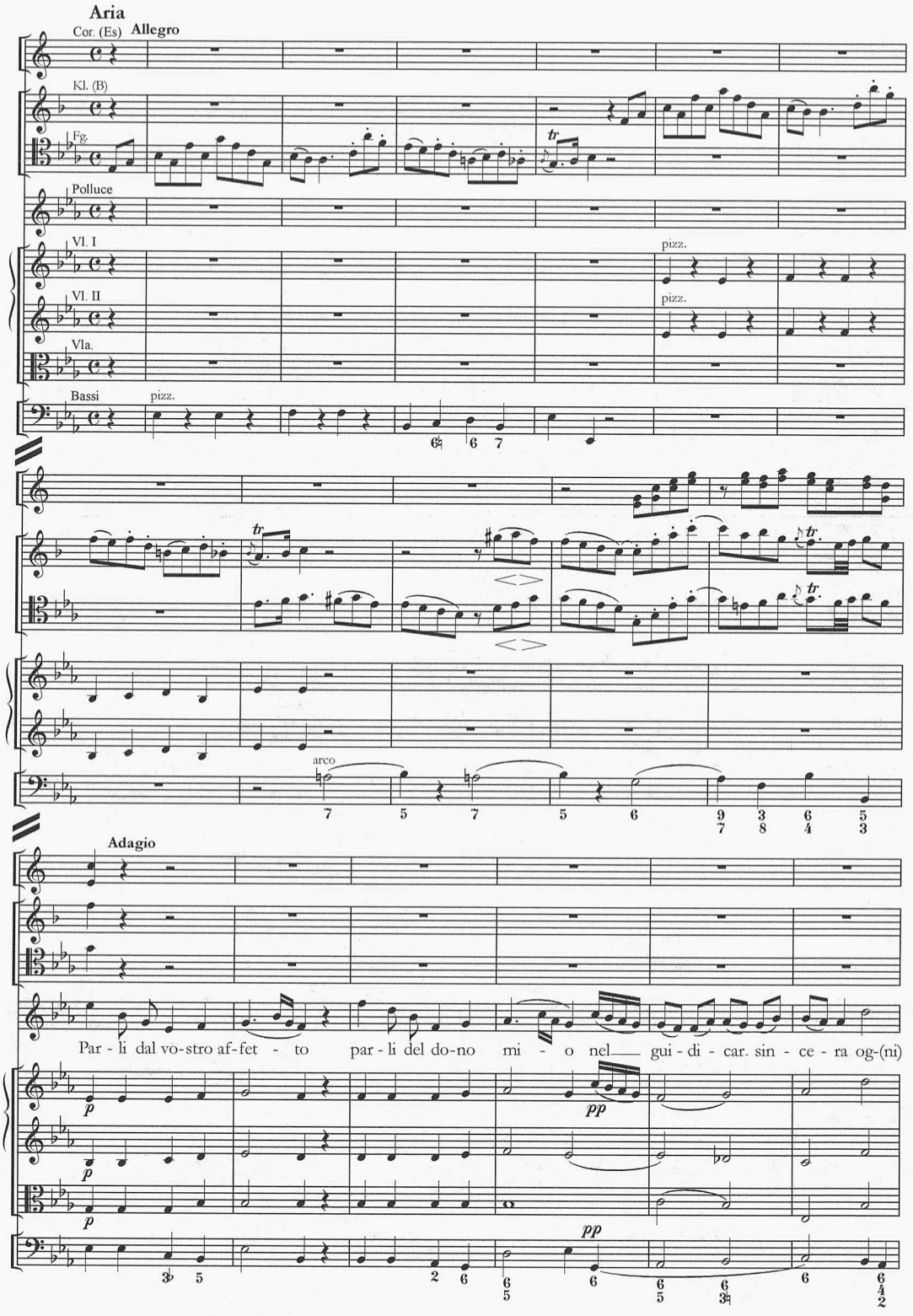


Notenbeispiel 2: Ausschnitt, Arie der Telaira „Non è la mia speranza" (I, 5), T. 238–252
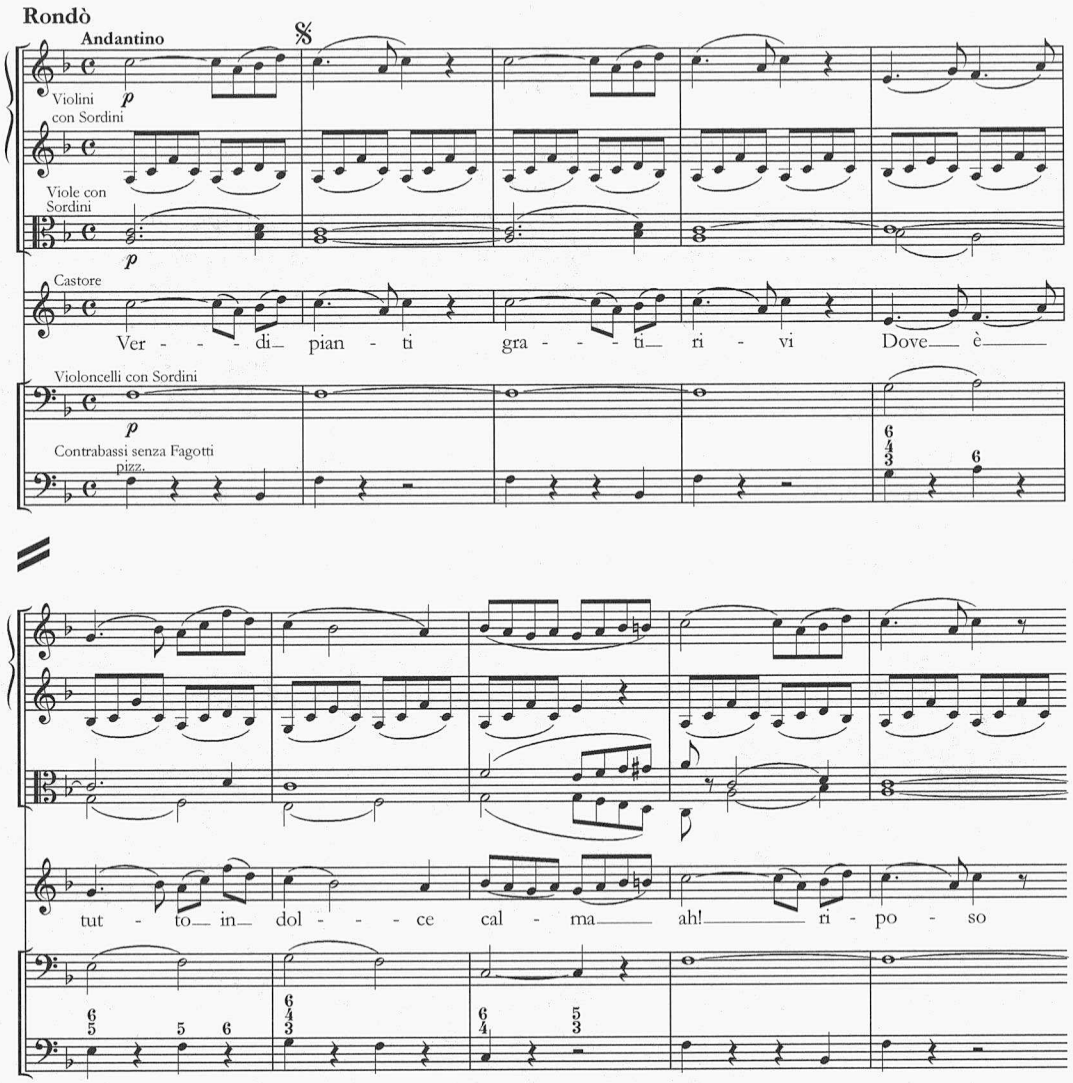


Notenbeispiel 2: Fortsetzung, T. 253–268



Notenbeispiel 2: Schluß, T. 269–281



Notenbeispiel 3: Aria des Polluce „Parti dal vostro affetto“ (I, 3)
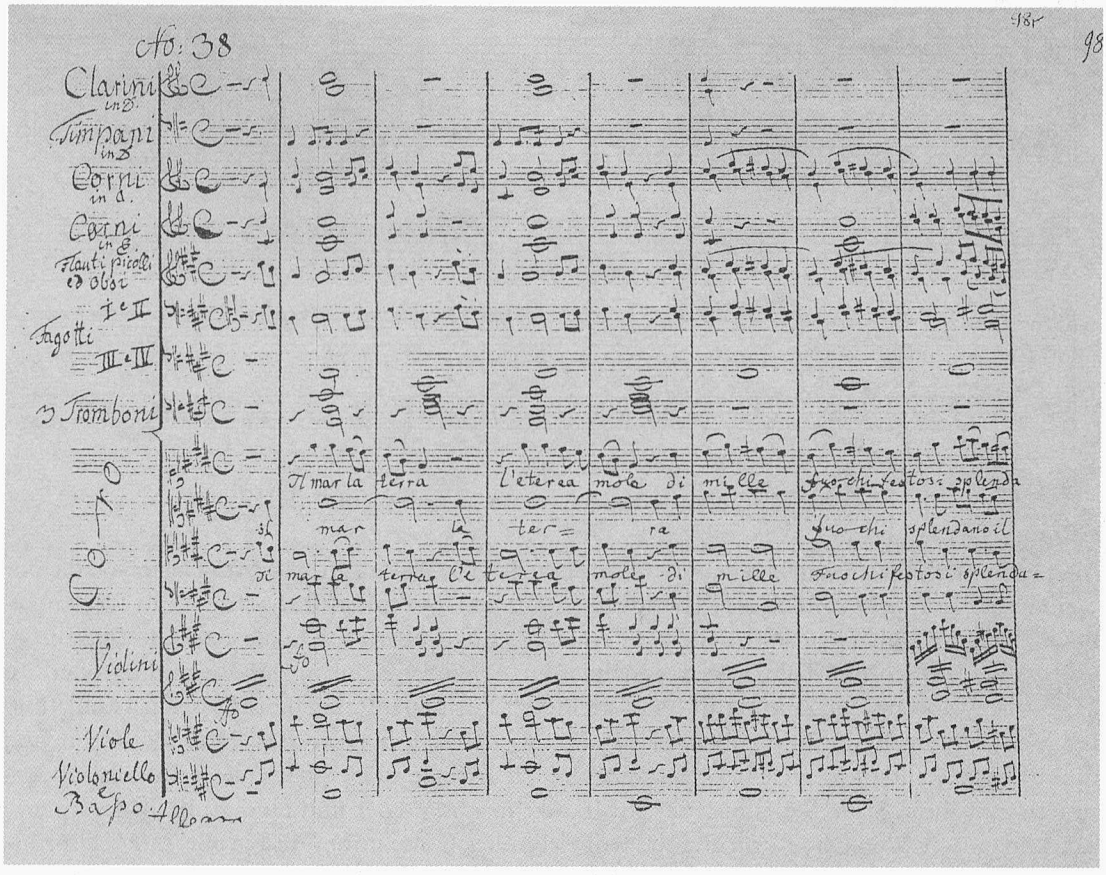


Notenbeispiel 4: Rondò Castore „Verdi pianti" (III, 4)

Im Gegensatz zu der sehr avancierten Tonsprache der Elektra in Mozarts *Idomeneo* fällt der weibliche Bösewicht im *Castor*, Febe, weniger aus dem Rahmen. Ihre schon vom Umfang e^1 bis as^2 (für das höhere c^3 sind bereits Alternativen angegeben) für keine extreme Stimmlage und weitgehend ohne Koloraturen konzipierten Arien scheinen in der Vertonung eher auf kraftvolle Wirkung der Stimme in meist kleineren Formen ausgerichtet. In der Fassung 1806 hat Vogler diese Rolle (nun im Umfang $c^1 - d^3$) deutlich aufgewertet. Drei der Arien sind durch Instrumentationsretuschen, geschicktere Übergänge oder effektvollere Details modernisiert. Aus ihrer Arie „Serbami fede" im II. Akt macht Vogler nun eine große Koloraturarie mit konzertierender Oboe und Fagott, wobei Phöbes Koloraturen und große Intervallsprünge hier Ausdruck ihrer Bosheit sind, Virtuosität also als Ausdrucksmittel gerechtfertigt wird. Bemerkenswert ist dabei, daß Vogler sowohl in der Einleitung als auch zu Beginn der Arie direkt auf das Thema des allerersten Rezitativs der Oper „Si hò risoluto" zurückgreift, das dort ausschließlich als Instrumentalmotiv eingesetzt wurde und hier textiert erscheint: „Kühn

wag' ichs mit den Mächten der Unterwelt". Damit wird nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich an den bereits zu Anfang exponierten Entschluß der Phöbe zum Handeln für ihr eigenes Glück angeknüpft – eine Form von Erinnerungsmotivik, die in Voglers Opern durchaus nicht singulär ist.

Im Zusammenhang mit der Umarbeitung von 1806 fällt die häufige Veränderung des instrumentalen Klanggewandes besonders ins Auge bzw. Ohr. Hier zeichnet sich ein deutlicher Geschmackswandel ab, der einerseits eine zunehmende Abstumpfung des Publikums belegte, die immer drastischere äußere Mittel zum Erzielen von Wirkungen erforderlich macht, andererseits aber auch ein feineres Empfinden für Klangliches bezeugt. So hat Vogler den ohnehin schon um Piccoli, 3 Posaunen und ein zweites Hornpaar erweiterten Orchestersatz der Erstfassung bereits in Wien um ein weiteres Fagottpaar und eine dritte Klarinette vermehrt. Außerdem wurden viele der vorher reinen Männerchöre durch Frauenstimmen ergänzt, wie dies z.B. an der aus Wien stammenden Abschrift des vorletzten Chors der Oper von der Hand Carl Maria von Webers erkennbar wird (Notenbeispiel 5: Faksimile aus D-DS, Mus. ms. 1063b). Das volle Instrumentarium wird aber nur sehr sparsam angewandt – z.B. in der Unterweltszene, die Gegenstand des Beitrags von Fred Büttner ist –, häufiger wird dagegen eine Auswahl von Instrumenten zur Erzielung aparter Klangwirkungen eingesetzt.



Notenbeispiel 5: Coro delle Deità celesti „Il mar, la terra (III, 10). Abschrift Carl Maria von Weber, D-DS, Mus. ms. 1063b.
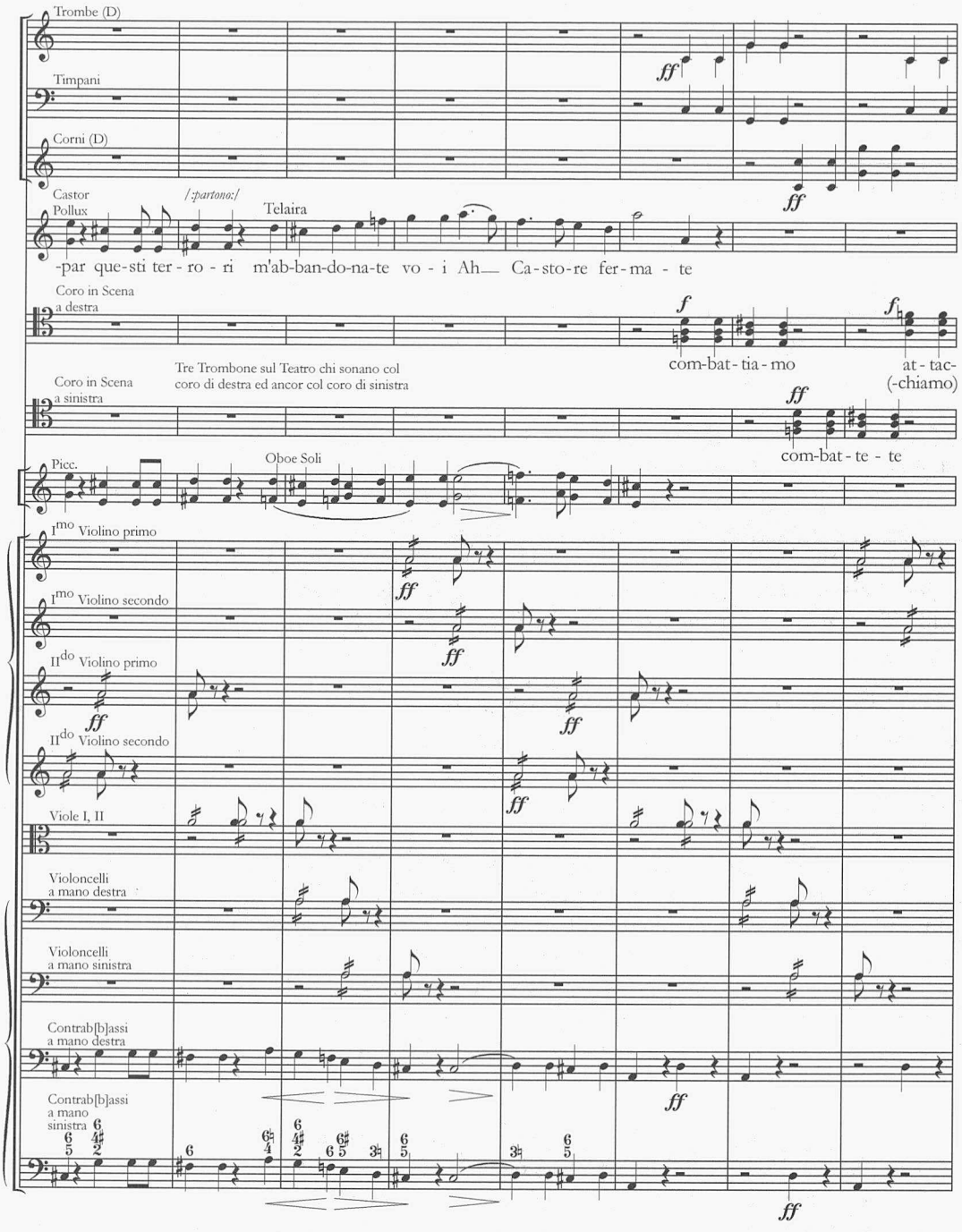
Ein Beispiel für die Vergröberung und Veräußerlichung der Mittel findet sich beim Hereinbrechen der Nachricht von Linceus' Angriff im I. Akt mit dem Ruf „All'armi"/„Zu den Waffen": Während Vogler in der frühen Fassung (Notenbeispiel 6) zwei je dreistimmige Männerchöre links und rechts hinter der Szene aufstellen und ihr „combattiamo" singen läßt, wobei er die Verwirrung durch kurze wechselnde Tremolo-Motive in den geteilten Streichern quasi „verräumlicht" (hinzu tritt im Vordergrund die völlig überraschte Telaira, deren Halt-Verlieren auf diese Weise illustriert wird), verzichtet er in der späteren Version auf die Teilung der Streicher, positioniert nur das Heer des Linceus hinter der Bühne, den Chor der Spartaner jedoch im Hintergrund *auf* der Bühne, und fügt den vollen Bläserapparat hinzu, dessen Melodiestimmen zusätzlich eine Art Schlachtgesang anstimmen. Da in dieser Kumulierung der Mittel der Aufschrei der Telaira schlicht untergegangen wäre, hat Vogler ihre Reaktion gestrichen. Die umgekehrte Maßnahme ergreift Vogler, als inmitten des tobenden Kampfes (der in der späteren Version auch ausgeweitet ist) Castor fällt. 1787 klingt nach einer plötzlichen Generalpause von Außen ein achttaktiger dreistimmiger Männerchorsatz herein, der von drei Posaunen begleitet wird. 1806 (Notenbeispiel 7) setzen nach einer „*Allgemeinen langen Pause*" die Männerstimmen auf der Bühne nur von tiefen Streichern begleitet ein, eintaktig versetzt kommt plötzlich der dreistimmige Frauenchor hinzu – auch dies ein Überraschungseffekt, der aber zur Wirkung bereits stärkere Mittel braucht. Zwei abschließende Beispiele hierzu: Die kurze Hymne, mit der Pollux die Götter anruft, ist schon in der alten Fassung durch die Begleitung nur mit tiefen Instrumenten (Fagotte, Bratschen, Celli, Kontrabässe) klanglich hervorgehoben. In der Neufassung ist dieses Stück für Bläser umgeschrieben (4 Cor, 2 Ob, 3 Clar, 2 Fg),[37] die jedoch auf dem Theater hinter dem Vorhang spielen sollen. Vogler bemerkt dazu in der Partitur: *„Dieses Stück sollte in Rücksicht auf Vortrag eine sphärische Musik vorstellen, so daß alle Töne ohne mindesten Absatz in einander schmelzen. Der Sänger wird gebethen, die äusserste Simplizität beizubehalten. Oleo* [also „ölig"] *sagte ich zum berühmten Siboni".*[38]

Eine Steigerung durch Reduktion der Mittel läßt sich im II. Finale beobachten (Notenbeispiel 8a: Fassung 1787, 8b: Fassung 1806), wo Vogler zwar den zweistimmigen Männerchor zum 4stimmig-gemischten erweitert, zu Beginn aber die Orchesterbegleitung auf *pizzicato* markierende Celli und Bässe reduziert und damit dem Chor der Freudengötter eine bis dahin ungewohnte Klanglichkeit verleiht. Bei der Textstelle „di rose formisi" („Laß dich mit duftenden Rosen umwinden") (Notenbeispiel 9a: Fassung 1787, 9b: Fassung 1806) ersetzt er die in hohen Terzen geführten Klarinetten durch Flöten, für die es sich eher um eine gedämpfte Mittellage handelt, und fächert die zweistimmigen Liegeakkorde der Fagotte zu dreistimmigen der tief geführten Klarinetten auf, die vom *Pizzicato* der Bässe begleitet werden – ein sicherlich aparter Klang, der die besondere Stimmung dieses Verführungsversuches gut trifft. Diese klanglichen Veränderungen betreffen im übrigen das gesamte Finale, in dem auch formal einige geschickte Umstellungen zu beobachten sind. Ebenso haben das Terzett des III. Akts und das nachfolgende Abschiedsduett Telaira/Castore in der Neufassung eine nochmalige Aufwertung erfahren, wobei z.B. die früheren instrumental-virtuosen Koloraturen in stärker ausdrucksgeladene (mit zahlreichen Vorhalten) geändert wurden.

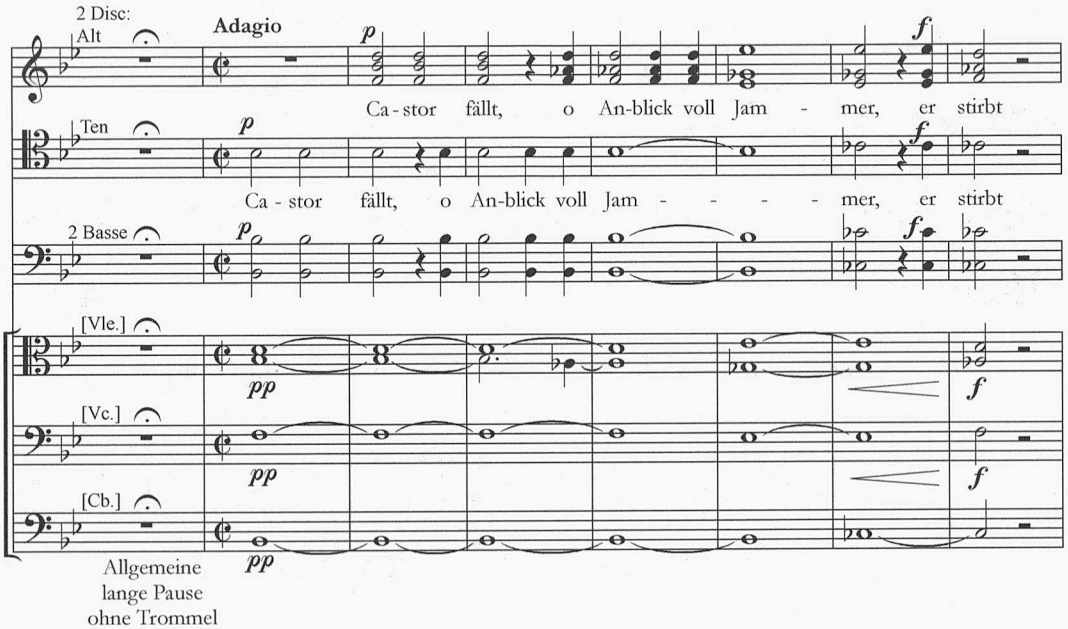
---

[37] Notenbeispiel vgl. Veit, *Der junge Weber*, a.a.O., S. 341.
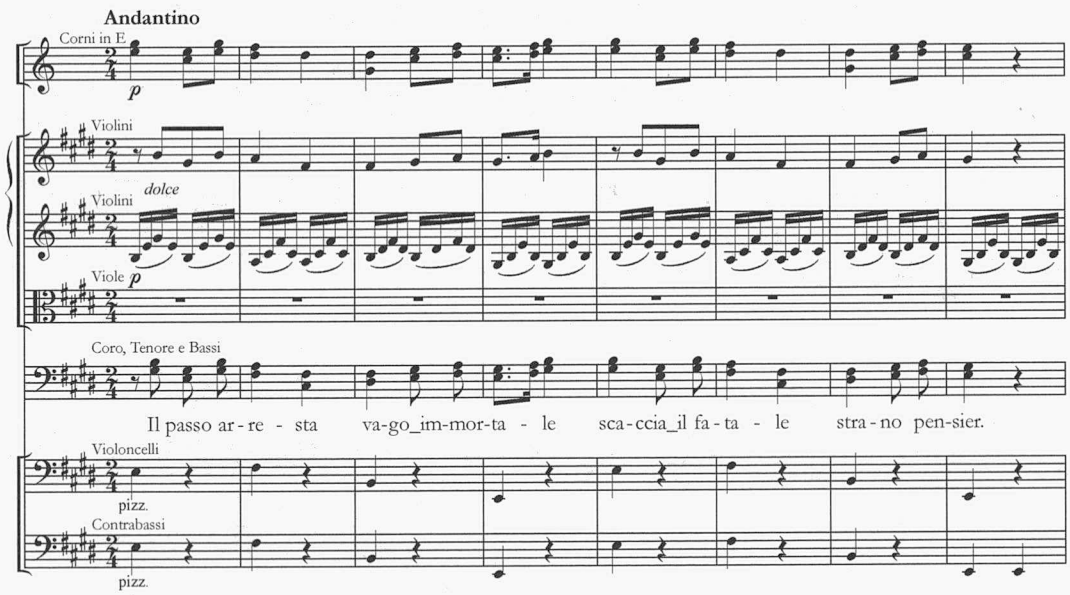
[38] Vgl. Partitur D-B, Mus. ms. 22425/1, II. Akt, Blatt 11; Vincenzo Antonio Giuseppe Siboni (1780–1839), Tenor in Wien. – Im Nachsatz treten dann die Streicher des Orchesters hinzu.



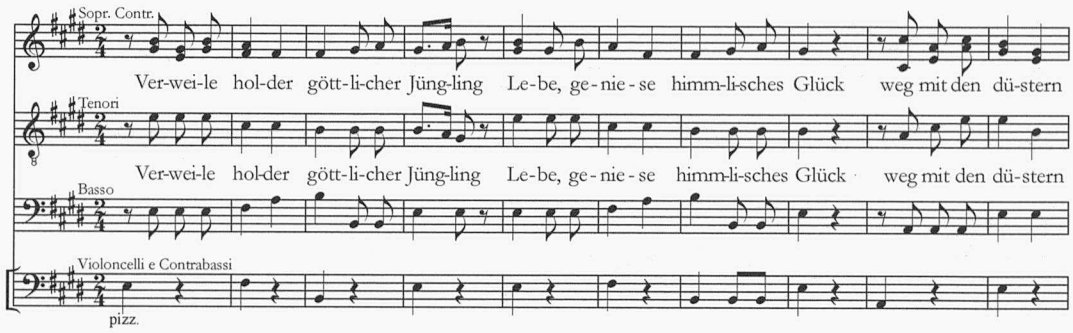
Notenbeispiel 6: Coro in I, 4
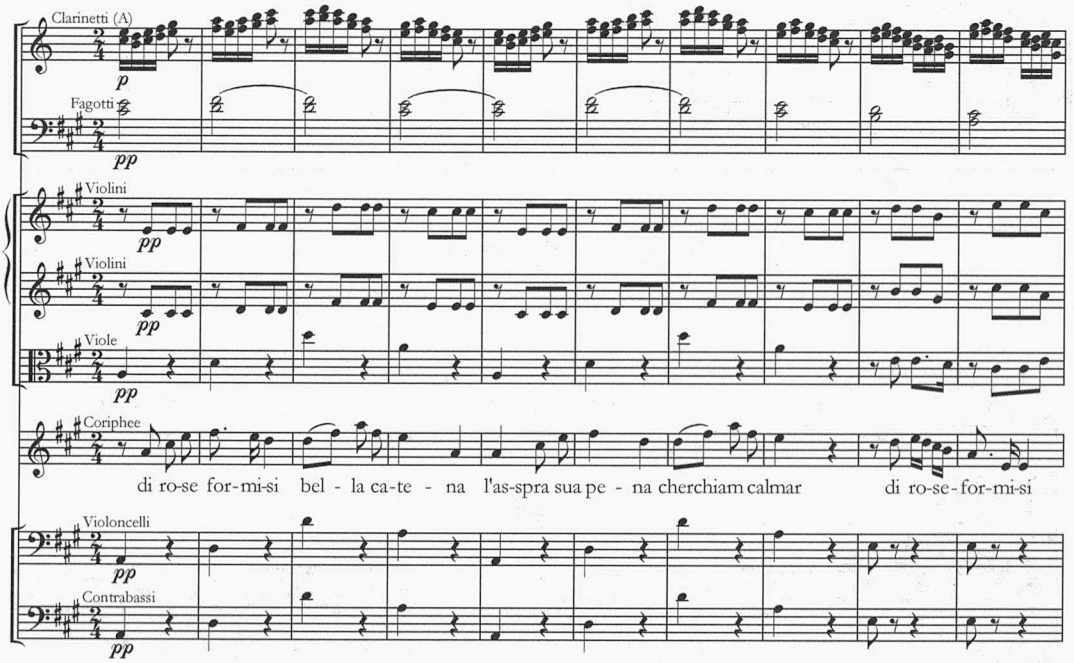


Notenbeispiel 7: Chor in I, 5
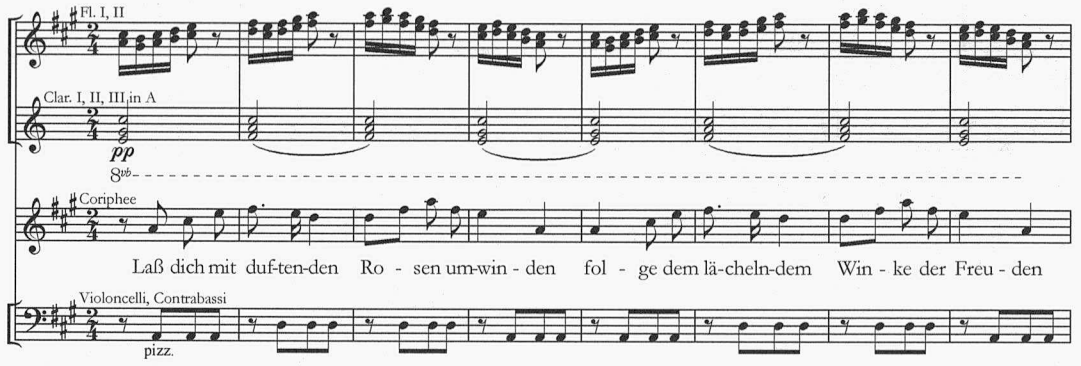


Notenbeispiel 8a: Coro di piaceri (II, 8)



Notenbeispiel 8b: Chor der Freudengötter (II, 8, Fassung 1806)
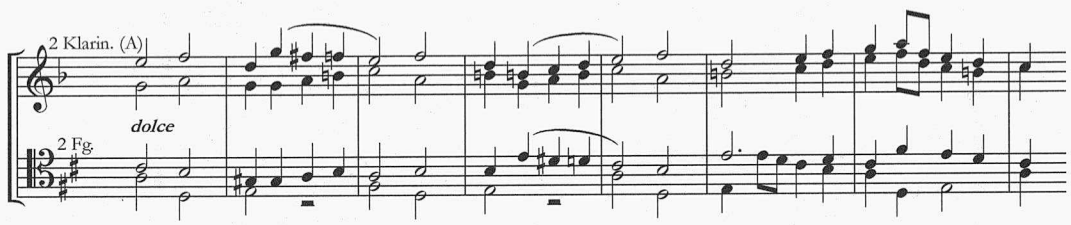


Notenbeispiel 9a: Coro II, 8



Notenbeispiel 9b: Chor II, 8 (Fassung 1806)

Da in diesem Rahmen nur auf einige ausgewählte Aspekte hingewiesen werden kann, seien abschließend noch ein paar Bemerkungen zur Ouvertüre erlaubt. Daß in dieser Zeit bereits Potpourri-Ouvertüren geschrieben werden, ist – zumindest im französischen Einflußbereich – keine Seltenheit. Die *Castor-und-Pollux*-Ouvertüre ist aber (nicht nur akustisch) bemerkenswert, sondern auch in Hinblick auf eine inhaltlich bestimmte musikalische Form, die nicht abstrakten Formmodellen, sondern dem Verlauf des Dramas folgt, indem in korrekter Abfolge die Hauptmomente der Handlung hervorgehoben werden: Kampf – Tod des Castor – Erscheinung Jupiters und Erlösung. Die dreiteilige Form Presto – Larghetto – Presto assai in den Tonarten D-Dur/d-Moll/D-Dur folgt nur in Tempo und Tonart einem A-B-A-Muster, thematisch sind alle drei Abschnitte verschieden, also in Buchstaben ausgedrückt: A-B-C. Gegenüber dem späteren Erklingen in der Oper erheblich ausgeweitet ist dabei der anfängliche martialisch-lärmende Schlacht-Teil, der immerhin 151 Takte umfaßt und mit dem Motiv endet, das den in der Schlacht sterbenden Castor bezeichnet. In vollem Umfang wird dann der 32taktige Trauermarsch vom Beginn des II. Aktes eingeschoben, daran schließt sich das Presto assai an, das in der Partitur überschrieben ist mit *L'Apparizione di Giove e l'Apoteose di Castore e Polluce*. Frank Heidlberger hat jüngst darauf hingewiesen, daß es sich hier um die Idee einer pantomimischen Darstellung handeln könnte, die Weber in seiner *Euryanthe*-Ouvertüre ähnlich gefaßt habe.[39] Mir scheint die Bemerkung in erster Linie auf die entsprechende Szene im III. Akt zu verweisen, denn die nachfolgende Musik setzt sich aus Abschnitten zusammen, die mit der Erscheinung Jupiters und seinem Erlösungsspruch zusammenhängen.[40] Insbesondere der zweimal hervorgehobene vierstimmige Klarinetten- und Fagottsatz (Notenbeispiel 10)[41] ist dort mit den Worten verbunden: *„Mitleid tönt aus der Wolken reinem Sitz, süßes Lied, sanfter Hauch, alles flüstert Gnade zu"*. Wie schon in seiner Ouvertüre zu Shakespeares Schauspiel *Hamlet* von 1778,[42] bemüht sich Vogler also auch hier um eine musikalische Schilderung. Während im *Hamlet* jedoch diese Absicht noch einer in Umrissen deutlich sonatensatzartigen Form angepaßt wird und gewissermaßen a-chronologische Wiederholungen vorkommen, folgt die *Castor*-Ouvertüre dem hypothetischen Zeitlauf korrekt.



Notenbeispiel 10: Ouvertüre, Mittelteil, T. 232–239

„Originell, voller Züge des Genie's, voller Ideen, die, obwohl in Nachahmungen oftmals seit jener Zeit gehört, noch immer entzücken – das ist die Oper gewiss! Voglers Art, die Instrumente zu setzen, ist einzig; man glaubt bald die Silbertöne einer

[39] Frank Heidlberger, „Voglers »Castore e Polluce«", Referat bei der Tagung *Abbé Vogler: ein „Mannheimer" im europäischen Kontext*, Heidelberg 3.–5. Juni 1999, Publikation i. Vorb.

[40] Vgl. III. Akt, Ende Szene 7 und Szene 8 bis 9.

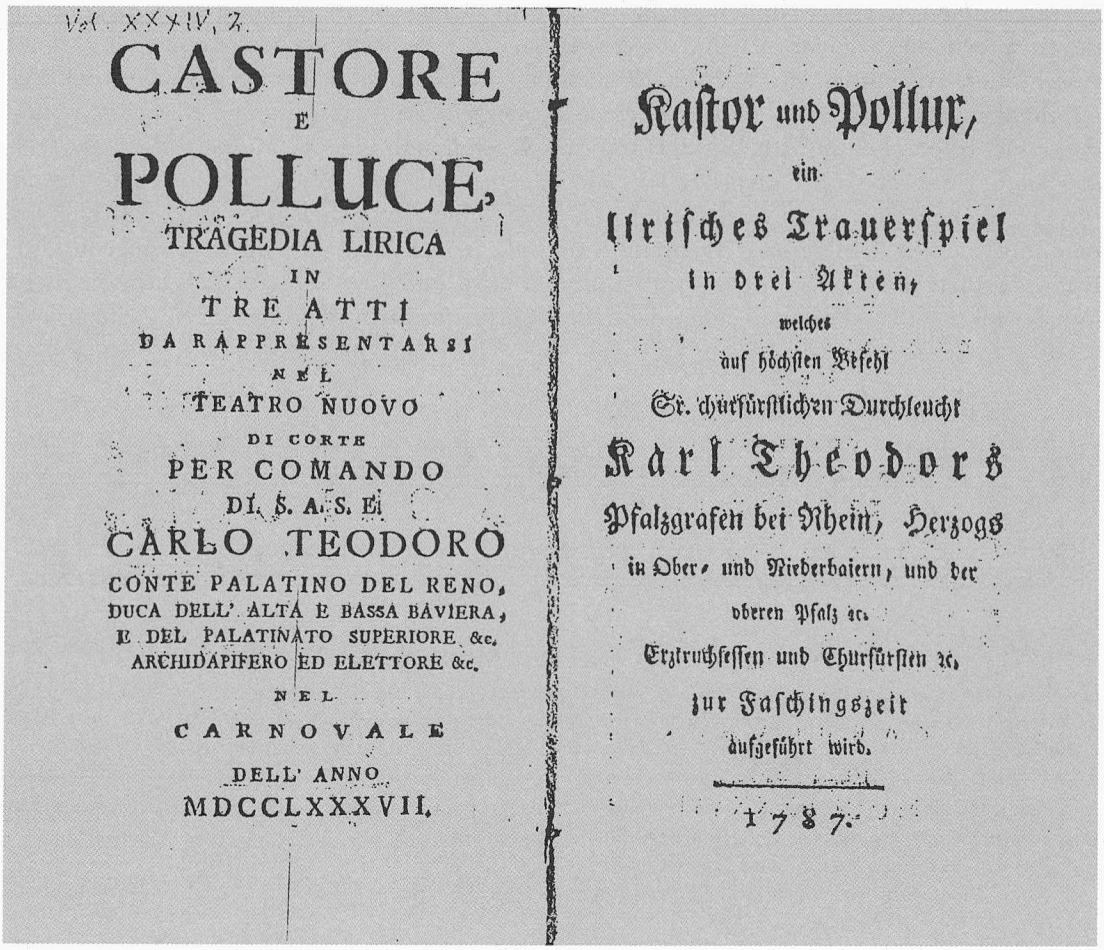
[41] Auch diesen Satz hat Vogler später uminstrumentiert (für 3 Klarinetten und Fagott), vgl. das Notenbeispiel bei Veit, *Der junge Weber*, a. a. O., S. 257.

[42] Vgl. *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 9.–12. Lieferung 1779, Reprint Hildesheim 1974, Bd. 4, S. 98–107, zugehörende Zergliederung in Bd. 1, S. 307–352. Dort heißt es u. a. S. 313: *„In der Tragödie: Hamlet sind eigentlich vier Hauptvorgänge ausgezeichnet* [...]. *Eine Ouverture, wenn sie das wahre Vorspiel zum folgenden sein soll, muß diese vier Vorgänge schildern."*

Harmonika, bald die Schwebungen eines entzückenden Orgelregisters zu hören; er hat Verbindungen, Versetzungen, Verdoppelungen –: man muss so was hören, oder wenigstens in Partitur sehen und studiren, sonst lässt sich dieses nicht erklären".[43]

Diesen Worten des Münchner Rezensenten der *AMZ* ist eigentlich nichts hinzuzufügen.

[43] *AMZ*, Jg. 8, Nr. 20 (12. Februar 1806), Sp. 318 f. Heftig getadelt wird in diesem Artikel die Prosodie der deutschen Fassung, indem der Rezensent behauptet: *„Er nimmt die Sylben so, wie sie gezählet sind".* – Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Originalmanuskripte der Oper bzw. die Anfertigung von Mikrofilmen sie an dieser Stelle den Herren Dr. Oswald Bill (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt), Dr. Hellmut Hell (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz), Dr. Jürgen Neubacher (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg) und Dr. Hartmut Schaefer (Bayerische Staatsbibliothek München) ein herzliches Wort des Dankes gesagt.



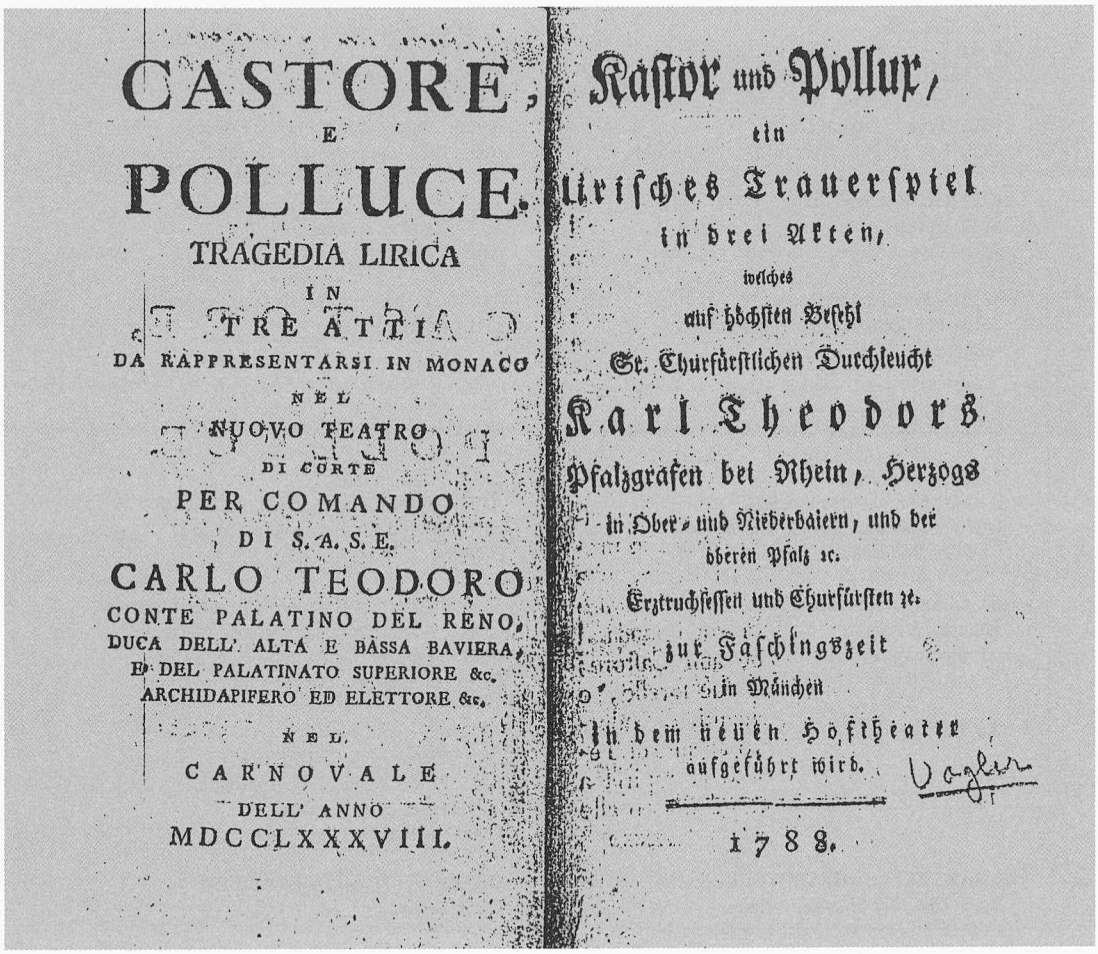
Vol. XXXIV, 2.

CASTORE
E
POLLUCE,
TRAGEDIA LIRICA
IN
TRE ATTI
DA RAPPRESENTARSI
NEL
TEATRO NUOVO
DI CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
CONTE PALATINO DEL RENO,
DUCA DELL' ALTA E BASSA BAVIERA,
E DEL PALATINATO SUPERIORE &c.
ARCHIDAPIFERO ED ELETTORE &c.
NEL
CARNOVALE
DELL' ANNO
MDCCLXXXVII.

Kaſtor und Pollux,
ein
lyriſches Trauerſpiel
in drei Akten,
welches
auf höchſten Befehl
Sr. churfürſtlichen Durchleucht
Karl Theodors
Pfalzgrafen bei Rhein, Herzogs
in Ober- und Niederbaiern, und der
oberen Pfalz ꝛc.
Erztruchſeſſen und Churfürſten ꝛc.
zur Faſchingszeit
aufgeführt wird.

1787.

Abb. 1: Titelblatt des zweisprachigen Textbuches von 1787
D-Mbs, Musikabteilung, 8° Bavar. 4015



CASTORE,
E
POLLUCE.
TRAGEDIA LIRICA
IN
TRE ATTI
DA RAPPRESENTARSI IN MONACO
NEL
NUOVO TEATRO
DI CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
CONTE PALATINO DEL RENO,
DUCA DELL' ALTA E BASSA BAVIERA,
E DEL PALATINATO SUPERIORE &c.
ARCHIDAPIFERO ED ELETTORE &c.
NEL
CARNOVALE
DELL' ANNO
MDCCLXXXVIII.

Kastor und Pollux,
ein
lirisches Trauerspiel
in drei Akten,
welches
auf höchsten Befehl
Sr. Churfürstlichen Durchleucht
Karl Theodors
Pfalzgrafen bei Rhein, Herzogs
in Ober- und Niederbaiern, und der
oberen Pfalz &c.
Erztruchsessen und Churfürsten &c.
zur Faschingszeit
in München
in dem neuen Hoftheater
aufgeführt wird.
Vogler
1788.

Abb. 2: Titelblatt des zweisprachigen Textbuches von 1788
München, Theatermuseum, Sg. 18174

München 1787	*München 1788*
I. AKT	
DÜSTERE BAUMGRUPPE (I)	KÖNIGL. PALAST
Sc. 1: Febe, Cleona	Sc. 1: Febe, Cleona
ARIA Febe: „Terribil Dea!"	(Rez.): „Oggi accopia Imeneo Polluce a Telaira"
CORO de' Maghi: „Terribil Dea!" (alle ab)	ARIA Febe: „Superba del mio fato"
KÖNIGL. PALAST (II)	
Sc. 2: Castore, Ilaira	Sc. 2: Castore, Telaira
ARIA Castore: „Parto, tu resta" (will ab)	ARIA Castore = (will ab)
Sc. 3: + Polluce u. Gefolge	Sc. 3: + Polluce mit Gefolge u. Spartaner
ARIA Polluce: „Parli del vostro affetto"	ARIA Polluce =
mündend in TERZETTO	=
Sc. 4: + Cleona	Sc. 4: + Cleona
CORO in Scena: „All'armi" (Castore e. Polluce ab)	CORO =
Sc. 5: Ilaira allein:	Sc. 5: Telaira allein
ARIA: „Non è la mia speranza"	ARIA: „Qual speranza, oh Dio! mi resta"
CORO in Scena: „S'involi Ilaira"	CORO al di dentro: „Involiam Telaira"
CORO: „Polluce! alla vendetta"	CORO =
	(verändert:)
Sc. 6: Polluce mit Kämpfern	Sc. 6: Polluce mit Kämpfern, Telaira, Spartaner
Polluce: „Vendetta"	CORO di Spartani: „Fiere trombe risuonate"
(Il rumore di battaglia va allontandosi)	(ARIA) Pollux: „Deh ti consola, e al Cielo"
	CORO di Spartani: „Fiere trombe risuonate"
AKT II:	**AKT II:**
	DÜSTERE BAUMGRUPPE
	Sc. 1: Febe, Cleona, Coro di Maghi
	ARIA Febe: „Terribil Dea"
	CORO di Maghi: „Terribil Dea"
GRABSTÄTTE MIT GEWÖLBEN (III)	GRABSTÄTTE MIT GEWÖLBEN
Sc. 1: Chor der Spartaner, Ilaira	Sc. 2: Telaira
CORO di Spartani: „Eccelso monumento"	–
ARIA Ilaira: „Ombra cara" (Spartaner ab)	ARIA Ilaira =
Sc. 2: Febe, Ilaira	Sc. 3: Febe, Telaira
ARIA Febe: „Serbami fede, e spera"	ARIA Febe = (ab)
Sc. 3: Vorige + Polluce u. Gefolge	Sc. 4: Vorige + Polluce u. Gefolge
CORO di Spartani: „Fiere trombe risuonate"	–
	–
Sc. 4: Polluce u. Ilaira	
ARIA Polluce: „Si, rivedrai serena"	ARIA Polluce = (beide ab)
CORO di Spartani: „Fiere trombe risonate" (ab)	–
HEILIGER HAIN (IV)	HEILIGER HAIN
Sc. 5: Polluce allein	Sc. 5: Polluce allein
INNO: „Di quanto vive, e splende"	INNO: =
Sc. 6: + Mercurio	Sc. 6: + Mercurio
ARIA Mercurio: „Scende dall'altro trono"	ARIA Mercurio =

Abb. 3: Bühnenbilder und geschlossene Nummern (Arien, Ensembles, Chöre)

München 1787	*München 1788*
Sc. 7: JUPITER AUF WOLKEN (IVb)	Sc. 7: JUPITER AUF WOLKEN
Vorige + Giove	Vorige + Giove
ARIA Giove: „Conservati immortale"	ARIA Giove „Caro mi fora, o figlio"
ANGENEHMER PALAST erscheint (V)	ANGENEHMER PALAST
Sc. 8: Polluce, Ebe (N. N.) + Freudengötter	Sc. 8: Polluce, Ebe + Freudengötter
CORO di piaceri dansanti: „Il passo arresta"	CORO usw: =
(mit Flucht Polluces: ENDE 2. AKT)	=
III. AKT:	**III. AKT:**
EINGANG DER HÖLLE (VI)	EINGANG DER HÖLLE
Sc. 1: Febe allein	Sc. 1: Febe allein
CORO di dentro: „Dei mostri inferni"	=
ARIA Febe: „Ai regni della morte"	=
Sc. 2: + Mercurio, später Polluce	Sc. 2: + Mercurio, später Polluce
[Terzett]: „Tornate nel servaggio!"	[Terzett] =
CORO di mostri: „Usciam dal re servaggio"	CORO =
(Danza dei mostri...)	(Danza di mostri) =
Sc. 3: Febe allein	Sc. 3: Febe allein
ARIA Febe: „Furie d'un cor geloso!"	ARIA Febe =
ELISEISCHE FELDER (VII)	ELISEISCHE FELDER
Sc. 4: Castore (+ Ombre felici)	Sc. 4: Castore (+ Ombre felici)
ARIA Castore: „Verdi piante, grati rivi"	ARIA Castore =
CORO delle ombre felici: „Vivi felice" (tanzend)	CORO =
UN OMBRE: „Vieni, o dolce oblio"	UN OMBRE =
Sc. 5: + Polluce, Mercurio	Sc. 5: + Polluce, Mercurio
TERZETTO Cast/Poll/Mer: „Ti seguo, o bel desio!"	TERZETTO =
VORHOF DES KÖNIGL. PALASTES (VIII)	VORHOF DES KÖNIGL. PALASTES
Sc. 6: Ilaira allein	Sc. 6: Teilaira allein
ARIA Ilaira: „Grate speme lusinghiera"	ARIA Telaira =
Sc. 7: + Castore	Sc. 7: + Castore
DUETTO Telaira/Castore: „Lasciami in pace"	A DUE: „Oh che partenza amara"
(Si sente una melodiosa sinfonia)	(Si sente una melodiosa Sinfonia)
JUPITER AUF WOLKEN (IX)	JUPITER AUF WOLKEN
Sc. 8: Giove, Castore, Ilaira	Sc. 8: Giove, Castore, Telaira
(Rez. + ARIA Giove): „Sono i destin placati"	(Rez.) „Placato è il Ciel"
Sc. 9: + Polluce, Mercurio	Sc. 9: + Polluce, Mercurio
OLYMP MIT ZWILLINGSGESTIRN (X)	OLYMP MIT ZWILLINGSGESTIRN
Sc. 10: Vorige (+ Chöre)	Sc. 10: Vorige (+ Chöre)
CORO di Deita celesti: „Il mar, la terra"	CORO =
FINALE: „Tenero amor!"	FINALE: „Amor, che fai scordar"
[folgt Ballett]	

Abb. 3: (2. Teil)

Polluce (Sopran/Contralto) [Bologna] Umfang b - g^2		
- 1. Aria: „Parli del vostro affetto", Es-Dur, C, Allegro (I, 3)		56 T.
mündend in Terzett	(mit Terzett:	128 T.)
- 2. Arioso: „L'ombra magnanima", B-Dur, ¢, Andante (II, 4)		24 T.
+3. Rondo: „Si rivedrai serena", G-Dur, C, Andante (II, 4)		151 T.
- 4. L'Inno: „Di quanto vive" F-Dur (II, 5) (insgesamt 48 T.)		12 T.
Febe (Sopran): [Buschietti/Le Brun] Umfang: e^1 - c^3		
- 1. Aria: „Terribil Dea", c-Moll, C, Allegro (I, 1)		48 T.
+ Chor		(+48 T.)
- 2. Aria: „Serbami fede", F-Dur, C, Andantino (II, 2)		86 T.
- 3. Aria: „Ai regni della morte", F-Dur, C, Andantino (III, 1)		32 T.
(kurz, mündet in Sc. 2)		
- 4. Aria : „Furie del cor geloso", f-Moll, ¢, Allegro agitato (III, 3)		65 T.
Telaira (Sopran) [M. Marchand] [HH: Le Brun!] Umfang es^1 - a^3		
- 1. Aria: „Non è la mia speranza", F-Dur, C, Allegro moderato (I, 5)	(mit Rez.:)	308 T.
(ausgedehnte konzertierende Koloraturarie mit Ob)		
- 2. Aria: „Ombra cara", Es-Dur, ¢, Adagio (II, 1)		74 T.
(etwas schlichtere Koloraturarie)		
- 3. Aria: „Grata speme lusinghiera", F-Dur, 3/4, Andante (III, 6)		164 T.
(konzertierende Koloraturarie mit Ob, mit Allegro-Teil)		
Castore (Sopran) [dal Prato] Umfang: h - a^2		
- 1. Aria: „Parto, tu resta", f-Moll, 3/4, Larghetto (I, 2)		94 T.
- 2. Rondò: „Verdi pianti, grati rivi", F-Dur, C, Andantino (III, 4)		63 T.
Giove (Baß) [Zoncha] Umfang: F - f^1		
- 1. Aria: „Conservati immortale", a-Moll, C, Larghetto (II, 7)		95 T.
- 2. Aria: „Sono i destin placati", F-Dur, C, Andantino (III, 8)		46 T.
Mercurio (Tenor): [Hartig] Umfang: fis - a^1		
- 1. Aria: „Scende dall'altro trono" C-Dur, C, Allegro (II, 6)		124 T.
[Un Ombra: „Vieni o dolce oblio", (III, 4) Umfang f^1 - b^2		53 T.]
ENSEMBLES:		
Duetto: Telaira, Castore (III, 7)		116 T. (+79)
„Lasciami in pace", A-Dur, C, Adagio (+ Allegro-Teil a-Moll / A-Dur)		
Terzetto: Telaira, Castore, Polluce (I, 3) (SSS); als Fortsetzung der Arie Polluces		(72 T.)
„Quando mai più dolce", Es-Dur, C, (Allegro)		
Terzetto: Castore, Polluce, Mercurio: (III, 5)		84 T.
„Ti seguo, o bel desio", G-Dur, C, Allegretto		
(Finale) [Duetto mit Chor]: Coriphee, Polluce, Coro (II, 8) (= Finale II)		212 T.
„Il passo arresta", E-Dur, 2/4, Andantino usw.		
[+ 9, teils wiederholte Chöre; + Arioso Polluce/Giove + Ballettsätze]		

Abb. 4: Verteilung der Arien und Ensembles

Stephan Hörner

Das Melodram *Lenardo und Blandine* von Peter von Winter

Als Peter Winter 1778 mit dem Großteil der Mannheimer Hofkapelle nach München übersiedelte, bekleidete er – seit 1776 – das Amt eines Hofviolinisten, hatte noch nicht begonnen, sich auch einen Namen als Komponist zu machen. Es ist jedoch eines der herausragenden Charakteristika der Mannheimer Hofkapelle, daß eine überproportional große Zahl ihrer Mitglieder über den Orchesterdienst hinaus als Komponisten tätig war, was sich von keiner anderen Hofkapelle der Zeit, auch nicht der Münchner vor 1778, sagen läßt.[1] So wurde Winter bereits in Mannheim kurzzeitig Schüler Abbé Voglers, dessen in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*[2] festgehaltene Ästhetik vor allem der Orchesterbehandlung für die dritte Generation der Manheimer Komponisten, zu denen Winter zu zählen ist, prägend war. Auch wenn Winter den Einfluß dieses – seines einzigen – Lehrers später minimierte, darf er sicherlich als wesentlicher Einfluß auf die kompositorische Entwicklung Winters betrachtet werden. Als Winter in München zum Orchesterdirektor aufstieg, in welcher Funktion er vor allem die *Opéras comiques* in deutscher Übersetzung zu leiten hatte, begann er auch seine ersten eigenen theatralischen Versuche. Winter hatte noch in Mannheim erste Erfahrung als Leiter von Singspiel- und Ballettaufführungen gesammelt.[3] In München widmete er sich nach einer Reihe von Ballettmusiken in der ersten Hälfte des Jahres 1779[4] zunächst dem Melodram, einer Gattung, die seit dem durchschlagenden Erfolg der Aufführungen von Georg Bendas *Ariadne auf Naxos* sowie *Medea* durch die Seylersche Theatertruppe 1775 in Gotha und Leipzig auf deutschen Bühnen weite Verbreitung fand, sich – wenn auch nur kurzzeitig – konstituieren konnte und an diversen Bühnen Deutschlands weitere Werke nach sich zog.[5]

Besonders Komponisten der Mannheimer Hofkapelle taten sich hierin hervor, zu erwähnen sind neben Winter vor allem Abbé Vogler (*Lampedo*), ferner Christian Cannabich (*Electra*) sowie Franz Danzi (*Cleopatra*) und Franz Mezger (*Emma und Edgar*). W.A. Mozart äußerte sich begeistert über die beiden Aufführungen der Bendaschen *Medea*, die er bereits während seines ersten Mannheimer Aufenthaltes gesehen hatte. Am 17. Februar gab die Frau Abel Seylers, Friederike Sophie, ein Gastspiel in Mannheim als Medea.[6] Die Theatertruppe

---

[1] Ludwig Finscher, „Mannheimer Orchester- und Kammermusik", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hrsg. von L. Finscher, Mannheim 1992, S. 14

[2] 3 Jahrgänge, Mannheim 1778–81 (Reprint Hildesheim 1974).

[3] *Pfälzischer kleiner Kalender auf das Jahr 1778*, Mannheim.

[4] Es handelt es um die Ballette *Die Liebe Heinrichs des Vierten, und der Gabrielle, oder die Belagerung von Paris* (23. 2. 1779), *Phyramus und Tisbe* (19. 3. 1779), *Hektors Tod oder der gerächte Patroklos* (11. 4. 1779).

[5] Vgl. Edgar Istel, *Die Entstehung des deutschen Melodrams*, Berlin-Leipzig 1906.

[6] Hierüber berichtet das *Theater-Journal für Deutschland*: *„Am Ende, wo sich Medea im Wagen in der Luft zeigt, Waren die Arbeiter so unvorsichtig, die Walzen laufen zu lassen, und Medea sah sich auf einmal, mit einem unsanften Stoß begleitet, auf der Erde um. Zu Glück kostete es ihr nichts weiter als einen Schrecken".* (VIII, 1778, S. 78; zitiert nach Wilhelm Herrmann, *Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühne im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters* (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 5), Frankfurt a.M. 1998, S. 297). *Medea* wurde zusammen mit dem deutschen Schauspiel *Der Sieg der Liebe oder des Zufalls* gegeben. Am darauf folgenden Tag wurde *Medea* in Anwesenheit der Kurfürstin als Benefiz-Veranstaltung für Madame Seyler wiederholt (freundliche Mitteilung von Frau Dr. Bärbel Pelker).

von Abel Seyler war im Winter 1778/78 möglicherweise nach Mannheim zu einem Gastspiel engagiert worden, um dort neben dem regulären, unter Leitung Theobald Marchands stehenden kurfürstlichen Mannheimer Hoftheather zu spielen – und das, obwohl Seyler ursprünglich in Konkurrenz zu Marchand um den Posten des Mannheimer Theaterleiters gestanden hatte.[7] Dieses in den Mannheimer Theaterakten dokumentierte merkwürdige Nebeneinander ist zwar ungewöhnlich, wird aber von Wilhelm Herrmann nicht ausgeschlossen.[8] Die Quellenlage erlaubt keinen genauen Aufschluß mehr, ob Seylers Truppe die Aufführungen durchführte, es ist gleichwohl nicht davon auszugehen, vermutlich spielte das hauseigene Marchand-Ensemble.[9] Im Herbst des gleichen Jahres wurde die Seylersche Truppe schließlich von dem neuen Mannheimer Intendanten Graf Wolfgang Heribert von Dalberg an Stelle der nach München abgewanderten Truppe von Theobald Marchand fest nach Mannheim engagiert. Damit begann die kurzzeitige, aber intensive Pflege des Melodrams in Mannheim. Es kamen nun noch im gleichen Jahr – neben Christian Gottlob Neefes (des Musikdirektors der Seylerschen Truppe) *Sophonisbe* – Bendas *Ariadne* und erneut die *Medea* zur Aufführung.[10] Als Mozart im Herbst 1778 nach der gescheiterten Paris-Reise wieder in Mannheim weilte und die Aufführungen der Seylerschen Truppe sah, bemühte er sich um einen Auftrag für die Komposition eines „Duodramas" *Semiramis* des Mannheimer Dichters Otto Freiherr von Gemmingen, das schließlich Fragment blieb. Mozarts im Brief vom 12. November geäußerte ästhetische Überlegungen zur Gattung unterstreichen den Rang und die Zukunftsaussichten zur Neuorientierung der dramatischen Form, die auch er ihr eingeräumte, die sich zwar letztendlich nicht in einer eigenständigen Melodram-Komposition Mozarts niederschlugen, aber ihre Spuren im *Thamos* sowie der *Zaide* hinterließen:[11]

„... – die seilersche trupe ist hier – die ihnen schon per Renomè bekant sey wird; – H: v: Dallberg ist Dirctor davon: – dieser läst mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componiert habe... diese art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen ... ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut ... wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen [...]".

Die Bemühungen Kurfürst Karl Theodors, der bereits 1776 in Mannheim ein Verbot der italienischen Oper erlassen hatte, um eine Etablierung der deutschen Oper in München, fanden ihren ersten Ausdruck in der nur mäßig erfolgreichen Aufführung der *Alceste* von Christoph Martin Wieland mit der Musik Anton Schweitzers als Karnevalsoper des Jahres 1791. Das Münchener Publikum regierte verständnislos auf die Neuerung – die obendrein eher die Eindeutschung einer opera seria, denn eine eigenständige deutsche Schöpfung war. Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß erste Bemühungen um eine deutsche *„National-Schaubühne"* noch in die Regierungszeit Max III. Joseph zurückreichen. Bereits seit der Übernahme der Deutschen *„National-Schaubühne"* im Jahre 1776 durch den Intendanten Graf Seeau läßt sich eine verstärkte Tendenz zur deutschen Oper feststellen, die sich zunächst auf

---

[7] Vgl Wilhelm Herrmann, *Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater* ..., a. a. O., S. 287 ff.

[8] Ebda., S. 293

[9] Vgl. hierzu Anton Pichler, *Chronik des großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim,* Mannheim 1879, S. 30.

[10] Die Melodramen blieben die am häufigsten aufgeführten. Bis 1785 brachte es die *Ariadne* auf 15, *Medea* auf 11 Aufführungen. Vgl. dazu Fr. Walter, a. a. O. sowie Joachim Veit, „Voglers Beitrag zur Gattung Melodram vor dem Hintergrund der frühen Mannheimer Melodramaaufführungen", in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert,* hrsg. von Christine Heyter-Rauland und Christoph-Hellmuth Mahling, Mainz 1993, S. 213.

[11] *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen,* gesammelt und erläutert von W. A. Bauer, O. E. Deutsch und J. H. Eibl, Bd. 2, Kassel etc. 1963, Nr. 504, S. 505 f.

deutsche Übersetzungen französischer Singspiele beschränkte, später sich auf Schauspiele und tragische Ballett-Pantomimen ausdehnte. Man darf diese Jahre wohl als Versuchsfeld bezeichnen, die Gattung einer spezifisch deutschen Nationaloper zu kreieren. Im Melodram sah man eine Möglichkeit dazu – neben dem deutschen Singspiel, das natürlich gattungsspezifische Parallelen aufweist, obwohl im Melodram zunächst meist Stoffe der griechischen Antike aufgegriffen wurden.

Mit der Ankunft des pfälzischen Hofes unter Kurfürst Karl Theodor in München 1778 wurde die Diskussion um die Anforderung an eine deutsche Schaubühne,[12] die nunmehr unter Leitung Theobald Marchands stand, auch publizistisch verstärkt (so in Strobls *Dramatischen Zensor* oder Westenrieders Monatszeitschrift *Bairische Beyträge zur schönen und nützlichen Literatur*). Das Melodram spielte hierbei nur kurzfristig eine Rolle, wenngleich die kurze Blüte der Gattung nicht ohne Folgen für die weitere Operntradition in München blieb, Elemente hiervon sowie des tragischen Ballettes sich im *Idomeneo* durchaus wiederfinden lassen.[13] Wie anderswo war auch in München das Bendasche Melodram-Modell Auslöser für weitere Werke. Zwar war dies möglicherweise nicht die erste Aufführung eines Melodrams, da schon 1775 Rousseaus *Pygmalion* mit der Musik Schweitzers erklungen sein soll (wenngleich nur nach unzuverlässigen Angaben),[14] erst der große Erfolg von Bendas Ende Mai 1779 mit großem Erfolg im Salvatortheater aufgeführter *Ariadne auf Naxos* konnte jedoch bewirken, daß schon einen Monat später Peter Winters *Lenardo und Blandine* zur Aufführung kam; auch Bendas *Medea* folgte im August.

Das Melodram-Repertoire in München wurde im folgenden Jahr abgerundet durch ein weiteres Melodram Winters, *Reinhold und Armida.*[15] Möglicherweise hat auch Mysliveček, der sich 1777 zur Aufführung seines *Ezio* in München aufhielt, sein in Donaueschingen aufbewahrtes Melodram *Theoderich und Elisa* ebenfalls für München konzipiert, wie Manfred Schuler vermutet hat,[16] wofür sich aber keine Belege finden lassen. Ein drittes, vielleicht frühestes Melodram Winters, *Cora und Alonzo,* datiert vermutlich von 1778, genau läßt sich freilich auch dies nicht feststellen, da für diesen Zeitraum die Theaterzettel unvollständig überliefert sind.[17] Genau wie *Lenardo und Blandine* folgt es im Sujet der literarischen Modeströmung des Ritterdramas und entstand nach einem Libretto des nachmaligen Intendanten Joseph Marius Babo. *Cora und Alonzo* ist heute heute verschollen; von *Reinhold und Armida* hat sich eine Partitur in Regensburg erhalten, wo das Stück 1781 aufgeführt wurde.[18]

---

[12] Sie wurde am 6. Oktober 1778 eröffnet.

[13] Vgl. dazu Karl Böhmer, *W. A. Mozarts „Idomeneo" und die Tradition der Karnevalsopern in München* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 39), Tutzing 1999. Böhmer stellt einen gemeinsamen Figurenvorrat in den Gewittermusiken aus Bendas *Ariadne auf Naxos*, Winters *Lenardo und Blandine* sowie dem *Idomeneo* fest (S. 290 f.).

[14] Vgl. Paul Legband, *Münchener Bühne und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert* (Oberbayererisches Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. 51), 1904, S. 421 f. sowie Hubertus Bolongara-Crevenna, *L'Arpa Festante. Die Münchener Oper 1651–1825. Von den Anfängen bis zum »Freyschützen«*, München 1963, S. 241.

[15] Uraufführung am 30. 3. 1780 im Salvatortheater. das Stück wurde noch 1793 am k. k. Nationalhoftheater in Wien zur Aufführung gebracht.

[16] Manfred Schuler, „*Theoderich und Elisa.* Ein bislang unbekanntes Drama von Mysliveček", in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren* ..., a. a. O., S. 239 f.

[17] Legband, *Münchener Bühne und Litteratur* ... a. a. O., vermutet 1780 als Uraufführungsdatum.

[18] D-Rtt-Winter 4. Die Angabe von Dirk Richerdt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im Deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*, Diss. Bonn 1986, S. 236 ist mithin zu korrigieren. Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog* (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 13), München 1991, S. 365. Von *Cora und Alonzo* existieren Arrangements für Violine und Continuo bzw. für Cembalo allein in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen (D-Do Mus. Ms. 2052), wo man ein großes Repertoire von Melodramen in Klavierauszug oder Partitur gesammelt hatte (zu letzterem vgl. M. Schuler, *„Theoderich und Elisa..."*, a. a. O., S. 233).

Damit hatte die Gattung ihren Zenit bereits wieder überschritten, sie war in der ästhetischen Diskussion zunehmend in die Kritik geraten, obwohl gerade Aufführungen der beiden Melodramen Bendas sich bis ins beginnende 19. Jahrhundert (zuletzt 1811) in München nachweisen lassen, sich also beim Publikum einiger Beliebtheit erfreut haben müssen. Die Kritik manifestierte sich unter anderem gerade an Winters *Reinhold und Armida*, so in Otto Heinrich von Gemmingens Polemik: *„Irrweg unsres Schauspielwesens" (Baierische Beyträge 1780).* Nicht nur in München – hier veröffentlichte Gemmingen anonym die Parodie *Der Tod der Dido* –,[19] vor allem auch in Wien entstanden Melodram-Parodien (im besonderen zu den Werken Bendas); dies belegt einerseits die Popularität der Melodramen, andererseits manifestiert sich darin das Unbehagen mit der Gattung, die zu ihrem baldigen Verschwinden führte.[20]

Lenardo und Blandine[21] kam in München auf insgesamt vier Aufführungen (drei zwischen Juni und August 1779, eine einzelne Aufführung folgte 1780).[22] Die Besetzung der ersten Aufführung in München lautete:[23]

Der König	Herr Heigel [Heroische Männer im Trauerspiel; polternde Alte, erste Charakterrollen]
Blandine	Madame Heigel [Liebhaberinnen im Trauer- und Lustspiel]
Lenardo	Herr Langlois [Zweyte Liebhaber im Lust- und Singspielen, Chevaliers, Stutzer; kleinere Rollen im Trauerspiel]
Prinz	Herr Kors [Anfänger in Nebenrollen]

Das Melodram basiert auf der gleichnamigen Ballade von Gottfried August Bürger. Die Aufführungen stießen von Beginn an auf lebhaftes Interesse, allerdings weniger der Komposition wegen, sondern aufgrund des Textdichters Franz Josef von Goetz, der für die Entstehung des Stückes sicherlich der maßgebende Part war. Es seien kurz einige biographische Angaben zu Goetz gegeben.[24] Goetz war sicherlich das, was man im Sprachgebrauch der Zeit ein Originalgenie nennen kann. Geboren 1754 in Hermannstadt (Siebenbürgen) kam er früh mit dem Theater in Verbindung, betrieb aber auch naturwissenschaftliche, z.B. anatomische, Studien. Nach dem Studium fand er eine Anstellung am Hofkriegsrat in Wien, bevor er 1779 nach München kam, wo er zunächst auch als Maler hervortrat; so portraitierte er u.a. den Kurfürsten Karl Theodor, ein Portrait, das in den *Series imaginarum augustae domus boiae* in Kupfer gestochen wurde. Zusammen mit Peter von Winter brachte er dann *Lenardo und Blandine* an der Nationalschaubühne im Salvatortheater zur Aufführung. Laut Goetzens eigenen, seiner Autobiographie entnommenen Angaben fanden die Aufführungen ein volles Haus, wurden aber wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses abgesetzt, obwohl Goetz den anti-aristokratischen Zug in Bürgers Ballade entschärfte und Lenardo, der bei Bürger Gärtner ist, einem adeligen Hause entstammen läßt.

---

[19] Vgl. Laurenz Lütteken, „‚es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden'. Text und Kontext in Mozarts Thamos-Melodramen", in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991 (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 2), hrsg. von Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter, Frankfurt a. Main 1994, S. 181f.

[20] Christoph-Hellmut Mahling, „Original und Parodie. Zu Georg Bendas *Medea und Jason* und Paul Wranitzkys *Medea*", in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren* ... a.a.O., S. 244–269.

[21] *Lenardo und Blandine* liegt im Faksimile vor hrsg. von Thomas Bauman (German Opera 1770–1800, Bd. 10), New York und London 1986.

[22] Vgl. Legband, *Münchener Bühne und Literatur* ... a.a.O., S. 429, 432.

[23] Joseph Franz von Goetz, *Lenardo und Blandine. Ein Melodram*, München 1779, S. 2.

[24] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von U. Thieme und F. Becker, Bd. 14, Leipzig 1921, S. 321f. Vgl. auch Sabine Ewert, *Die Gebärde im Melodrama Lenardo und Blandine von Joseph Franz von Goetz*, Diss. München 1978.

1782 übersiedelte Goetz nach Augsburg, wo er mit einer von ihm geleiteten adeligen Schauspieltruppe nochmals *Lenardo und Blandine* zur Aufführung brachte, wofür ein eigenes, zweites Libretto gedruckt wurde, das im Vorwort einige wichtige ästhetische Prämissen enthält. Vor allem entstand hier 1783 der *Versuch einer zalreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde*, eine Folge von 160 Kupferstichen, zusammen mit einem 300 Seiten starken Text- und Regiebuch, die den gesamten Text des Melodrams (mit einigen wenigen Auslassungen) illustriert.[25] Für diese Bilderfolge hatten sicher die Kupferstiche Hogarths Vorbildfunktion. Auch die „Physiognomischen Fragmente" von Johann Kaspar Lavater, graphische Studien, die vom Inneren der Seele, von Charaktereigenschaften Rückschlüsse auf äußere Körpermerkmalen zogen, dürften für Goetz prägend gewesen sein. Daneben konnte Goetz auch ein Desiderat erfüllen, wie es beispielsweise Johann Anton Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* formuliert hatte:

„Es ist zu wünschen, daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrücklicher und redender Gebehrden anfangen möchte. [...] Wenn alsdenn ein Mann von Genie eine solche Sammlung vor sich nähme, Beschreibungen und Anmerkungen dazu machte, so würde nach und nach der Teil der Kunst, der itzt so wenig bearbeitet ist, zu großer Vollkommenheit kommen können".[26]

Da Goetz bei den Münchner Aufführungen zugegen war und laut eigener Bekundung mit Winter zusammenarbeitete, ist der Rückschluß auf eine durchgängig einheitliche Konzeption von Darstellung, Text und Musik, die Goetz später im bildlichen Teil festhielt, wohl legitim. Es liegt mithin ein einzigartiges Quellenmaterial vor, das nicht nur den potentiellen Zusammenhang zwischen Musik und Text, sondern auch die konkrete theatralische Realisierung in den Gebärden aufzeigt.
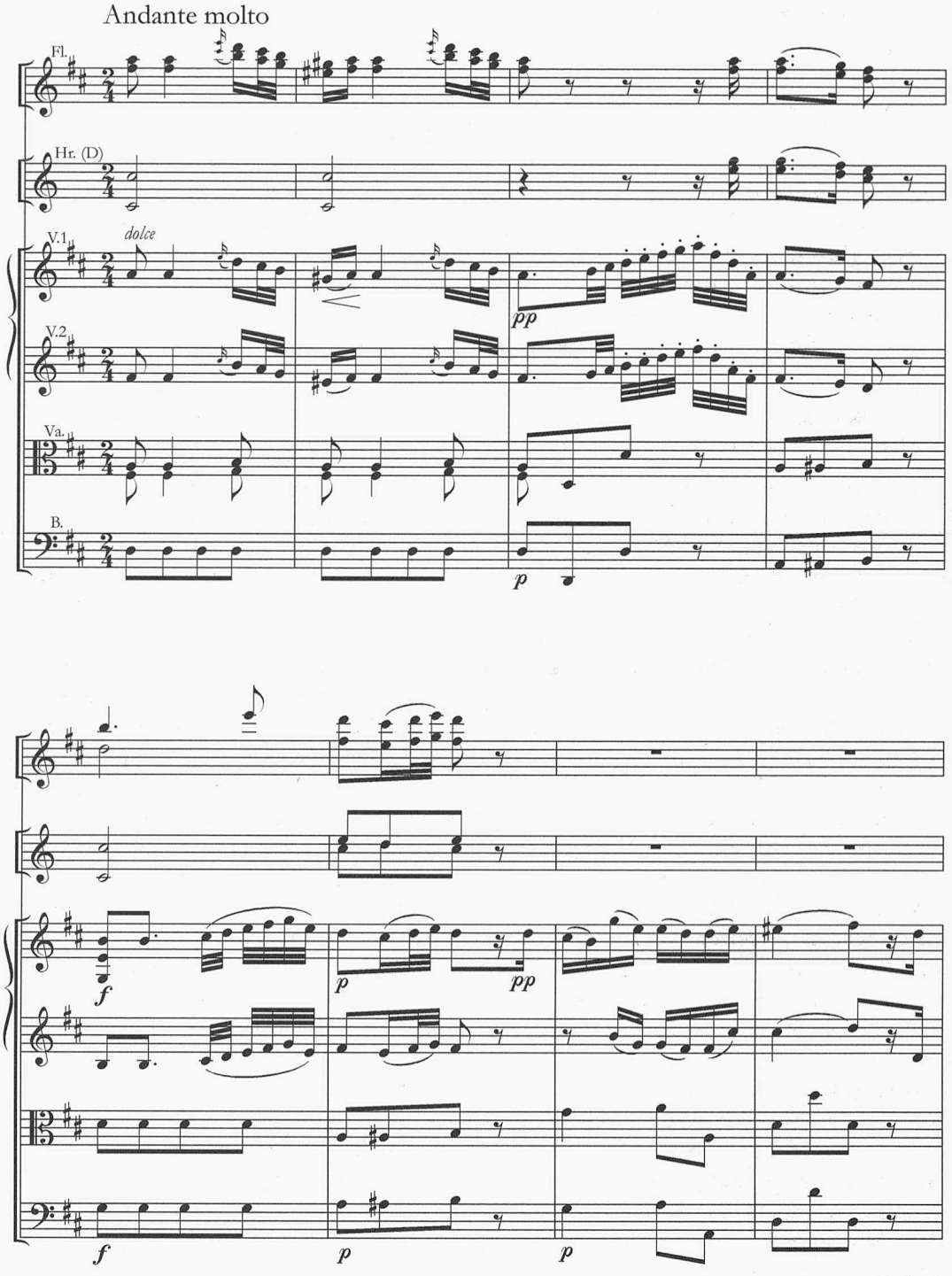
Das Drama ist eine sprachlich in vielen Teilen holprige Prosa-Adaptation der Ballade Bürgers, die bereits in der zeitgenössischen Kritik häufig beanstandet wurde.[27] Der König und der Prinz belauschen Lenardo und Blandine im königlichen Garten. Beim Fortgehen ersticht der König Lenardo. Im zweiten Akt erwartet Blandine Lenardo, der nicht mehr kommt. Als es Mitternacht schlägt, kommen drei Männer in Trauerflor und überreichen Blandine den blutigen zerbrochenen Ring Lenardos, einen versiegelten Hochzeitsbecher (der das Herz des Bräutigams enthält) und einen Brief, aus dem Blandine erfährt, daß Lenardo nicht mehr lebt. Sie stürzt ohnmächtig zu Boden, sieht in der Phantasie den Hochzeitszug vorüberziehen, wird wahnsinnig und stirbt. Nachdem der Vater ihren Tod entdeckt hat, bereut er die Tat und ersticht den Prinzen. Im zweiten Akt wird das Stück zum Monodram, so wie in den Vorbildern Bendas den Protagonistinnen ebenfalls weit ausladende Monologe anvertraut sind. Sieht man von dem Auftritt der Boten, die die Insignien des Todes überreichen (den zerbrochenen Ring, das Herz Lenardos im Gefäß und die briefliche Todesandrohung) ebenso ab wie von dem aufgesetzt wirkenden Reuemord am Ende, so gibt es keine äußere Handlung mehr. Gänzlich ins Innere verlegt, vollzieht sie sich in einem fast 50-minütigen Monolog der Blandine. Getreu seinem Vorhaben, *„eine stufenweise Fortschreitung der Leidenschaften"* zu schildern, zeigt Goetz Blandine in allen, sich stetig steigernden Affektlagen, die von dem Schmerz über das Ausbleiben des Geliebten über zunehmende Unsicherheit, böse Ahnung, Gewißheit durch die Todesboten bis zum Wahnsinn reichen. Damit ist gerade dieser Abschnitt des gesamten Werkes paradigmatisch für die aufblühende Gattung des Melodrams.
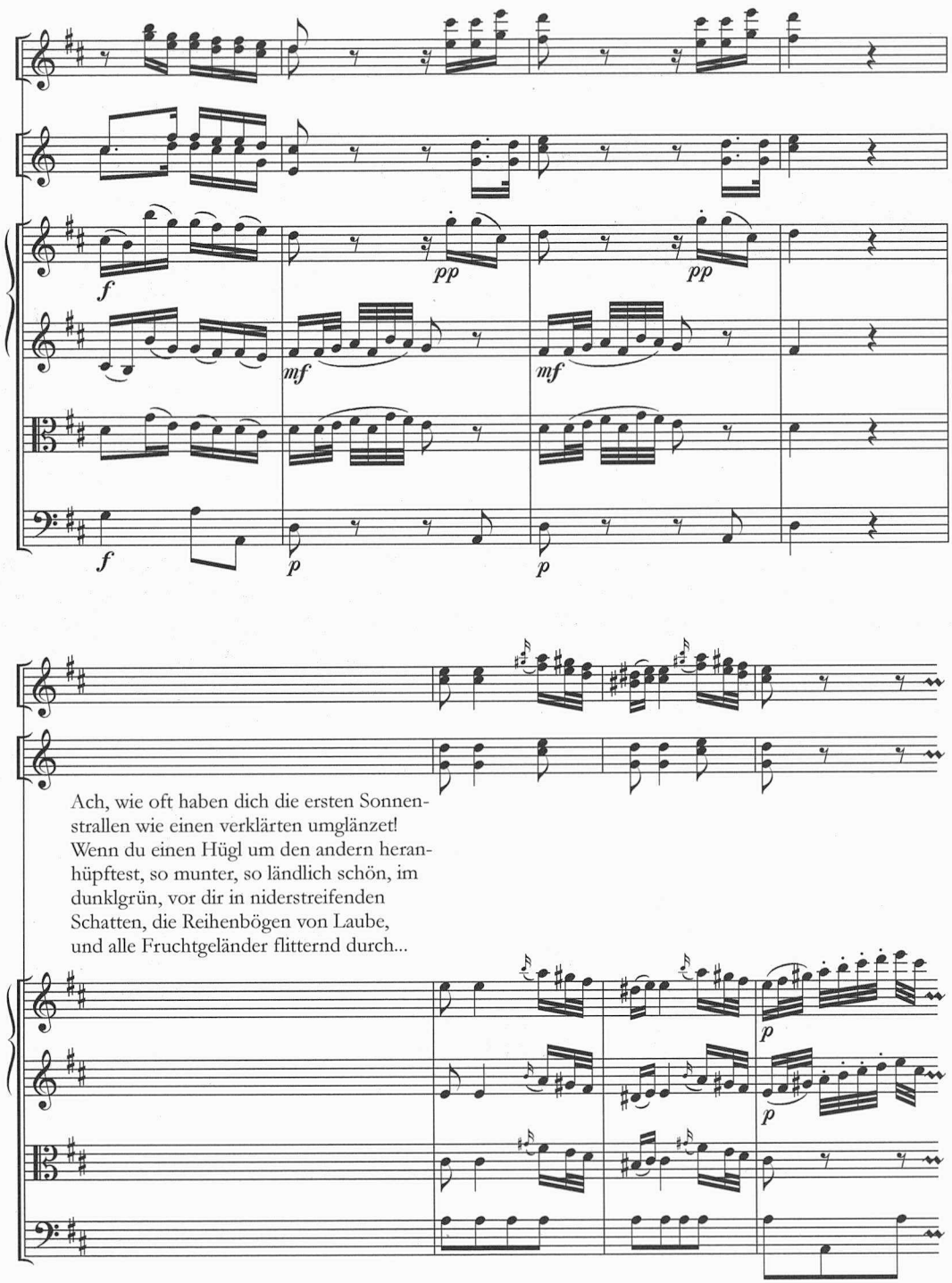
---

[25] Im Faksimile hrsg. von Horst Günther, Frankfurt am Main 1980.

[26] Zitiert nach Dirk Richerdt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis* ..., a. a. O., S. 239.

[27] *Dramaturgische Blätter* von A. Freyh. von Knigge, Hannover, St. 15 vom 24. 1. 1789: „... *die Sprache so abgeschmackt als möglich; alle Artikel weggelassen ... und überhaupt das Ganze als Gedicht betrachtet, von gar keinem Werthe*" (zitiert nach S. Ewert, *Die Gebärde im Melodrama Lenardo und Blandine* ..., a. a. O., S. 20).


Andante molto
Fl.
Hr. (D)
V.1
dolce
V.2
Va.
B.
pp
p
f
p
pp
f
p
p



Notenbeispiel 1: Akt 2, f. 5r.–6r.
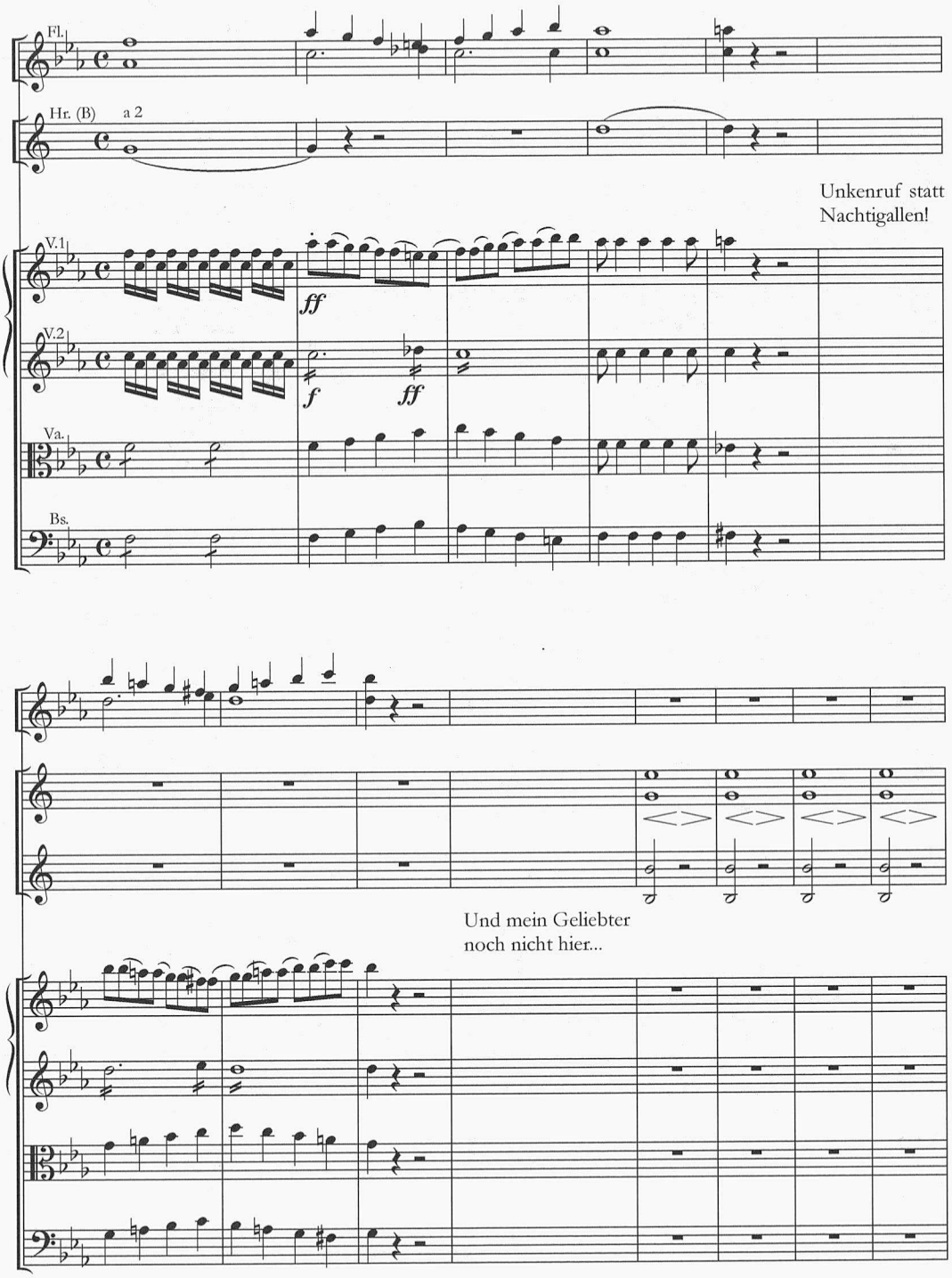
Obwohl der zweite Akt insgesamt weniger von jähem Affektwechsel beherrscht wird, vielmehr das allmähliche Abgleiten in den Wahnsinn kontinuierlich dargestellt wird, ist es gerade der erste Abschnitt bis zum Auftritt der Boten, in dem sich der Stimmungsumbruch vom Sinnieren bis zur bösen Vorahnung auch musikalisch am prägnantesten exponiert.
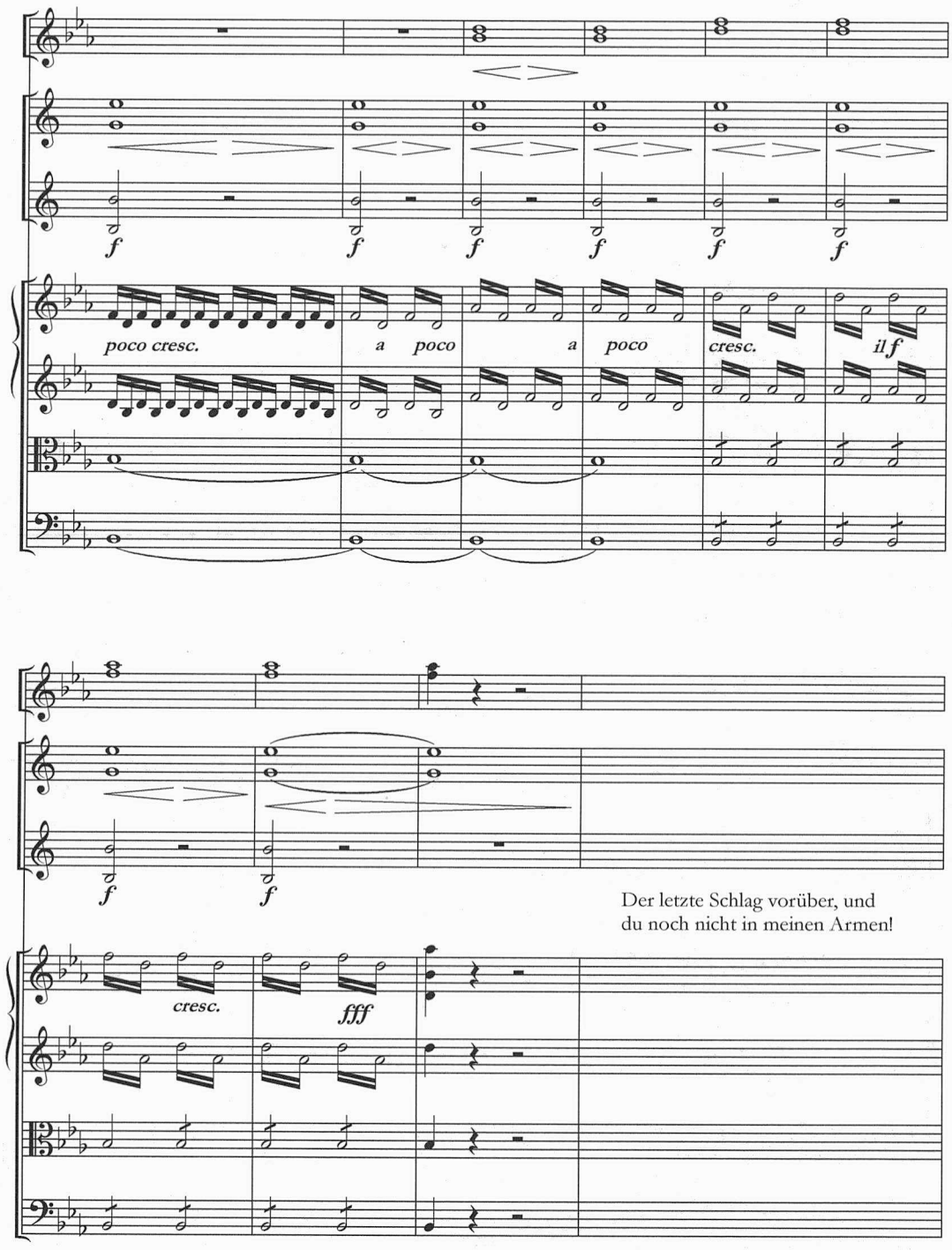
Zu Beginn des Aktes hängt Blandine in Gedanken dem Glück mit ihrem Geliebten nach. Die Abbildungen sind in jeweils ähnlicher Grundstimmung gehalten, der Ablauf der mimischen Darstellungsweise läßt noch keine Brüche erkennen, die Gebärden gehen in natürlicher Weise (Goetz nennt dies *„unwillkürlich"*) ineinander über. Die Abbildungen enthalten in Form des Bettes, auf dem Blandine sitzt und ihrer wehmütigen Stimmung gestischen Ausdruck verleiht, einen festen räumlichen Bezug, der mit zunehmender Erregung Blandines aufgelöst wird. Die feste räumliche Ordnung läßt sich in gewisser Hinsicht auch in der Musik wiederfinden. Im Vordergrund steht hier eine Anzahl musikalisch autonomer, ausnahmslos langsamer kantabler Sätze, die motivisch zum Teil auseinander abgeleitet werden. Thematische Gebilde lassen sich erkennen, die Abschnitte neigen zu tonartlicher Geschlossenheit. In die stabile, durch musikalische Eigengesetzlichkeit gesicherte Umgebung ist nun der Monolog Blandines eingewoben. Bei allen Gedankensprüngen, die der Text aufweist, so zeigt er doch überwiegend syntaktische Geschlossenheit und Zusammenhang (Notenbeispiel 1).

Ein erster Einschnitt beschreibt den Wandel von der Reflexion, der Rückbesinnung auf die Vergangenheit, hin zum Aufkommen einer bösen Vorahnung, wobei mit dem immer drängenderen Warten und Ausschauhalten nach dem Geliebten die Wahrnehmung einer zusehends bedrohlich empfundenen Umwelt einhergeht. Diente die Naturschilderung des ersten Aufzugs noch der Darstellung des Liebesidylls im aufkeimenden Morgen, so befinden wir uns jetzt in finsterer, *„schröcklicher"* Nacht ohne *„Troststernchen am ganzen weiten Himmel"*. Empfand Blandine im ersten Aufzug die Vogelwelt in Form von *„liebeflötenden Nachtigallen"* noch als Ausdruck ihres Liebesglücks, so zeigt der an Deutlichkeit der Metaphorik kaum zu überbietende Ausruf *„Unkenruf statt Nachtigallen"* den ganzen Umschwung der Situation (Bsp. 2). Insgesamt aber ist es der Topos des aufkommenden Gewitters, der der inneren Ängstigung Blandines äußerlichen Ausdruck verleiht und das unmittelbar vor dem Eintritt der Boten mit den Insignien des Todes ausbricht.

Was die Abbildungen betrifft, so ändert sich deutlich die Gebärdensprache. Blandine hat sich vom Bett erhoben, um – wie das Libretto vorgibt – zum Fenster zu gehen. Dieses Fenster spielt aber, obwohl es die Verbindung zu den bedrohlichen Vorgängen der Außenwelt schafft, in Goetzens weiteren Zeichnungen keine Rolle mehr. Ohne räumliche Bezugspunkte – quasi als Ausdruck der steigenden Orientierungslosigkeit Blandines – wird nur noch die Figur dargestellt, der Betrachter gezwungen, sich mit dem Ausdruck ihres inneren Aufruhrs zu beschäftigen. Die Gebärden werden ausladender, gehen nicht mehr organisch auseinander hervor, der Gebärdenwechsel beschleunigt sich.
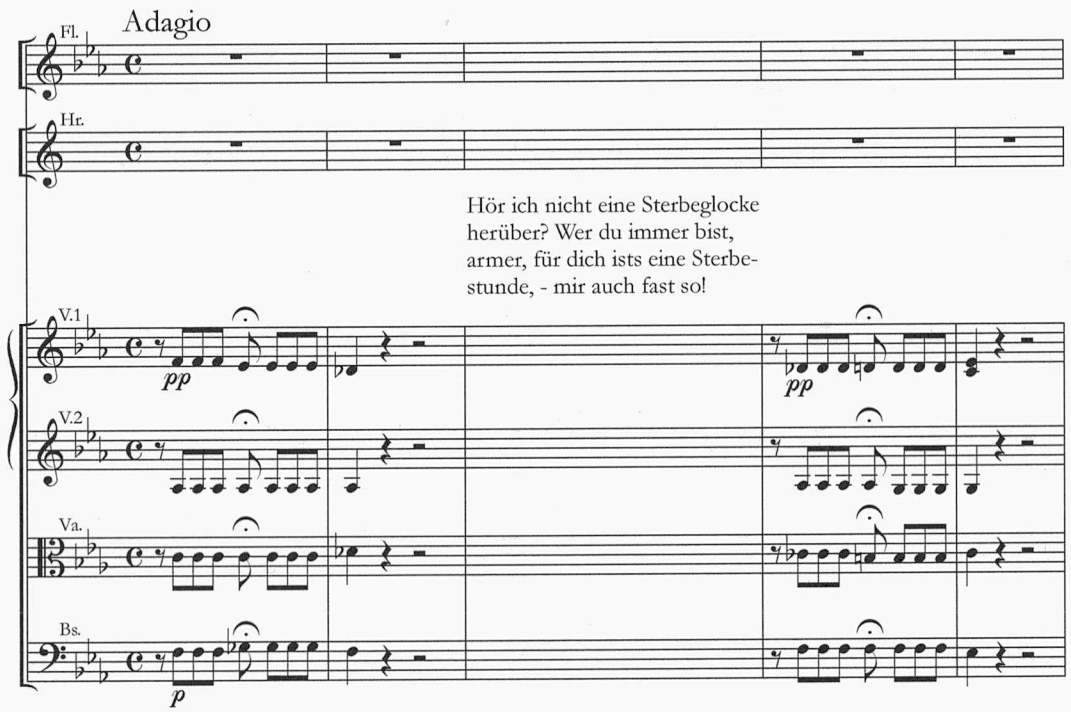
Auch die Faktur der Musik ändert sich. Analog zu dem in den Bildern fehlenden räumlichen Bezug gibt auch hier die Musik ihre Funktion als Gerüst für den Monolog Blandines auf. Sie verliert trotz hin und wieder aufblitzender Motivik im gleichen Maße an Kohärenz wie auch der Text von den anfangs geschlossenen Satzeinheiten übergeht in stammelnde, teils unzusammenhängende Ausrufe. Die Interaktion zwischen Text und Musik wird lebhafter, der Kurzgliedrigkeit des Textes entspricht die Kleingliedrigkeit der orchestralen Einwürfe. Beispielhaft hierfür kann ein Abschnitt gelten, in dem der Tod als beherrschendes inhaltliches Motiv sich erstmals mächtig in den Vordergrund drängt. Ausgelöst wird die sich intensivierende Vorahnung durch das Umdeuten der soeben verklungenen Mitternachtsglokkenschläge in das Läuten einer Sterbeglocke (Bsp. 3). Auch die Musik „erbebt" – und zwar


Fl.
Hr. (B)
a 2
Unkenruf statt
Nachtigallen!
V.1
V.2
Va.
Bs.
ff
f
ff
Und mein Geliebter
noch nicht hier...



Notenbeispiel 2: Akt 2, f. 22r–23v.

in auftaktig einsetzenden Achtelrepetitionen, wobei jeweils zur Taktmitte bzw. zur Takteins hin die Harmonie wechselt. Viermal hintereinander werden die Einlassungen Blandines durch dieses Motiv unterbrochen: allein der Zusammenhang, den die Motivik unterstellen will, wird konterkariert durch die ziellos vagierende Chromatik der harmonischen Fortschreitungen. Je mehr sich aber der Ausbruch des Gewitters nähert, desto mehr lösen sich auch diese zaghaften musikalischen Verbindungen auf. Der nächste Einsatz des Achtelbebens mündet in eine Fläche, die den gleichzeitig deklamierten Text über „Leichenschauder", „hohles Gewinsel in der Ferne" akkompagniert. (Bei Winter wird das „unter die Musik sprechen" bei weitem nicht so stringent eingesetzt wie bei Benda, wo sie dramatische Höhepunkte markieren.) Einem eintaktigen Allegro-Einwurf folgt eine kaum mehr Reminiszenz zu nennende Erinnerung an das Achtelbeben, bevor schließlich das Gewitter losbricht.



Notenbeispiel 3: Akt 2, f. 24v.
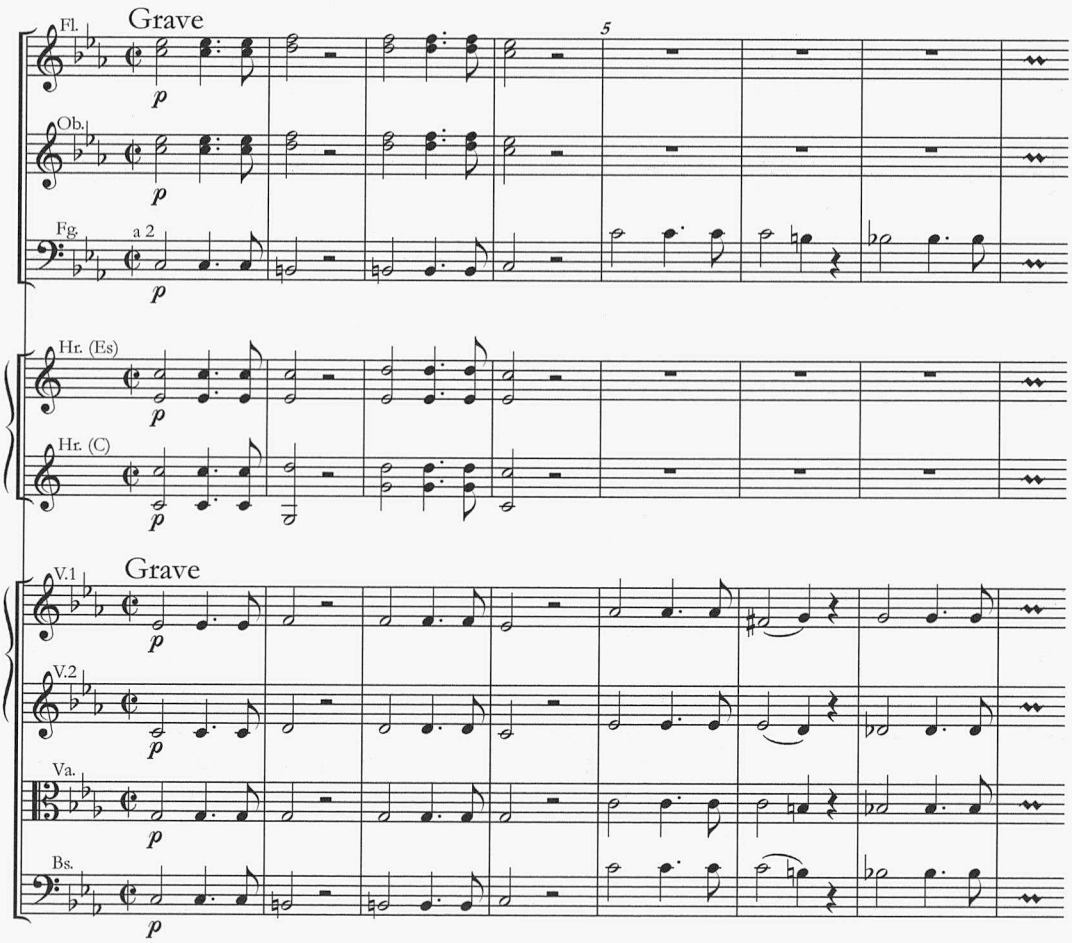
Erklingt die Musik dagegen ununterbrochen über einen längeren Zeitraum, wie etwa im Falle des mitternächtlichen Glockenschlags, so zeigt sich eine dem eben Erwähnten umgekehrte Tendenz. Es wird eine 12-taktige Klangfläche nach Art der bekannten Mannheimer Orchestersteigerungen aufgebaut. An ihrem Anfang stehen zur Versinnbildlichung des Glokkenschlages vier ganztaktige vierstimmige Hornakkorde, die sich als Achse auch über die folgenden acht Takte hinziehen, wenn die weiteren Instrumente klangausdehnend und -verstärkend einsetzen. Harmonisch aber stagniert der Abschnitt auf B bzw. B^7 und auch der Schlußakkord im 13. Takt bleibt offen, so daß die Rede einfallen kann. Somit erfüllt auch der ausgedehntere Instrumentalabschnitt letztlich keine andere Funktion als das kurze tonmalerische Motiv.
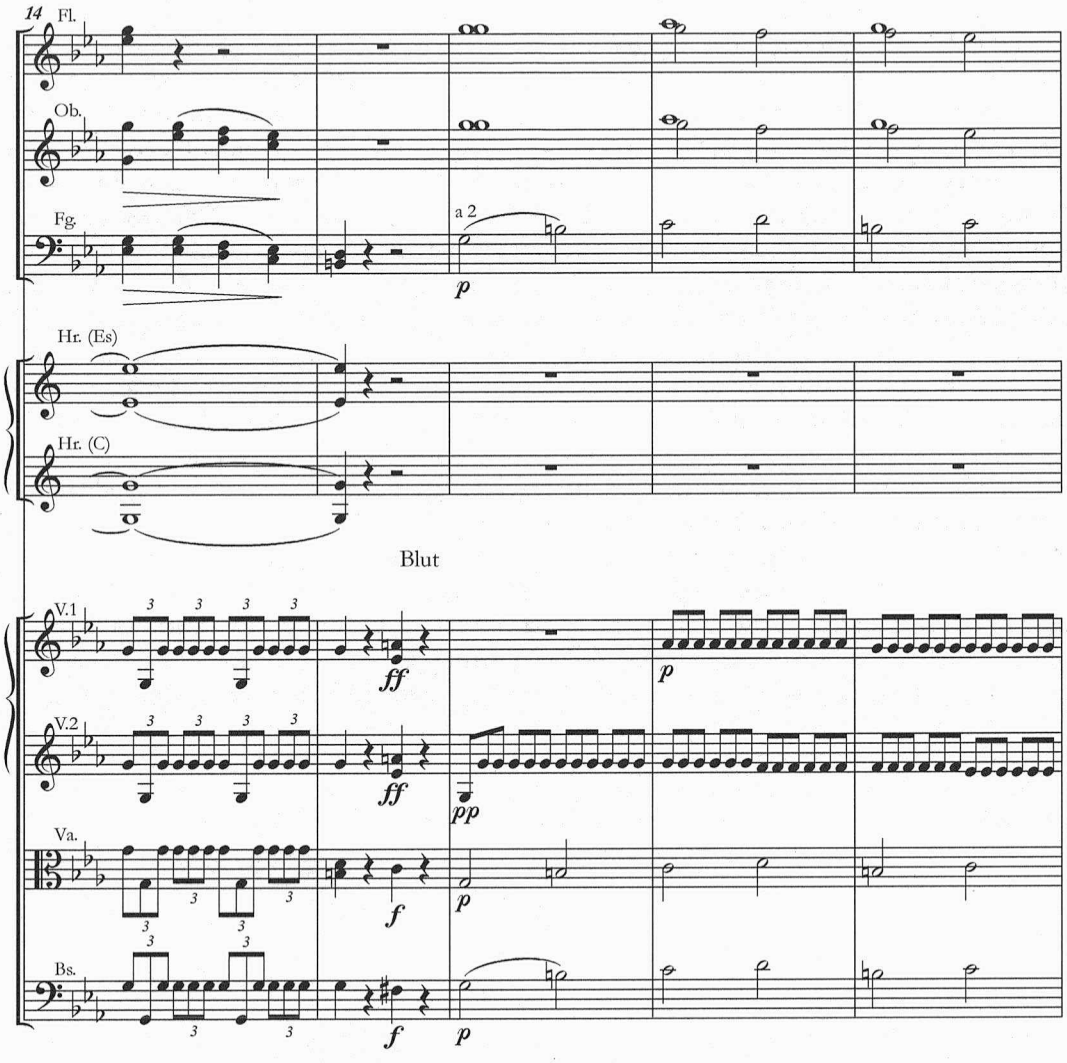
Hatten sich im Verlauf dieser Szene die musikalischen Zusammenhänge im Vergleich zu den Anfängen des Aktes deutlich gelockert, sei es in motivischer, sei es in harmonischer

Hinsicht, so scheint sich mit ihrem Abschluß im Entladen des Gewitters die musikalische Kohärenz wieder einstellen zu wollen. Die Schilderung des Gewitters als tonmalerische Illustration nimmt in zahleichen Melodramen einen zentralen Raum ein, wobei die Vorbildfunktion der *Ariadne* Bendas, die Winter ja unmittelbar vorher kennengelernt hatte, außer Frage steht. Karl Böhmer hat in diesem Zusammenhang in seiner Dissertation auf den gleichen „müncherischen" Figurenvorrat hingewiesen zur Darstellung des Donners und der Blitze, wie sich über Winter und Gruas *Telemaco* bis zum *Idomeneo* nachweisen lassen (gehaltene Bläserakkorde, kreisende Violinfiguren, Tiraten).[28] Die Gewitterszene suggeriert in der Partitur durch neue Generalvorzeichnung, vorangehenden Doppelstrich und neue Taktvorzeichnung einen Neuansatz eines eigenen Instrumentalsatzes, obwohl sich de facto diese Parameter nicht ändern. Die Gewittermusik kann sich nicht vom dissoziierende Sog befreien, sie wird in Einzelabschnitte aufgelöst, von Blandines panischen Zwischenrufen unterbrochen.

Die Gewitterszene ist nur angedeutet, kürzer als vergleichbare Musiken, ist nicht naturalistisch nachgezeichnet, sondern mehr Ausdruck inneren Aufruhrs. So kann sie vom unvermittelten Eintreten der Todesboten abgeschnitten werden (Bsp. 4). In der gezeigten Verwendung von primär musikalisch bestimmten Abschnitten sowie textbestimmten Passagen, in

[28] Vgl Fußnote 13.





Notenbeispiel 4: Akt 2, f. 29v.–30v.

denen die Musik nur nachzeichnet, zeigen sich Möglichkeiten, aber auch die Schwächen der Gattung.

Goetz kritisiert in seinem Vorwort zur Libretto-Ausgabe von 1784 in Augsburg eine Art der tonmalerischen Komposition, die sich nur am punktuellen, von der jeweiligen Textpassage abhängigen deskriptiven Motiv orientiert. Goetz bedient sich hierfür des Bildes eines Stromes:

„… Ich fand bei einigen Dramen und Rezitativen, daß der begleitende Gesang der Instrumente entweder zu ser an einzelnen Bildern haftete und allenfalls die Bewegungen eines Stromes schilderte, welcher unter der ganzen Vorstellung der Natur wahrscheinlich auf seinem unveränderlichen Platz fortrauschte, sich aber dennoch in der Musik nur in dem Augenblick hören ließ, da der Schauspieler vom Strom sprach …“.

Auch sind es für Goetz die als musikalisch-autonom zu verstehenden *„Entwicklungen und Ausweichungen“*, also die ausgedehnteren instrumentalen Zwischenspiele, die den Schauspieler zu dramaturgisch nicht gerechtfertigten Aktionen und Gebärden drängen. Andererseits führt

Goetzens geäußerte Theorie vom Wesen des Melodrams als eines ständigen Wechsel der Affektzustände den Komponisten fast zwangsläufig zu einer kleingliedrigen Nachzeichnung dieser Folge von unterschiedlichen Befindlichkeiten. Dadurch gerät der Komponist in die Zwangslage, die von Goetz kritisierte Kleinteiligkeit verwenden zu müssen, um den stetigen Affektwechsel glaubhaft darzustellen zu können. Das führt Winter zu einem Verlust an musikalischer Stringenz. Ein kompositorisches Mittel zur Schaffung größerer musik-immanenter Zusammenhänge ist in den meisten zeitgenössischen Melodramen – vor allem bei den beiden großen Melodramen Bendas, aber auch beispielsweise in Voglers *Lampedo*[29] – das gezielte Verwenden von „Erinnerungsmotiven". Auch Winter greift in *Lenardo und Blandine*, wenngleich nur sehr zurückhaltend, auf „Erinnerungsmotive" zurück; so wird das in Beispiel 3 vorkommende auftaktige Dreitonmotiv in verschiedenen Kontext gestellt. Dies allein kann aber keinen musikalischen Zusammenhang schaffen, keinen Ersatz für selbständige musikalische Formen darstellen, bleibt rein musikalisch letzten Endes also unbefriedigend.

Es war wohl nicht zuletzt dieser ästhetische Widerstreit zwischen autonom musikalischer Gestaltung, die dramaturgisch nicht gerechtfertigte Gestik bewirkte sowie verbal-gedanklicher Motivassoziationen, die wiederum in musikalische Kurzgliedrigkeit mündete, die das Werk letztendlich unbefriedigend erscheinen lassen. Insofern darf *Lenardo und Blandine* als paradigmatisch für die Problematik der Gattung in ihrer Zwitterstellung zwischen Sprechtheater und musikalisch begründeter Gestaltung betrachtet werden. Die Unauflöslichkeit des Widerspruchs führte schließlich zum baldigen Untergang der Gattung als solcher, nicht jedoch der im Melodram ausgeprägten technischen Mittel, die in der frühen romantischen Oper, punktuell und differenziert verwendet, dramaturgisch steigernde Wirkung erzielten.

---

[29] Vgl. Joachim Veit, „Voglers Beitrag zur Gattung Melodram vor dem Hintergrund der frühen Manheimer Melodramaufführungen", in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren* ... a. a. O., S. 212–232.

Eugene K. Wolf

The "Concert" in Munich under Elector Carl Theodor

There is a saying in English to the effect that one should not bring coals to Newcastle or, in a slightly more Americanized version, expect to sell refrigerators to Eskimos. Such maxims came to mind as I contemplated preparing an essay on concert life in Munich for a volume that would include contributions by numerous scholars for whom music in Munich is an intimate and daily concern.[1] But bolstered by another English saying – that fools rush in where angels fear to tread – I decided to plunge ahead. I shall, however, restrict myself to a discussion of three facets of this rich topic: first, the different concert series and their venues in Munich during the late eighteenth century; second, the sociological or at least social aspects of these concerts; and finally, very briefly, the contents of their programs. The primary intent of this paper is not to supply new information about any of these areas (though some, I think, will emerge). Rather, my purpose is to summarize the present state of our knowledge and to present certain new or perhaps unfamiliar interpretations.

There were two principal series of concerts in Munich during the Carl Theodor era. The first of these exemplifies a type ubiquitous in Europe during the eighteenth century: the noble "academy" or concert at court. The name *academy* for these occasions explains the use of quotation marks around the word *concert* in my title, for this was a quite special class of event distinct in significant respects from a public concert, as we shall see.

In the past there has been some confusion about where the Munich version of these academies took place, owing primarily to the fact that programs of the period do not usually state their location (see fig. 1, which reproduces the lone surviving program for a Munich academy). Another cause of confusion is that similar concerts from much earlier in the century – as far back as 1720 – occurred during carnival in the Redoutenhaus or "Kassino" in the Prannerstrasse.[2] (We shall return to the use of the Redoutenhaus for concerts in a moment.) But it is now clear that the electoral academies under both Carl Theodor and his predecessor Max Joseph, which of course featured the court Kapelle, took place in the *Residenz* – specifically in the Kaisersaal, located in the northwest quadrant of the palace. This is the grandest room in the palace, facing onto the Hofgarten and approached by the impressive Kaisertreppe (see fig. 4). We are especially fortunate to be able to experience the magnificence of this setting today, for the space it had occupied, together with that of the adjacent Vierschimmelsaal, was taken over in the period 1799–1803 to fashion what were known as the Hofgartenzimmer as an apartment for Electress Karoline Friederike.[3] After the destruction of

---

[1] I am, of course, thinking of such scholars as Dr. Robert Münster, former chief of the Musiksammlung (now Musikabteilung) of the Bayerische Staatsbibliothek, whom I would like at the outset to thank for his willingness to share with me his extensive materials on concert life in Munich; the present paper would not have been possible without his generous assistance. I want also to note that much of the original bibliographical and documentary material mentioned in this paper was first brought to light by my wife, Jean K. Wolf, in the course of her research on the music of Christian Cannabich; I am grateful to her for permitting me to make use of it in the present paper.

[2] See Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor: Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600–1800,* ed. Christian F. Otto and Mark Ashton, Chicago 1993, p. 175.

[3] See Klingensmith, *The Utility of Splendor,* p. 57.

the Hofgartenzimmer in World War II it was eventually decided to recreate the Kaisersaal, a project that was completed in 1985.[4]

A contemporaneous description of the Kaisersaal and its use for music is provided by the writer and critic Friedrich Nicolai in his *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781.* After describing the Kaisertreppe, he states:

"Von dieser Treppe steigt man zu dem größten Saale, welcher der Kaisersaal heißt. Er ist in Absicht auf die allgemeine Anlage sehr schön und von gutem Verhältnisse (118 Fuß Länge zu 52 Breite); aber es sah doch etwas traurig darinn aus. Die Wände waren mit alten Hautelissetapeten, von unbedeutender Zeichnung, bekleidet; und die schönen großen Fenster bestanden zu meinem Erstaunen aus altväterischen kleinen runden Scheiben, doch hatte man angefangen größere Glastafeln zu machen. Da hier die musikalischen Akademien oder Koncerte gehalten werden, so ist an einem Ende eine Erhöhung für das Orchester. Ich konnte nicht umhin, zu beseufzen, daß ich hier die Mannheimische Kapelle nicht hören könnte".[5]

Later Nicolai hears the Kapelle play some symphonies in the theater, leading him to conclude that *"kein Orchester in Deutschland diesem zu vergleichen ist".*[6]

Two other quotations, both by the Münchner Lorenz Westenrieder, confirm the essentials of Nicolai's description, but add significant details about the actual performances. In the first, originally published in 1782, Westenrieder writes,

"Gewöhnlich wird alle Woche einmal öffentliche Hof-Akademie gehalten, wo sich die hohen Herrschaften zum Spiel [i.e., Kartenspiel] *einfinden, während dem von einem der besten Orchester in der Welt Musik gemacht wird. Die berühmtesten fremden Tonkünstler, die hier durchreisen, und nicht selten hohe Herrschaften, lassen sich gefallen, sich hören zu lassen".*[7]

Notable here is the first of many known references to the fact that cards were played during the performances at academies. The second quotation, published a year later, in 1783, nicely complements the first:

"Ausserdem wurde seit dem Hierseyn Sr. kurfürstl. Durchlaucht [Carl Theodor] *fast alle Wochen, bey Hof im Kaysersaal, eine öffentliche Akademie, wozu jedermann freyen Zutritt hatte, gehalten, und während derselben die vollstimmigste Musik gehört, bey welcher manchmal Damen vom ersten Rang gesungen haben".*[8]

Perhaps surprising in this passage is the information that these events were open to the public, a fact we shall consider in more detail later in this essay.

Two final mentions of the electoral academies also affirm that they were held in the Kaisersaal. The first, from 1785, by the Palatine minister Johann Friedrich von Hertling, certainly refers to that space when it says the electoral academy attended by Hertling *"wurde in einem sehr grossen à l'antique ausgezierten Saal gehalten".*[9] A decade later Philipp Ludwig Hermann Röder again locates the academies in the Kaisersaal, adding that *"im Kaysersaale selbst ist sonst nichts merkwürdiges als eine Statue der Tugend von Porfir, die von einigen als ein Kunststück gelobt, von andern aber wieder getadelt wird".*[10] We shall return to the question of what the above passages tell us about the nature of academies in Munich in a moment.

---

[4] I am grateful to Robert Münster for pointing out to me – to my embarrassment – that the Kaisersaal had been reconstructed; owing to the tragic publication history of the Klingensmith volume (my principal source on the architecture of the Residenz), which delayed its appearance by many years, this fact did not appear therein. The Kaisersaal is now open to the public on tours of the Residenz.

[5] Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781,* vol. 6, Berlin 1785, p. 521.

[6] Ibid., p. 703.

[7] Lorenz Westenrieder, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustand),* 2d. ed., Munich 1783 (orig. ed. 1782), pp. 292–93.

[8] Lorenz Westenrieder, "Von dem Zustand der Musik in München", in: *Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern,* vol. 1, part 2 (1783), p. 378.

[9] Karl Freiherr von Hertling, "Ein Besuch in München 1785: Nach dem Tagebuch des Ministers Joh. Friedr. Freiherrn von Hertling (Schluß)", in: *Das Bayerland* 24 (1913), p. 244.

[10] Philipp Ludwig Hermann von Röder, *Reisen durch das südliche Teutschland,* vol. 4, Frankfurt 1795 (orig. ed. 1761), p. 23. I owe this citation to Bärbel Pelker's article "Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in

The other main series of concerts in Munich during this period was the so-called Liebhaberkonzerte or, in the French of the extant programs, the *"Concert de Mrs. les Amateurs"*. This series may have begun as early as 1781, three years after Carl Theodor's arrival, and incidentally the year of Nicolai's description of the electoral academies quoted earlier.[11] However, the only programs we have date from somewhat later, 1785–97,[12] and the evidence is not entirely clear. They had in any event probably begun by at least late 1782, a bit earlier than the date of 1783 given in some references,[13] as evidenced by the quotation from Westenrieder given in the next paragraph: Westenrieder writes that on 13 April (of 1783) the fourth concert of the series was to take place. As each annual series would normally have begun late in the previous year (see below), a date of late 1782 (or possibly early 1783) seems the most reasonable one. In this regard it is perhaps revealing that Westenrieder does *not* mention the Liebhaberkonzerte in his discussion of music in Munich from the previous year, 1782 (see above, fn. 7), a possible indication that the series did not get under way any earlier than late in that year.

The Liebhaberkonzerte were held in the Redoutensaal of the aforementioned Redoutenhaus in the Prannerstrasse, which was converted in 1818–19 into the former Landtagsgebäude (see fig. 3). The most extensive description of these concerts known to me is that by Westenrieder in his 1783 account of music in Bavaria, from which the second of his two earlier quotations about the electoral academies was taken. After that passage he says,

"So wurde auch im Kassino Musik gemacht, und, mit Einem Wort, dieser ruhmwürdige Hang zur Musik [that is, of Bavarians], *und, was eben so sehr in Betrachtung kömmt, dieser Eifer der grossen Tonkünstler, die Kraft derselben jedermann mitzutheilen, gründete ein Unternehmen, das diesen zur wahren Ehre gereicht. Dies ist ein ordentliches, großes musikalisches Concert, welches von Sr. Excellenz Hrn. Grafen von Seeau* [the infamous Intendant of the court] *übernommen, und wovon den 13 ten April das vierte eröffnet wurde* [emphasis added]. *Es wird jederzeit im grossen Redoutensaal, der darum gehörig ausgeziert und beleuchtet ist, gehalten, und mit der Gegenwart Sr. kurfürstl. Durchlaucht und der höchsten Herrschaften beehrt, und steht ausserdem jedem, der aboniert, ohne Unterschied des Ranges und Standes offen. Die Tonkünstler erblickt man auf einer geräumigen Bühne, welche sich allgemach erhebt, so, daß jeder, wie auf einem besondern Platz, gesehen werden kann. Man erblickt hier also die grössten itztlebenden Künstler, und genießt Meisterstücke der Kunst. Es ist ferner jedem, der ehe eine Probe seiner Fähigkeit gegeben hat, erlaubt, unter diesen Heroen zu erscheinen. Der Inhalt der Stücke, und die Namen derer, welche dabey besondere Rollen spielen, werden an demselben Tage durch eine gedruckte Anzeige bekannt gemacht".*[14]

A typical program for these concerts is reproduced as figure 2.

Judging by the surviving programs, the number of concerts per season and their placement within the year was quite variable. In the most extensive sequence of unbroken programs, from 1785/86, the first concert took place on 23 November, the second through the fifth on 2, 9, 25, and 30 December. The sixth program is missing, while the seventh has a date of 20 January.[15] In other words, both the day of the week on which the concerts were held and the interval between them were quite irregular. That they seem typically to have begun in

---

Mannheim", in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, ed. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, p. 56.

[11] This was the opinion of Ernst Bücken, in his *München als Musikstadt*, Leipzig 1923, p. 22; he gives no source for this date, however.

[12] I presently know of seventeen of these programs, found in the Bayerische Staatsbibliothek, the Geheimes Hausarchiv München, the Staatsarchiv München, and in private possession. Information on these programs was graciously made available to me by Robert Münster, Paul Corneilson, and my wife, to all of whom I extend thanks.

[13] E.g., Stephan Hörner, "München, III: 1651–1806", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2d. rev. ed., *Sachteil*, vol. 6, Kassel 1997, p. 590.

[14] Westenrieder, "Von dem Zustand der Musik in München", pp. 378–79.

[15] These programs are all found in the Geheimes Hausarchiv München, Korr. Akten 882 V b.

November – also the start of the winter season at Carl Theodor's court, incidentally – is confirmed by one other program, from 1 December 1791,[16] which says that it is the third of the series. Another bit of evidence to this effect is a handwritten notation on the title page of Christian Cannabich's Symphony No. 64 in the Bayerische Staatsbibliothek, which states that it was played on 9 November in the first concert of the eighth series.[17] As we have no precise date for the Cannabich symphony, this annotation is of little assistance in dating the beginning of the Liebhaberkonzerte as a series. But conversely, if we are correct that the series began in late 1782, then the Cannabich symphony can be dated (unfortunately, not very helpfully) to at least as early as November of 1789.

In contrast to the years just mentioned, in 1790 the fifth concert of the series took place as late as 3 June, and in 1794 the fourth as late as 29 May, indicating that in some years the series either began later, had fewer concerts, spaced them out to a greater degree, or labeled them inconsistently. As for the number of concerts in the series, though this is often referred to as twelve, two programs, from 24 March 1793 and 15 June 1797, state that their concerts are the thirteenth of the series.[18] Once again the irregular placement of the concerts within the year is evident: the thirteenth concert of each season, each possibly marking the last of the yearly cycle, took place nearly three months apart.

With regard to other aspects of the Liebhaberkonzerte, none of the extant programs or references known to me gives the time of day they occurred. We may presume that, like comparable series throughout Europe, they took place in the evening, just as did their principal models, the electoral academies.[19] Moreover, Westenrieder makes a point of noting that the Redoutensaal was "suitably decorated and lighted" for these occasions.[20] Performers in these concerts evidently consisted primarily of members of the court Kapelle and traveling virtuosi, to which, as Westenrieder states, were added talented amateurs on occasion. It may seem surprising that such public concerts were sponsored by the court, in the person of Graf von Seeau, but this was precisely what was done in the parallel case of Mannheim: when Carl Theodor left for Munich in 1778 he financed a similar series staffed by members of the Mannheim Kapelle who had not journeyed to Munich.[21]

The original Munich series may have lapsed at some point after 1795, for an *"Einladung zum Liebhaber-Konzerte"* of 4 December 1801 evokes the memory of the original series in announcing what seems to be a new series consisting of ten subscription concerts per season.[22] Once again the court is the sponsor: the announcement is signed by Clemens Graf von Törring-Seefeld, Seeau's successor as Intendant, and electoral support is proudly proclaimed. The venue remains the Redoutensaal, and subscribers are again invited to take part in the performance, provided they show up for the rehearsal beforehand (!).

---

[16] Bayerische Staatsbibliothek, 2° Mus. th. 117; see Robert Münster, "Zur Mozart-Pflege im Münchener Konzertleben bis 1800", in: *Mozart-Jahrbuch* 1978/79, Kassel 1979, p. 161. This article discusses five of the Liebhaberkonzerte programs in detail.

[17] Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1873: *"Den 9' Nove[m]bre den 1' Concert des 8' Jahrgangs zum Schluss das 2' Mahl gespielt worden".*

[18] Information on the first of these programs was supplied to me by Robert Münster, while the second is discussed in his article "Zur Mozart-Pflege im Münchener Konzertleben bis 1800", pp. 162–63.

[19] See the first paragraph of the passage quoted at fn. 29, below; the author states that the court arrived for the academy "after six o'clock".

[20] See the passage quoted at fn. 14, above.

[21] See, inter alia, Roland Würtz, *Ignaz Fränzl: ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim* (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, 12), Mainz 1970, pp. 19–24 (with further references). Fränzl was the first leader of the new orchestra.

[22] Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt. I (olim Staatsarchiv für Oberbayern), HR Fasc. 462, Nr. 61½.

It is not generally known that a second series of amateur concerts existed in Munich at the time, as evidenced by a program, discovered by my wife in what was then the Staatsarchiv für Oberbayern, from 3 December 1792.[23] This program announces the *"III^te Musikalische Dilletanten-Unterhaltung"* of the *"IV^ter Jahrgang"* of the series, which would therefore have begun in 1788. The court musicians [Klement] Blum, a violinist, and [Franz Anton] Dimmler, a hornist, are mentioned as organizers, and several of the soloists are from the court as well. However, an announcement at the bottom of the program, as well as the title *"Dilletanten-Unterhaltung"*, implies that these concerts had a stronger amateur component than the court-sponsored Liebhaberkonzerte.

Let us turn now to the social aspects of these concerts – what they were like, not from the specifically musical or aesthetic standpoint, but as an integral component of the court and civic life of an electoral capital like Munich. Here the Liebhaberkonzerte represented the wave of the future, not only as public concerts, but because in both Munich and Mannheim they were the historical predecessors of the institutionalized subscription concerts of the nineteenth and twentieth centuries. The Liebhaberkonzerte appear to have been regular subscription concerts of the type familiar to us from Mozart's Vienna, though even here we should beware of anachronistically linking them with the contemplative, musically absolute, even spiritual conception associated – rightly or wrongly – with the later idea of the concert. As James H. Johnson and others have made us aware,[24] an eighteenth-century concert was as much a social and what we would call an entertainment event as a purely musical one. Indeed, even that formulation – the social *versus* the musical or aesthetic – has a pronouncedly anachronistic ring, presenting the two as polarities when in fact they were inextricably intertwined.

One reason for this interdependence is that, at least initially, the Liebhaberkonzerte in Munich clearly took the electoral academies as their principal model. (This was so in many other centers, as well, notably Mannheim.) What that model entailed is made abundantly clear in several eighteenth-century portrayals of academies at the court of Carl Theodor, which will be the focus of most of the rest of this essay. We have already noted two such descriptions by Lorenz Westenrieder from 1782 and 1783 (see fnn. 7–8); he labels these concerts *"öffentlich*[e] *Hof-Akademie*[n]*"* and says that card-playing was involved. Also quoted above was the beginning of a third description, from the diary of the Palatine minister Johann Friedrich von Hertling, who attended an academy in Munich in 1785. Here is the full passage:

"[Wir] *verfügten uns zur gehörigen Stund in die Academie bey Hof. Diese wurde in einem sehr großen à l'antique ausgezierten Saal gehalten. Die Versammlung war sehr zahlreich und bestunde in 38 Spieltischen, wobey etlich und siebenzig Damen gezählt wurden. Wir stunden gegen dem Orchestre ohnweit dem Spieltisch, wo Ihre Churf. Durchlaucht mit der verwittibten Frau Churfürstin* [Maria Anna Sophia von Bayern], *der Frau Herzogin* [Maria Anna Josepha von Bayern], *der Frau Fürstin von Fürstenberg, [und der] Frau Gräfin von Riaucour* [the wife of the Saxon envoy to Carl Theodor's court] *spielten. Als Ihre Churf. Durchlaucht das erstemal abgelöset wurden, geruhten Höchstdieselbe sich uns zu nähern, erkundigten sich über meine Unpässlichkeit und kehrten nach einem kurtzen Unterhalt wiederumb an dero Speiltisch zurück".*[25]

Hertling then speaks with Graf von Seeau about securing an audience with the duchess, Maria Anna Josepha. Shortly thereafter Seeau brings her over to Hertling, and they have an extended conversation. This passage paints a vivid picture of the social character of an electoral academy. Notice that the music is barely mentioned; it is conversation and social interaction – not to say social climbing – that occupy the almost exclusive attention of the writer.

---

[23] Ibid.

[24] James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley 1995, esp. chap. 4, "Concerts in the Old Regime".

[25] Hertling, "Besuch", p. 244.

Philipp Ludwig Hermann Röder is even more explicit in his description of a Munich academy in his *Reisebeschreibung* of 1795 (see above, fn. 10). Röder first lists the program, which consisted of a series of three arias and four instrumental concertos framed by symphonies of Joseph Toeschi and Christian Cannabich at the beginning and end. He then states, *"Der Hof*[,] *der sich mit Spielen unterhielt, schien der Musik wenig zu achten. Freilich kann die Gewohnheit auch das vortreflichste zum gewöhnlichen herabwürdigen".*[26] He then goes on for almost a page to describe a sort of court jester who circulated through the audience. What particularly shocked Röder about this character was that he *"dutzt jedem ohne Unterschied!"* (i.e., uses the familiar "Du" forms for everyone – including the elector, incidentally). Röder's comments on this bit of *bizarrerie* may adumbrate a more modern view of the concert; he says, *"Das*[s] *eine solche Erscheinung mit der vortreflichen Musik entsetzlich kontrastiren müsse, ist für sich selbst klar".*[27]

The most detailed description of an electoral academy known to me concerns not Munich but Mannheim, to which Carl Theodor returned briefly in 1785. This is, incidentally, the same year as the very similar Hertling account quoted earlier. At Mannheim academies took place in the Rittersaal in the central tower of the palace. It was here, during Carl Theodor's 1785 visit, that Gottfried Edler von Rotenstein managed to attend an academy, which he reported upon as follows in his *Lustreise in der Rheingegenden*:

"Es war diesen Abend Akademie, oder – welcher Ausdruk mir passender zu seyn scheint – Konzert bei Hof. Ich verließ daher nach fünf Uhr meine Statuen [he had been in the Antikensammlung], *und eilte in den Rittersaal, wo das Konzert gegeben wurde. Der Hof kam erst nach sechs Uhr, und ich hatte also noch Zeit, mich umzusehen* ... [Here he describes the Rittersaal in detail – some of it incorrect.]

Oben und rechter Hand an den Fenstern herab waren Spieltische gesezt, linker Hand ist der Plaz des Orchesters, etwas über den Fußboden erhaben und mit einem Gelender eingefasst.[28] *Nach sechs Uhr kam der Hof, der Kurfürst und beide Kurfürstinnen [von der Pfalz und von Bayern] samt den Hofdamen und Kavaliers. Die Musik gieng nun an, und man sezte sich gleich zum Spiel. Oben am ersten Tisch sassen beide Kurfürstinnen, und in ihrer Gesellschaft spielten die Frau von Sikkingen* [i.e., Sickingen, wife of the elector's Parisian envoy] *und* [Wolfgang Heribert] *von Dalberg* [the well-known Intendant of the Mannheim Nationaltheater]. *Man sagt es seye L'Omber, was sie spielten ... Anfänglich gab ich alle Hofnung auf, mich durch das Gedränge durchzuschlagen, um die fürstliche Personen selbst zu Gesicht zu bekommen. Allein ich wagte es mit einigen Abbé's, Rippenstösse auszuhalten, und wieder zu ertheilen, – und so kamen wir endlich wohlbehalten nahe bei den zwei fürstlichen Spieltischen an.*

Aber was sahe ich da? – den Kurfürsten zwar in einem neuen Kleide, – allein es war Karl Theodor, wie im alten auch [i.e., before 1778, when the court was in Mannheim]. *– Die Kurfürstinnen hingegen, auf die ich eigentlich ausgegangen war, sassen so, daß ich sie nicht im Gesicht sehen konnte ... Doch ich gab mich zulezt in Gedult, und horchte inzwischen auf das Orchester, das mich durch die bezaubernden Töne einer Mamsell* [Josepha] *Schäfer wieder mit meinem Schiksal aussöhnte. Der Kurfürst stund etlichemal auf, und gieng mit einem heiteren Lächeln an den Spieltischen herum. – Und nun erhoben sich dann auch die beide Kurfürstinnen von ihren Sesseln, kamen gegen das Orchester her, und hatten die Gnade, meine Neugierde durch ihr zugewandtes Antliz sattsam zu befriedigen* ... [Here he devotes an entire paragraph to a description of the electresses.]

Als sich die fürstliche[n] *Personen wieder gesezt hatten, wartete ich noch so lange, bis die Kronleuchter angestekt wurden, und dann gieng ich ab, – vergnügter, als vielleicht mancher, den die Etikette an die Spieltische gefesselt hatte, die ich vorbei paßirte".*[29]

---

[26] Röder, *Reisebeschreibung*, vol. 4, pp. 22–23.

[27] Ibid., p. 23.

[28] I interpret this to mean that the orchestra was situated to the left of the main entry doors of the Rittersaal, i.e., along the shorter south wall of the hall. According to Friedich Nicolai (see at fn. 5, above), this was also how the orchestra was placed when playing in the Kaisersaal in Munich. Pelker, "Musikalische Akademien", p. 53, places the orchestra along the longer west side of the hall, in front of the windows and facing the entry doors.

[29] Gottfried von Rotenstein, *Lustreise in den Rheingegenden, in Briefen an Fr. J. v. Pf.*, Frankfurt 1791, pp. 102–6 (letter of 11 May 1785), as quoted in Friedrich Walter, "Ein Akademiekonzert im Rittersaale des Mannheimer Schlosses 1785", in: *Mannheimer Geschichtsblätter* 10 (1909), pp. 210–11. The author of this passage, whom Walter does not name, is identified as von Rotenstein in Pelker, "Musikalische Akademien", pp. 54 and 58, which also provides a good discussion of the character of the electoral academies.

In this breezy depiction we once again note the strongly social character of the typical academy, with card-playing, lots of milling around, and seeing and being seen all comprising important elements of the experience. This is also apparent from the temporal position of these academies within the day-to-day cultural life of the court. While scholars from Hugo Riemann onward have led us to think of the concerts by the famous Mannheim orchestra as the focal points of court routine, they were really more like respites from the grander, more ceremonial occasions represented by opera, ball, and spoken drama among which they were interspersed.[30]

The relatively informal nature of electoral academies is also made evident in Munich by their close relationship with two other types of event at court, the so-called *Appartements* and the related *Hofgärten*.[31] These were smaller, more intimate, still less formal occasions than the academies. As the names make obvious, the former were generally held in the elector's apartments (or later on in the Grüne Galerie), the latter in the Hofgarten (weather permitting). They both featured what we would call chamber music, together with various kinds of card games and gambling. The relationship of these three types of occasion was simple: as Baron von Widmann reported from Munich to Maria Theresia in 1753, an academy was "nothing more than an *Appartement* with continuous music".[32] Similarly, a *Hofgarten* was merely an *Appartement* held outside.

Though I know of no visual representations of either academies or *Appartements* at Munich, there is a painting of a *Hofgarten* of the Max Joseph era that vividly portrays the informal nature of these occasions (see fig. 5). This painting, by Peter Jakob Horemans, is dated 1761; it shows Elector Max Joseph holding a set of cards, his uncle the Archbishop/Elector Clemens August of Cologne playing cello, Max Joseph's sister Maria Anna Josepha playing cembalo (this is the "duchess" of the Hertling description quoted earlier), an anonymous flutist, and finally Prince Friedrich Christian of Saxony (the brother of electress Maria Anna Sophia, who is at the far right) in his wheelchair. Though academies were held inside in a large and rather formal space, and involved mostly music with orchestra rather than chamber music, the basic ambience must have been similar to that portrayed in this painting.

Some scholars have interpreted the kind of evidence just presented to mean that music at a noble academy was simply background or *Tafelmusik* – what we might call Muzak, or wallpaper or elevator music. As already implied above, this interpretation betrays an anachronistic conception of the character of the academy, one in which music and social entertainment are treated as polar and self-exclusive. As against this view, I maintain that the noble academy should be considered and assessed on its own terms, as a type of socio-musical experience with its own individual traits. In particular, academies fostered and depended upon a special mode of listening, one characterized by divided rather than concentrated attention. One is reminded of Charles de Brosses's comment about the playing of chess in the boxes of Roman opera houses in 1739. He wrote, *"Chess is marvelously well adapted to filling in the emptiness of these long* [Italian] *recitatives, and the music* [of the arias is equally good] *for interrupting a too as-*

---

[30] See the excellent discussion of the typical cycle of events at Mannheim in Bärbel Pelker, "Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim", in: *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, ed. Ludwig Finscher, Bärbel Pelker and Jochen Reutter (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, 2) Frankfurt/M. 1994, pp. 29–40.

[31] On these two types of occasion, typical of court life throughout Europe, see Klingensmith, *The Utility of Splendor*, pp. 171–73.

[32] As quoted and translated in Klingensmith, *The Utility of Splendor*, p. 174, from Sebastian Brunner, *Der Humor in der Diplomatie und Regierungskunde des 18. Jahrhunderts*, Vienna 1872, vol. 1, p. 62. Widmann's comment substantially oversimplifies the matter, however: among other differences, academies were more formal, larger occasions and featured works for full orchestra and soloists.

siduous concentration on chess".[33] The type of divided listening referred to by de Brosses may be thought of as sequential or "vertical": one concentrates on the music for a while, then on the game. Divided listening can also be successive or "horizontal", with attention (no doubt reduced) given to both spheres simultaneously. There seems little question that the listening experience for most attendees at an academy (and indeed for many listeners at a modern concert, if one is honest enough to admit it) represented a constantly shifting admixture of these two approaches.

It also seems self-evident to me that other important parameters of academies should be viewed as flexible and variable rather than fixed, each spanning a wide range of possibilities. For example, the audiences at such concerts were not monolithic, just as they are not today; some members may have listened with rapt attention, others not at all. Ludwig Spohr in his autobiography notes that when academies at Braunschweig in the 1790s were presided over by the duchess, she insisted that the orchestra never play forte and that heavy rugs be placed under it to dampen the sound so that she and her partners could play cards more congenially. When the duke attended, however, the rugs were removed and the music took center stage.[34] Similarly, different works, and especially different performers, were likely to evoke varied degrees of attention. Thus, at the famous academy in Mannheim on 6 November 1777 at which Mozart performed, he relates that both times he played, *"The elector ... came right up next to me at the keyboard".*[35] On the other hand, Count von Riaucour, the Saxon envoy at Mannheim, states in his report of the same concert only that "Prinzessin Marianne" (Maria Anna von Zweibrücken-Birkenfeld) sang, mentioning Mozart not at all.[36] So much for *his* sense of history! In sum, one might situate the noble academy at the approximate midpoint on a continuum of inattention vs. attentiveness and social vs. musical emphasis, a continuum leading from *Tafelmusik* and related types to the modern-day concert. Within this continuum the academy might be thought of as flanked on the one hand by music for *Appartements* (owing to the relative informality of the latter, closer to the occasions at which *Tafelmusik* was played) and on the other by the eighteenth-century concert:

Tafelmusik → *Appartement* → **Academy** → 18th-century concert → 19th/20th-century concert

Treating academies within a context like that just outlined may help us better to understand and appreciate the music of the time, especially that of the mid-eighteenth century. It has often been lamented that music by court composers of that period tends to lack the complexity and depth of expression of, say, a late Haydn or Mozart symphony. But if we keep in mind the occasional element of these works – their partly social function – we see that stylistic complexity and dramatic profundity not only would not have been expected in them, but would have violated a cardinal rule of eighteenth-century aesthetics: that the style of a work should match its function and, as a corollary, be suited to its audience and venue. And indeed the *galant* symphonies and concertos of midcentury admirably fitted the special type of musico-social occasion for which they were intended, the noble academy.

---

[33] Charles de Brosses, *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, ed. Frédéric d'Agay, Paris 1986, vol. 2, p. 291: *"Les échecs sont inventés à merveille pour remplir le vide de ces longs récitatifs, et la musique pour interrompre la trop grande assiduité aux échecs".*

[34] Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Kassel and Göttingen 1860–61, vol. 1, p. 11.

[35] *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, vol. 2, ed. Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1962, p. 109 (letter of 8 November 1777): *"In der accademie, alle zweymal wie ich spiellte so gieng der Churfürst ... völlig neben meiner zum Clavier".*

[36] See Bärbel Pelker, "Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim: eine Chronik der Jahre 1742–1777", in: *Die Mannheimer Hofkapelle*, ed. Finscher, p. 257.

One other point that has not yet been considered in any detail is the perhaps unexpected notion that these academies – but not the *Appartements* or *Hofgärten* – were open to the public. This is clear both from Westenrieder's use of the term *öffentlich* to refer to the academies and his statement that everyone had freedom of entry to them, as well as from Gottfried von Rotenstein's description. Likewise, Charles Burney in his discussion of Mannheim states that at the elector's academies *"not only his own subjects, but all foreigners have admission gratis"*.[37] Of course, one must take such claims with a grain of salt; the town drunkard, or even a tradesman, would hardly have been admitted to an academy, even if he had the temerity to show up at the door.

Nor should we necessarily impute the purest egalitarian motives to the elector in allowing public entry to the academies: unless they were specifically invited, visitors were segregated in an area for standees, and only individuals who were *kammermässig* – Westenrieder's *"hohe Herrschaften"* – could sit at the card tables. Thus an apparently democratic gesture actually had the effect of underscoring hierarchical and class distinctions. Approached from a slightly different angle, the privilege of observing the nobility at leisure, like that of observing an opera performance and the elaborate ritual accompanying it, clearly served as a means of enhancing the elector's prestige and power; this appears patently in the publicity provided by visiting writers such as Burney, Nicolai, and Rotenstein quoted earlier in this article. Academies were an important part of the power-reinforcing amalgam of ritual and spectacle that constituted court life under Carl Theodor and countless other rulers of the *ancien régime*.[38]

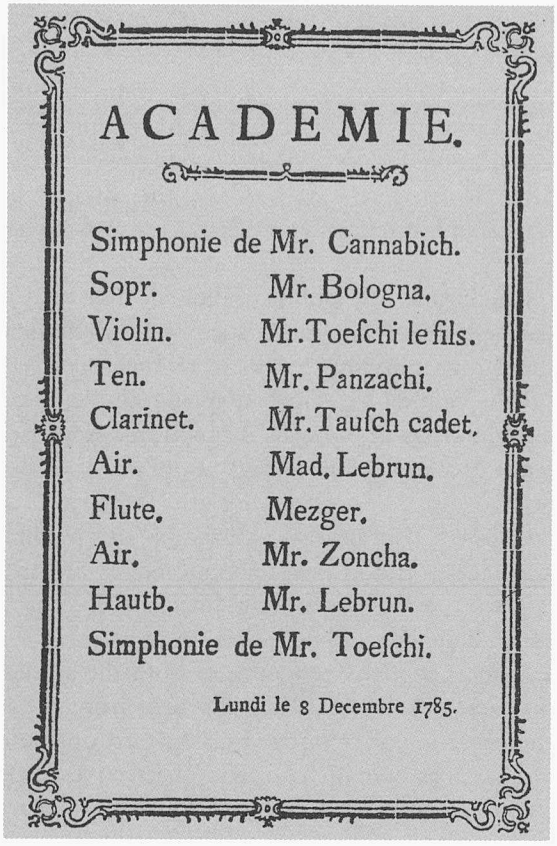
Finally, a word on the contents of the programs of both the academies and of public concerts like the Liebhaberkonzerte. As we have already seen from the programs reproduced in figures 1 and 2 above, the great majority of the music heard on these occasions consisted of arias (or other vocal works such as operatic trios and quartets) and concertos for instrumental soloists. Symphonies, which we are accustomed to think of as central to a concert program, actually served what I have earlier called a framing function. In the majority of cases, as in the programs given in figures 1 and 2, they announce the beginning and (somewhat less often) the end of the concert. In the Liebhaberkonzerte in Munich, which differed from academies in having a formal intermission halfway through the concert (as indicated by the horizontal bar in fig. 2), a symphony might also close the first half or begin the second half of the concert.[39] Thus concerts of the period, at least in noble centers like Munich, may best be thought of as primarily *soloistic* presentations, for virtuoso vocalists and instrumentalists. In this view of the eighteenth-century concert, the symphony plays a somewhat reduced role by comparison with that traditionally assigned to it, yet one that is still significant and important – especially when the symphonies in question were performed by that renowned *collective* virtuoso, the electoral Kapelle under Carl Theodor.

---

[37] Charles Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and The Netherlands*, ed. Percy A. Scholes, London 1959, p. 35.

[38] On the role of music in reinforcing noble power at an eighteenth-century court like Mannheim, see my article "The Mannheim Court", in: Neal Zaslaw, ed., *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, vol. 5 of Stanley Sadie, ed., *Man and Music* (new title *Music and Society*) London 1989, pp. 216–21.

[39] This is the case in five of the six concerts from the 1785/86 season; four of those five "internal" symphonies are by Haydn. (It is interesting to note that, not entirely coincidentally, in Haydn's London concerts of 1791/92 and 1794/95 his newest symphony was typically placed at the beginning of the second half of the program – a means of calling attention to it that reflects the growing prestige of the symphony.) The only comparable example in the other extant Liebhaberkonzerte programs is the start of the second half of the concert on 13 April 1794 with a Grétry "Ouverture"; possibly the 1785/86 concerts were anomalous in this respect. None of the academy programs known to me places a symphony in the middle of a concert. It should be noted that I am speaking here of normal orchestral symphonies, not *symphonies concertantes*, which for present purposes can be considered group concertos.

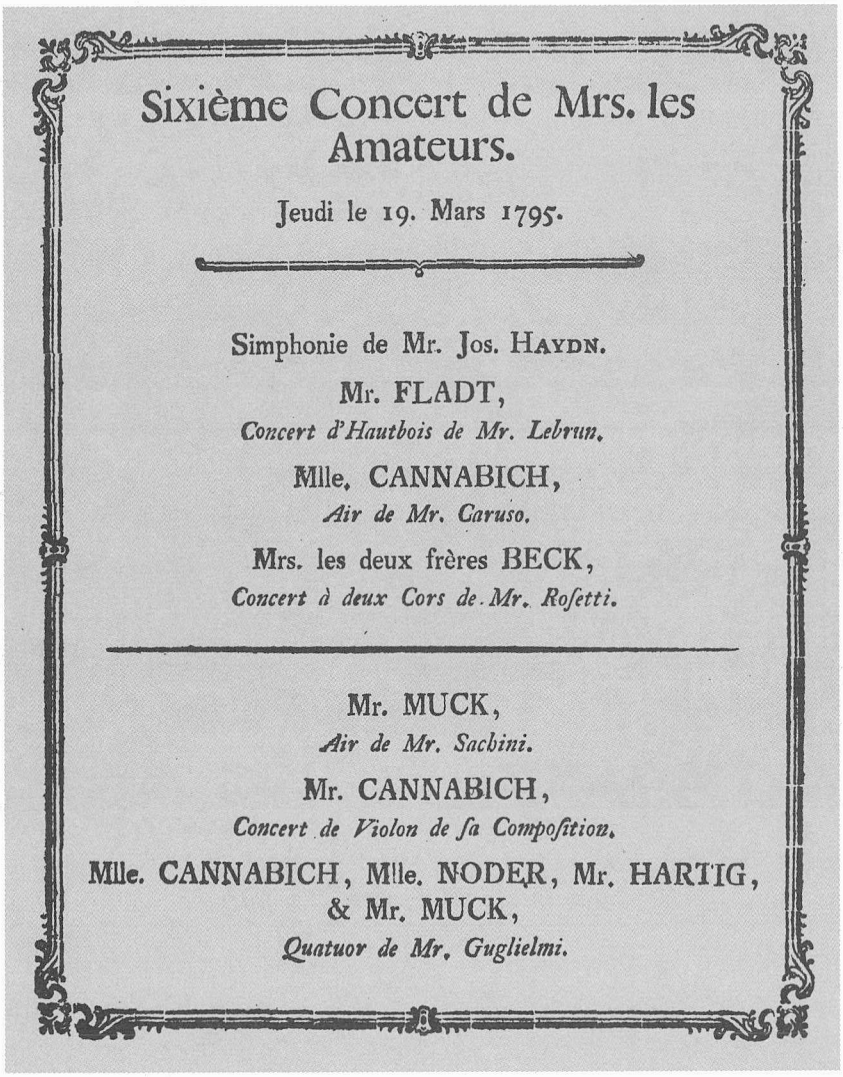


ACADEMIE.

Simphonie de Mr. Cannabich.
Sopr. Mr. Bologna.
Violin. Mr. Toeſchi le fils.
Ten. Mr. Panzachi.
Clarinet. Mr. Tauſch cadet.
Air. Mad. Lebrun.
Flute. Mezger.
Air. Mr. Zoncha.
Hautb. Mr. Lebrun.
Simphonie de Mr. Toeſchi.

Lundi le 8 Decembre 1785.

Figure 1: The only extant program from an electoral academy in Munich.
Note the use of symphonies to open and close the concert, the remainder consisting of arias and concertos by unnamed composers.
From Heinrich Bihrle, *Die Musikalische Akademie in München 1811–1911*, München 1911


Sixième Concert de Mrs. les Amateurs.

Jeudi le 19. Mars 1795.

Simphonie de Mr. Jos. HAYDN.

Mr. FLADT,
Concert d'Hautbois de Mr. Lebrun.

Mlle. CANNABICH,
Air de Mr. Caruso.

Mrs. les deux frères BECK,
Concert à deux Cors de Mr. Roſetti.

Mr. MUCK,
Air de Mr. Sachini.

Mr. CANNABICH,
Concert de Violon de ſa Compoſition.

Mlle. CANNABICH, Mlle. NODER, Mr. HARTIG, & Mr. MUCK,
Quatuor de Mr. Guglielmi.

Figure 2: Program of a Liebhaberkonzert. Note the similarity of this program to that given in figure 1, the principal differences being the presence of an intermission (indicated by the horizontal bar after the Rosetti concerto for two horns), the inclusion of the composer's names, and the ending of the concert with a vocal quartet.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, 2° Mus. th. 117

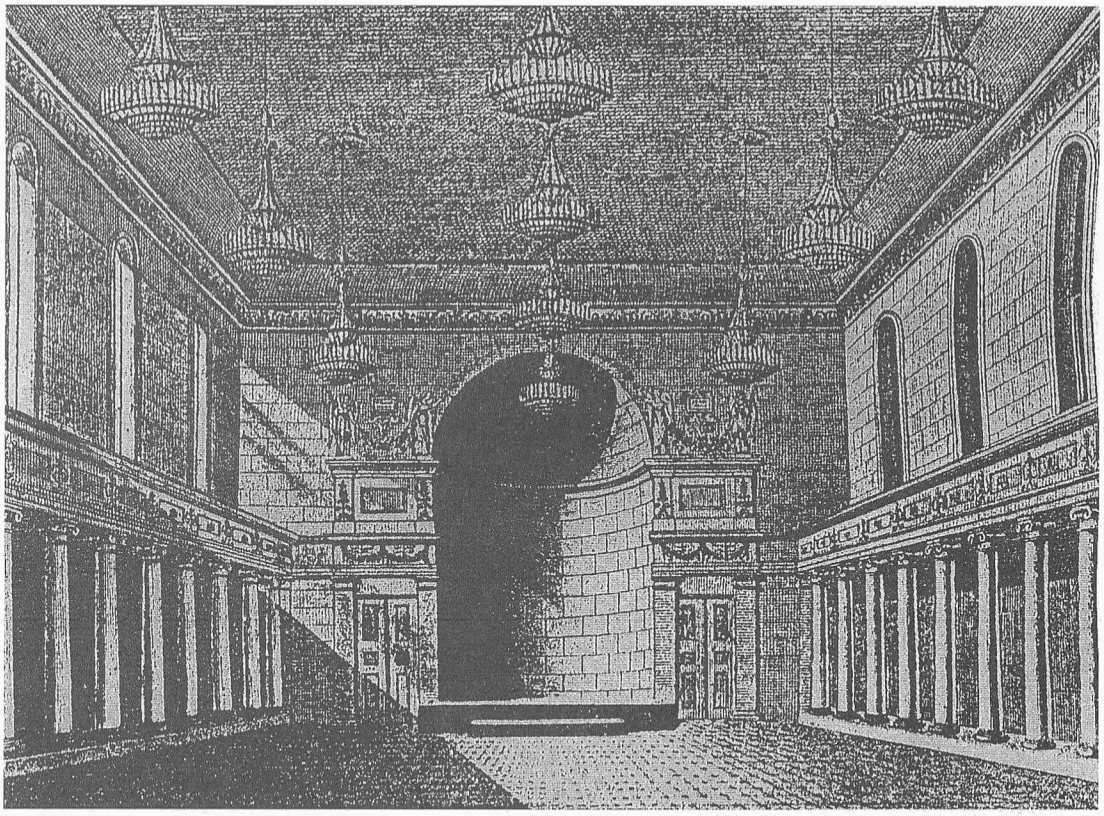


Figure 3: The former Redoutensaal in Munich, site of the Liebhaberkonzerte.
From Bihrle, *Musikalische Akademie*

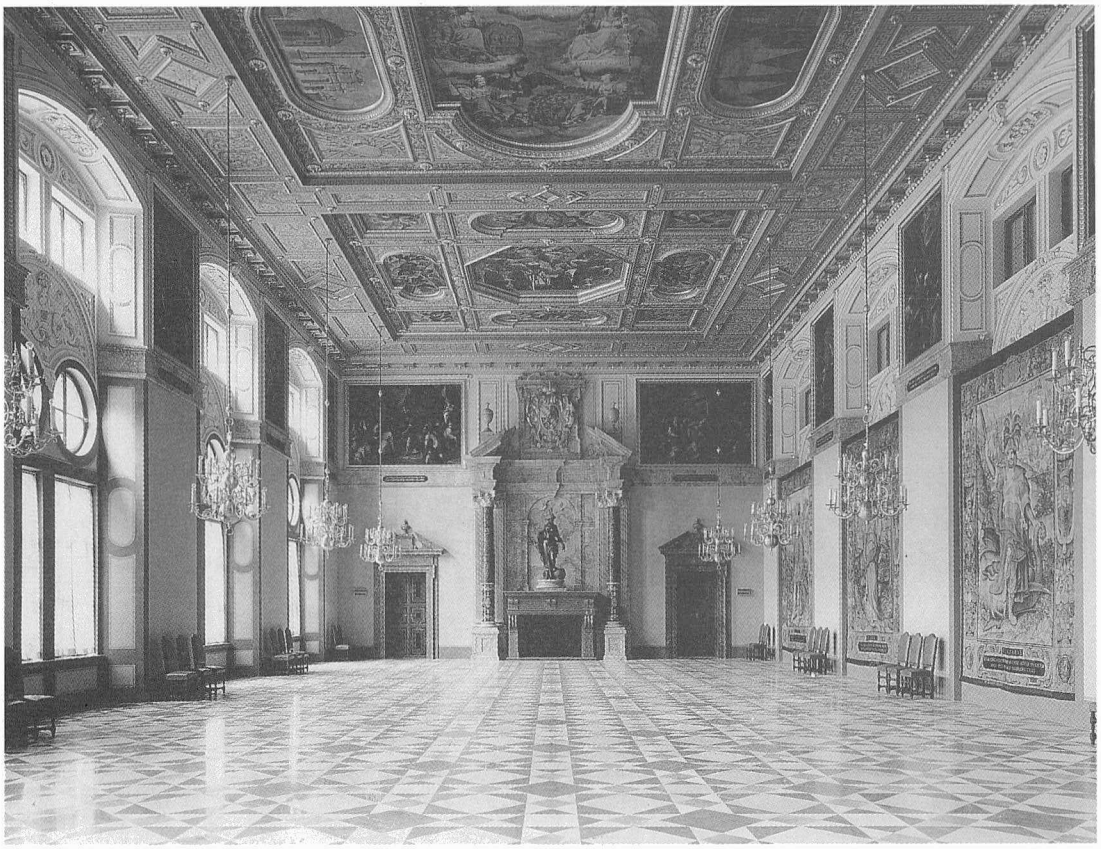


Figure 4: The reconstructed Kaisersaal of the Munich *Residenz*,
site of the electoral academies.
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

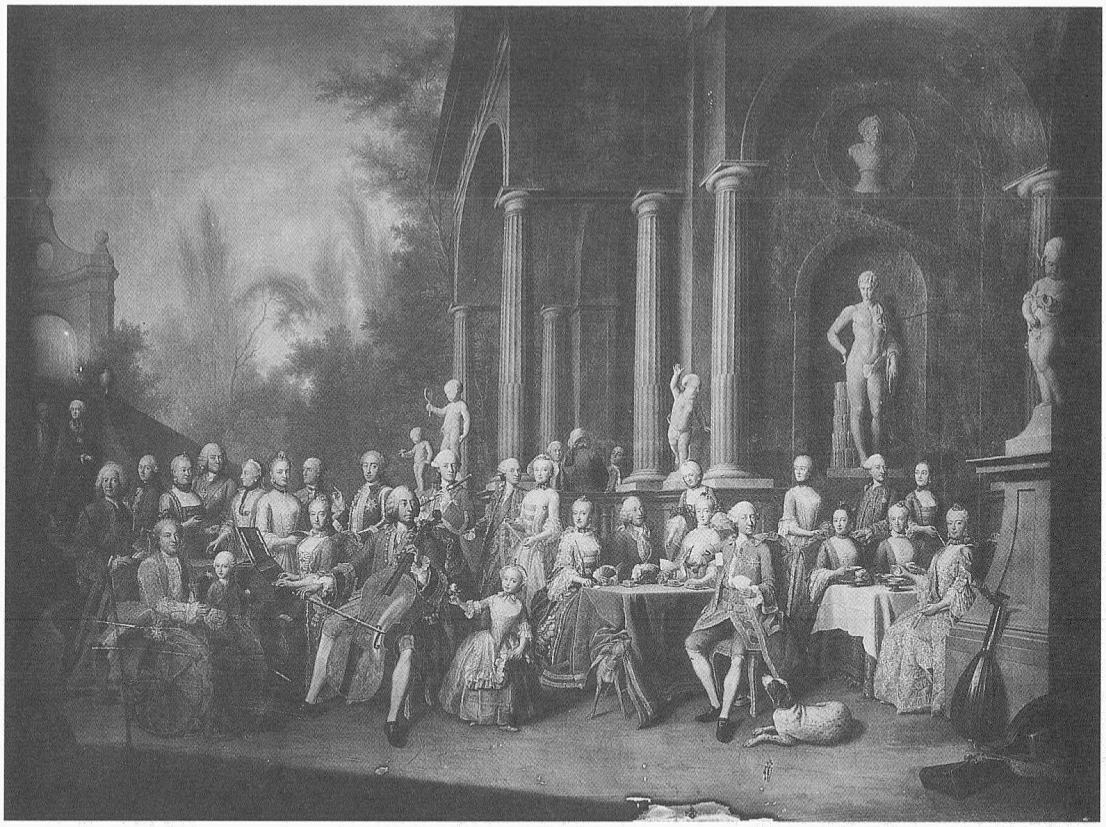


Figure 5: The electoral families of Bavaria and Saxony at a "Hofgarten",
by Peter Jakob Horemans, 1761.
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

Robert Münster

„Die hiesige ongenierte Lebensarth gefallet allen …"

Nachrichten zum Münchner Musikleben der Jahre 1772 bis 1779 aus den Briefen Joseph Franz von Seinsheims an seinen Bruder Adam Friedrich von Seinsheim.

Der kurbayerische Konferenzminister Joseph Franz Maria Ignaz Graf von Seinsheim (1707–1787) stand mit seinem Bruder, dem Würzburger Fürstbischof Adam Friedrich, bis zu dessen Tod am 18. Februar 1779 in regem Briefwechsel. Die Briefe aus München werfen manch erhellendes Schlaglicht auf das Theater und die Musikpflege dieser Jahre am Hof des bayerischen Kurfürsten Max III. Joseph und zu Beginn der Regierungszeit seines Nachfolgers Karl Theodor. Herausragendes Thema in den Berichten von Joseph Franz sind die alljährlichen Aufführungen und Unterhaltungen zur Carnevalszeit, deren Höhepunkt jeweils die Neueinstudierung einer Opera seria mit begleitenden Balletten bildete. Daneben finden sich interessante Nachrichten, etwa um Piccinis Opera buffa *Il Conclave*, oder über Besuche hoher Gäste, wie des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Colloredo, des Kurfürsten Karl Theodor oder des Kaisers Joseph II.

„Der Würzburger Fürstbischof Adam Friedrich war ein begeisterter Freund von Thaliens Kunst, er scheute für dessen Pflege keine Kosten, nahm persönlich regen Anteil an der Vorbereitung von Opernaufführungen und bestimmte selbst die Rollenverteilung."[1] So war er auch an Nachrichten über die Musik in München sehr interessiert. Die Briefe des Jahres 1770 fehlen, solche von 1771 sind nur sehr lückenhaft vertreten. Die letzten sieben Jahre vor dem Tod des Kurfürsten sind jedoch weitgehend komplett erhalten.[2] Regulärer Korrespondenztag Graf Seinsheims war der Mittwoch, weniger häufig der Samstag.

Nachstehend folgen Auszüge aus den Briefen, die sich auf die Musik beziehen.

Andrea Bernasconi: *Demetrio* (Carnevalsoper 1772 im neuen Hoftheater) mit 2 Balletten

[Samstag] 4. 1. 1772

Künftigen Sonntag 8 Tag den 12ten wird die erste Redoute, Montag darauf grosse Oper, Dienstag Academie,[3] *und so forth die Fasnacht ihren anfang nehmen, …*

[Dienstag] 21. 1. 1772

Gestern habe das erste mahl die Opera gesehen, die Composition ist gut, der erste Ballet Medée[4] *ist magnifique, und sehr wohl exequieret, aber ongemein grausam geendet, da sie die Kinder, Mann, und*

---

[1] Oskar Kaul, *Musica Herbipolensis*, hrsg. v. Frohmut Dangel-Hofmann, Marktbreit 1980, S. 53.

[2] Herrn Dr. Michael Renner bin ich für die Bereitstellung seiner Abschrift aus den Briefen aus dem Seinsheim-Archiv Sünching (Januar 1772 – Dezember 1774: Archiv I Nr. 793; Januar – Dezember 1774: Nr. 794; Januar 1775 – Februar 1779: Nr. 795) wie auch für mancherlei Hinweise sehr zu Dank verbunden. Besonderen Dank schulde ich auch Baron Hoenning O'Caroll, Schloß Sünching, für die Genehmigung der Veröffentlichung.

[3] Hofakademie (Hofkonzert) im Kaisersaal der Residenz. Programme der Hofkonzerte unter Max III. Joseph sind nicht erhalten, außer einem Bericht von Charles Burney über ein Nymphenburger Konzert im engen Kreis vom Ende August 1772 (*Tagebuch einer musikalischen Reise*, 2. Band, Hamburg 1773, S. 102ff.). – Die Hofakademien waren keine Konzerte im heutigen Sinn. Zur Musik oder zwischen den Musiknummern wurde an im Saal aufgestellten Tischen Karten gespielt (Samuel John Klingensmith, *The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria*, 1600–1800, Chicago, London 1993, S. 174).

[4] Zur Oper wurden die Ballette *Medea und Jason* und *Das Festin* aufgeführt. Komponist[en] unbekannt.

die Rivalin umbringet, und auf einem Eber durch die Luft davon fliehet, der 2te ist auch artig tragique comique.

Joseph Michl: *Il Barone di Torre forte* (Opera buffa im Salvatortheater)

[Samstag] 22. 2. 1772

Graf von Seeau lasset schon 4 mahl eine neue Opera buffa repraesentieren, welche von einem hiesigen ehemahligen Kosthäusler componieret worden, und von jedermann ongemein applaudiret wird, der Zulauf ist derhalben sehr gros, und übertrifft die meiste welsche an den gusto und neuen idéen, wan dieser junge Mensch, so sich Michl nennet, auf ein paar Jahr nacher Welschland geschiket wurde, kunte er einer der ersten Compositoren werden, wenigstens hat er besondere Talente zur musique:[5] *Wan möglich, werde trachten die musique davon zu überschiken, da nur 4 Personen dabey singen, so kann diese Operette leicht auch in Würzburg vorgestellet werden.*[6]

[Samstag] 29. 2. 1772

Die Fasnacht gehet endlich zu Ende, die letzte 3 Täge werden mit 2 Redouten, einer grossen Opera, dan Masquierter Akademie,[7] *und Opera buffa zugebracht und beschlossen werden: Der Spass hat heuer lang genug gedauert.*

[Mittwoch] 4. 3. 1772

Die von dem Michl componierte Opera buffa Conte die Terraforte [!] *hat Graf von Seau directé an E*[uer] *H*[ochfürstliche] G[naden] *auf den Postwagen adressieret, ich zweifle nit, selbe werde richtig ankommen, ich habe sie überschiken wollen, aber er ist mir bevorkommen, ich hoffe sie solle gefallen.*[8]

Ankunft von Maria Antonia Walpurgis, verwitwete Kurfürstin von Sachsen, Schwester des Kurfürsten Max III. Joseph

[Mittwoch] 8. 7. 1772

Die Frau Churfürstin von Sachsen ist vorgestern vor 8 Uhr abends ganz glücklich und wohl in Nymphenburg ankommen. Sie hat Italien in 3 Monath Zeit recht durchloffen, und kann fast wie von einem Traum davon reden: Sie führet mit der Praesidentin, meiner Tochter [der verwitweten

---

[5] Joseph Willibald Michl (1745–1816) aus Neumarkt in der Oberpfalz. Er war Schüler am Münchner Jesuitengymnasium und Zögling im Seminarium Musicum, auch Kosthaus genannt. 1767 war er Kontrabassist an St. Michael, studierte dann bei Placidus von Camerloher und wurde 1771/72 kurfürstlicher Kammerkompositeur mit 240 Gulden Gehalt bei Bezahlung aus der Kabinettskasse. Im Hofkalender erscheint sein Name nicht vor 1777. 1774 unternahm Michl eine Studienreise nach Italien. Unter Karl Theodor wurde er pensioniert, leistete gelegentlich noch Dienst im kleinen Hoftheater und war schließlich von 1784 bis 1803 als Komponist und „Rekreationssekretär" im Augustiner–Chorherrenstift Weyarn tätig. In der Fastenzeit 1772 wurde in München sein Oratorium *Gioas, re di Guida* (Text: Apostolo Zeno) aufgeführt. Im November 1773 kam im Salvatortheater seine Opera buffa *L'Amante deluso* auf die Bühne.

[6] Seit 1770/71 bestand im Nordoval der Würzburger Residenz ein Operntheater, in welchem italienische Opern aufgeführt wurden. U.a. 1772 *L'Americano* von Niccola Piccini und *La Corona d'Imeneo* von Wilhelm Küffner, 1775 *La Contadina superba* von Pietro Guglielmi, 1777 das Oratorium *Il Trionfo di Mardocheo* von Giovanni Battista Borghi sowie, zeitlich nicht bestimmbar, Buffoopern wie Anfossis *La finta giardiniera*, Piccinis *Cecchina maritata* und Sacchinis *La Contadina in Corte*, dazu auch Ballette. (Claudio Satori, *I Libretti italiani a stampa origini al 1800*, Cuneo 1990; Burkard von Roda: *Adam Friedrich von Seinsheim. Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus* (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, VII. Reihe: Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte, Band 6), Neustadt/Aisch 1980, S. 88.

[7] Während der maskierten Akademien, die im Carneval jeweils dienstags und donnerstags im Redoutensaal stattfanden, wurde in der Regel auf einer dort aufgerichteten Bühne eine kleine Opera buffa oder eine Ballettpantomime aufgeführt. (R. Münster, *„Ich bin hier sehr beliebt." Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing 1993, S. 44 f.).

[8] Auf den Brief vom 22. 2. hatte Adam Friedrich von Seinsheim am 26. 2. geantwortet: *„... Daß der Compositeur Michl so eine hübsche Opera verfertiget, ist mir lieb, weilen mann solche haben kann, ich auch H. Bruder dafür dankh haben werde, es wäre schad, wenn man diesen Menschen nicht in Italien schikhen wollte, den solche genies man pensieren mus, um selbst gute Compositori zu haben ..."* (B. von Roda, a.a.O., S. 238.). Michls *Il Barone di Torre forte* kam auch noch andernorts, u.a. in Regensburg, zur Aufführung.

Reichsgräfin Augusta von Toerring–Jettenbach], *welche … nur 15 Stund vor der Churfürstin hier ankommen, gleiche Sprach, beloben sich meist von Rom, welche Stadt sowohl als die Inwohner Ihr am besten gefallen: Von dermaligen welscher Musique reden sie nit günstig, halten darvor, daß wir hier und an anderen teutschen Höfen bessere finden, als die sie in Welschland gehört haben, weilen die beste* [Komponisten] *sich dermahlen ausser ihrem Vatterland befinden.*

Apartement mit Musik in Fürstenried nach der kleinen Hubertusjagd

[Mittwoch] 2. 12. 1772

Gestern ist zu Fürstenried die kleine Hubertusjagd gehalten worden, man hat ein starkes Schwein gehetzet, welches 2 schöne Ridenhund [Rüden] *sehr blessieret hat; Abend ware grosse Tafel und Apartement*[9] *mit Musique, nebest vielen Stadtdames seind die Frankensteinische*[10] *auch dazu geladen worden.*

Christoph Willibald Gluck: *Orfeo ed Euridice* (2. Carnevalsoper 1773)

[Mittwoch] 3. 2. 1773

Der Carneval gehet sonsten seinen train forth, gestern ist von der 2ten Opera Orpheo die Hauptprob gewesen, die Musique, die Decorationes, und die Ballets[11] *sollen sehr wohl reüssieren, die Musique ist zwar sehr traurig, aber sehr künstlich componieret.*[12] (Die nicht erwähnte erste Carnevalsoper war *Zenobia* von Antonio Tozzi, Uraufführung am 6. 1. 1773).

Würzburger Musiker zu Besuch in München

[Mittwoch] 22. 12. 1773

Der Peiml[13] *ist gestern schon mit Trompeter Strauss nach Dero gnädigsten Befehl abgereiset, er hat den Churfürsten sehr wohl gefallen, unter den famosen Nardini*[14] *kunte selber perfect werden, wo er in den cantabile noch stärker werden dörfte, in weme des Churfürsten Rath bestehet.*

[Mittwoch] 29. 12. 1773

Aus Dero gnädigsten vom 22ten vernehme, daß EHG Hoffnung haben mit ihrer Operette so wohl als dem Ballet Zufriedenheit zu haben, die neue hiesige Opera, wovon in nächster Tagen die Hauptprob gehalten wird, solle ingleichen so wohl in der Composition als derselben Execution, weilen lauter ausgesuchte Stimmen, bis auf den Bass vorhanden sind, wovon der Peimbl, welcher eine Prob gehöret, etwas erzehlen kann, gut ausfallen.[15]

---

[9] Ein Appartement war eine vom französischen Hof übernommene Einladung in eine Flucht von mehreren Zimmern, gewöhnlich in der Residenz, etwa in die Reichen Zimmer oder die Kurfürstenzimmer. Zugelassen waren in der Regel Damen und Herren, die „kammermäßig“ waren, also Zugang zur Antecamera des Kurfürsten oder der Kurfürstin hatten. Die Dauer war von 7 bis 10 Uhr. Man spielte Karten, es gab Musik, Erfrischungen und in einem der Räume auch Tanz. (Klingensmith, a. a. O., S. 171 ff.).

[10] Johann Karl Friedrich Freiherr von Franckenstein, Kurmainzischer und Würzburger Kammerherr und Hofrat, mit Gemahlin.

[11] *Das Urteil des Paris*, Choreographie: Giuseppe Canziani, und *Der großmüthige Spanier*, Choreographie: Giuseppe Regina. Komponist(en) unbekannt. (Pia und Pino Mlakar, *Unsterblicher Theatertanz. 300 Jahre Ballettgeschichte der Oper in München* I, Wilhelmshaven 1992, S. 92.)

[12] Die Sänger waren die Hofsänger Gajetano Guadagni (Orfeo), Carlo Moschino (Amore), Valentin Adamberger (Ombra), die nicht fest angestellte Giuditta Lodi (Euridice) und der im Libretto nur als „.N. N.“ genannte Sänger des Platone.

[13] Der Geiger Kaspar Bäumel (gest. 1796) ist seit 1770 in den Würzburger Kapellakten genannt. Er wurde später Konzertmeister in Bamberg; Oskar Kaul, *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert* (Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde), Würzburg 1924, S. 99.

[14] Pietro Nardini (1722–1793), berühmter italienischer Geiger und gesuchter Lehrer.

[15] In der Oper des kurtrierischen Hofkapellmeisters Sales, sangen fünf kurfürstliche Hofsänger und ein Gast, nämlich der im Dezember engagierte Sopranist Tommaso Consoli, der 1772 eingestellte Sopranist Carlo Moschino, die kurtrierische Kammervirtuosin Franziska Blümer, die am 3. November 1774 den Komponisten Sales heiratete, der Altist Cajetan Ravanni sowie die Tenöre Valentin Adamberger und Johann Baptist Valesi. Die Baßpartie sang der nicht im Hofdienst stehende Abate Michele Zanardi. Es war seine letzte feststellbare Partie.

Pietro Pompeo Sales: *Achille in Sciro* (Carnevalsoper 1774)

[Samstag] 8. 1. 1774

Heut ist die Hauptprob von der grossen Opera, man saget viel gutes von selber, die Ballets sollen auch sehr artig seyn, von dem ersten hat der Churfürst selbst das Programma gemacht, die Decorationes seind verschiedene und sehr wohl gemahlen.[16] (Der Kurfürst von Trier, Clemens Wenzeslaus – ein Bruder der Kurfürstin Maria Anna –, wird nach München kommen, die Oper besuchen, will sich aber sonst aller Divertissements – maskierte Akademie, Redouten – enthalten). *Ich bleibe bey meinem alten train, gehe überall hin, spiehle meine partie ombre,*[17] *und incommodiere mich nit, sondern bleibe bey meinem ordinari Weesen.*

[Mittwoch] 12. 1. 1774

Die grosse Opera hat das erste Mahl sehr wohl reüssieret, und ist von jedermann belobet worden, Musique, die Stimmen, die Ballets und die Decorationes alles hat Aprobation gefunden.[18]

Hofakademie anstelle einer Wiederholung der Carnevalsoper

[Mittwoch] 19. 1. 1774

Vorgestern hat die Opera nit können gegeben werden, weilen die erste Sängerin[19] *onversehens krank worden, man hat entgegen dem Churfürsten von Trier zu Ehren eine Hofacademie gehalten, wo sehr viele Stadt Dames erschienen.*[20]

Maskierte Akademie mit drei blinden Musikern

[Freitag] 28. 1. 1774

Gestern haben die drei Ciechi auf der masquierten Academie gespiehlet und gesungen, morgen werden sie sich bey Hof vor den Churfürsten von Trier hören lassen: Sie sind wegen ihrer Blindheit zu verwunderen.

[Samstag] 12. 2. 1774

Morgen ist Redoute, übermorgen grosse Opera und Redoute, und Dienstag wieder Redoute, so aber [wegen Ende des Carnevals] umb 12 Uhr schon geendiget seyn mus.

[Aschermittwoch] 16. 2. 1774

(Markgraf Carl Alexander von Ansbach will am 24. 2., seinem Geburtstag, als Graf von Sayn incognito nach München kommen.) *Ich glaube die lezte Opera werde zu Ehren des Grafen von Sayn noch einmahl repetieret werden. Die Fasnacht ist nun vorbey …*

Fastenoratorien, Stabat Mater

[Karsamstag] 2. 4. 1774

An Oratorien und schönen Stabat Mater hat es bey Hof vor den Hochwürdigsten Gut nit gemanglet, wo mein Sohn Max jederzeit gegenwärtig gewesen.[21]

---

[16] Zur Aufführung kam die Ballette *Apollo als Schäfer* und *Alcid am Scheideweg*, Choreographie: Ballettmeister Giuseppe Canzani, Dekorationen: Hoftheatermaler Giovanni Paolo Gaspari, Komponist(en) unbekannt (Mlakar, a.a.O., S. 94f., 98f. u. 309f.). Das erste dieser Ballette beruhte laut Seinsheim auf einem Programm des Kurfürsten. Dessen aktive Einflußnahme auf die Ballettprogrammatik war bisher nicht bekannt.

[17] Das beliebte L'ombre-Spiel *„ist ein Kartenspiel, welches sich zwar aus Spanien herschreibt, das man aber doch am Französischen Hofe besser als am Madritischen wissen will. Das Wort Hombre bedeutet im Spanischen einen Menschen, oder vielmehr Mann, … Das Spiel an sich bestehet entweder aus zwo, drey, vier oder wohl gar fünff Personen, wiewohl es am gewöhnlichsten mit dreyen bestellet …"* (C.F. Zedler, *Grosses vollständiges Universallexikon*, Halle/Leipzig 1748, S. 321).

[18] Leopold Mozart schreibt dagegen am 30. 12. 1774 aus München nach Salzburg: *„Nun must Du wissen, daß der Maestro Tozi der heuer die Opera Seria schreibt vorm Jahr eben um diese Zeit eine opera Buffa geschrieben* [*La serva astuta*, uraufgeführt am 22. 2. 1774], *und sich so bemühet solche gut schreiben um die opera Seria, die vorm Jahr Maestro Sales schrieb niederzuschlagen, daß des Sales opera wirklich nicht mehr recht gefallen wollen".* (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, gesammelt und erläutert von W.A. Bauer, O.E. Deutsch und J.H. Eibl, I, Kassel u.a. 1962, S. 513).

[19] Die Altistin Franziska Blümer, s.a. Anm. 15.

[20] Die Uraufführung von Mozarts *La finta giardiniera* am 13. 1. im Salvatortheater erwähnt Graf Seinsheim nicht.

[21] Es kam das im Katalog der Musikalien der Kurfürstin Maria Anna verzeichnete *Oratorio Sacro in un atto. In linqua Latina, per la Settimana Santa* von Pietro Pompeo Sales zur Aufführung; Gertraut Haberkamp u. Robert Münster,

Hofkonzert in Ansbach

***[Mittwoch] 23. 11. 1774**, Ansbach*

(Auf der Rückreise von Würzburg besucht Joseph Franz Graf von Seinsheim mit seiner Gemahlin Josepha Maria Anna die Residenz in Ansbach und sie hören dort im Musikzimmer ein Hofkonzert.)

Nach einer Sinfonie hat sich Signore Besozi[22] *mit der hautbois, Herr Jäger*[23] *auf dem Violoncello, Herr Reiner*[24] *von München auf dem Fagot, Herr Jörg oder wie er heisset auf der flute traversiere jeder solo hören lassen. Die 4 Virtuosen sind in der That hörenswürdig, da sie sich besondere Mühe gegeben ihre Kunst zu zeigen. Herr Reiner gedenket von hier nacher Würzburg zu gehen und ist willens sich EHG unterthänigst zu praesentieren. Nachdeme sich die virtuosen admirieren lassen hat man sich zu spiehlen* [á l'ombre] *niedergesezet …*

Vorkommnisse um die neue Opera buffa *Il Conclave* von Nicola Piccini in Rom

[Mittwoch] 7. 12. 1774

Von Rom bekomme [während des Conclave] *verschiedene Pasqinaden und Sonnetti, so sehr curios und beissend sind, unter anderen habe eine ganze Opera unter dem Titul „Das Conclave“ erhalten, die Worte sind von Metastasio, die Musique von Piccini, und die Actores sind verschiedene Cardinales,*[25] *die von Bernis*[26] *und Zeleda sind am übelsten tractieret, dergestalten daß sie eine eclatante Satisfaction dagegen von dem Sacro Collegio anverlanget haben, dahero diese arme Opera nebst vielen anderen Pasquinaden offentlich auf der Piazza Colonna durch den scharpfrichter verbrennet worden, wogegen ganz Rom gemurret, und strepitiertet hat: Wan die hiesige gnädigste Herrschaften diese Opera gelesen haben, werde selbe EHG in verschiedenen Paqueten übersenden, indeme in einem das Volume zu gross wäre, sie ist lächerlich zu lesen, und recht malitios gemacht.*

[Samstag] 17. 12. 1774

Sobald die famose Operetta, das Conclave genannt, welche zu Rom so viel lermen gemacht, von der Churfürstin von Sachsen wieder zuruk erhalten, habe selbe gleich EHG zugeschiket, daß nit zweifle, Höchstselbe werden solche schon vor 2 Tagen erhalten haben: Sie solle in Rom um theures Gelt kaum mehr zu haben seyn, Bernis und Zeleda sind darinnen auf das ärgerlichste mishandlet.[27]

Besuch des Salzburger Fürsterzbischofs in München – Antonio Tozzi: *Orfeo ed Euridice* (Carnevalsoper 1775)

[Mittwoch] 4. 1. 1775

Das neue Jahr ist zwar glücklich angefangen worden, ausser einer grossen Galla[28] *ist nichts neues vorbeygangen. … Die Fasnacht wird wie alle Jahr künftigen Sonntag ihren Anfang nehmen, Mittag*

Die ehemaligen Musikhandschriften des Königlichen Hofkapelle und der Kurfürsten Maria Anna in München (Kataloge bayerischer Musiksammlungen, 9), München 1982, S. 219. Das Werk ist sehr wahrscheinlich mit der im Hohenlohe-Zentralarchiv in Neuenstein erhaltenen *Passio in un atto in lingua latina per la Settimena Santa* identisch (Karl Böhmer, *W. A. Mozarts Idomeneo und die Tradition der Karnevalsopern in München,* Tutzing 1999, S. 12).

[22] Vermutlich Carlo Besozzi (1738–1791), sächsischer Kammervirtuose.

[23] Anton Jäger (geb. 1745), Kammervirtuose in Markgräflich Ansbachischen Diensten.

[24] Felix Reiner (1732–1783), Fagottist im Münchner Hoforchester. Porträt von Jacob Horemans in den Bayerischen Staatsgemäldesammungen.

[25] Gegenstand der Handlung ist das Conclave nach dem Tod von Papst Clemens XIV., in welchem am 15. 2. 1775 Papst Pius VI. gewählt wurde.

[26] François-Joachim de Pierre de Bernis (1715–1794), 1758 Kardinal, betrieb mit anderen bei Clemens XIV. die Aufhebung des Jesuitenordens.

[27] Eine Partitur der Oper ist bisher nicht bekannt geworden. Gedruckte Libretti liegen aus Rom (1775), London (Nachdruck mit Übersetzung, 1775), Venedig (ca. 1797), Mailand (1797) und Florenz (1799) vor (C. Satori, a. a. O., S. 183f.).

[28] Der Brauch, bei besonderen Festlichkeiten am Hof in etikettemäßiger, voller Galakleidung zu erscheinen, kam am spanischen Hof auf. Ihm waren die hoffähigen Damen und Herren unterworfen. Er war besonders an

ware große Tafel à l'ordinaire bey Hof... Montag wird die erste Opera seyn, ... Wie aus Briefen von Salzburg abzunehmen, ist dasiger Erzbischof gesinnet, den Churfürsten hier zu überfallen und begehrte à l'incognito tractieret zu werden: Der Überfall dörfte an einem Operatag geschehen, wehrend das selbe schon angefangen; da ohne das alles auf seine Weise masquieret, so kann er gleich in eine Ihme zugedachte distinguierte Loge geführet werden, nach der Opera wird er mit denen Herrschaften soupieren, sodann in sein ihme zugerichtes Apartement, wo ehedessen der verstorbene Churfürst [Clemens August] *von Cöln auch öfters logieret ware, eingeführet werden, auf solche Arth verlanget auch Serenissimus zu Salzburg tractieret zu werden ohne sonderen Caeremonali, wan er einstens dahin kommen sollte.*

[Freitag] 6. 1. 1775

Heut abend ist die Hauptprob der Opera,[29] *wovon die Arien von einem Meister, die Recitatifs aber von einem anderen componiret worden, da die Stimmen ongemein gut sind,*[30] *so ist nit zu zweiflen, daß die Opera überhaupt gut ausfallen müsse, da besonders ein Ballet, so Telemaque in Calypso*[31] *vorstellet, sehr gelobet wird.*

[Mittwoch] 11. 1. 1775

Der Carneval hat am Sonntag angefangen, und gehet seinen Train forth, die Opera [l. Aufführung am 9.1.] *hat vielen wohl gefallen, die Musique, die Decorationes, die Ballets sind schön, das Sujet „Orpheo" ist aber vielen zu traurig, das beste ist, daß dieses Spectacul nit viel über 3 Stunden daueret.*

[Donnerstag] 19. 1. 1775

Bis auf eine oder andere Kleinigkeiten ist er [der Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo] *hier zufrieden, der Empfang ist abgeredtermassen wehrend der Opera geschehen, und ist übrigens ein vollkommenes pèle mèle*[32] *beobachtet worden. Die Nachmittagszeit kann ihme etwas lang vorkommen, bis die Stund zur Academie oder Redoute ankommet, wo er überall in einem rothen Surtout ohne Masque erscheinet. Wie lang sich selber hier noch aufzuhalten gedenket, ist noch onbekannt. Eben will man wissen, daß Herzog* [Christian IV.] *von Zweibrücken den 21ten hier eintreffen solle, und Churfürst* [Karl Theodor] *von Pfalz kann ingleichen inmitten der anderen Wochen von Venedig ... hier eintreffen, daß mithin viele hohe Gäste sich versammlen werden, ich wünschte dahero, daß Herr Erzbischof dieser Herren Ankunft nit erwartete, ansonsten kunten leicht Verschmach oder Jalousien sich ergeben, wie bey Höfen öfters zu ergehen pfleget.*

[Samstag] 21. 1. 1775

Der Herr Erzbischof unterhaltet sich hier so gut als möglich, in der Frühe siehet er immer Leuthe, bis Zeit zu der Tafel ist, vor welcher er jederzeit sich zu einer der Frauen Churfürstinen begibet, bey der hiesigen ist aber jederzeit das Hauptrendésvous: Er hat vor 2 Tagen den Landbeschellerstall[33] *gesehen, wo Ihme auf der Reitschul 60 Stüke vorgeführet worden, woraus man sehr schöne Züge von verschiedenen Farben ziehen kunte, selbe haben Ihme sehr wohl gefallen.*

Geburts- und Namenstagen von Mitgliedern der kurfürstlichen Familie üblich. Max III. Joseph beschränkte 1774 die Gala-Tage im wesentlichen auf den Neujahrsanfang. Hofkalender 1775: *„Den l.* [Januar] *ist ganz reiche Galla ... Zu Mittag ist churfl. offentl. Tafel mit Musik, und Abends um 5 Uhr der offentl. Gang in die churfl. Hofkapelle zur Vesper, dann wird um 7 Uhr in denen sogenannt=schönen Zimmern Apartement gehalten."*

[29] Nach dem Tagebuch des sächsischen Legationsrat Unger fand die Generalprobe erst einen Tag später statt (E.J. Weiss, *Andrea Bernasconi als Opernkomponist*, maschinenschrift. Diss. München 1923, S. 187f.).

[30] Es sangen Domenico de Panzachi, Gaetano Guadagni (Orfeo), Marianna Bianchi Tozzi, die Frau des Komponisten (Euridice), Tommaso Consoli, Rosa Capranica und Pietro Girardi. Mit Ausnahme von Madame Tozzi standen alle im Münchner Hofdienst.

[31] Choreographie: Ballettmeister Antoine Trancart, 12 Tänzer und Tänzerinnen (Mlakar, a.a.O., S. 104).

[32] Zum Pele Mele s. Zedler, *Univerallexikon*, Bd. 27, 1741: *„Pele Mele, alles unordentlich durcheinander, ein Mischmasch, ... im politischen Verstand wird es gebraucht, wenn grosse Herren oder deren Ministri zusamnmen kommen und keinen Rang untereinander observieren".*

[33] Bescheller, Beschellier = junger Ritter, Knappe (Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch* I, München 1985, S. 312).

Heut frühe ist das Requiem vor den verstorbenen Carolum Septimum [Kaiser Karl VII, gest. 20. 1. 1745] *bey den Theatinern, abends wird aber Hofacademie dem Herrn Erzbischofen zu Ehren gehalten werden, wo die ganz Noblesse sich versammlen wird:*[34] *Er wird Montag der Opera noch beywohnen, so dann glaublich Dienstag oder längstens Mittwoch nacher Salzburg retournieren, wie von allen Seiten hören content von seinem hiesigen Sejour.*

Montag habe dessen Suite, so in 3 Cavaliers nemmlich Dombherren Grafen Spauer, Obriststallmeister Grafen von Kiemburg und Cammerheren Grafen von Lodron Lieutenant von der Garde bestehet, nebst denen Hartiggischen und einigen anderen auf eine Mitagstafel von 18 Personen eingeladen.[35]

[Mittwoch] 25. 1. 1775

(Abreise des Salzburger Erzbischofs) *Dem Cammerherren hat er eine schöne emaillierte Tabatiere von neuen Gusto von 50 bis 60 Carolins gegeben, und allenthalben gegen 250 Ducaten Trinkgelder austheilen lassen, daß jedermann zufrieden seyn kann. Den Tag vor seiner Abreise ist er noch bey mir gewesen, hat auch meine Gräfin in ihrer Loge wehrend der Opera besuchet, er hat seinen Weg über Öting genohmen, wo er heut messe lesen und abends in Salzburg eintreffen wollen.*

(Kurfürst Karl Theodor – von Venedig kommend – und Herzog Christian IV. von Zweibrücken werden erwartet.) *Sie haben schon vorläufig gegen einen solennen Empfang protestieren lassen, und als Anverwandte von Churhaus tractieret zu werden anverlanget, welches Begehren man auch gern zugestanden, indessen widerfahret jedem, was ihme gebühret, da alles Caeremoniale bey der Tafel und sonsten abolieret ist.*

Graf von Schönborn ist auch vor 3 Tagen mit seiner Gräfin hier ankommen. Montag haben sie die Opera gesehen, gestern sind sie in der masquierten Academie gewesen, und heut werden sie in die Redoute gehen, wornach sie die Haupteintheilung des hiesigen Carneval gesehen, welche ihnen sehr wohl gefallen … Die hiesige ongenierte Lebensarth gefallet allen Frembden besonders in der Fasnachtzeit sehr wohl.

[Mittwoch] 1. 2. 1775

Churfürst von Pfalz ist Sontag auf Mitag hier ankommen, … findet den Carneval sehr animieret, und gefallet ihme und denen seinigen sehr wohl,[36] *ingleichen dem Herzog von Zweibrücken, und Prinz Carl, dan dessen Gemahlin* [Karl August Christian von Birkenfeld-Zweibrücken, Bruder des späteren Kurfürsten Max IV. Joseph, mit Gemahlin Maria Anna Josepha von Sachsen], *gestern sind alle diese hohe Frembde zu dem Kiem,*[37] *so 2 grosse Säale und sehr vielen Plaz in seinem Haus ausser der Stadt hat, nach der Academie gegangen, wo 7 bis 800 Personen von allen Gattungen jedoch ohne Masque vor dem Gesicht sich eingefunden …*

[Mittwoch] 8. 2. 1775

Es ist nit zu zweiflen, daß die 2te Operette [in Würzburg] *ebenfals wohl wie die erstere reüssieren wird, weilen beede von guten und bekannten Compositeurs dan geschikten Singern exequiert werden. Die hiesige* [Opera] *hat meistens von der Churfürstin von Sachsen und meinem Sohn Max die aprobation, selbe ist überhaupt gut, das Sujet ist aber traurig und die Musique in der Folge sehr pathetisch, wegen denen schönen und vielen Decorationen und Ballets ist sie endlich doch unterhaltlich …*

---

[34] Ob Mozart mitgewirkt hat, ist ungeklärt.

[35] Die Eingeladenen waren der Salzburger Domherr Ignaz Joseph Graf Spaur (1729–1779), Oberststallmeister, Leopold Joseph Maria Graf Kuenburg (1740–1812), der Kammerherr Leopold von Lodron und der kaiserliche Gesandte in München, Adam Franz Graf von Hartig (1724–1783).

[36] Karl Theodor besuchte u. a. am 29. 1. den Ball im Redoutensaal, hörte am 30. 1. die Oper von Tozzi, am 31. 1. die Opera buffa *Il Barone di Torre forte* von Michl, besuchte am 1. 2. einen Ball im Kiehmgarten und sah am 2. 2. die zweite Aufführung von Mozarts *La finta giardiniera* während einer maskierten Akademie im Redoutenhaus. In der Nacht vom 2. auf 3. 2 ist er um 2 Uhr früh abgereist (R. Münster: *„Ich bin hier sehr beliebt.“ Mozart und das kurfürstliche Bayern*, Tutzing 1993, S. 49).

[37] Im relativ großen Wirtsgebäude im Kiehmgarten außerhalb des Sendlinger Tors, benannt nach dem Vorbesitzer Kiehm, vergnügten sich am 14. 2. auch Leopold, Wolfgang Amadeus und Nannerl Mozart bei einem Maskenball.

[Mittwoch] 1. 3. 1775 *Gestern ist die lezte grosse Opera gewesen, so dann haben ein grosses Soupé bey Albert von 21 Personen gehabt … An Unterhaltung wird es doch auch in der Fasten nit fehlen, 4 Spectaclen die Wochen, einmahl Academie bey Hof, und 2 mahl grosse Gesellschaft bey mir … Erzherzog Maximilian*[38] *wird in diesem Monath noch anhero kommen, die Unterhaltung wird der Jahrszeit angemessen werden, Hofacademie, ein schönes Oratorium, dan eine ausgesuchte gute teutsche Comedie auf dem Hoftheater nebst artigen Ballets, und Spazierfahrten, vielleicht auch eine Hirschjagd können ihme gegeben werden.*

Andrea Bernasconi: Oratorium *Betulia liberata*

Verschiedene von unseren besten Singer und Singerinen sind abwesend, daß Graf Seau nit embrassieret ist ein schönes Spectacl [für Erzherzog Maximilian] *zu geben, ich zweifle dahero, ob Betuglia gegeben werden kann, welches das Meisterstuk von dem Bernasconi ist. An artigen Ballets soll es nit manglen, welche dermahlen hier so gut als an einem Orth in Teutschland sind, mit denen Pariser freylich keine Gleichheit zu machen.*

[Mittwoch] 15. 3. 1775

(Ankunft des Erzherzogs am 18.3.) *Den ersten Abend der Ankunft des Erzherzogs wird eine grosse Assemblé en sacs in denen neuen grossen Apartemens, so alle wohl beleicht werden, seyn, wo die ganze hiesige Noblesse erscheinen und praesentieret werden wird: Sontag wird das Oratorium Betulia genannt von der Musique des Bernasconi, so ein dessen Meisterstuk gehalten wird, gehalten.*[39] *Montag grosse Academie in dem Kaysersaal, endlich wird eine artige teutsche Comedie die Vestales*[40] *betitelt nebst einem grossen Ballet la Medée*[41] *vorstellend aufgeführet werden.*

[Mittwoch] 22. 3. 1775

(Abreise des Erzherzogs nach Anhörung der Messe) *Bey Hof ist ingleichen alles sehr gut vonstatten gegangen, die zahlreich Assemblé von Dames in denen grossen Apartemens, welche sammetlich beleichtet gewesen, hat ein sehr schönes coup d'oeil* [Anblick] *gemacht, und sehr wohl gefallen, das Oratorium und die teutsche Comedie „les Vestales" hat ingleichen wohl reüssieret, besonders hat der grosse Ballet „Medée" Aprobation gefunden, überhaupt hat Erzherzog und dessen Suite von hier zufrieden zu seyn geschienen.*

Joseph Michl: *Il trionfo di Clelia* (Carnevalsoper 1776)

[Mittwoch] 27. 12. 1775

Wegen der heuerigen Opera haben sich verschiedene Anstände ergeben, gleich hat es an den Compositor gefehlet, so onversehens in Florenz gefährlich erkranket, und der bekannte Mislowiek [!] *ein Böhme ist, die Composition sotaner Opera ist einem hiesigen Michl genennet* [aufgetragen], *was die Arien sind, die Recitatif aber hiesigen Capellmeister Bernasconi übertragen worden, es kommt nun darauf an, wie diese Opera reüssieren werde, an Stimmen wird es nit fehlen, indeme eine Singerin aus Welschland kommen, so sehr gut seyn, von Gesicht aber nit schön seyn solle, zwey Singer entgegen haben recht schöne Stimmen, der eine ware zu Rom engagiert, weilen dasiger impresario ihme aber die Scrittura zu spat geschiket, ist er anhero gangen, er dörfte wohl nach der Hand einen Process auszustehen haben, so uns aber nit angehet.*[42]

---

[38] Erzherzog Maximilian Franz (1756–1801), der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia, später Kurfürst von Köln.

[39] Es sangen die kurfürstlichen Hofsänger Domenico de Panzacchi, Tommaso Consoli (Giuditta!), Rosa Manservisi, Gaetano Ravanni, Giovanni Valesi und Kaspar Obermayer.

[40] *Ericia oder Die Vestalinnen*, Trauerspiel in 3 Akten von Anton Adolph von Crentzin (Paul Legband, *Münchener Bühne und Litteratur im 18. Jahrhundert* [Oberbayerisches Archiv, 51], München 1904, S. 360f.).

[41] Vgl. Anm. 4.

[42] Die Hofsänger waren Giovanni Valesi, Tommaso Consoli, Luigi Marchesi und Rosa Manservisi. Von Italien kamen Angela Galliana (auch Angiola Magiori Gallieni) aus Mantua und der Sieneser Antonio Petrini.

Öffentliche Hoftafel mit Musik

[Mittwoch] 3. 1. 1776

Hier ist grosse Galla gewesen, zu Mittag ware offentliche Tafel, wo die Cammerherren Speisen getragen, und Churfürst [,] *Churfürstin nebst der Herzogin allein gespeiset, und von denen Hofstäben unter einer distinguierten Musique bedienet worden, Gesandte, Ministri, Frembde und Dames sind bis zu dem ersten Trunk gegenwärtig gewesen, wonach sich jederman nacher Haus, oder wo er in der Stadt eingeladen ware, begeben hat …*

Nun kommet der Carneval annahend, Samstag wird schon die Hauptprob, und Montag die erste Opera seyn, sodan die Redouten und Academien ihren Anfang nehmen, von der Opera redet man verschiedentlich, einige loben die Composition sehr, andere critisieren selbe, weil sie von einem Teutschen, der noch keine etablierte Reputation besizet, componieret worden, indessen sind 4 Stimmen onvergleichlich, dergleichen schwerlich in Welschland auf einem Theatro sich zusammen finden mögen.

[Mittwoch] 10. 1. 1776

Die Opera hat zimmlich gut reüssieret, die Stimmen sind sehr schön, die Musique ist aber von einem Compositore gemacht, der Idéen hat, aber noch niemahlen eine Opera Seria gemacht, welche viel mehr Kunst als eine buffa oder kleine Operetta verlanget, dergleichen er schon eine mit vieler Aprobation producieret:[43] *Wan dieser Mensch ein und anderes Jahr in Welschland geschiket wurde, könnte was gutes aus ihme werden.*[44]

Schlittenfahrt vor der Hofakademie

[Samstag] 20. 1. 1776

Vorgestern ist von Hof eine Schlittenfarth von 17 Schlitten nacher Nymphenburg gehalten worden, wo man gespeiset, sodann zur Academie zurukgefahren …

[Mittwoch] 24. 1. 1776

… morgen fahret der Hof Schlitten nacher Fürstenried wo gespeiset wird, und abends ist masquierte Academie. Man will sagen die Radziwilische [die zu Gast hier weilenden Exilpolen Fürst und Fürstin Radziwil, geb. Prinzessin von Thurn und Taxis] *wollen Freytag oder Dienstag nach der Opera von hier abgehen und nacher Wallerstein sich begeben: Die 2 junge Leuthe haben 37 Jahr mit einander.*

[Mittwoch] 7. 2. 1776

Die Opera hat Montag bis auf den Freytag verschoben werden müssen, weilen der erste Acteur Morchesino[45] *übel worden, dessen Stimme ongemein schön ist, und dessen Methode auch ongemein gefallet.*

[Mittwoch] 21. 2. 1776

Gestern hat es vieles zu thun gegeben, nach der Opera haben wir in grosser Compagnie an 22 Personen bey Albert[46] *soupieret…*

[Samstag] 24. 2. 1776

Die Fastenunterhaltungen sind nach denen geistlichen Verrichtungen in denen Kirchen auf folgende Arth in Foro angesezet worden, Sonntag teutsche Comedie, Montag Academie bey Hof, Dienstag Meditation und teutsche comedie, Mittwoch Gesellschaft in der Stadt, Donnerstag Opera buffa, Freytag teutsche Comedie, und Samstag Gesellschaft bei mir, auf diese Arth wird die Fasten auch bald vorbey gehen.

---

[43] Zur Aufführung gelangten dazu die Ballette *Telemach auf der Insel Calypso* und *Venus und Adonis,* Choreographie: Ballettmeister Antoine Trancart (Mlakar, a. a. O. S. 104 u. 310 f.).

[44] Michl hatte schon 1774 einen Studienaufenthalt in Italien absolviert, vgl. Anm 4.

[45] Der Sopranist Luigi Marchesi (1755–1829) war 1775 auf sechs Jahre verpflichtet worden, wurde jedoch 1778 von Karl Theodor entlassen.

[46] Franz Joseph Alberts angesehener Gasthof „Zum Schwarzen Adler“ in der Kaufingergasse besaß einen schön verzierten Tanzsaal mit einem Deckenfresko von Ignaz Balthasar Schilling (R. Münster, „Zwei verlorene Mozartstätten“, in: *„Ich bin hier sehr beliebt.“ Mozart und das kurfürstliche Bayern,* Tutzing 1993, S. 91 ff.; Hermann Bauer und Bernhard Rupprecht, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* III/2, München 1987, S. 579.)

Joseph Myslivečeк: *Ezio* (Carnevalsoper 1777)

[Samstag] 21. 12. 1776

Die heuerige grosse Opera solle sehr schön werden, der famose böhmische Compositore Wickelseck [!], *oder wie er heisset, hat die Musique gemacht, das Dramma ist Ezio von Metastasio, es sollen auch sehr artige Ballets und Decorationes dabey zu sehen seyn: Der Compositore ist würklich hier, und haltet sich meistens sonsten in Welschland besonders zu Florenz auf.*

[Samstag] 4. 1. 1777

Die Hauptprob der neuen Opera gehet heut vor sich, und Montag wird selbe das erstemahl producieret werden, die Musique wollen viele loben, die Tänze oder Ballets sollen aber besonders schön und magnifiques sowohl wegen denen verschiedenen Kleidungen als artigen Decorationen ausfallen welche viel mehr als die Opera selbst kosten.[47]

[Samstag] 11. 1. 1777

Gestern ist die Opera vor das erstemahl repraesentieret worden, die Musique solle künstlich seyn, viele aber glauben bessere gehört zu haben, die das Ohr mehr flatieren, indessen ist der Compositore, so ein Böhme ist, einer der famosesten in Welschland, die Singerin hat einen starken Carthar, und hat einen grossen Theil ihrer Stimme verlohren, man glaubet sie arbeite an der Lungensucht, daß sie ihre vorige Stimme nit mehr zu bekommen Hoffnung hat:[48] *Die 2 Castraten sind aber vortrefflich, und der alte Panzachi*[49] *hat auch das seinige besonders als ein guter Actore gethan.*

Was die Ballets betrift diese haben sehr wohl reüssieret, es sind sehr schöne Decorationes zum Vorschein kommen, und die Kleider der Tanzer und Tanzerinnen waren alle neu und von besten Gusto: Monsieur Trancart der Ballettmeister hat alles was in sein Fach einschlaget, dirigieret .... Montag ist wieder Opera, so ferne er [der incognito als Graf von Falkenstein erwartete Kaiser Joseph II.] *länger hier bleibet, kann er Dienstag die masquierte Academie besuchen, so auch ein artiges Spectacul ist ...*

[Mittwoch] 22. 1. 1777

Die Opera hat leztlich sehr wohl reüssieret, und alles ist sehr ordentlich aufeinander gegangen, die Musique gefallet auch immer besser, da der Compositore einer [der] *dermahligen besten in Welschland ist, die Singerin hat meistens ihre Stimme verlohren, singet mithin etwas schwach, die 2 Singer sind aber vortrefflich,*[50] *daß in Teutschland ihres gleichen nit zu hören: Die ballets sind ingleichen so wohl wegen denen extra schönen Kleidungen, Decorationen, welche meistens neu gemahlet, und verschiedenen Flügen in die Luft und unter die Erde sehr wohl designieret, und exequieret worden, welchen auch sehr viele Frembde Aprobation ertheilet haben.*

[Mittwoch] 29. 1. 1777

Wir haben noch viele Frembde hier, daß München zimmlich lebhaft ist, die Opera besonders die Ballets und Decorationen gefallen sehr wohl, es ist keine Nacht, daß nit in der Stadt getanzet und soupieret wird, gestern waren mehr dan 6 oder 7 bestellte zahlreiche Souper bey Albert allein, ich bin von diesen Spassen nit mehr, gehe auf die Redouten soupiere da, und auf denen Academien spiehle ich meine Partie à l'ombre, gehe sodan nacher Haus, umb meine Geschäften den anderten Tag wieder vorzunehmen, mich incommodieret mithin der Carneval gar nit.

---

[47] Aufgeführt wurde das Ballett *Der Raub der Proserpina* (Choreographie: Antoine Trancart). Das Inventar der Ballettgarderobe ist erhalten (Bayer. Hauptstaatsarchiv HR 457/14; vgl. Mlakar, a. a. O., S. 104 u. 341).

[48] Ein Libretto der Aufführung von 1777 ist nicht bekannt, dagegen findet sich eine Liste der Sänger im Libretto für die 1778 geplante, wegen des Todes des Kurfürsten unterbliebene Wiederaufführung. Darin sind als Sänger genannt Tommaso Consoli, Angela Galliani, Luigi Marchesi, Rosa Manservisi, Domenico de Panzacchi und „N.N." (für Varo). Es ist fraglich, ob Angela Galliani die 1777 erkrankte Sängerin war. Die Galliani sang zuletzt 1785 in Parma.

[49] Panzacchi (1733–1805), 1769 geadelt, war 1760 als Tenor in den Hofdienst getreten.

[50] Wohl Tommaso Consoli und und Luigi Marchesi.

[Mittwoch] 5. 2. 1777

Ich hoffe der Costa[51] *werde noch diese Fasnacht instand seyn die Opera mit aufführen zu helfen, bey lezter Opera hat auch hier Ezio die Hauptperson keine Arien singen können, sondern nur die Recitatif recitieren müssen, welcher eben einer der besten Acteurs und Singer ist.*

[Samstag] 8. 2. 1777

Die Fasnacht gehet allgemach zu Ende, die 3 lezte Täge werden etwas unruhig werden, an Dines, Soupés und Bals wird es nit fehlen: Montag ist die lezte Opera, welche sehr viele Leuthe werden sehen wollen, wovon aber die Helfte nit wird hineinkommen können.

[Mittwoch] 12. 2. 1777

Der Carneval ist nun geendiget, Sontag ware die Redoute zimmlich zahlreich, dabey auch bey Albert alles voller Leuth: Montag ware Opera, nach selber seind 10 Soupé Parteyen bey Albert gewesen, anbey der Saal ganz voll …

[Samstag] 15. 2. 1777

Wir seyn bereits von denen Fasnachtsgedanken befreyet, und gewohnen uns allgemach an das Fastenleben, welches ebenfals nit alzu traurig ist, bey dem Tag gehet man in die Kirchen, und die Wochen durch ist jeder Abend mit academie bey Hof, 4 Spectaclen, und 2 Gesellschaften in der Stadt ausgeteilet; Die Frembde fangen nach und nach an wieder von hier abzugehen, entgegen kommen immer andere an, daß wir niemahl allein seyn.

Joseph Mysliveček: Fastenoratorium *Isacco, figura del Redentore*

[Samstag] 22. 2. 1777

Gestern ist ein schönes Oratorium auf dem alten Theatro gehalten worden, die Musique ist von dem Misslowez [!] *oder wie er heisset, einem Böhmen, der die Opera componieret, und die Singer sind die meiste, so auf der Opera gesungen, ausser den Bassisten, so sehr gut, den bekannten Valesi Tenoristen, und eine Singerin von Weilheim, so eine sehr schönen Stimme hat:*[52] *Das Thema ist „Isacco figura del Redentore“* [Titel auch Abramo e Isacco] *gewesen: es sind sehr viele darinne gewesen, und es ist anbey Abonnement suspendieret worden, welches dem Grafen von Seeau vieles eingetragen hat:*[53] *Die Singer besonders Marchesi, so Isacco, und Valesi, so Abraam vorgestellet, haben onvergleichlich wohl gesungen, dieses Oratorium hat besser dan die lezte Opera gefallen, es ist auch alles stok voll gewesen.*[54]

[Samstag] 8. 3. 1777

Churfürst von Trier [Clemens Wenzeslaus] *ist gestern mit* [seiner Schwester] *der Princessin Kunegundis* [Äbtissin des reichsunmittelbaren, freiherrlichen Damenstifts Essen und der damit

---

[51] Ludwig Aloysius Costa, Tenor im Dienste des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim, war 1768 aus Italien berufen worden. Er ist bis 1796 im Würzburger Hofkalender genannt. (O. Kaul, *Geschichte* …, a.a.O., S. 95).

[52] Nicht identifiziert.

[53] Zum Inhalt vgl. Paul Legband, a.a.O., S. 291f.

[54] Nach seinem Besuch beim kranken Mysliveček schreibt Mozart dem Vater am 1. Oktober 1777: „… *ganz München redet von seinem oratorio, Abramo und Isaco, so er hier producirt hat. Er hat iezt, bis auf etliche Arien eine Cantate oder Serenada fertig, auf die fasten …*“. Bei dieser Kantate handelt es sich möglicherweise um eine Neufassung des Oratorio a quattro voci *La Passione di Giesu Christo* (Partitur: Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 2364), das schon 1773 in Prag und 1777 in Bologna aufgeführt worden war. (s.a. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* II, Kassel u.a. 1962, S. 46). Eine Partitur (Ms. hs. 193) befindet sich auch in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, ein Faksimile derselben in: *The Italian Oratorio*, Vol. 23 (New York: Garland Publishing, 1986). Nach meiner Feststellung stammt sie aus München und wurde vom Hofmusiker und Kopisten Sixtus Hirsvogel (ca. 1759–1799) geschrieben. Karl Böhmer, *W.A. Mozarts Idomeneo* …, a.a.O., S. 13, vermutet, es habe sich bei der von Mozart erwähnten *Cantate oder Serenada* um die *Cantata a sette personaci. Il Tempo d'Eternita del Sigre Misliwecek* gehandelt, die im Katalog der Musikbibliothek der Kurfürstin Maria Anna verzeichnet ist, offenbar aber in München nach dem Tode des Kurfürsten Max III. Joseph nicht mehr aufgeführt wurde. (G. Haberkamp u.R. Münster, a.a.O., S. 183 und 219.)

verbundenen Abtei Thorn bei Roermond] *erst umb 2 Uhr ankommen, umb das schöne Oratorium zu sehen, so ihme auch ongemein gefallen, 2 Stimmen sind dabey, so sehr wohl singen, besonders Marchesio, so einer der besten Stimmen hat ... Heut gehet er schon wieder zuruk, indeme er mit der persönlicher Visitation aller Kirchen in augsburg beschäftiget ist.*

Besuch von Kaiser Joseph II. incognito als Graf von Falkenstein

[Samstag] 5. 4. 1777

(Ankunft am 3. 4. halb 7 Uhr abends, logiert im Gasthof Stürzer, wo für ihn sechs Zimmer freigehalten waren.) ... *um halb 8 Uhr ist er nacher Hof gegangen, und gleich ohne die mindeste Caeremoniali zu dem Churfürsten kommen, welcher ihne nach einer kleinen Verweilung zu der Churfürstin geführet, wo sie Lotto in Gesellschaft meiner Frauen und der Gräfen von der Wahlen, so beede extra dahin geladen worden, gespiehlet, und sodan Musique gewesen, wie gewöhnlich, nach 9 Uhr hat man soupieret, wo aber der Kaiser nit das mindeste gespeiset ... Mitag* [4. 4.] *ware grosse Tafel bey Hof, wozu Churfürst von Trier auch gekommen, diesen Morgen aber schon wieder dahin retournieret ist, gehalten worden, nach selber hat sich der Kaiser in das Wirthaus retirieret, und mit weiteren Geschäften bis in die Zeit der teutschen Comedie halb 7 Uhr unterhalten, man hat den bouveau bienfaissant oder Murrkopf*[55] *auf dem Hoftheatro, so einigermaßen illuminieret gewesen, vorgestellt, nach welchen der schöne grosse Ballet von der lezten Opera wieder producieret worden, so Aprobation gefunden. ..Heut abends wird Academie bey Hof seyn, wo die ganze Noblesse sich repraesentieret, ...*

[Mittwoch] 9. 4. 1777

Samstag ... ware eine sehr zahlreiche Academie bey Hof, wozu nebst der Noblesse noch sehr viele Officiers und leuthe von denen Dicastarien gelassen worden, so in dem grossen Kaysersaal ein schönes coup d'oeil gemacht. Gegen Ende der Academie hat er sich bei Serenissimo beurlaubet, und ist ganz onvermerkt nacher Haus geschlichen, weilen er anderen tag in der Frühe schon abgehen wollen, wie dan auch geschehen, als er von der Michaelskirch nach angehörter heyligen Mess Dreyviertel vor 7 Uhr ganz content und vergnügt von hiesigen Sejour abgereiset.

Die Affäre des Schauspielers Nouseuil

[Samstag] 20. 9. 1777

Auf dem hiesigen teutschen Theatro hat sich ein Zufall ergeben, welcher uns die beste Actrice, nemmlich Madame Neraseuil [!] *verliehren machet, woran aber ihr hitziger Mann die Hauptursach ist:*[56] *Dieser ist durch seine Jalouisie gegen einen Comödianten, welcher mit seiner Operette des Publici Beyfall sich ongemein erworben, dermassen in die Höhe gebracht worden, daß er selben zu tödten offentlich declarieret, wan man ihne nit von hier gehen lassen wolle. Ich hoffe man werde diesen impertinenten Pursch nit aufhalten, und zu einer trauerigen Tragedie keinen Anlas geben, worauf das gesamte Publicum sehr aufsichtig ist, Mein Sohn, der die Leuthe besser als ich kennet, kann von diesem Handel mehr Nachricht geben.*

[Samstag] 15. 11. 1777

Die Spectaclen nehmen einige Zeit hier ab, indeme die beste Actrice Madame Nouseuil verlohren, man saget sie seyet mit ihrem Mann nacher Dresden abgegangen, Graf Seeau Intendant und Entrepreneur ist ein Brouillion, mit welchem in die Länge hart auszukommen.

Vorbereitungen für die (unterbliebene) Carnevalsoper 1778 *Attilio Regolo* von Carlo Monza

[Mittwoch] 10. 12. 1777

Das [Georgs-]*Ordensfest ist Gottlob auch vorbey, und wie gewöhnlich in choro und foro gehalten worden, abends ware grosse und zahlreiche Academie, ohngeachtet 30 Dames gefehlet haben: Die neue*

---

[55] *Der wundertätige Murrkopf*, Lustspiel in 3 Akten von Stephanie d.J.

[56] Johann Nouseuil war 1775 als Direktor der deutschen Schauspielertruppe dem zurückgetretenen Johann Baptist Nießer gefolgt. Seine Frau Rosalie (1750–1804) hatte 1776 für ihre Schauspielkunst eine Madaille der kurfürstlichen Akademie der Wissenschaften erhalten (Legband, a.a.O., S. 167 u. 241).

Singerin auf die Opera hat sehr wohl gesungen, sie hat eine schöne Stimme und ist dabey stark in der Musique,[57] *es hat sich ingleichen der neue Altist Giordani*[58] *genannt hören lassen, so ebenfals sehr wohl singet, unsere andere Sopranisten sind ohne das bekannt wegen ihren sehr guten Stimmen, und übertrifft der Marchesi den Rauzini,*[59] *welcher in Engelland so viel lermen machet, und gegen 2000 livres Sterling in London ziehet, dieser ist 5 Jahr in hiesigen Diensten aber beständig in Schulden gewesen, obwohlen er auch hier jährlich auf 6000 Gulden zu stehen gekommen. Diese Virtuosen sind onersättlig und dabey gemeiniglich voller Schulden.*

[Samstag] 20. 12. 1777

La prima donna von der neuen Opera ist sehr gefährlich an dem Seitenstechen krank, man hat ihr schon öfters zur Ader gelassen, ist jedoch noch immer in gröster Lebensgefahr: Dieser Todt machete eine grosse Veränderung in der Opera, indeme nicht leicht dieser Plaz zu ersezen.

Reform der Hofmusik unter Kurfürst Karl Theodor

[Mittwoch] 25. 2. 1778

(Am 30. 12. 1777 ist Kurfürst Max III. Joseph gestorben. Die geplante Carnevalsoper für 1778, *Attilio Regolo* von Carlo Monza, kommt nicht mehr zur Aufführung. Der Nachfolger, Kurfürst Karl Theodor, bezieht auch die Hofmusik in seine Sparpläne ein.) *Der Churfürst hat bis anhero verschiedene oeconomische Resolutiones gefasset … in der Musique hat er eine große Reforme gemacht, indeme fast alle welsche Singer und Castraten congedieret worden, der Ballet ist ingleichen abgedanket, die Comedie gehet den Hof nit an wie ingleichen die Opera buffa, mit welcher Graf Seeau machen kann, was er will. Die Umstände, worinnen sich der Churfürst sich findet, zwingen ihne auf all erdenkliche Reformes zu gedenken, und wan er in dem Militari keine vorzunehmen willens, so geben alle diese Kleinigkeiten nit aus.*

(Von etwa Mitte August bis September 1778 hält sich Minister Seinsheim in Schwetzingen auf.)

Ankunft des Kurfürsten und der Hofmusik in München

[Samstag] 19. 9. 1778

(Karl Theodor hat seine Reise nach München auf Anfang Oktober verschoben.) *Indessen kommen täglich verschidene Transports von Mannheim, der* [Theaterdirektor Theobald] *Marchand wird täglich mit seiner Comediensuite folgen, sodann kommt die Musique und die Tanzerbande. Die Quartier fangen an rar zu werden …*

[Mittwoch] 23. 9. 1778

… die Comedie und der Tanz ist bereits angelanget, und imstand den 11ten sich auf dem Theatro zu zeigen.

[Mittwoch] 7. 10. 1778

Das erste Spectacl ist gestern gewesen, man hat die beste acteurs von hie und von Mannheim genohmen, ist mithin gut ausgefallen, es ist dabey ein grosser Ballet[60] *aufgeführet worden, ausser einem Tänzer sind die ehemaligen besser gewesen.*

(Am 9. 10. festlicher Einzug des Kurfürstenpaares in München.)

---

[57] Konnte nicht identifiziert werden.

[58] Möglicherweise Tommaso Giordani. Er sang laut Satori (a. a. O.) in Italien von 1766 bis 1789.

[59] Der Soprankastrat Venanzio Rauzzini stand vom 1. 3. 1764 bis Ende Februar 1773 in kurfürstlichen Diensten. Sein Jahresgehalt betrug 3000 Gulden. Dazu kamen noch die Einnahmen aus seinen Gastspielen. – Mozart schrieb für ihn 1772 in Mailand die Solomotette *Exsultate, jubilate* KV 165 (158 a).

[60] Zur Aufführung gelangten das Trauerspiel in 5 Akten *Eduard Montrose* von Diericke und das Ballett *Die Liebe des Cortes und der Telaire* von Christian Cannabich, Choreographie Etienne Lauchery (Mlakar, a. a. O., S. 110; Legband, a. a. O., S. 426).

Hofakademien mit Mannheimer Musikern

[Mittwoch] 21. 10. 1778

Vorgestern ist eine zahlreiche Hofacademie mit Musique gewesen, wo verschidene sehr geschikte Musici von Mannheim sich hören lassen, man kann sagen, daß die Musique dermahlen und besonders das Orchestre ongemein gut ist.

[Mittwoch] 25. 11. 1778

Vorgestern ware Academie bei Hof, wo aber die Churfürstin wegen einem geschwollenen Baken nit erschienen, gestern aber teutsche Comedie und Operette, ..., beede Piecen sind sehr wohl und lächerlich vorgestellet worden, bey der Operette sind artige Stimmen, besonders von der Mad. Weberin[61] *zu hören gewesen. mein Sohn, wan er kommt, wird sich mit denen Spectaclen und Operetten viel unterhalten. ...*

Der alte Tenorist Herr Raff[62] *ist hier, wird auf der Opera Alceste singen, selbe wird in teutscher Sprach aufgeführet, ingleichen ist der junge Eck der Geiger mit seinen Vattern auch hier ankommen,*[63] *hat sich sehr der grossen Gnaden, so er in Würzburg oder Bamberg genossen, belobet, er ist zu Anspach nit vorkommen, da der Herr Margraf in Trisberg sich aufgehalten, scheinet selber seye kein liebhaber von Praesentengeben.*

[Mittwoch] 2. 12. 1778

Vorgestern ware wider eine Academie, wo abermahl eine sehr schöne Musique zu hören gewesen, und gestern eine Operette, wo Mad. Weberin sich besonders distinguieret, diese wird mit der Zeit eine der besten Singerinen werden hat eine sehr angenehme helle Stimm.

[Mittwoch] 9. 12. 1778

Das dermahlige Ordensfest ist Gottlob ganz wohl und ordentlich vorbeygangen, ...: Abends ware grosse Academie, welche sehr zahlreich gewesen, und wo besonders die Dames mit Geschmuk und anderst wohl parieret erschienen, umb 9 Uhr ist alles geendiget gewesen.

[Mittwoch] 16. 12. 1778

... an verschiedenen Virtuosen manglet es hier nit, besonders das Orchestre onverbesserlich, selbes von Würzburg kommet viel mit dem dermahligen hiesigen überein. ... Ich bin [trotz Katarrh] *doch abends in der academie bey Hof gewesen.*

[Samstag] 2. 1. 1779

Der neue Jahrstag ist gestern in der sonst gewöhnlicher grosser Galla Etiquetemässig gehalten worden ... vor der offenen Tafel haben die frembde Ministri als kayserlicher [,] *französischer und chursächsischer Audienz zusammen gehabt, und ihre Curialen abgeleget, sodan sind selbe bey der offnen Tafel einige Zeit gegenwärtig gewesen, wo eine sehr schöne Musique gehalten worden, von welcher aber die Dames sowohl als der ganze Hof, nachdeme die Herrschaften getrunken, sich absentieret haben.*

[Mittwoch] 6. 1. 1779

Heut ist der erste Hofball, welcher umb 5 Uhr anfanget und sich gegen 10 Uhr endiget, morgen ist aber Academie bey Hof, und Sonntag fanget der Carneval recht mit masquierten Redouten und Academien an, die Opera und die Spectaclen gehen wechselweis forth, daß mithin die ganze Wochen ausgetheilet.

Anton Schweitzer: *Alceste*, deutsche Oper zum Carneval 1779

[Mittwoch] 13. 1. 1779

Sontag ist die Redoute aber gar nit zahlreich gewesen, Montag die Opera,[64] *und gestern ist bey Hof der wochentliche Ball gehalten worden. Die Opera ist in sich sehr trauerig, die Stimmen sind ausser der*

---

[61] Aloisia Weber (1760–1830), die Mannheimer Liebe Mozarts, gab diesem in den Tagen seines Münchner Aufenthalts vom 25. 12. 1778 bis Mitte Januar 1779 den Laufpaß.

[62] Der Mannheimer, nunmehr Münchener Hofsänger Anton Raaff (1714–1797).

[63] Der Violinvirtuose Johann Friedrich Eck (1767–1838) und sein Vater, der Hornist Georg Eck, beide zuvor Mitglieder des Mannheimer Hoforchesters.

[64] W. A. Mozart besuchte diese Aufführung am 11. 1.

Weberin nichts extra, die Musique auf die Worth des Trauerspiehl angemessen, entgegen ware der Ballet gut aufgeführet, und die Decoration extra schön, anbey sehr veränderet, der gute Tänzer Antoine Crux und unsere vorige Tänzerin Mademoiselle Vavogne haben sich hiebey besonders hervorgethan.[65]

[Mittwoch] 27. 1. 1779

Heut ist auch wider Opera, welche in sich recht trauerig, die Musique aber recht kunstreich ist, der Ballet übertrifft aber selbe sehr weit, sowohl Tänzerinnen, Musique, als sehr schönen und vielen Decorationen, dieser Ballet daueret allein 3 Viertelstund, nachdem ist Redoute, …

[Mittwoch] 3. 2. 1779

Der Carneval ist heuer sehr lebendig hier, ausser einem Hofbal und die Wochen einmahl eine trauerige Opera wird von Hof nichts gehalten, alle die übrige Lustbarkeiten werden von der zahlreichen Noblesse und von der Stadt gegeben …

[Mittwoch] 10. 2. 1779

… Heut ist abermahl die Opera hier, welche nit allerdings Aprobation findet, das Sujet ist gar zu trauerig, entgegen sind die Ballets wegen denen vilen schönen Decorationen sehr schön.

(Die Korrespondenz endet mit dem am 19. 2. 1779 erfolgten Tod des Würzburger Fürstbischofs.)

---

[65] Gegeben wurde das Ballett *Das Matrosenfest*, Choreographie: Etrienne Lauchery, Musik: Christian Cannabich, das schon in Mannheim aufgeführt worden war (Mlakar, a. a. O., S. 111). Die erwähnten Tänzer waren der spätere Ballettmeister Peter Dionys Crux, genannte Antoine (ca. 1756–1823) und Maria Anna Vavogne.

ISSN 0005–710X
ISBN 3 7696 01149