

Die Dramatische Musik

Inhaltsüberlicht

	Seite
Einleitung: Förderung der dramatischen Musik durch Herzog Karl	557
I. Niccolò Jommelli	
Allgemeines	558
Jommellis Kunstschaffen in Stuttgart	558
Jommellis Entwicklungsgang	559
Metastasios Textdichtungen	561
Bestandteile der Stuttgarter Opern	562
»Pelope«	562
»Enea nel Lazio«	564
»L'Olimpiade«	566
»Didone abbandonata«	567
»Demofonte«	568
»Vologeso«	568
»Fetonte«	569
Jommelli und die opera buffa	570
»La critica«	571
»Semiramide in bernesco« (Il cacciatore deluso)	572
»La schiava liberata«	573
Jommelli und die neapolitanische Oper	575
II. Italienische Opern nach Jommelli	
Niedergang der opera seria nach Jommellis Weggang	575
»Callirroe« von Sacchini	575
»Minerva« von Poli	578
»Le feste della Tessaglia« von Poli=Dieter=Gaß=Zumsteeg	579
Die opera buffa	580
»Le contese per amore« von Gl. Deller	580
III. Ballette, Singspiele und Melodramen einheimischer Künstler	
Jommellis Einfluß auf die ganze Schule	583
1. Florian Deller	
Programmatischer Charakter seiner Ballette	583
»Orfeo ed Euridice«	584
Dramatischer Zug und nationale Färbung der Dellerschen Musik (»La Polonoise«)	586
Dellers Orchester	587
2. Christian Ludwig Dieter	
Charakteristik seiner Texte	588
»Belmonte und Konstanze« und Dieters Verhältnis zu Mozart	590
»Der Irrwisch«	593
»Laura Rosetti«	595
»Der Rekrutenaushub«	595
»Das Freischießen«	596
»Der Eremit auf Formentera«	597
Charakteristik Dieters	598
3. Johann Rudolf Zumsteeg	
Allgemeine Charakteristik	599
»Das tatarische Gesetz«	599
»Der Schuß von Gänsewiz«	601
»Rinaldo ed Armida«	603
»Zalaor«	604
Das Melodram »Tamira«	605
Würdigung von Zumsteegs Jugendopern	606
Die italienische Oper »Ippolito ed Aricia«	607
Die Schauspielmusiken	607

Die Dramatische Musik

Die Förderung, welche die deutsche Tonkunst durch Herzog Karl Eugen erfahren hat, betrifft ganz vorwiegend die dramatische Musik. Was die Pflege der Kirchenmusik anlangt, so ließ er sich zwar eine strenge Durchführung des überkommenen Rituells angelegen sein, aber ein so tief einschneidendes Interesse, wie er es der Theatermusik entgegenbrachte, vermochte er der geistlichen Musik nicht zu widmen. Den Opernkomponisten Zommelli überschüttete er mit allen Zeichen fürstlicher Gnade und Anerkennung, der Kirchenkomponist dagegen, der jenem an künstlerischer Bedeutung zum mindesten ebenbürtig ist, ging gewöhnlich leer aus. Was von einheimischen Kräften für die Kirche produziert wurde, ist unbedeutend und fiel alsbald der Vergessenheit anheim; Zommelli selbst begnügte sich mit der Aufführung älterer Werke und kehrte erst am Schluß seines Lebens wieder zur Kirchenmusik zurück.

Auch die Kammer- und Orchestermusik hat von seiten des Herzogs keine nennenswerte Anregung erfahren. Den Instrumentalkonzerten der Karlschüler wohnte er zwar an, aber bei weitem nicht mit dem Maß von Interesse, das er der Oper zuwandte; die gewaltige Bedeutung der aufblühenden deutschen Instrumentalmusik ist ihm eigentlich erst indirekt durch den von ihr stark beeinflussten Zommelli zum Bewußtsein gebracht worden. Was die einheimischen Künstler auf diesem Gebiete leisteten, kann sich mit den Erzeugnissen der Mannheimer Schule nicht im entferntesten messen.

Besser steht es mit der Pflege des Liedes. Der große Aufschwung, den das deutsche Lied seit der Mitte des Jahrhunderts erlebte, macht sich auch in Stuttgart bemerkbar. Der Stuttgarter Musikerkreis hat sich mit großem Nachdruck der Liedkomposition zugewandt, Männer wie Schubart¹⁾ haben die schwäbische Liederkunst mit Ehren vertreten, und Zumsteeg vollends war gerade auf diesem Gebiete zu wirklicher musikgeschichtlicher Bedeutung berufen.

Aber auch diese Entwicklung vollzog sich vollständig ohne Zutun des Herzogs. Ziel sie doch in eine Zeit, da sein Interesse für Theater und Musik überhaupt bereits stark im Rückgang begriffen war. Für die Geschichte des deutschen Liedes kommt sein Name darum so gut wie gar nicht in Betracht.

Dagegen gehört die Oper unter Karl Eugen zu den glänzendsten Erscheinungen, welche die Geschichte dieser Kunstform aufzuweisen hat. Für die dramatische Musik besaß der Herzog Interesse und Verständnis in gleichem Maße; die Art und Weise, wie er sie förderte, gewährt uns ein treues Spiegelbild des Geistes seiner Regierung überhaupt. Zugleich aber spielt sich während dieser langen Zeit ein bedeutsames Stück Operngeschichte ab. Zu Beginn sind die Italiener und italienisierten Deutschen, wie H a s s e und S r a u n, unbestrittene Herren der Stuttgarter Opernbühne. Ihren Höhepunkt erreichen diese Bestrebungen in der Tätigkeit Zommellis, um dann jählings nach seinem Weggang abzuflauen. Nur die opera buffa überdauert diese Wandlung, aber auch sie muß sehr bald die Herrschaft mit der komischen Oper der Franzosen teilen, die bereits

unter Tommelli die Gattung des Balletts für sich in Beschlag genommen haben. Im Anschluß an die französische komische Oper aber wagt sich gegen Schluß dieses Abschnittes noch das deutsche Singspiel hervor, dem sich gerade die bedeutendsten schwäbischen Talente zuwenden. Auch das Melodram Bendas hält seinen Einzug in Stuttgart und fasziniert, wie überall, alle jungen Künstlerherzen.

Der Brennpunkt des gesamten Musiklebens aber ist und bleibt Tommelli, nicht allein wegen seiner eigenen Bedeutung, sondern wegen seines Einflusses auf die jüngere Generation. Die italienische Oper selbst siechte nach seinem Weggang dahin, aber das Singspiel der Schwaben steht, zumal in seinen Hauptvertretern Dieter und Zumsteeg, durchaus unter dem Banne seiner Kunst.

Er und seine Kunst müssen daher auch in unserer Darstellung den Mittelpunkt bilden.

I. Niccolò Tommelli

Unter allen Epochen der neueren Musikgeschichte hat wohl keine mehr unter allgemeinen und fest eingensetzten Vorurteilen zu leiden, wie die der neapolitanischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Sündenregister der Traetta, Terradellas, Tommelli und Piccinni wird in einer Weise belastet, die einen eigentümlichen Gegensatz zu dem begeisterten Lobe der Zeitgenossen bildet.

Erst in jüngster Zeit ist unter Anregung Hermann Kretschmars die wissenschaftliche Forschung einer Revision jenes vernichtenden Urteils nähergetreten, das, in einer Zeit leidenschaftlicher Erregung entstanden, in seiner Allgemeinheit einer objektiv-kritischen Prüfung in keiner Weise standzuhalten vermag. Ein einziger oberflächlicher Blick in jene Opernpartituren genügt, um uns zu belehren, daß jene Männer keineswegs die leichtsinnigen, nur auf Geld und Augenblickserfolge bedachten Opernskribenten waren, als die sie der traditionellen Anschauung erscheinen, sondern Consejere von staunenswert vielseitiger Bildung und vor allem von hohem künstlerischem Ernst. Tommelli bildet ein sehr instruktives Beispiel dafür.²⁾ Zur richtigen Würdigung der Stuttgarter Opern ist aber die Kenntnis seines Schaffensganges unentbehrlich³⁾, denn er ist nicht allein von persönlichem und psychologischem Interesse, sondern entrollt auch einen sehr lehrreichen Abschnitt in der Geschichte der Oper überhaupt. Er offenbart uns zugleich ein Maß von Selbstkritik und Anpassungsfähigkeit des Künstlers, das im Betrachter lebhaft die Erinnerung an Verdi wachruft. Derselbe weite Weg, der bei diesem vom „Nabucco“ zum „Othello“ führt, leitet auch bei Tommelli hinüber vom „Ricimero“ zur „Armida“. In langsamem, aber sicherem Fortschreiten löst sich der Künstler aus dem strengen Banne seiner Schule los und nähert sich Schritt für Schritt dem ihm vorschwebenden musikdramatischen Ideal. Er besaß ein scharfes Auge für die veränderten Bedürfnisse der Zeit, und ohne seinem heimatlichen Kunststil als solchem untreu zu werden, verschmähte er es nicht, die Anregungen, die ihm, dem weitgereisten Manne, von überallher in Hülle und Fülle zuströmten, für sein eigenes Schaffen nutzbar zu machen. Seine künstlerische Laufbahn bewegt sich darum bis zum Ende in aufsteigender Richtung, mit unablässigem Fleiß war er an der Arbeit, seinen Stil von allen konventionellen Schlacken zu befreien, ihm ein individuelles Gepräge zu verleihen und den dramatischen Ausdruck seiner Opernschöpfungen zu vertiefen.

In Stuttgart hat Tommelli den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht. Unter den vielen glücklichen Italienern, die von deutscher Fürstengunst getragen wurden, war er einer der glücklichsten. Denn er wurde an den Stuttgarter Hof zu einer Zeit berufen, da der ihm eigentümliche Stil in seinen Grundzügen bereits fertig vorlag und seine musikdramatischen Anschauungen geklärt waren.

Karl Eugen hat sein Vertrauen keinem Unwürdigen geschenkt. Zommelli hat die ungeheure Machtfülle, die der Herzog ihm mit einem Schlage verlieh, nicht etwa dazu benützt, um sich im Schatten seines früheren Ruhms leichte Lorbeeren zu pflücken, sondern dem erhöhten äußeren Glanz der Stuttgarter Opern entspricht auch eine stetig fortschreitende Vertiefung ihres musikalischen und dramatischen Gehalts. Inmitten all des äußeren Prunkes, der ihm zu Gebote stand, galt ihm die künstlerische Seite stets als die Hauptsache. Er hat seine strenge Selbstkritik auch auf dem Gipfelpunkt seines Glücks nicht eingebüßt. Alle die ungeheuren Hilfsquellen, die ihm die dekorative Ausstattung, sowie das ausgezeichnete Sänger- und Orchesterpersonal an die Hand gab, suchte er im rein künstlerischen Interesse zu verwerten, und es ist ihm dies auch gelungen, soweit dies überhaupt bei den damaligen Anschauungen vom Wesen und der Aufgabe der Oper möglich war. Dazu gehört aber außer der künstlerischen Veranlagung noch ein außergewöhnliches Maß von Einsicht in die Verhältnisse und ein starker, zielbewußter Wille. Beides war Zommelli seit seinen jungen Jahren in hohem Grade zu eigen. Er war weit entfernt von dem aalglatten, selbstsüchtigen und intriganten Typus des italienischen Maestro jener Zeit, und seine charakterfeste Persönlichkeit gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen in dem bunten und nicht immer ganz sauberen Künstlerleben und Treiben am Hofe Herzog Karls.

Als Zommelli an das württembergische Hoflager berufen ward, hatte er bereits eine bewegte, an künstlerischen Erfolgen aller Art überaus reiche Vergangenheit hinter sich.⁴⁾ Seine äußeren Lebensschicksale sind von Anfang an auch für die Weiterentwicklung seines Schaffens von bestimmendem Einfluß gewesen, und es ist im höchsten Grade bemerkenswert, wie er jede äußere Konjunktur durch emsiges Studium zur Erweiterung seines künstlerischen Gesichtskreises, zur Vervollkommnung seines Stils ausnützt.

Das Glück war ihm schon bei seiner Geburt günstig. Er kam als der Sohn eines reichen Kaufmanns am 10. September 1714 zu Aversa bei Neapel zur Welt. Seine musikalische Erziehung war von Anbeginn an eine sehr sorgfältige und vielseitige. Mit den Elementen des Gesangs, des Klavierspiels und der Theorie durch den Kanonikus Muzzillo in seiner Vaterstadt vertraut gemacht, trat er mit 16 Jahren in das Conservatorio di S. Onofrio a Capuana in Neapel ein, wo Francesco Durante sein Lehrer war, darnach setzte er seine Studien im Conservatorio della Pietà de' Turchini unter Seo, Prota, Fago, Mancini und Leonardo Leo fort. Der zuletzt genannte Meister, der ihn im dramatischen und religiösen Stil unterrichtete, sollte den meisten Einfluß auf sein ferneres Schaffen ausüben, zumal da sich auch ein enger persönlicher Verkehr zwischen Lehrer und Schüler anbahnte. 1736 trat Zommelli erstmals mit einer Kantate an die Öffentlichkeit, und hauptsächlich Leos Protektion hatte er es zu verdanken, daß er als Kapellmeister des Marchese del Vasto Avalos 1737 seine erste komische Oper »L'errore amoroso« am Teatro Nuovo in Neapel (wenn auch zunächst unter dem Pseudonym Valentino) mit Erfolg zur Aufführung bringen konnte. 1738 folgte der »Odoardo« für das Teatro de' Fiorentini.

Auf diesen ersten Erfolg auf dem Gebiete der opera seria folgten wiederum neue Lehr- und Wanderjahre, während deren Zommelli die bedeutendsten Theater seiner Heimat mit Opernschöpfungen bedachte. Sein Ruhm war fortwährend im Steigen, er trug ihm die Protektion hochgestellter Persönlichkeiten ein, so vor allem des Kardinals Herzogs von York. Unter dessen Ägide brachte er 1740 im Teatro Argentina zu Rom seinen »Ricimero« zur Aufführung, ihm folgte 1741 ebendasselbst der »Astianatte«. Im selben Jahr treffen wir ihn in Bologna, wo sein Ezio in Szene ging. Von höchster Bedeutung aber sollte sein Bologneser Aufenthalt durch den Unterricht bei Padre Martini werden, damals der anerkannt ersten Autorität auf dem Gebiete der musikalischen

Theorie. Im Frühjahr 1742 folgte noch der »Eumene« ebenfalls für Bologna, dann trat eine vierjährige Pause ein, während deren der junge Maestro unter dem Einfluß Martinis emsig an der Vervollkommnung und Vertiefung seines Stiles arbeitete. Die Frucht dieser Studien tritt in den nunmehr folgenden Opern: Didone für das Teatro Argentina in Rom 1746, Cajo Mario 1746, der Neubearbeitung des Ezio für Neapel 1748 und des »Artaserse« 1749 wiederum für Rom, ganz deutlich zutage.

In Venedig hatte seine »Merope« einen solchen Erfolg gehabt, daß der Rat der Zehn ihn ganz für diese Stadt zu gewinnen suchte. Er ernannte ihn zum Direktor des Conservatorio degli Incurabili, eine Stellung, welche Zommelli zwei Jahre hindurch, 1747—1749, bekleidet hat. Sie sollte deshalb von allergrößter Wichtigkeit für seine weitere Entwicklung werden, weil ihn die Berufspflichten hier zum erstenmal auf das Gebiet der Kirchenmusik hinüberführten. Was der Unterricht bei Padre Martini angebahnt, eine Vertiefung und Individualisierung seines Stils, das gelangte nunmehr unter dem Einfluß dieser äußeren Tätigkeit zu voller Entfaltung.

Durch einen Antrag, für Wien einige Opern zu schreiben, kam Zommelli 1749 erstmals mit dem Auslande in Berührung. Wien hat ihn für 1½ Jahre gefesselt. Hier entstanden »Achille in Sciro« und »Catone in Utica«, sowie die Neubearbeitung von »Merope« und »Ezio«. Noch wichtiger aber ist, daß Zommelli damals mit Metastasio in engeren Verkehr trat. Dieser Umgang mit dem berühmten Librettisten bahnte eine neue Wandlung in Zommellis Kunstschaffen an. Er war hingerissen von der Persönlichkeit und dem Geiste des Dichters, von dem er mehr gelernt zu haben behauptete, als von seinen Musiklehrern. Da Zommelli literarisch außerordentlich gebildet war und sich gelegentlich auch dichterisch versuchte, so konnte es nicht ausbleiben, daß Dichter und Komponist gegenseitig ihre Ideen über das musikalische Drama, über das Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper austauschten und einer vom andern nachhaltig angeregt wurde. Die Frucht dieser Anregungen zeigte sich bereits in den Wiener Opernschöpfungen, noch mehr aber in dem nach der Rückkehr aus Wien für das Teatro Argentina in Rom geschriebenen Oper Artaserse (1749).⁵⁾

Ein neuer Triumph wartete seiner in Rom. Kardinal Albani, sein neuer Protektor, setzte seine Ernennung zum Kapellmeister an St. Peter an Stelle Bencinis durch (1750). In dieser Stellung warf er sich aufs neue intensiv auf die Kirchenmusik, versorgte aber daneben eine ganze Reihe von Städten mit neuen Opernwerken. Es entstanden damals: Ifigenia in Aulide, Attilio Regolo, beide 1751 und Talestri 1752 für Rom, Ipermestra 1751 für Spoleto, endlich Bajazette 1753 für Turin und Vologeso (Lucio Vero) für Mailand.

Entscheidend für sein späteres Lebensschicksal sollte sein Aufenthalt in Paris werden, wohin er sich 1753 Urlaub erbat. Die äußere Veranlassung dazu gab seine neue komische Oper »Il Paratajo« (La Pipée), die im genannten Jahre durch die in Paris gastierende italienische Buffonistentruppe zur Aufführung gebracht wurde. Zommelli geriet damit mitten hinein in die hochgradige Erregung, welche das Auftreten dieser Truppe in allen gebildeten Kreisen von Paris hervorgerufen hatte; er wurde Zeuge des heftigen literarisch-musikalischen Streits über das Ideal des musikalischen Dramas, der sich im Anschluß an jene Aufführungen entspann, er lernte aber auch bei dieser Gelegenheit die von der italienischen so grundverschiedene national-französische Oper kennen.

So war denn Zommelli, als ihn der Ruf Herzog Karls erreichte, mit sämtlichen damals die Oper beherrschenden Anschauungen und Richtungen aufs engste vertraut. Er hat die Anregungen, die ihm von allen Seiten in Hülle und Fülle zuströmten, nicht unbenützt gelassen. Das Glück, das ihm bisher auf seinem Lebensweg mit seltener

Treue zur Seite gestanden hatte, strahlte ihm nunmehr in vollem Glanze; es verlieh ihm eine Stellung, in der er das bisher Erworbene verarbeiten und sein musikdramatisches Ideal, ohne sich in der Verwendung der äußeren Mittel irgendwelche Beschränkung auferlegen zu müssen, verwirklichen konnte.

Als er 1753 in Stuttgart eintraf, war er dem Stuttgarter Publikum längst kein Fremdling mehr. Von seinen älteren Opern hatten bereits 1750 und 1751 Ezio und Didone den Weg nach der schwäbischen Residenz gefunden, ihnen folgte 1754 der Cato und 1756 die Merope. Neu kam 1753 die erste Bearbeitung des Fetonte hinzu.

Die Textbücher der aus Wien übernommenen Opern stellen die Glanzleistungen der beiden großen Wiener Operndichter Metastasio und Apostolo Zenò (Merope) dar. Hier entfaltet die italienische Librettistik alle ihre Licht- und Schattenseiten.

Wirkliche Dramen mit logisch sich entwickelnder Handlung und namentlich mit konsequent durchgeführter dramatischer Charakteristik der einzelnen Personen dürfen wir von diesen Dichtern nicht erwarten, das lag nicht im Geschmack der Zeit. Die opera seria war immer noch ein höfisches Produkt, zur Erhöhung des fürstlichen Glanzes und zur Unterhaltung der höchsten Gesellschaftsklassen bestimmt. Schon die mit seltenen Ausnahmen aufrecht erhaltene Forderung, daß jeder Opernkonflikt zu einem glücklichen Ende geführt werden müsse, benahm den Dichtern die Möglichkeit einer wirklich folgerichtigen dramatischen Entwicklung. Sie führen uns am Schluß des zweiten oder zu Beginn des dritten Actes regelmäßig bis an die Schwelle einer Katastrophe, um dann plötzlich mit einem dramatischen Gewaltstreich, bei dem die unwahrscheinlichsten Kombinationen gewagt werden, den Knoten zu zerhauen und alles zum guten Ende zu führen. Auch die dramatische Charakteristik bewegt sich innerhalb einer sehr eng begrenzten Sphäre. Die typischen Figuren kehren immer wieder, der edle Kriegsheld, der selbst unter den schwersten Anschuldigungen seinem Fürsten die Treue hält, dieser selbst, ein Musterbild von Tyrannenlaune, der starre Freiheitsheld, der um des Vaterlandes willen sein eigen Fleisch und Blut nicht schont, die verlassene Geliebte, die unglückliche, verfolgte Mutter usw. Selbst in der dramaturgischen Technik dieser Libretti haben sich bereits gewisse stereotype Szenengattungen herausgebildet. So bildet z. B. eine große, bewegte Soloszene den Höhepunkt der Verwicklungen, eine Szene, in der die vermeintlichen Opfer der Katastrophe der schuldbeladenen Hauptperson, sei es nur in deren Phantasie oder aber als wirkliche Geistererscheinungen gegenübertreten, Effekte, die auch die kompositorische Technik dieser Opern in entscheidender Weise beeinflussen haben.

Innerhalb dieser Grenzen zeigen jedoch jene beiden Dichter das ganz offenkundige Bestreben, den Anforderungen der Logik und des guten Geschmacks gerecht zu werden. Jene Sorglosigkeit bezüglich des dramatischen Gefüges, die noch in den früheren Zeiten der neapolitanischen Oper geherrscht hatte, ist hier verschwunden, mit Gewandtheit und Sicherheit werden die Fäden der Handlung ineinander geschlungen, wenn auch freilich die dramatische Charakteristik und Seelenschilderung noch durchaus in den Anfängen stehen bleibt. Die Hauptstärke all dieser Opern ruht nicht auf der dramatischen, sondern auf der lyrischen Seite. Die in den Sologesängen gezeichneten Stimmungsbilder sind die Hauptsache in diesen Opern. Aber die darin enthaltene Lyrik entspricht keineswegs unseren modernen, namentlich den deutschen Anschauungen. Es sind zumeist keine rein subjektiven, aus dem Innern der betreffenden Person frei hervortretenden Selbstbekenntnisse, sondern sie tragen ein mehr objektives, gewissermaßen episches Gepräge. In breit ausgeführten Gleichnissen und Bildern aus Natur und Menschenleben offenbart uns der Sänger seine Gefühle, und nur allzuoft gewinnen wir den Eindruck, als läge dem Dichter dieses äußere Spiegelbild mehr am Herzen, als die ihm zugrunde liegende Seelenstimmung. Der Dichter gedachte mit diesen Naturbildern dem Conserter in die Hände zu arbeiten,

tatsächlich aber hat er ihm damit eine Klippe geschaffen, die er nicht immer mit Glück zu umsegeln vermochte. Auch bei Zommelli, zumal in den früheren Opern, überwiegt die Neigung zu tonmalerischen Effekten den eigentlichen lyrischen Stimmungsausdruck, und erst in seinen reifsten Opernschöpfungen ist es ihm gelungen, das Gleichnis und die ihm zugrunde liegende seelische Stimmung in das richtige harmonische Verhältnis zu bringen.

Wo die Dichter aber auf diese metaphorische Ausdrucksweise verzichten, da wissen sie nicht selten den echten Ton tiefer Empfindung anzuschlagen, der uns daran erinnert, daß wir hier wirkliche Poetennaturen vor uns haben. Solche von aller Konvention freie lyrische Ergüsse sind nicht allein dichterisch von Wert, sondern sie kommen auch dem Musiker wie von selbst entgegen. Metastasio war ein großes Talent, wenn auch sein Schwerpunkt auf der formalen Seite lag. Er hatte einen feinen Sinn für das musikalische Element seiner Muttersprache, die er mit großer Gewandtheit und Eleganz handhabte; sein durchaus vornehmes Stilgefühl hat ihn von allem Anfang an von jenen öden und geistlosen Reimereien ferngehalten, die vor und auch noch während seiner Tätigkeit bei den kleineren Geistern im Schwange waren. Gerade Zommelli ist, wie wir gesehen haben, ein sehr instruktives Beispiel für die mächtige Wirkung, die von dem Dichter auch auf die Komponisten ausging.

So sind denn die Stuttgarter Opern für den Historiker ziemlich komplizierte Gebilde. Die Einflüsse, die bis zur Stuttgarter Zeit für sein Schaffen bestimmend waren, sind in kurzer Zusammenfassung folgende:

1. Der Einfluß der älteren Neapolitaner, vor allem Leonardo Leos, von deren Grundprinzipien Zommelli auch in seinen spätesten Werken nicht abgegangen ist;
2. die durch Padre Martini bewirkte Hinwendung zur strengen Schreibweise und die Beschäftigung mit der Kirchenmusik; daneben geht in der venezianischen Zeit die Bekanntschaft mit Hesses Werken her;
3. der poetisch-musikalische Verkehr mit Metastasio;
4. die Bekanntschaft mit der Pariser Oper;
5. die Bekanntschaft mit der deutschen Instrumentalmusik, die nunmehr in Stuttgart von größter Wichtigkeit wird.

Zommellis ausschließliches Verdienst aber ist die Verschmelzung aller dieser zum Teil sehr divergierenden Elemente zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem individuellen Stil. Seine eigene künstlerische Persönlichkeit ist es, die dem Ganzen ihren weithin sichtbaren Stempel aufgedrückt hat. Sein Hauptziel aber, dem er alle jene fremden Anregungen und Einflüsse dienstbar gemacht hat, war die Vertiefung der dramatischen Seite, soweit sie innerhalb des Rahmens der damaligen italienischen Oper überhaupt erreichbar war. Diesem Endzwecke diente seine gesamte Erweiterung und Vertiefung der rhythmischen und melodischen, vor allem aber der harmonischen und instrumentalen Seite. Die starre Geschlossenheit der alten Opernformen beginnt sich zu lösen, die ausdrucksvolle Deklamation ihre Rechte dem *bel canto* gegenüber immer stärker geltend zu machen. So hat denn auch in Zommellis Schaffen, ähnlich wie es bei Piccini und Sacchini der Fall war, die neapolitanische Schule ihre höchste Blüte nicht in ihrer Heimat, sondern in der Fremde, unter Einwirkung ausländischer Einflüsse, erreicht.

Das erste Werk, das vollständig klar die neue und letzte Wandlung in Zommellis Kunstschaffen offenbart, ist der 1755 entstandene »Pelope«, dessen Text die antike Sage von Pelops und der Gewinnung der Hippodamia vermittelt der göttlichen Rasse des Meergottes behandelt. Es war die erste selbständige Arbeit, die der Hofdichter Matteo Verazi für Zommelli geliefert hat. Verazi arbeitet durchaus nach dem Schema Metastasios, nur daß er die Plastik des szenischen Aufbaus und die flüssige Behandlung des

Dialogs bei weitem nicht erreicht und alles, was bei jenem bereits Manier gewesen war, noch um ein Beträchtliches übertreibt. Dies bekundet sich namentlich in der Verwendung der Gleichnisse, die sich gerade bei den Arien des „Pelope“ weit aufdringlicher bemerkbar machen, als in irgend einem metastasianischen Libretto. Da wird z. B. ein Gebirgsbach geschildert (I 1), das Flattern des Schmetterlings (I 3), das Standhalten eines Felsen im Sturm (II 3), endlich der beliebte Schiffsbruch (III 1). Zommelli zeigt sich hier bereits auf der Höhe seiner instrumentalen Virtuosität.

Bei diesen Tonmalereien ist eine stehende Eigentümlichkeit in Zommellis Streichorchester, die ihre letzten Wurzeln in der Kunst Leonardo Leos hat, das charakteristische Verhältnis der beiden Geigen zueinander. Schon sehr früh emanzipiert sich die zweite von der ersten und erhält ihre bestimmte Mission, die im weiteren Verlaufe immer deutlicher zutage tritt. Während nämlich die erste Violine entweder die Melodie der Gesangsstimme stützt oder eine eigene Cantilene übernimmt, fällt der zweiten, zumal in den raschen Sätzen, die Schilderung des bewegten Stimmungshintergrundes zu, sei es nun, daß ihr ein tonmalerisches Motiv übertragen wird, oder daß sie den leidenschaftlichen Charakter der Stimmung ganz allgemein in durchgehenden rauschenden Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelfiguren festhält. Die dadurch erzielten eigentümlichen Wirkungen erregten bereits Schubarts Bewunderung, und daß Zommelli hierin für die schwäbische Singspielschule vorbildlich wurde, wird uns bei dieser selbst noch klar werden.

Was den Bau der Arien anlangt, so hatte Zommelli geraume Zeit hindurch dem Grundsatz gehuldigt: den Hauptsatz dem Sänger, den Mittelsatz dem Komponisten; er hatte allen Koloraturen Schmuck aus diesen Mittelsätzen verbannt und allein durch rein musikalische Mittel und gelegentlich durch charakteristische Instrumentation zu wirken gesucht. Dieses Prinzip schimmert auch im „Pelope“ noch deutlich hindurch, wenn auch nicht mehr mit derselben Schärfe, da einerseits die Hauptsätze weit dramatischer gestaltet sind und andererseits auch die Mittelsätze ein reicheres äußeres Gewand erhalten. Was früher die Regel war, nämlich den Mittelsatz ebenfalls aus dem Thema des Hauptsatzes herauszuspinnen, wird nunmehr zur Ausnahme. Einmal (I 6) erscheint in charakteristischer Weise ein Motiv des Hauptsatzes im Mittelsatz im Orchester. Im übrigen aber tragen die Mittelsätze außer den schon erwähnten Kennzeichen sehr häufig einen durch Takt- und Tempowechsel hervorgerufenen selbständigen Charakter. Nur die Instrumentation (gewöhnlich Streichorchester, gelegentlich mit einem Bläser-solo) gemahnt noch an die ältere Manier, auch die Vorliebe für chromatische Bässe und die damit verbundene Sequenzenmelodik tritt hier noch deutlicher hervor, als in den späteren Opern.

Im allgemeinen aber offenbaren die Arien des „Pelope“, soweit sie nicht breit ausgeführte tonmalerische Gemälde darstellen, ein deutliches Streben nach individueller Charakteristik. Am stärksten aber zeigt sich dieses Streben in der G-Moll-Arie der Ippodamia »Fra speme et timore« (I 6), mit ihrer ausdrucksvollen Chromatik und komplizierten Orchesterpolyphonie.

Der »Pelope« enthält nur ein Duett zwischen Pelope und Ippodamia »Ma tu piangi?« am Schluß des zweiten Actes, ein Stück voll tiefster Empfindung und reinstem Wohlklang. Es weist noch in seinem Hauptteil die alte Scarlattische Gestaltung auf, nimmt aber im Mittelsatz die von Zommelli von jetzt ab bevorzugte Form des Kanons an.

Weit bedeutender und interessanter aber als die lyrischen Gesangsnummern sind die breit ausgeführten rezitativischen Szenen, in deren Behandlung der „Pelope“ eine vollständig neue Epoche in Zommellis Kunstschaffen inauguriert. Schon ihrem äußeren Umfang nach unterscheiden sie sich stark von ihren Vorgängern. In den früheren Opern bildete das Orchesterrezitativ mit der ihm folgenden Arie ein Ganzes innerhalb einer

einzelnen Szene, nunmehr aber erstreckt sich diese Behandlungsweise auf ganze Szenenkomplexe. Es entstehen vollständig freie musikalisch-dramatische Gebilde, innerhalb deren Orchesterrezitative, Seccorezitative, kavatinenartige Sätze, reine Instrumentalpartien, ja sogar Chorsätze der dramatischen Situation entsprechend in bunter Folge miteinander abwechseln. Alle drei Akte des „Pelope“ schließen mit solchen dramatischen Szenenreihen, von denen namentlich die des zweiten Aktes die Hand des Meisters verrät.

Der Schluß des dritten Aktes ist deshalb bemerkenswert, weil Zommelli hier die Form des Rundgesangs zur Anwendung bringt. Viermal kehrt der Refrain auf den Spruch *La gloria è un gran bene, la brama ogni cor* (G $\frac{4}{4}$ Andantino) wieder; dazwischen singen die einzelnen Personen kurze Sätzchen im $\frac{3}{8}$ -Takt. Auch hierin werden wir wohl mit Recht einen Nachhall aus den Pariser Tagen zu erblicken haben.

Das Schwergewicht und die Bedeutung dieser Oper liegt auf der orchestralen Seite. Auch die Arienbegleitung ist individueller und mannigfaltiger geworden; neben der üblichen Besetzung von Streichern, Oboen und Hörnern treten originellere Kombinationen auf, so in der tiefempfundenen Sopranarie *Perder l'amato bene* (II 5) gedämpftes Streichorchester mit pizziziertem Baß, Flöten und Hörnern. Immerhin aber gewinnen wir den Eindruck, als ob Zommelli dem ihm nunmehr zur Verfügung stehenden ausgezeichneten Orchestermaterial zuliebe den glänzenden Virtuosen des Instrumentierens noch allzusehr herausgekehrt hätte. Die instrumentalen Tonmalereien nehmen immer noch einen unverhältnismäßig breiten Raum ein, selbst da, wo sie für die dramatische Entwicklung kaum von Belang sind; sie tragen zudem nicht selten noch einen ziemlich äußerlichen Charakter. Die richtige Vermittlung zwischen dramatischen Rücksichten und den instrumentalen Neigungen ihres Schöpfers sollte erst den späteren Opern vorbehalten sein. Merkwürdig ist übrigens, daß Zommelli gerade in seinen Ouvertüren am allerseltesten an dem traditionellen Schema festgehalten hat. Wohl sind die Orchesterkombinationen reichhaltiger und da und dort auch der musikalische Inhalt mehr vertieft worden. Aber Form und Grundcharakter der Sätze haben auch in Stuttgart mit einziger Ausnahme des »Fetonte« keine nennenswerte Alteration erfahren. Das lärmende, hohle Pathos der ersten Allegrosätze, der beschauliche, sehr häufig, wie auch im „Pelope“, auf einer und derselben melodischen Phrase sich aufbauende Charakter der langsamen Teile, endlich das locker zusammengestückelte, glänzend-heitere Wesen der Schlußpresti — alles dies hat sich seit dem »Ricimero« nur wenig geändert. Die Ouvertüre zum „Pelope“ unterscheidet sich vom Gros ihrer Schwestern nur dadurch, daß sie auch das Andante mit vollem Orchester ausführt und sich nicht bloß auf den Streicherchor beschränkt.

Dem „Pelope“ folgte noch in demselben Jahre der »Enea nel Lazio«, dessen Text ebenfalls von Verazi stammt.⁶⁾ Es scheint, als hätte Zommelli mit diesen beiden Opern die Vielseitigkeit seines Talentes glanzvoll beweisen wollen, denn in ihrem ganzen Charakter ist diese Oper der vorhergehenden so unähnlich als möglich. Die Orchesterbehandlung steht zwar auch hier auf derselben Höhe, aber sie drängt sich nicht mehr so in den Vordergrund wie dort. Die großen programmatischen Orchesterrezitative sind auf ein bescheideneres Maß zurückgeführt; der Schwerpunkt dieser Oper beruht weit mehr auf den lyrischen Gesangstücken, den Ensemblesätzen und namentlich den Chören. Gleich der erste Akt beginnt in unerwarteter Weise mit einem Chor: *Sia propizio ai nostri voti*, der nicht bloß ein Beispiel des üblichen farblosen Chorsingens gibt, sondern wirklich die Gebetsstimmung in treffender Weise zum Ausdruck bringt; er wird nach einem dazwischengeschobenen begleiteten Rezitativ wiederholt, sodaß dieser erste Abschnitt der Szene einen in sich abgeschlossenen Charakter erhält. Von höchster Bedeutung aber sind die Chöre in der achten Szene des ersten und in der vierten Szene des dritten

Aktes. Im ersten Falle wird das Erscheinen von Didos Schatten von einem Chöre von Geisterstimmen begleitet. Das Originelle dabei ist, daß diese Geisterstimmen unisono singen. Hier haben wir also bereits sieben Jahre vor Glucks Orfeo ein Beispiel von einstimmigem Chorgesang zum Zwecke der Darstellung des Grauenhaften und Dämonischen. Der Chor wirkt schon durch seine prägnante Kürze; begleitet wird er von rauschenden Violinpassagen.

Eine weitere charakteristische Verwendung fällt dem Chor in der zehnten Szene des zweiten und in der vierten des dritten Aktes zu. Hier tritt das erstmal Vulkan, das zweitemal Venus in Begleitung der Zyklopen auf. In der musikalischen Charakteristik Vulkans erscheint zum ersten Male ein den früheren Opern fremdes Element. Sein in fortwährenden Sprüngen sich bewegender Gesang reiht ihn den übrigen polternden Tölpeln, als welche die damalige Zeit alle derartigen Unholde auffaßte (man denke z. B. an Aulus bei Bach oder Polyphem bei Händel), würdig an. Der Chor dagegen, bestehend aus Tenor und Baß, begnügt sich mit einigen kurzen Zwischensätzen, die deutlich das Streben nach realistischer Zeichnung dieser ungeschlachten Gesellen bekunden. Das Gegenstück zu dieser derben Weise Vulkans bildet die überaus zierliche, ja gezierte Szene der Venus, die unter einer sorgfältig instrumentierten, reichlich mit Flöten bedachten Orchestermusik erscheint und alsdann eine tändelnde, mit Koloraturen in der Singstimme und mit Oboen- und Flötensoli im Orchester ergiebig ausgestattete Kavatine singt. Auch hier fallen in ergötzlichem Kontrast die Zyklopen mit kurzen achttaktigen Sätzchen ein. Wir haben also in dieser Oper eine dramatische Verwendung des Chores vor uns, die der neapolitanischen Oper von Hause aus fremd war und aus der französischen Oper stammt.

Auch im Ensemblesatz zeigt der »Enea« einen bedeutenden Fortschritt. Das Quintett am Schlusse des dritten Aktes weist eine Meisterschaft im mehrstimmigen Satze und in der Gruppierung der verschiedenen Stimmen auf, die von der lockeren Art der früheren Opern merklich absticht. Im Mittelsatze sind die an dieser Stelle bereits früher so beliebten imitatorischen Stimmeneinsätze in sehr wirksamer Weise in den Dienst des dramatischen Ausdruckes gestellt.

In den Arien macht sich das deklamatorische Element erstmals in entscheidender Weise geltend. Sie enthalten ganze Sätze, deren Melodik lediglich durch den sprachlichen Ausdruck bedingt ist; namentlich die Mittelsätze nehmen öfter einen solchen ausgesprochen rezitatorischen Charakter an (vgl. II 6; I 5; I 3). Ausdrucksvolle Pausen und Fermaten verstärken diesen akzentischen Zug. Auch die Rhythmik und namentlich die Harmonik wird gegen früher bedeutend vertieft, besonders die Chromatik erfährt eine häufigere Verwendung in dramatischem Sinne, man vergleiche z. B. die Stelle in Eneas Arie III 5:

The image shows a musical score for two violins. The top staff is labeled 'Viol. I.' and the bottom staff is labeled 'Viol. II.'. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are written below the staves: 'Spie - gar — non poss' io [— —] l'af - fan — no del cor'. The score consists of 12 measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The rest of the score is in common time. There are some rests and ties in the lyrics, particularly in the second measure where there are two dashes.

Die seit Anbeginn von Tommelli so beliebten tonmalerischen Illustrationen einzelner, auch im Texte beinahe stereotyp wiederkehrender Worte, wie palpitare, aghiacciare, gelare usw. fehlen auch hier nicht, werden aber durch die reichere Orchesterbehandlung in ein helleres Licht gesetzt.

Die nächste für Stuttgart komponierte Oper, die sich erhalten hat, war »L'Olimpiade« (1761), ebenfalls mit einem vorausgehenden Prolog.⁷⁾ Der Text gehörte zu den am meisten gefeierten und komponierten Dichtungen von Metastasio.

Die Musik dieser Oper inauguriert die reichste und abgeklärteste Periode in Zomellis dramatischem Schaffen. Sie faßt alle die neuen Errungenschaften des »Pelope« und »Enea« zusammen und verwendet sie in bewußter künstlerisch-dramatischer Absicht. Der Charakter des Experimentierens ist vollständig geschwunden, mit souveräner Freiheit verfügt der Künstler über alle Formen und Ausdrucksmittel, die er sich im Laufe seines reichbewegten Lebens zu eigen gemacht hat.

Auch in dieser Oper spielen die großen frei-dramatischen Szenen eine große Rolle. Nur ist die Deklamation noch ausdrucksvoller, die Orchesterbehandlung noch mannigfaltiger und individueller geworden. Namentlich hat die Rhythmik eine bedeutende Erweiterung erfahren; charakteristische, punktierte und synkopische Bildungen treten von nun an sehr häufig auf.

Die großen Soloszenen mit Chor, die wir erstmals im »Enea« antrafen, finden hier ebenfalls ihre Fortsetzung. I 4 erblicken wir Argene mit einem Chor von Ninfe e Pastori; es ist ein Pastorale im kleinen mit sehr effektvoller Instrumentation. Zum erstenmal ist hier die Pikkoloflöte angewandt, auch treten die Celli selbständig hervor. Der an Koloraturen sehr reiche Gesang Argenes wird fortwährend durch Bläser soli unterbrochen. Das richtige Seitenstück zu dem Zyklophenchor des »Enea« aber bildet der Aufmarsch und Chor der Atleti II 5, zugleich ein Seitenstück zu dem Athletenchor in Glücks Paris und Helena. Beide können ihre Abstammung aus dem Rameauschen Vorbild nicht verleugnen. Zomelli beginnt auch hier mit einem wuchtigen Unisono des ganzen aus Alt, zwei Tenören und Baß bestehenden Chores. Der derbe, ungeschlachte Charakter der Melodie mit dem abwärts führenden Leitton, die kurz und brutal hervorgestoßenen Rufe: mai! mai! entwerfen ein sehr lebensvolles Tonbild, das durch die Begleitung des vollen Orchesters mit Pikkoloflöten und Hornsoli die richtige Färbung erhält. Der vorhergehende Einzugsmarsch der Athleten ist bei gleicher Instrumentation ein glanzvolles Orchesterstück von einem Umfang, der weit über die analogen Sätze der früheren Opern hinausgeht. Ähnlich verhält es sich mit dem Chor I tuoi strali terror di mortali III 6, ebenfalls mit vorhergehender Marcia in derselben Orchestration. Auch der Chor weist dieselbe dreistimmige Besetzung nebst dem Unisonogesang auf:

I tuoi strali terror di mortali

Er wird am Ende der nächsten Szene in verkürzter Gestalt wiederholt, so daß auch hier das Ganze einen geschlossenen Charakter erhält.

Was die Ensemblesätze anlangt, so weist das Duett I 10 die für solche Sätze bei Zomelli allmählich typisch werdende Form auf: der Hauptsatz folgt dem Scarlattischen Vorbild, der Mittelsatz dagegen, der in Takt und Zeitmaß einen starken Kontrast zu jenem bildet, bringt einen sorgfältig ausgeführten Kanon. Ein intensiveres Streben nach charakteristischem Ausdruck bekundet dagegen das Terzett III 7. Auch hier treten zunächst, wie bei Scarlatti, die Singstimmen nacheinander ein, aber bereits beim Hinzutreten Elitenes nimmt das Orchester eine besondere Färbung an (Synkopen und

bewegte Bässe), kurze Ausrufe von einem halben Takt alternieren miteinander, das Zusammensingen steigert sich bis zum dreistimmigen Kanon. Das Ganze schließt in charakteristischen, abgebrochenen Akkorden auf der Dominante von C-Moll und leitet so unmittelbar in den folgenden Chor über.

Die Neigung zur Kanonik tritt auch sonst hervor. Kleine kanonische Sänge zwischen Singstimmen und Instrumenten liebt Zommelli auch in den Arien (vgl. II 9). Bei der orchestralen Ausmalung der Gleichnisse zeigt sich das Bestreben, auch die zugrunde liegende psychologische Stimmung zu schildern, so namentlich bei der berühmten Arie Licidas: *Quel destrier che all' albergo*, wo das in echt Zommellischer Weise wiederum der zweiten Violine zugeteilte anapästische Motiv zwar zunächst an das Galoppieren des Pferdes anknüpft, dabei zugleich aber auch die freudig bewegte Hoffnung des Singenden sehr treffend zum Ausdruck bringt.

1762 brachte Zommelli wieder ein älteres Werk, die *Semiramide riconosciuta*, zur Aufführung; der Text stammt wiederum von Metastasio.⁸⁾ Die Musik gehört nach der formalen wie der inhaltlichen Seite zu den Erstlingen der Zommellischen Muse und sticht von den Stuttgarter Opern bedeutend ab. Dagegen war die 1763 aufgeführte *Didone abbandonata* ein vollständig neues Werk. Zommelli hat den Metastasioschen Text im ganzen dreimal komponiert, 1746 für Rom, 1749 für Wien und nunmehr für Stuttgart.⁹⁾

Die Musik dieser Oper weist dieselbe Sorgfalt des polyphonen Satzes und dieselbe Freiheit in der Behandlung der Form auf wie die früheren. Die imitatorische Satzweise tritt hier mit Vorliebe in den Orchesterrezitativen auf, insofern das diesen zugrunde liegende Orchestermotiv alsbald eine kontrapunktische, meist kanonische Behandlung erfährt, so z. B. in dem Larghettosatz:

The image shows a musical score for a Larghetto piece. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is highly polyphonic, with multiple voices or instruments playing overlapping melodic lines. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. It features a more rhythmic and harmonic accompaniment, with some melodic fragments that mirror or imitate the upper parts. The overall texture is dense and characteristic of the 18th-century dramatic style.

Das vorhergehende Andante weist sogar ein regelrechtes Fugato auf.

Neben dieser Neigung zur Polyphonie bekundet diese Oper ein lebhaftes Bestreben, die harmonische Seite zu vertiefen. Ungewöhnliche Modulationen, kühne enharmonische Verwechslungen, charakteristische chromatische Gänge in den Mittelstimmen und im Bass finden sich fast in jeder Nummer. Ein besonders beliebtes Ausdrucksmittel in diesen späteren Opern ist der unvermittelte Wechsel von Dur und Moll an besonders bedeutenden Stellen (II 1). Was endlich den instrumentalen Teil betrifft, so finden sich auch hier die bekannten bewegten Figuren in den zweiten Violinen auf Schritt und Tritt wieder (vgl. namentlich die Arie *Sono regina e sono amante* I 5), aber auch die Bratschen beginnen von jetzt ab selbständig hervorzutreten (I 3). Endlich biegt auch zum ersten Male die Ouvertüre von den traditionellen Geleisen ab und zwar am Schlusse, der in ein *pianissimo* auf einem Orgelpunkt auf der Tonika ausläuft. Offenbar liegt hier eine programmatische Absicht vor und Zommelli hat damit eine Bahn eingeschlagen, die er dann im „Setonte“ fortsetzte.

Auch im Jahre 1764 hat Zommelli auf einen bereits früher von ihm in Musik gesetzten Stoff zurückgegriffen: den »Demosoonte« von Metastasio, den er bereits früher

für Padua geschrieben hatte.¹⁰⁾ Die Vergleichung beider Fassungen zeigt, daß die Stuttgarter Oper bis auf einige wenige Seccorezitative eine vollständige Neuschöpfung ist. Sie gibt uns zugleich aber auch eine deutliche Anschauung von dem stetig fortschreitenden Läuterungsprozeß des Zommellischen Opernideals. Auf den ersten Blick sollte man kaum glauben, daß die beiden Opern das Werk eines und desselben Künstlers sind. In der älteren herrscht noch vollständig das traditionelle Prinzip der Einteilung in Arien und Seccorezitativ, die begleiteten Rezitative treten nur selten auf und zeigen die einfachste Struktur. Die jüngere Oper dagegen ist voll dramatischen Lebens; was dort im Secco nur flüchtig angedeutet war, ist hier mit vollen Farben ausgeführt und zu großen dramatischen Orchester Szenen ausgearbeitet. Wert und Bedeutung des Stuttgarter „Demosoonte“ beruhen hauptsächlich auf dem zweiten Akt, der einen Höhepunkt nicht nur in Zommellis Schaffen, sondern in der Entwicklung der neapolitanischen Oper überhaupt bildet. Das Seccorezitativ tritt hier vollständig zurück, es findet sich nur noch in zwei von den elf Szenen, während die übrigen neun alle mit Orchester ausgeführt sind. Und diese großen Orchesterrezitative selbst haben zum großen Teil ihren früheren vorbereitenden Charakter abgestreift; sie sind es und nicht die Arien, welche die Kulminationspunkte der Szenen enthalten, und die Arien, die ebenfalls die größten Dimensionen aufweisen, haben nur die Aufgabe, die dort aufgewühlten Wogen der Erregung majestätisch zum Strande branden zu lassen.

1766 brachte Zommelli den »Vologeso« zur Aufführung.¹¹⁾ Auch dieses Werk hat einen Vorgänger aus früherer Zeit. Wir wissen nämlich, daß Zommelli 1753 für Mailand eine Oper desselben Sujets geschrieben hat. Wir kennen diese frühere Fassung; sie ist uns sogar im Autograph unter dem Namen Lucio Vero in Neapel erhalten. Das Sujet ist in beiden Opern dasselbe, nur die Bearbeiter sind verschieden. Der Text der Stuttgarter Oper rührt allem Anschein nach von Matteo Verazi her.

In musikalischer Beziehung leitet der „Vologeso“ bereits jene letzte Periode ein, deren Erzeugnisse später Zommellis Landsleuten als zu gelehrt und zu reflektiert erschienen. Die ganze Oper ist ein Kabinettsstück fein durchdachter musikalischer Charakterisierungskunst. Die Aktchlüsse werden hier durchweg durch breit angelegte Ensemble sätze gebildet, die formal ebenso frei gehalten sind, wie das Schlußterzett im zweiten Akt des „Demosoonte“. Zommelli zeigt dabei das Bestreben, nicht allein die betreffende Situation zu schildern, sondern auch den Gegensatz der Charaktere der einzelnen am Gesang beteiligten Personen zum Ausdruck zu bringen. Das Quartett *Quel silenzio? quel sospiro!* zeichnet die über der Situation schwebende schwüle Stimmung im Orchester in einer Weise, die auch bei modernen Hörern ihres tiefen Eindrucks sicher wäre. Die Gruppierung der Stimmen verrät die Hand des Meisters. Auch in diesem Stück werden durch den Wechsel von Takt und Tempo, sowie durch Einflechtung ausdrucksvoller rezitativischer Partien große Wirkungen erzielt. Das Glanzstück der freien musikalischen Szenen in dieser Oper bildet Berenices große Soloszene im dritten Akt, Nr. 6. Die Situation ist uns bereits aus zahlreichen früheren Opern bekannt. Berenice glaubt den lugubre apparato di spavento zu sehen, der ihrem Geliebten den Tod bringt, sie glaubt seine letzten Seufzer zu hören und den Schatten des Toten aufsteigen zu sehen. Wir haben auch bereits früher gesehen, wie die musikalische Behandlung derartiger Szenen allmählich einen typischen Charakter angenommen hat. Dieser Typus der „Geistermusik“ erfährt in dieser Oper seine höchste Ausbildung. Oboen, Hörner und die hier sehr selbständig hervortretenden Fagotte sind die musikalischen Interpreten jener Schreckbilder der Phantasie, während die bewegten Figuren des Streichorchesters das Entsetzen ihres Opfers schildern. Auch die folgende Arie hält an dieser „romantischen“ Instrumentation fest, während die Singstimme sich bei der Anrufung der pal-

lida ombra wieder in den üblichen langgezogenen Noten ergeht. Aber nicht nur Berenice, sondern auch Lucio Vero wird von diesen Schrecknissen gequält. Seine Szene schließt sich derjenigen der Berenice unmittelbar an. Hier steigert sich die Vision bis zum Erklingen eines förmlichen Trauermarsches bei den Worten *Che flebile armonia*. Charakteristisch ist dabei der vorhergehenden Szene gegenüber der Unterschied in der Instrumentation, die hier gedämpfte Violinen, Flöten, Hörner und pizzikierte Bässe aufweist.

Derartige realistische Wirkungen liebt Tommelli in diesen späteren Opern besonders. Sorgfältige Arbeit zeigt, sehr im Gegensatz zur Sepsflogenheit der neapolitanischen Oper, der Schlußchor *Al mare invitano placide l'onde* (Moderato D-Dur $\frac{3}{4}$). Der Chor weist den in jener Zeit so beliebten „navalen“ Charakter auf; d. h. über einem längeren Orgelpunkt im Baß schaukelt sich, getragen von einer leise wogenden Begleitung, eine sanfte, zarte Melodie. Das Orchester bringt die charakteristischen Flöten und Trompeten hinzu. Nach dem Chor folgt ein längeres Ballett, bei dem dem Komponisten die Franzosen als Vorbild gedient haben. Französisch ist auch die Instrumentation so mancher Abschnitte, wo Oboen und Flöten die Melodie führen, während die Streicher den Baß ausführen, eine schon in der älteren französischen Instrumentalmusik häufig erscheinende Kombination. Nach diesem Ballett folgt eine Wiederholung des Chorfaßes, aber nur im Orchester, das der ganzen Oper einen breit ausgeführten glänzenden Abschluß verleiht.

Die Orchesterbehandlung hat in dieser Oper überhaupt eine bemerkenswerte Erweiterung erfahren. Hier zeigt sich der Einfluß der jungen deutschen Orchestermusik auf seiner vollen Höhe. Bisher hatte trotz aller Mannigfaltigkeit der Kombinationen und aller Erweiterungsversuche im Streichorchester doch die alte neapolitanische Besetzung von zwei Violinen und Baß die Grundlage gebildet. In den dem „Vologeso“ vorhergehenden Opern mehrten sich die Versuche, zunächst die Bratschen, dann aber auch die Celli von den Bässen zu emanzipieren. Nunmehr wird die selbständige Führung der Violinen zur Regel (in der Arie I 5 erscheinen sogar geteilte Violinen) und damit die Annäherung an das moderne Streichquartett vollzogen. Auch die Violoncelli treten gelegentlich selbständig auf, wie in der kleinen stimmungsvollen Cavatine der Berenice III 7. Auch im Bläserchor zeigt der häufige Gebrauch der Flöten und namentlich die charakteristische Verwendung der Fagotte das deutliche Bestreben nach Emanzipation von dem alten chormäßigen Orchesterfaß.

Die letzte große Oper, die Tommelli für den Stuttgarter Hof schrieb, war »Fetonte«, Text von Matteo Verazi. Es ist das erstmal, daß sich Tommelli einen der französischen Literatur geläufigen Opernstoff ausersehen hat. Quinaults Drama war bereits von Villati zum Opernlibretto umgearbeitet und mit der Musik von Karl Heinrich Graun 1750 in Berlin aufgeführt worden. Auch Verazi schließt sich durchaus an den Gang der Handlung bei Quinault an, nur ist sein Libretto abwechslungsreicher und vor allem musikdramatisch wirksamer ausgefallen als das Villatische. Namentlich ist den Ensemble-, Chor- und Ballettszenen eine bedeutende Rolle zugewiesen: die Oper enthält sieben Ensembles und vier große Chor Szenen, von denen drei mit Pantomimen und Aufzügen verbunden sind.

Gleich der Beginn der Oper entfernt sich durchaus von Tommelis bisheriger Opernpraxis. Statt der Scarlattischen Sinfonie hat hier Tommelli nämlich die Form der freien Programmouvertüre gewählt. Nur der Beginn in D-Dur mit dem Orgelpunkt und dem darüber ausgeführten traditionellen großen Crescendo erinnert noch an die alte Manier. Dann aber tauchen plötzlich imitatorisch sich nachjagende Zwei- und dreißigstelskalen im Streichorchester auf. Was sie zu bedeuten haben, ersuchen wir aus

der Bemerkung des Textbuches: „Die Schaubühne wird gegen dem Ende des ersten Allegro der Symphonie eröffnet. Es dienet dasselbe zum Eingang eines Priester-Balletts, welche mit brennenden Fackeln um den Altar herumtanzen und das heilige Feuer anzünden.“ Allmählich legt sich die Erregung. Ruhig klingt das Stück unter Flötenrillern auf der Dominante von D-Dur aus und leitet so unmittelbar zur ersten Szene über. Diese Programmouvertüre steht unter allen uns erhaltenen Zommellischen Ouvertüren einzig da und Zommelli mag wohl dazu durch die Franzosen angeregt worden sein; daß ihm aber dieses Experiment im großen und ganzen nicht recht zusagen mochte, das beweisen seine allerletzten Opern, in denen er wieder zu der früheren Weise zurückkehrt. Die an die Ouvertüre des „Setonte“ sich unmittelbar anschließende Arie der Climene mit Chor *De' liquidi regni* (Larghetto $\frac{3}{4}$, im Gegensatz zur Ouvertüre in D-Moll stehend) ist ein Idyll, wie wir es schon im „Pelope“ angetroffen haben. Auch die realistischen Unisonochöre fehlen nicht. Die Ensemblestücke in dieser Oper sind formell mit großer Freiheit gestaltet. Der erste besteht sogar aus sechs nach Stil und Charakter vollständig verschiedenen selbständigen Abschnitten, eine Mannigfaltigkeit, die, ganz wie in den Finales, sich auf das genaueste dem Wechsel in Situation und Stimmung anschließt. Rezitative und reine Orchesterpartien sind dazwischen gestreut, homophone Sätze wechseln ab mit polyphonen, Zwiegespräche mit dem vollen Quartett.

In den meisten Fällen hängt diese Freiheit der formalen Gestaltung zusammen mit dem schon im „Pelope“ erkennbaren Bestreben, ganze Szenen nach der Art der Finales zu größeren musikalischen Komplexen zusammenzufassen. Auf diese Weise sind die Schlüsse des zweiten und dritten Actes gestaltet, Actschlüsse, die weit über die sonstige Gepflogenheit der neapolitanischen Oper hinausgehen. Namentlich die Schlussszene des „Setonte“ gehört zum dramatisch Wirkungsvollsten, was wir von Zommelli besitzen; sie entfaltet eine Wucht des Ausdrucks, die der Künstler weder früher noch später mehr erreicht hat.

Die Arien des „Setonte“ gehen nicht über den bisherigen Standpunkt hinaus, nur daß die Instrumentalbegleitung mannigfaltiger und individueller geworden ist. Ihrem künstlerischen Gehalt nach sind sie ziemlich ungleich. Neben ziemlich zopfigen Stücken, wie der Arie *E la donna s'io scorgo* (I 10), neben virtuosen Tonmalereien (I 2) und großen Prunkarien (II 4) stehen tiefempfundene Stücke voll individuellsten Lebens (II 1, 8, III 1). Bemerkenswert ist übrigens, daß in dieser Oper das Hauptthema der Arie bereits in dem vorhergehenden Orchesterrezitativ auftritt (I 7), ein Versuch, der mit dem Streben nach einheitlicher musikalischer Gestaltung größerer Komplexe eng zusammenhängt.

Man kann mit Fug behaupten, daß Zommelli das ihm vorschwebende musikdramatische Ideal in den vier Stuttgarter Opern: *Olimpiade*, *Vologeso*, *Demofonte* und *Setonte* erreicht hat. Was er nach seinem Abschied von Stuttgart an Opern noch geschaffen hat, weist alles denselben Typus auf. Die unterscheidenden Merkmale dieser letzten Opern liegen nicht in der Gesamtgestaltung, sondern in den Einzelbildungen.

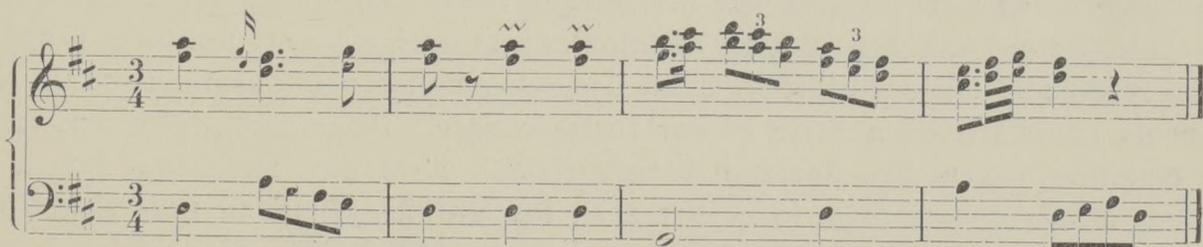
Aber nicht nur auf dem Gebiet der großen Oper, sondern auch auf dem der komischen Oper bildet die Stuttgarter Periode den Höhepunkt von Zommellis Kunstschaffen. Das erhaltene Material ist allerdings weit weniger ergiebig: die acht für den württembergischen Hof komponierten Pastorales sind alle verschollen, und von den sämtlichen komischen Opern Zommellis sind nur fünf erhalten. Davon entfallen der »Don Trastullo« und der 1753 in Paris aufgeführte »Paratajo« in die frühere Zeit, die übrigen: »La Critica«¹²⁾, »Le chasseur trompé (Semiramide in bernesco)«¹³⁾ und »La schiava liberata« (Die befreite Sklavin)¹⁴⁾ fallen in die Stuttgarter Zeit (1766, 11. Nov. 1767 und 18. Dez. 1768).¹⁵⁾

Was die früheren beiden Opern anlangt, so weist bereits der Don Trastullo die für Zommellis Buffoopern charakteristische Neigung zum Parodieren und Persiflieren

der damaligen Theaterverhältnisse, besonders der opera seria, auf, während der harmlosere Paratajo sich ganz innerhalb der Sphäre des komischen Intermezzo mit seinen typischen Figuren hält. Auch die Personenzahl ist die denkbar einfachste, die erste Oper spielt sich nur zwischen drei, die zweite zwischen vier Personen ab.

Die Stuttgarter Opern dagegen erfordern einen weit größeren Apparat. In den beiden ersten tritt die parodistische Tendenz ganz unverhüllt auf. Der nie versagende Kunstgriff, das Theater im Theater, die Schauspieler als Schauspieler darzustellen, gibt, zumal in der »Critica«, dem Komponisten Gelegenheit zu einer ebenso ergötzlichen wie drastischen Schilderung aller beim Zustandekommen einer Opernaufführung beteiligten Personen, vom Dichter und Komponisten an bis herab zum Souffleur. Gleich der erste Akt führt uns mitten in eine Opernprobe. Während Poet und Musiker mit der seconda donna flirten, stellt sich heraus, daß der Souffleur nicht zur Stelle ist. Lesbia, die Primadonna, deren Aufgeblasenheit nach dem Leben geschildert ist, äußert sich wegwerfend: *i sonatori devon sempre aspettar e sol per questo sono pagati*. Man beginnt einstweilen die Probe mit einer Arie des Acamante, dann folgen sehr charakteristische Verhandlungen zwischen Komponist und Primadonna. Placido verspricht Lesbia eine große Arie »d'Arianna«, wenn sie ihm das Versprechen gebe, ihn in Ruhe zu lassen. Dabei macht Placido die Poeten schlecht in einer ergötzlichen Parodie eines begleiteten Rezitativs, wogegen der primo uomo für den Dichter Severino eintritt. Nun singt Placido selbst der Lesbia ihre Bravourarie *Già fucina e guesto petto* vor, ein köstliches Stück, worin Tommelli seinen eigenen Arienstil persifliert. Noch immer bleibt der Souffleur aus; während des Wartens entspinnt sich eine Unterhaltung über den französischen Opernstil, der der Primadonna wegen seiner Undankbarkeit gründlich verhaßt ist. Da der Souffleur nunmehr als krank gemeldet wird, beschließt man, sich ohne ihn zu behelfen. Severino tritt mit dem Geständnis hervor, daß er dem Placido schon öfter auf alte Arien von zweifelhafter Originalität habe neue Worte setzen müssen.

Nun wird eine große Szene aus der Oper Giasone probiert. Auf ein großes pathetisches Orchesterrezitativ folgen zwei Bravourarien des Giasone-Siface und der Medea-Lesbia, beide in aufdringlichem Pathos gehalten und mit Koloraturen überladen, darauf ein Duett beider. Nunmehr aber geraten prima und seconda donna heftig aneinander, und zwar wiederum über den französischen Gesangsstil. Lesbia schimpft ingrimmig auf die französischen *sospiri, pianti, svenimenti e il cantar senza grazia fra li denti*. Gioconda dagegen antwortet mit einem französischen Lied: *Heureuse paix*, das von gedämpften Violinen mit Pizzicati im Baß begleitet und öfters durch aufgeregte Rezitative unterbrochen wird. Lesbias Urteil lautet: *un' arietta trivial senza passaggi, senza trilli e cadenza*. Aber Gioconda läßt sich nicht abschrecken, sie singt ein zweites, sehr graziöses Liedchen mit Menuettcharakter:



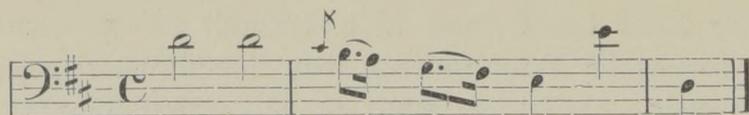
Das ist zu viel für Lesbia, die nunmehr ihrer ganzen Hoffart und Eitelkeit freien Lauf läßt. Sie erinnert zunächst ihren Partner an seine Pflicht: *la prima donna cor-teggiata dev' esser dal prim' uomo*, und schwört Allen grimmige Rache für ihren Mangel an Anerkennung und Unterstützung. Darnach tritt wiederum Severino in den Vordergrund, der sich nunmehr als Filarmonico accademico aufspielt; er läßt ein

Terzett seiner Dichtung vortragen, dessen Musik von Conmalereien aller Art, Vogelgezwitzcher und Jagdfanfaren stroht. Infolge der allgemeinen, in übertriebener Weise kundgegebenen Anerkennung steigert sich sein eitles Selbstgefühl, ja er schwingt sich sogar zum Sänger auf und trägt eine groteske Buffoarie von einem von seiner Frau geprügelten Ehemann vor. Damit schließt der künstlerische Teil der Probe. In einem sehr gelungenen Buffoterzett geben sich die Künstler allerhand launige Rätsel auf, bis schließlich der eitle Poet ins Stocken und in Verwirrung gerät. Im Finale findet das Liebesgetändel des Anfangs seine Fortsetzung; die kokette Gioconda schlägt dem Dichter und dem Komponisten wie auch dem Acamante ein Schnippchen und erklärt sich für den primo uomo, wofür sie von Palmira und Lesbia reiches Lob erntet. Der resignierte Placido dagegen wendet sich wieder Lesbia zu, die den ungetreuen maestro denn auch am Schlusse wieder zu Gnaden annimmt.

Das einer eigentlichen Handlung entbehrende, aber überaus amüsante Stück, das aus einem einzigen Akt besteht, stellt ein sehr charakteristisches Kultur- und Zeitbildchen dar. Der souveräne Dünkel der Sänger und Sängerinnen, das aufgeblasene Wesen der Librettisten, die Skrupellosigkeit der Musiker, die nur vor den tyrannischen Launen der Sänger Respekt hat, überhaupt das ganze lockere Treiben des Opernvölkchens, alles das steht hier mit drastischer Deutlichkeit vor uns. Auch der Gegensatz zwischen italienischer und französischer Opern- und Gesangsweise, der Gegenstand so vieler literarischer Fehden, gelangt treffend zum Ausdruck. Was die betreffenden Arien und Lieder anlangt, so ist Zommelli die Schilderung des Kontrastes beider Stilarten vorzüglich gelungen, die beiden französischen Stücke wirken an sich schon durch Anmut und Grazie.

Die nicht parodistischen Tendenzen dienenden Nummern sind stark in der Minderzahl. Zommellis komische Ader fließt nicht so ergiebig wie die seines großen Kollegen Piccinni; ihm fehlen die glänzenden Schlaglichter, die pikanten Einfälle, der leichte Fluß der Piccinnischen Buffosätze. Seine Komik hat nicht selten etwas Schwerfälliges, Breitspuriges, sie offenbart mehr Humor als Witz und wird wirklich packend erst dann, wenn der Künstler Gelegenheit zur Entfaltung seines parodistischen Talentes gewinnt.

Trotzdem scheint Zommelli mit diesem Werke Glück bei Hofe gehabt zu haben, denn schon im Jahr darauf komponierte er im *Chasseur trompé* (*Il cacciatore deluso*) einen verwandten Stoff, insofern auch hier eine große Theater scene im Mittelpunkt der Handlung steht. Hier wird von einer wandernden Komödiantentruppe unter Direktion eines Franzosen, *Mr. Painblanc* (Weißbrot), ein ganzer zusammenhängender Abschnitt aus der Metastasioschen Oper *La Semiramide* zur Aufführung gebracht¹⁶⁾ (I 1—5, 7, II 2). Es ist die richtige Schmierengesellschaft, die da ihre Kunst zum besten gibt. Tragödie und Wirklichkeit wechseln beständig miteinander ab. Schon dadurch, daß zwei Bässe an der Heldentragödie beteiligt sind, gewinnt die Sache einen komischen Anstrich. Nicht selten fallen diese Akteurs mit persönlichen Bemerkungen aus der Rolle. So beginnt z. B. *Ircano* mit den Worten Metastasios: *sospiri e pianti non son pregi fra noi. Pregio alla Scita* und fährt dann von sich aus fort: *e dormir tutta la vita, trattar da cavaliere ed a carte giocare tutte le sere*. Aber auch die Arien, welche diese Operisten singen, sind überaus charakteristisch. Auch hier wird des öfteren der Text des Originals verlassen, so poltert z. B. der Bassist *Scitalce* in seine Arie *Vorrei spiegar l'affanno* mit einem Male mit dem brutalen Ausruf *Oh diavolo* herein. Ja selbst die Instrumente beteiligen sich an dem parodistischen Ausdruck, so weist z. B. der Marsch, unter dessen Klängen *Semiramis* ihren Thron besteigt, folgende Instrumentation auf: *Violini pizz. e piano sempre, Oboi, Flauti, Corni, Viole coll' arco e forte sempre, Bassi pizz.*, eine Kombination, die im Mittelsatze der Sinfonie der *Critica* einen Vorläufer besitzt.



So-no il gran - de Al - bu - ma - zar

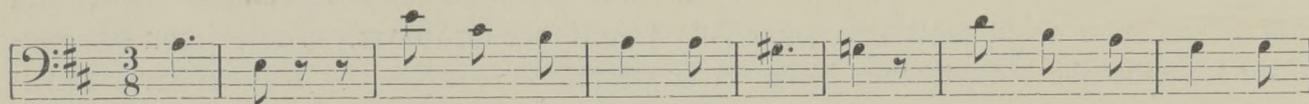
als echter Bramarbas auf; es ist eine richtige Buffoarie mit dem charakteristischen raschen Parlando.

In den Ensembles und Finales dieser Oper erreicht die opera buffa Zommellis, soweit wir sie kennen, ihren Höhepunkt. Ein wahres Kabinettstück komischer Charakteristik ist das zweite Terzett *Chi sei tu?* zwischen Albumazar, Giulietta und Pallottin II 4. Das schnippische Versteckspiel zwischen beiden Parteien, das fortwährende Schwanken zwischen Verstellung und Wahrheit ist mit drastischer Komik durchgeführt.

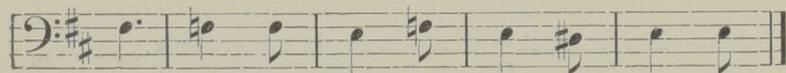
Das erste Finale enthält im Texte die für die opera buffa bezeichnende, durch Verkleidung, Verwechslung und Mißverständnisse aller Art herbeigeführte große allgemeine Verwirrung. Albumazar hat sich in Weiberkleidung zu Giulietta geschlichen und dabei Pallottin überrascht. Elmira dagegen, die von Soliman für seinen Sohn Selim bestimmte Braut, hält Pallottin für den Liebhaber Dorimenes. Die allgemeine Konfusion endet schließlich mit der Festnahme des Albumazar, der hier wiederum die Zeche bezahlen muß. Das Ganze besteht aus sieben Abschnitten, die zum Teil durch erregte Rezitative voneinander getrennt sind. Allerdings herrschen dabei die langsamen Tempi vor, sodaß das Ganze nicht recht in Fluß kommen will; auch hier zeigt sich eine gewisse schwerfällige Art, die dem eigentlichen Buffocharakter nicht günstig ist. Sehr drollig ist dagegen, wenn Albumazar auf dem Gipfel seiner Entrüstung plötzlich wieder in das Thema seiner Arie *Sono il grande Albumazar* (s. o.) zurückfällt.

Weit gelungener ist das zweite Finale, welchem eine dem ersten analoge Situation zugrunde liegt. Pallottin erscheint als französischer Konsul Guillaume Perruqueton, Marquis de Châtillon, um Dorimene loszukaufen. Von der andern Seite erscheint Albumazar, ebenfalls als Franzose verkleidet. Wiederum spinnen sich tolle Verwechslungen an. Albumazar, der mit dem Französischen auf gespanntem Fuße steht, wird zuerst entlarvt, aber auch Pallottin entgeht trotz aller Gewandtheit seinem Schicksal nicht. Die Form ist ebenso locker, wie im ersten Finale. Auch hier herrschen die langsamen Zeitmaße vor, ein Allegro erscheint sogar erst ganz am Schluß. Immerhin aber ist die Gliederung klarer und durchsichtiger und sind die Kontraste zwischen den einzelnen Abschnitten wohl berechnet. Von irgendwelcher Vertiefung der Affekte ist natürlich nicht die Rede, dagegen sind die einzelnen Situationen treffend gekennzeichnet. In sehr drastischer Weise hebt sich der Zwiegesang der beiden Pseudofranzosen heraus, der schließlich zu ihrer Entlarvung führt.

Weit einfacher ist das letzte Finale. Soliman, großmütig wie sein Kollege, der Bassa Selim bei Mozart, hat sich schließlich trotz aller listigen Anschläge der Europäer auf die Fürbitte Elmiras hin entschlossen, den Liebenden Verzeihung und Befreiung zu gewähren. Sie bereiten ihre Abreise vor, während Selim sich bereit erklärt, seine lange verschmähte Elmira nun doch noch heimzuführen. In rührenden Tönen nimmt Albumazar von Giulietta Abschied:



Ca - ra, Ca - ra Giu - liet - ta mi - a, Ca - ra Giu - liet - ta



mi - a, ti pre - go in cor - te - si - a!

Den echten Buffostil hat Zommelli aber auch hier nicht erreicht. Er läßt das schwere Geschütz kontrapunktischer Künste und reicher Koloraturen auffahren; das Allegro (D-Dur $\frac{4}{4}$) mit seinen rauschenden Figuren in der zweiten Geige und seinen rollenden Baßgängen nähert sich der Sphäre der opera seria in bedenklicher Weise.

Überblicken wir Zommellis gesamte reiche Tätigkeit für den Stuttgarter Hof, so zeigt sich, daß die noch von Sittard¹⁷⁾ ausgesprochene Ansicht, als wären alle diese Opern gewissermaßen über einen Leisten geschlagen, nicht mehr zu halten ist. Zommelli ist niemals ein Mann der Schablonenarbeit gewesen. Der Läuterungsprozeß seines Opernideals erstreckt sich von den vierziger Jahren seines Jahrhunderts an bis zu seinem Tode. Er hat später zu einem Überwiegen des reflektierenden Elements geführt, von dem sich die Stuttgarter Opern jedoch im großen und ganzen noch freihalten.¹⁸⁾ In ihnen hat Zommelli die volle Höhe seines Künstlertums erreicht, hier vereinigen sich angeborenes Talent und reiche Kunsterfahrung zu Kunstwerken, die die hohen Lobpreisungen der Zeitgenossen vollauf verdienen. Urteilte doch auch schon Mozart über Zommelli: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, und so daß wir's wohl werden bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der's versteht, daraus zu verdrängen.“¹⁹⁾

Die Bedeutung dieser Opern innerhalb Zommellis eigenem Kunstschaffen liegt darin, daß sein schon in den letzten italienischen und den Wiener Opern bekundetes Streben, das dramatische Prinzip in der neapolitanischen Oper wieder in den Vordergrund zu rücken, unter dem Einfluß der in Frankreich gemachten Erfahrungen, zum letzten, dem Meister selbst erreichbar scheinenden Endziel geführt ist. In Verfolgung dieses Ziels hat sich Zommelli, trotz allen Festhaltens an der neapolitanischen Grundlage, alle ihm bemerkenswert und zweckdienlich dünkenden Errungenschaften des Auslandes zu eigen gemacht. Er hat im deklamatorischen Ausdruck und in der charakteristischen Behandlung des Chors, den er der italienischen Oper zurückgegeben hat, von den Franzosen, in der Behandlung des orchestralen Teiles von der jungen deutschen Instrumentalmusik gelernt. Seine großen, freien, rezitativischen Orchesterszenen nehmen nach langer, durch die reine Konzertoper bewirkter Unterbrechung den Faden der alten venezianischen Schule wieder auf. Und das alles erfolgte, wie wohl zu bemerken ist, bereits mehrere Jahre, ehe Gluck mit seinen Reformplänen hervortrat, von seiten eines Angehörigen der so lange verfemt gewesenen neapolitanischen Schule. Man sieht deutlich, wie die Ideen, die schließlich zur Opernreform Glucks geführt haben, auch seine italienischen Gegner tief und nachhaltig bewegten. Gerade Zommellis Entwicklungsgang ist ein lebendiges Beispiel für den Wandel der Zeiten.

II. Italienische Opern nach Zommelli

Nach Zommellis Weggang von Stuttgart ging es mit dem Glanz der italienischen Oper am Stuttgarter Hofe Schritt für Schritt abwärts. Opernschöpfungen im alten großen Stil erscheinen nur noch sporadisch; zum großen Teile begnügte man sich mit der Wiederaufführung der bewährten Zommellischen Werke. Was auf diesem Gebiete Neues geschaffen wurde, erhebt sich mit einziger Ausnahme der »Callirroe« von Sacchini nicht wesentlich über den Rahmen der gewöhnlichen Gelegenheitsfestkantate. »Callirroe« war das letzte künstlerisch bedeutende Werk auf dem Gebiete der opera seria am Hofe Karls.

Als Textdichter dieser Oper²⁰⁾ figuriert nochmals Matteo Verazi. Bemerkenswert ist, daß er sich dabei nicht an die antike Sage angelehnt, sondern den Stoff vollständig frei erfunden hat.

Assyrer und Skythen liegen in erbitterter Fehde miteinander. Zu Beginn der Oper kehrt der Skythenkönig Agricanes unter dem Jubel des Volkes als Sieger nach

Hause zurück, und hier entspinnt sich nun das der italienischen Textdichtung geläufige Liebesintrigenspiel mit großer politischer Staffage. Die an der Entwicklung der großen Staatsaktion Beteiligten sind außer Agricanes dessen Gegner Arsaces, der König von Medien, nebst seinem Sohn Sidonius und Tarsiles, der Sohn des von Agricanes vertriebenen Assyrerfürsten. Tarsiles ist der Geliebte der Titelheldin der Oper, der Tochter des Meders Arsaces, die sich in Agricans Gewalt befindet und von ihm ebenfalls mit Liebesanträgen verfolgt wird. Arsaces plant einen Feldzug gegen den Skythen und setzt sich zu diesem Behufe mit Tarsiles ins Benehmen. Die beiden Liebenden entschließen sich um ihrer eigenen Sicherheit willen zur Trennung voneinander. Prinzessin Bicestris, Agricans Schwester, der in der Oper die Rolle der edelmütigen Vermittlerin zufällt, sucht den Zwiespalt auszugleichen und beschließt, ihrer geheimen Liebe zu Tarsiles zu Callirroes Gunsten zu entsagen. Aber alle ihre Bemühungen werden vereitelt durch den glänzenden Seesieg ihres Bruders über die verbündeten Gegner, der Arsaces, Sidonius und Callirroe als Gefangene in seine Gewalt bringt. Im zweiten Akt schlägt eine erneute Verschwörung des Arsaces und Tarsiles fehl. Beide wandern in den Kerker, doch verspricht Agrican dem Tarsiles Leben und Thron, falls er ihm Callirroe abtrete. Natürlich zieht Tarsiles den Kerker vor. Da greift wiederum Bicestris ein und verhilft dem Gefangenen zu nächtlicher Flucht. Kurz darauf erscheint Sidonius mit dem blutigen Schwert des Tarsiles, der daraufhin allgemein als tot angesehen wird. Während der unermüdete Arsaces einen dritten Feldzug ins Werk setzt, erfährt Callirroe Tarsiles' Tod und will sich „nach der Sitte der Indianer“ durch Gift selbst den Tod geben. Agrican macht einen letzten Versuch, sie zu seinen Gunsten umzustimmen, wobei sich allerdings in seiner Brust schon starke Gewissensbisse einstellen. Im dritten Akt will Agricanes, um sich an Callirroe zu rächen, ihren Vater Arsaces durch seine Schergen töten lassen, da trinkt Callirroe den Giftbecher und setzt durch ihren Tod Arsaces sowie Agrican in hellste Verzweiflung. Der totgeglaubte Tarsiles erscheint; er hatte auf seiner Flucht nur die Kleidung gewechselt und erfährt nun, nachdem er Arsaces befreit, seinerseits den Tod seiner Geliebten. Schon hegt er Selbstmordgedanken, da brechen gerade, als Agrican sich zum prunkvollen Krönungsfeste rüstet, die siegreichen Meder ein. Sidonius meldet, Callirroe, die damals nur einen Schlafrunk bekommen, kehre als Lebende zurück, und nun schließt die Oper mit der Vereinigung der Liebenden unter Jubel und Freude.

Der Text ist ein wahres Musterbeispiel für die Schablone der italienischen Opernlibrettistik, wie sie uns schon bei Zomelli entgegentrat. Maschinist und Regisseur waren in dieser Oper zum mindesten ebenso beschäftigt, als Kapellmeister und Sänger. Außer dem eigentlichen Bühnenpersonal wurde auch noch das Militär ausgiebig herangezogen. (S. 528.) Der maschinelle Glanzpunkt war ohne Zweifel die Seeschlacht. Das Regiebuch gibt hierüber die detailliertesten Anordnungen. Da heißt es z. B. von den unterliegenden Medern: „Da sie sich noch nicht ergeben, werden einige (Schiffe) in den Grund gesenkt, andere an die Felsen gestoßen und zertrümmert, viele, mit dem unverlöschlichen Feuer angezündet, werden unter dem schauervollen Zusammenschlagen der Wellen und unter dem Geschrey und Gewinsel des sterbenden Schiffsvolks in Asche verwandelt.“

Sacchinis Partitur enthält 26 Nummern. Die Zahl der Arien und ariösen Stücke (Kavatinen) beträgt 14, dazu kommen noch 3 Duette, 2 Terzette, 1 Quintett und 3 Chorszenen, endlich 3 reine Orchesternummern (Overtüre und 2 Märsche). Von den auftretenden Personen singt die überwiegende Mehrzahl (Callirroe, Bicestre, Dorisia und Sidonio) Sopran, die beiden Verbündeten Tarsile und Arsace Tenor und der Tyrann Agricane Alt; der Baß ist, der Gepflogenheit der opera seria gemäß, überhaupt nicht vertreten.

Wenn der Vater des modernen Musikjournalismus, Wilhelm Heinse, von Sacchini behauptet, er habe nächst Piccinni und Guglielmi den lieblichen Stil in die neuere italienische Oper eingeführt, so hätte er die »Callirroe« mit Fug und Recht als Beispiel anführen können. Wo der Komponist weiche und träumerische Stimmungen zu schildern hat, da gelingen ihm Melodien von wirklich berückender Süßigkeit und Wärme, von einer Innigkeit, wie wir sie selbst bei Zommelli selten antreffen. In den heroisch-pathetischen Arien dagegen verfällt Sacchini allzuleicht der gespreizten konventionellen Schablone, die durch äußerlich aufgeklebte Tonmalereien und Koloraturenflitter den Mangel an wirklichem Empfindungsgehalt zu verdecken sucht. Nach der formalen Seite vertritt diese Oper in ihren Arien einen durchaus fortgeschrittenen Standpunkt, der direkt an Zommellis reifste Werke anknüpft. Was aber vor allem wichtig ist: Sacchini legt gleich dem späteren Zommelli das Hauptgewicht nicht mehr allein auf die Arie, sondern auf die aus Instrumentalrezitativ und ariösen Partien bestehende und schließlich in einer Arie kulminierende dramatische Szene. Nach dieser Richtung hin erhebt sich auch Callirroe weit über das Niveau der bloßen Opernfantate hinaus. Von den 14 lyrischen Solonummern entbehren nur 4 des einleitenden Rezitativs con stromenti, dagegen tritt dieses ziemlich häufig auch selbständig, ohne nachfolgende Arie auf. Einmal (I 10) strebt Sacchini sogar die motivische Einheit einer ganzen Szenengruppe an, indem er in dem Instrumentalrezitativ das klagende Oboenrezitativ des vorausgehenden Terzetts »Padre, germano« weiterspinnt. Es ist natürlich, daß, wie bei Zommelli so auch bei Sacchini, in solchen Szenen dem Orchester ein erhöhter Anteil am Stimmungsausdruck zuteil wird. Sacchini knüpft dabei direkt an die reifsten Werke Zommellis an; auch er sucht die Einheit einer Arie oder auch einer rezitativischen Szene dadurch herzustellen, daß er ihr eine durchgehende begleitende Orchesterfigur von charakteristischem Gepräge zugrunde legt. Freilich, jene stets wechselnde Beleuchtung, in die Zommelli solche Motive vermöge seines außerordentlichen Kombinationsvermögens zu rücken vermag, fehlt bei seinem Nachfolger. Sacchini zieht es meistens vor, statt großzügiger musikalischer Szenenbilder einzelne Begriffe, ja selbst Worte zu illustrieren, wobei ihm denn das alterprobte Arsenal der tonmalerischen Effekte sehr zustatten kommt. Fehlt ihm ein solcher Anhaltspunkt, so weiß er, sehr im Gegensatz zu Zommelli, das Rezitativ nicht anders zu begleiten, als durch getragene Noten (I 3). In der Instrumentation steht Sacchini auf der Höhe der Zeit, ohne jedoch neue Kombinationen zu wagen. Die Ouvertüre entfaltet eine große äußere Pracht, ohne sich indes über die Schablone der neapolitanischen Sinfonie zu erheben. Wir finden dasselbe bis zum Lärm sich steigernde Crescendo auf dem durch Achtel repräsentierten Orgelpunkt im Baß, wie so oft bei Zommelli. Allerdings fehlt der langsame Mittelsatz; überhaupt zeichnet sich der Satz durch große Knappheit aus. Er wird fast durchweg von dem Hauptmotiv des Anfangs bestritten, während ein eigentliches Nebenthema fast gänzlich fehlt. Die Ensemblesätze, Duette, Terzette und das Quintett bewegen sich durchaus in den Bahnen Alessandro Scarlattis. Von einer wirklichen Polyphonie ist keine Rede, geschweige denn von einem charakteristischen Auseinanderhalten der einzelnen Stimmen. Nur im letzten Finale findet sich ein Ansatz zu imitatorischer Führung der Singstimmen. Das sehr lange und sehr locker gefügte Quintett im zweiten Akt ist typisch dafür. Daß natürlich die Koloratur auch in den Ensemblesätzen, zumal auch beim Zusammensingen, eine große Rolle spielt, ist selbstverständlich.

Die Einfügung von Chören weist auf das französische Vorbild hin. Überaus effektiv ist gleich die erste Szene der Oper mit dem glänzenden Aufmarsch der Skythen, dem Coro (zwei Tenöre und Baß, Allegro D-dur $\frac{3}{8}$), dem damit sehr wirksam kontrastierenden, zart melodischen Duo zwischen Bicestre und Agricane und endlich der Schlußwiederholung des Chors.

Französischen Einfluß zeigen endlich auch die genannten großen dramatischen Soloszenen in ihrem Bestreben nach ausdrucksvoller Deklamation. Überhaupt weist die Oper eine Tendenz zur Vertiefung des musikalischen Ausdrucks auf, die offenbar dem Vorgange Zommellis zu verdanken ist. Mancher fein charakterisierende Zug findet sich: so werden II 14 Agricans Gewissensbisse durch charakteristische Synkopenbildungen geschildert, und im Terzett I 9 kennzeichnet sich die gedrückte Stimmung der Beteiligten durch das durchgehende seufzende Orchestermotiv:



das später noch einmal als Erinnerungsmotiv zurückkehrt. In dem Duett zwischen Agricane und Arsace (III 5) malt sich die verzweifelte Fassungslosigkeit der beiden Segner sehr realistisch darin aus, daß die beiden Singstimmen in dem Allegrosatz *Nò assai più barbaro* (B $\frac{2}{4}$) sich fast ausschließlich um die beiden Töne a und b bewegen, während die Aufregung in den rauschenden Figuren der Violinen zum Ausdruck kommt. Neben diesen entschieden fortschrittlichen Partien finden sich allerdings auch stark rückständige, die den ganzen Moderduft der neapolitanischen Schablone ausatmen. Sacchini hat es hier nicht verstanden, gleich Zommelli durch harmonische Mittel die Blößen der Trivialität zu decken. Auch er zieht in solchen Fällen die Chromatik heran, allein das Resultat fällt weit schwächer aus, als bei seinem Vorgänger.

So ist denn seine »Callirroe« das Werk einer Mischkunst, die Altes und Neues, Absterbendes und Zukunftsfräftiges in buntem Wechsel vorführt. Zommelli hat in seinen spätesten Opern diesen Zwiespalt mit Glück auszugleichen gesucht, Sacchini gelingt es in der »Callirroe« nicht immer. Dies rührt in erster Linie daher, daß, während Zommelli in den Stuttgarter Opern auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft stand, Sacchini, als er die »Callirroe« schrieb, sich noch mitten in seiner künstlerischen Entwicklung befand und vor allem mit dem Ausland noch nicht in nähere persönliche Berührung gekommen war. So bezeichnet denn dieses Stuttgarter Werk nur eine Station auf dem langen Wege seiner Entwicklung, die dann später in den Pariser Opern, dem Dardanus und dem Ödipus auf Kolonos, ihr Ziel erreichte.

Von der beträchtlichen Anzahl dramatischer Werke, die Zommellis Nachfolger Boroni für Stuttgart schrieb, ist uns nichts erhalten. Die Titel beweisen uns aber, daß das künstlerische Interesse bei Hofe sich von der großen italienischen Oper weg dem leichteren Genre der komischen Oper und vor allem dem französischen Singspiel zugewandt hatte.

Dagegen ist uns von Agostino Poli die große Ausstattungskantate »Minerva«, Text von Verazi, erhalten²¹⁾ (aufgeführt 10. Januar 1781, dem Geburtstag Franziskas). Die Oper, die an die Kunst des Maschinisten geradezu ungeheure Anforderungen stellt, beginnt mit der Erstürmung des Olymp durch Enceladus und die Riesen, die dazu sagangetreu die Berge Pelion und Ossa aufeinander türmen. Die erste Szene endigt mit der Abwehr der Riesen durch die in diesem Moment der Gefahr aus Jupiters Haupt entsprungene, ägisbewehrte Minerva. Die Musen, die durch diese Katastrophe aus ihren heimatlichen Sizen verjagt sind, stimmen am öden Gestade einen Trauergesang an und erhalten darauf den tröstenden Weissagespruch, daß »eine Erhabene« zu ihnen herniedersteigen und ihnen einen neuen Wohnsitz anweisen werde. Dieser Spruch geht denn auch alsbald in Erfüllung. Jupiter beruft eine Götterversammlung, in der Minerva unter anfänglichem Widerstreben Neptuns ein neues Reich des Friedens begründet. Wohin aber der neue Musensitz verlegt wurde, das erfuhr der Zuschauer durch ein von zwei

Genien hereingetragenes Transparent mit dem Bildnis Franziskas und der Inschrift »Fausta dies hodie«. Also eine Art Licenza, nur daß sie dichterisch nicht voll ausgeführt ist.

Die am 25. Dezember 1780²²⁾ vollendete Musik hält sich durchaus innerhalb der Sphäre der üblichen theatralischen Serenaden. Poli erweist sich als routinierter Komponist, der den gesamten Apparat der damaligen italienischen Oper, vor allem auch die Orchestertechnik Zommellis, durchaus beherrscht. Von einer wirklich dramatischen Charakteristik der handelnden Personen kann natürlich nicht die Rede sein. Die Sologefänge weisen den Typus der italienischen Konzertarie, die Duette die herkömmliche Scarlattische Form auf. Chöre allerprimitivsten homophonen Gefüges und vor allem Tanzeinlagen nehmen einen sehr breiten Raum ein. Faßliche, graziöse Melodik, wohlklingende Harmonik und geschmackvolle, zum Teil sogar glänzende Orchestration zieren fast jede Nummer. Tiefere Empfindungen werden nur selten angeregt, so gleich in der *S-Moll-Arie Polimnias* »Chi non piange« oder in dem Coro der siebenten Szene »Quanto amor fra questi affanni« (F-moll $\frac{3}{4}$ Flebile), dessen düsteres Kolorit durch die mit den Seigen zusammengehenden Fagotte eine sehr wirkungsvolle Steigerung erfährt. Ein Ansatz zu einer einheitlichen musikalischen Zusammenfassung eines größeren Szenenkomplexes findet sich in der achten Szene, wo Iris unter den Klängen einer längeren Sinfonia auf dem Regenbogen herniedersteigt, um die trauernden Musen zu trösten. Das Hauptmotiv ihrer Arie »La donna immortale« wird später vom Coro in glänzender instrumentaler Steigerung wieder aufgenommen und selbständig weitergeführt, dazu erklingen einzelne Phrasen aus dem unmittelbar vorhergehenden Orchester-Allegretto.

Die Instrumentation ist glänzend, ohne überladen zu sein, und es ist nur zu bedauern, daß die Ouvertüre, in der dem Textbuche zufolge ein Erdbeben geschildert war, nicht mehr erhalten ist.

Der Besuch des Herzogs Friedrich Eugen und des Großfürsten Paul Petrowitsch von Rußland im Jahre 1782 gab den Anlaß dazu, daß sich die fähigsten Köpfe unter den schwäbischen Musikern, Zumsteeg, Dieter und Sauß, mit ihrem Lehrer Poli zu einer Festoper »Le feste della Tessaglia«²³⁾ vereinigten, deren Text von Verazi herrührt. Die Partitur trägt das Datum des 10. Januar 1782. Zumsteeg und Poli tragen dabei den Hauptanteil, während Dieter und Sauß je nur eine Szene mit Rezitativ und Arie bzw. Ensemble geliefert haben. Textlich stellt sich das Werk als Seitenstück zur »Minerva« dar, mit Chören, Aufzügen und zahlreichen Tänzen.

Man kann nicht gerade sagen, daß dieser Wettstreit, der übrigens für die damalige Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches an sich trug, den Genius des Italieners und seiner drei schwäbischen Schüler besonders beflügelt hätte. Am schwersten ist es augenscheinlich Dieter gefallen, sich in das italienische Gewand hineinzuzwängen. Sein begleitetes Rezitativ trägt einen durchaus konventionellen Charakter, und sein Quintett schleicht sich trotz aller Ansätze zu einer schärferen Charakteristik matt und monoton dahin. Weit besser weiß Sauß abzuschneiden, der in seiner großen Szene des Destino mit nachfolgendem Quartett ein wirkungsvolles, sich teilweise zu großer Kraft erhebendes Ganzes schuf. Zumsteeg treffen wir auf dem hohen Kothurn des »Ippolito« an, nur daß bei diesen eingestreuten Arien und Balletts die individuelleren Züge fehlen. Charakteristisch ist für ihn das zweimalige Auftreten des Solovioloncells. Polis Sätze endlich besitzen den übrigen gegenüber den Vorzug einer natürlich dahinfließenden, graziösen Melodik. Ihm fiel zumeist die Komposition der Chor- und Tanzszenen zu, die uns zwar keineswegs etwas Neues sagen, aber doch durch ihre anspruchslose Heiterkeit, ihren Wohlklang und ihre geschickte Instrumentation erfreuliche Oasen in der allegorischen Öde dieses Gelegenheitsspiels darstellen.

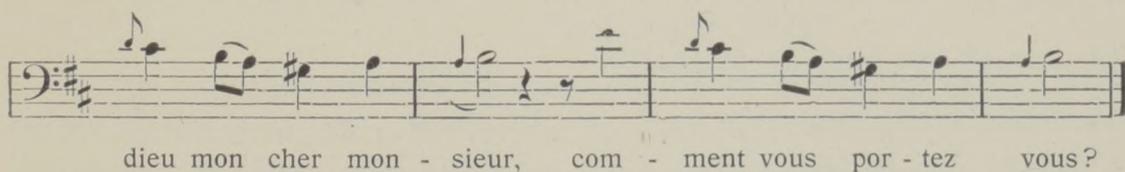
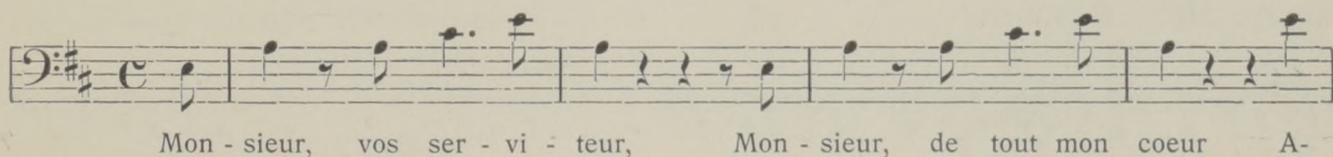
Ein weit erfreulicheres Bild als die rasch dahinwelkende große Oper bietet die komische Oper. Zwar ist uns auch auf diesem Gebiet nicht mehr viel erhalten, immerhin aber besitzen wir ein von einem Schwaben herrührendes Werk, das sich damals der allergrößten Beliebtheit erfreute und auch heute noch als die beste Stuttgarter Leistung auf diesem Gebiete gelten kann, nämlich die opera buffa »Le contese per amore«²⁴) (in der deutschen Übersetzung von Großmann „Was sich neckt, das liebt sich“) von Florian Deller. Es ist eine echte italienische opera buffa mit all ihren stehenden Typen und grotesken Verwechslungen. Es treten darin auf eine vornehme Dame namens Costanza, die, ein Seitenstück zu Mozarts Donna Elvira, ihrem ungetreuen Liebhaber, dem Tenente Bombasecca, auf all seinen geheimen Schlichen nachläuft. Dieser Tenente ist denn auch der miles gloriosus, der stets seine Heldentaten im Munde führt, zumeist in fürchterlicher Mut sich befindet und stets mit dem Aufspießen bei der Hand ist, dazu ein richtiger Don Juan von sehr frivolen Ansichten über das weibliche Geschlecht. Diesem vornehmem Paare steht ein zweites gegenüber, Doralice, eine aufgeblasene Sängerin von großer Borniertheit, die einen Liebhaber sucht, che sia bello e titolato und die gelungenste Gestalt des Ganzen, der Schankwirt (locandiere) Marchetto, ein pffiffiger, aber überaus feiger Geselle, der sich auf der Suche nach einer reichen Frau befindet. Als Sekundarier treten ferner noch auf Menghino, Doralices Bruder, eine ziemlich farblose Gestalt, und dessen Partnerin Rosina, das Kammerkätzchen der Primadonna. Die Verwicklung besteht nun hauptsächlich darin, daß der Tenente, Costanzas überdrüssig, sich an Doralice macht. Hier läuft ihm aber der schlaue Marchetto den Rang ab, der sich als deutscher „Barone Strinf“ verkleidet und der Sängerin geradewegs die Ehe verspricht. Allein der Offizier gibt nicht nach, er treibt den Feigling Marchetto dergestalt in die Enge, daß er Doralice mit den klassischen Worten „mir ist der Frau zu tair“ seinem Rivalen abtreten will. Diese selbst beginnt ebenfalls ein sehr kokettes Spiel mit dem Tenente, ohne sich jedoch von dem vermeintlich reicheren Liebhaber loszusagen. Bei Gelegenheit eines großen festlichen »pranzo« gelingt es endlich Costanza, Marchetto zum größten Schrecken der bereits mit ihm verheirateten Doralice zu entlarven. Reumütig kehrt der Tenente nach all seinen Seitensprüngen zu Costanza zurück. Beide leiten eine allseitige Versöhnungsszene ein, und das Ganze schließt mit den Worten:

Il contento, l'allegria
Regni ormai nel nostro core!
Le contese per amore
Ebber fin in questo di.

Wie das Libretto, so trägt auch Dellers Musik ausgesprochenen Buffocharakter. Sie besteht aus 13 Arien, 3 Ensemblestücken und 2 ausgeführten Buffofinales. Was die musikalische Charakteristik anlangt, so sind die beiden Rivalen, Marchetto und der Tenente, beides Basspartien, am besten weggekommen. In seiner ersten Arie »Nel' orror d'oscura notte« (I 8) tritt der letztere als richtiger Bramarbas auf. Er schildert hier eine gewaltige Schlacht, aus der er selbstverständlich als glänzender Sieger hervorging. Dellers tonmalerisches Talent, das wir bei den Balletts näher kennen lernen werden, feiert hier einen glänzenden Triumph. Die Arie bildet mit ihrem treffenden musikalischen Realismus und ihrer köstlichen Parodie der plumpen Grandezza des Helden ein Glanzstück der ganzen Oper. Auch die zweite Arie des Tenente »Donne mie, con vostra pace«, in der er sich an die Damen mit ihrem närrischen Liebesgetändel wendet, verrät ein Streben nach originell-drahtischer Ausdrucksweise.

Zu diesem Krieger- und Maulhelden bildet der dummpffiffige, durch und durch feige Marchetto, der in manchen Zügen an die Sphäre Leporellos gemahnt, einen sehr er-

göhlischen Kontrast. Im Texte ist er allerdings mit ziemlich plumpen und rohen Mitteln gezeichnet. Namentlich die zahlreichen deutschen Brocken, die er als Baron vorbringt (der Caifel! wart a pissel!) und sein gebrochenes Deutsch-Italienisch (nix amar camerjungfre, ie star barone; ah maine schatz, tu star bella e sciarmente), gehören schon mehr ins Gebiet der Possenkomik, mögen aber auf das deutsche Publikum ihre Wirkung nicht verfehlt haben. In seiner ersten Arie »Dal tratto mio cortese« (I 5), in der er selbstgefällig sein aristokratisches Äußere schildert, spricht dieses Universalgenie auch noch französisch. In dieser Arie mit ihrer geschmeidig sich wiegenden Melodie auf der einen und ihrem festlich glänzenden Charakter auf der andern Seite hat Deller Marchettos stolzes Bewußtsein von seinem eleganten, kavaliermäßigen Auftreten sehr treffend geschildert. Mit drastischer Komik schildert er sein Auftreten als gewandter Franzose:



Den beiden Bässen tritt der Tenor Menghino gegenüber. Seine zweite Arie »Già parmi squadronato« besitzt einen sehr eigentümlichen Charakter. Die Situation, in der Menghino sich hier befindet, ähnelt ziemlich derjenigen in Mozarts Figaro, wo Figaro dem Pagen das Bild seines militärischen Lebens ausmalt. Auch Menghino soll als Kadett unter die Soldaten gesteckt werden, auch ihm ist es dabei im Hinblick auf die Trennung von seiner Rosina keineswegs wohl ums Herz. Auch bei Deller fällt dem Orchester die Aufgabe zu, diese soldatische Perspektive auszumalen, und nur einmal, wenn Menghino Rosina direkt apostrophiert, gelangt inmitten des militärischen Orchesterpomps das eigentliche Gefühl des armen Jungen in weinerlich-drolliger Weise zum Ausdruck. Bedeutend farbloser als die Männer sind die Frauen charakterisiert. Vor allem Costanza, aus der Deller offenbar nichts Rechtes zu machen wußte.

Mehr Lebenswahrheit weist die Gestalt der Doralice (Altpartie) auf. Dieses herzlose, kokette Dämchen, dem es nur um den Reichtum des Liebhabers zu tun ist, findet in seiner ersten Arie »Tutto per voi mi sento« (I 9) die einschmeichelndsten Töne, um die Liebe des vermeintlichen Baroncino zu erwidern. Im Mittelsatz dieser Arie gelangt vermöge eines sehr charakteristischen Taktwechsels und einer ungeduldig pochenden Melodie plötzlich ihr wahres Gefühl, die Freude über ihre bevorstehende Erhebung aus dem Kreise des Plebejertums, zu einem sehr glücklichen Ausdruck.

Von den Ensemblesätzen ist der erste, das die Oper eröffnende Quartett zwischen Costanza, Rosina, Menghino und Marchetto, ein harmlos und fröhlich dahinfließendes Stück, durchaus homophon gehalten und durch einige in raschem Parlando sich abwickelnde Soli in einzelne Abschnitte abgeteilt. Denselben homophonen und ziemlich banalen Charakter trägt auch der kurze Coro am Schluß, in den nach einigen Seccorezitativen das vorangehende Finale einmündet.

Die drei Finales weisen zumeist ein sehr lockeres Gefüge auf. Zu einem größeren einheitlichen Ganzen kommt es nie. Im ersten Finale entwickelt sich eine Art Vaudeville, wie wir es aus Mozarts Entführung kennen; dramatischen Charakter erhält es erst mit dem brutalen Eingreifen des Tenente, das sogar eine wohlgelungene, bildliche Gewitterschilderung nach sich zieht. Nachdem diese zu Ende ist, bringt Deller sogar bei den

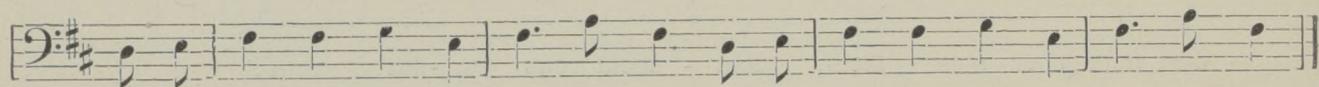
Worten »Ecco che stritola« einen regelrechten kanonischen Einsatz sämtlicher Singstimmen, der sich aber bald in einzelne charakteristische Schreckensrufe verflüchtigt und in einem lärmenden homophonen Ensemblesatz endigt.

Das zweite Finale, das den dramatischen Höhepunkt des Ganzen, die Entlarvung Marchettos bringt, trägt, wenigstens was seine einzelnen Teile anlangt, einen geschlosseneren, einheitlicheren Charakter. So hat bereits das erste Allegro ein durchgehendes Orchestermotiv. Das darauf folgende Presto ist voll dramatischen Lebens und weist in dem Redegefecht zwischen dem Tenente und Marchetto, das durch einzelne angstvolle Zwischenrufe der übrigen unterbrochen wird, eine Menge individueller Züge auf. Costanzas Hinzukommen und Enthüllungen steigern noch die allgemeine Aufregung, und sehr ergötzlich klingt es, wenn die aus allen Himmeln stürzende Doralice sich ganz fassungslos an ein Motiv klammert:



Co - sa sen - to? me mes - chi - na! Tu non se - i? Ah tra - di - to - re!

und ihr höhnisch darauf der Tenente entgegnet:



Con la da - ma di gran ti - to - lo ri - ve - ren - te io mi con - gra - tu - lo

In einem sehr bewegten, von schwirrenden Seigenfiguren begleiteten Ensemblesatz klingt das Stück aus, das Deller als komischem Opernkomponisten alle Ehre macht.

Das dritte Finale, eigentlich nur ein Terzett zwischen Doralice, dem Tenente und Marchetto, beginnt mit einem Larghetto, worin sich in sehr komischer und auch musikalisch sehr treffend geschilderter Weise die sich allmählich bis zu Tränen steigende Rührung aller drei Personen ausprägt. Leider leidet das darauf folgende Allegro an einer ziemlich starken rhythmischen Monotonie, die erst mit dem Seplänkel zwischen Doralice und Marchetto nachläßt.

Die vom Streichquartett, Flöten und Hörnern vorgetragene Ouvertüre in E-Dur weist durchaus den dreiteiligen italienischen Schnitt auf. Sehr charakteristisch ist das nach einer großen Steigerung in den letzten vier Takten plötzlich eintretende »mancando il forte«, nach dem das Stück in einem sanften Piano ausklingt.

Dem übermächtigen Einfluß Zommellis hat sich auch Deller nicht zu entziehen vermocht. Die raffinierte Orchestrationskunst des Italieners ist bis in Einzelheiten hinein zum Gemeingut der schwäbischen Komponisten geworden, ebenso hat sein Streben nach wirklich dramatischem Ausdruck in ihnen willige Nachahmer gefunden. So findet am Stuttgarter Theater eine beständige Wechselwirkung zwischen deutscher und italienischer Kunst statt. Zommelli empfängt zahlreiche Anregungen von der deutschen Kunst, und sein Vorbild ist wiederum bei den deutschen Singspielen seiner Schüler wirksam. Erreicht hat die großzügige Kunst des Meisters keiner von ihnen. Nur auf dem Gebiet der opera buffa ist es dem leichteren und pikanteren Deller gelungen, Zommelli zu überbieten. Seine »Contese per amore« offenbaren ein echtes, ursprüngliches Buffotalent, das der schwerblütigen komischen Oper Zommellis gegenüber stark im Vorteil ist; sie sind zugleich dem in Wien 1771 aufgeführten »Maestro di capella« an Kunstwert zum mindesten ebenbürtig.

III. Ballette, Singspiele und Melodramen einheimischer Künstler

Hatte Zommelli auf seinem eigenen Felde keine Nachfolge gefunden, so übte er durch seinen Schülerkreis einen um so größeren mittelbaren Einfluß auf die Singspielkomposition aus. Man könnte füglich von einer „Stuttgarter Schule“ reden, deren Charakteristikum eben die Anlehnung an das Zommellische Vorbild ist.

Wir kommen damit zur erfreulichsten Seite der Stuttgarter Hofmusik. Es hat dem Herzog nie an bedeutenden Talenten gefehlt. Solange Zommelli in Stuttgart wirkte, tat sich neben ihm Florian Deller auf dem Gebiete der opera buffa und des französischen Balletts hervor, nach seinem Weggang taucht ein ganzer Musikerkreis auf, der sich auf die nationalen Sattungen der Kammermusik, des Liedes, vor allem aber des Singspiels und Melodrams warf.

Deller haben wir bereits als einen Künstler von außergewöhnlicher Begabung kennen gelernt. Aber der Schwerpunkt seiner Bedeutung beruht nicht in der dramatischen, sondern in der Tanzmusik.

1. Florian Deller

In der Tat konnte sich Noverre für seine choreographischen Ideen keinen besseren musikalischen Interpreten wünschen, als gerade Deller. Wohl geben uns die erhaltenen Partituren²⁵⁾ über diese selbst außer den Titeln keine genaueren Aufschlüsse, immerhin aber ist Dellers Consprache so deutlich und von solchem musikalischen Reiz an sich, daß wir uns sehr wohl ein Bild von seiner künstlerischen Individualität machen können.

Die Wurzel von Dellers Tanzpoemen ruht im französischen Ballett. Innerhalb dieses Rahmens jedoch entwickelt Deller eine staunenswerte Mannigfaltigkeit, denn die erhaltenen Werke und Titel zeigen, daß er nicht allein die Hauptgattung, das mythologische Ballett, kultivierte, sondern auch Ballettidyllen allgemeinerer Art, Stoffe aus der Sphäre der italienischen Buffooper, komponierte, ja sogar in seinem polnischen Ballett das Gebiet der Nationalmusik streifte. Dellers Ballette vertreten einen ziemlich fortgeschrittenen Standpunkt, denn sie enthalten nicht bloß reine Tänze, sondern versuchen sich auch in der Schilderung seelischer Stimmungen und fortlaufender dramatischer Handlungen, also gewissermaßen in programmatischer Musik. Allerdings herrscht die erstgenannte Art vor, wir treffen da die üblichen Tanztypen (Chaconne, Gavotte, Loure, Siciliano, Polonaise usw.), und auch viele der unbetitelten Stücke kennzeichnen sich durch ihren Charakter als einer dieser Sattungen angehörig. In allen diesen Stücken dominirt der rein orchestrische Rhythmus, es sind knappe vier- oder achttaktige Sätze, die entweder ganz locker aneinandergereiht oder durch Wiederholung zu rondoartigen Formen zusammengefügt werden. Den Beschluß eines Balletts macht sehr häufig eine Contredanse. Bezeichnend ist, daß in diesen Stücken der zweiteilige Rhythmus bei weitem den Vorrang vor dem dreiteiligen hat.

Weit höheres Interesse bieten natürlich die Partien, wo dem Orchester die Aufgabe der Situationsschilderung zufällt, wo der Zwang des orchestrischen Rhythmus freieren rezitativischen oder rein melischen Bildungen Platz macht. Hier wird natürlich der Rahmen der einfachen Tanzform überschritten; es entstehen lockere Gebilde, die oft nur durch die Einheit der sich Schritt für Schritt weiter entwickelnden dramatischen Handlung zusammengehalten werden. Ein Vergleich der im Stuttgarter Hof- und Staatsarchiv befindlichen Inhaltsangabe des Balletts »Orfeo ed Euridice« mit der Darmstädter Partitur mag uns eine Vorstellung von dem Wesen der Dellerschen Ballettmusiken geben.²⁶⁾ Nach der knappen und durchaus farblos gehaltenen Ouvertüre beklagt Orpheus in einem tief empfundenen Larghetto-Satz (B-Dur ♩ Str.) den Verlust seiner Gattin am Ufer des

Acheron. Plötzlich lassen sich die Schreie des Orkus vernehmen. In dem fliehenden Adagio Nr. 3 (B-Dur C Str. Ob.) mit seinem charakteristisch instrumentierten Seitensatz

The musical score for Adagio Nr. 3 is written in B-flat major and common time. The upper staff is for Oboe (Ob.) and the lower staff is for Violin (Viol. pizz.). The Oboe part features a melodic line with some grace notes and rests, while the Violin part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

gewinnt Orpheus den Totenfährmann und nun „öffnen sich die Pforten der Hölle ächzend“. (B-Dur C Allegro Str. Fl.)

Die zweite Szene führt uns nach den elysischen Gefilden, wo Orpheus die Entschwundene erstmals wieder sieht (Nr. 5, Es $\frac{3}{4}$ Adagio Str. Ob.), umgaukelt von den Reigen der seligen Geister (Nr. 6 Gavotte, Nr. 8 Chaconne). In der dritten Szene langt Orpheus vor dem Palast des Pluto an, der uns in seiner finsternen Hoheit durch ein gemessenes Maestoso (B-Dur E Str. Hörn., Nr. 11) mit scharf punktierten Rhythmen und rauschenden 32stel-Passagen vorgeführt wird. Orpheus bringt seine Bitte zunächst mit der charakteristischen, stoekenden Melodie (Nr. 12),

The musical score for Nr. 12 is written in B-flat major and common time. It features a single staff for Violin (Viol.). The melody is characterized by a slow, heavy, and somewhat staccato quality, with a prominent use of dotted rhythms and a somber, plaintive tone.

dann in einem eindringlichen Adagio (G-Dur $\frac{3}{4}$, Str. Fl. Nr. 13) vor. Allein trotz seines Erfolgs bei dem Fürsten des Hades erfolgt in der großen, streng programmatisch durchgeführten vierten Szene die Katastrophe. Die Szene ist von echt dramatischer Spannung. Eurydice, die die scheinbare Kälte des Satten nicht begreift, leidet alle Qualen der Eifersucht. Die Dämonen der Unterwelt versuchen sie ihm zu entreißen, da wirft sie sich ihm an die Brust. Nochmals gelingt es dem Sänger, die Dämonen zu rühren, da erscheint Tisiphone und vollzieht selbst die Trennung der Liebenden. Dieser Satz ist wohl der interessanteste, den die erhaltenen Ballette bieten (G-Moll $\frac{3}{4}$ Allegro furioso Str. Ob. Nr. 14). Losgelöst von jeder Tanzform empfängt er seine Gestalt lediglich von der dramatischen Idee. Dumpf grollend ist sein Beginn, bald jagen sich die Violinen in charakteristischen Imitationen. Da bricht die Bewegung plötzlich ab: zwei schmerzlich klagende Adagio-Takte künden Eurydices sehnsüchtiges Verlangen, um jedoch alsbald wieder von einem dämonischen Unifono der Streicher verschlungen zu werden:

Adagio *tr* *tr* Allegro

Viol.

Und nun erscheint nochmals Orpheus' rührender Gesang in der uns bereits bekannten Form der Solooboe mit Pizzikato-Begleitung; allein er gelangt zu keinem Abschluß, sondern mündet in eine vollständig freigehaltene Partie aus, in der rezitativische, chromatisch interessante Adagio-Takte mit brutal dreinfahrenden Sängen alternieren, bis die Schlußtafte die gewaltsame Entscheidung bringen. Ein Stück Programmmusik, wie es charakteristischer nicht gedacht werden kann (s. Anhang).

In der fünften Szene jagt Amor den Furien schmerz erfüllt nach (Nr. 15 Allegro $D \frac{3}{4}$ Str.), in der sechsten treffen wir den trauernden Orpheus an der Quelle des Hebros, von Nymphen umgaukelt. Wiederum erscheint die für die Klage des Orpheus bezeichnende Tonart G -Moll:

Auch die Solooboe mit ihrer Pizzikato-Begleitung taucht wieder auf. Alle diese deutlichen Reminiszenzen bekunden ganz unbestreitbar das Bestreben, trotz aller Lockerung der Form die Einheit der Stimmung nicht allein innerhalb derselben Szene festzuhalten, sondern selbst größere szenische Komplexe zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen, ein Bestreben, das in den andern Balletten, wie gleich zu zeigen sein wird, geradezu zum Erinnerungsmotiv geführt hat.

Leider hält sich der Schluß des »Orfeo« nicht auf derselben Höhe der dramatischen Charakteristik, sondern weist lediglich den einfachen Tanzcharakter auf. Im Textbuch erfahren wir, daß auf Orpheus' Saitenspiel hin sich die Szene verschönert, Orangebäume und Rebstöcke emporsprießen und wilde Tiere erscheinen. Darauf wird Orpheus in der achten Szene von den rachedürstenden Nymphen und Mänaden zerrissen. Bacchus erscheint und zügelt die Rasenden. Die Erde öffnet sich, Amor erscheint mit der befreiten Eurydice, worauf Bacchus seinerseits Orpheus wieder ins Leben zurückruft. Die hierzu komponierte Musik besteht fast durchaus aus Tanzstücken.

Libretto und Musik des »Orfeo« legen ein beredtes Zeugnis von der hohen Entwicklungsstufe ab, die die Gattung des Balletts unter den Händen Noverres und seiner

Komponisten in Stuttgart erreichte. Die Behandlung des Sujets ist bis auf den an den Haaren herbeigezogenen glücklichen Ausgang, der ja auch in den zahlreichen Orpheusoperen bis auf Gluck die alte Sage aufs gröblichste entstellt, als wahrhaft dramatisch anzuerkennen, auch abgesehen von den vielen wirksamen Bühnenbildern, die dabei vor unserm Auge vorüberziehen. Deller seinerseits hat diese neue dramatische Tendenz wohl verstanden und auch in musikalischer Hinsicht das Ballett weit über das Niveau bloßer Tanzreihen hinausgehoben. Er stellt den Inhalt über die Form; wo es die dramatische Idee erheischt, namentlich an den Höhepunkten der Entwicklung, sagt er sich von aller orchestrischen Gebundenheit los und schaltet mit voller künstlerischer Freiheit. Er strebt sogar gelegentlich eine wirklich motivische Einheit an, so in Nr. 2 der *Schiava liberata*, einem recht charakteristischen Stück mit langgezogenen Flötentönen und durchgehender, wogender Seigenfigur. Auch kommt es gelegentlich vor, daß eine Nummer nach der Manier der doubles nur die Variation einer andern darstellt (*La Constance* Nr. 5 und 6), oder daß ihre Melodie im Laufe eines Stückes in einer anderen Tonart und in gekürzter Fassung wiederkehrt (*La schiava lib.* Nr. 6 und 9). Dergleichen Ansätze zu Erinnerungsmelodien tauchen öfter auf. Nicht nur daß bei der Wiederkehr derselben choreographischen Bilder auch dieselbe Tanzmelodie wiederkehrt (*La Polonoise* Nr. 5, *La Pauvre* Nr. 9), sondern auch langsame Partien, die ganz offenbar dem Ausdruck seelischer Stimmungen dienen, erfahren gelegentlich eine Wiederholung. So erscheint in Nr. 7 von »*La Constance*« mitten unter den marschmäßigen Gang der Melodie hinein plötzlich die ausdrucksvolle Adagio-Melodie des Mittelsatzes von Nr. 5 und 6. So bescheiden diese Ansätze auch sein mögen, für die Geschichte des Prinzips der leitmotivischen Entwicklung bilden sie jedenfalls einen nicht uninteressanten Beitrag. Sie zeigen, daß Deller es mit der musikalischen Situationsmalerei und Charakteristik, soweit es die Ausdrucksmittel seiner Zeit zuließen, sehr ernst genommen hat, daß er mehr sein wollte, als ein bloßer Tanzkomponist. Dasselbe Streben zeigt sich auch namentlich in seinen langsamen Sätzen, in denen nicht selten sehr tief empfundene Töne angeschlagen werden. Die Verwendung der Chromatik und der verminderten Akkorde zum Ausdruck der Klage und Verzweiflung beweist deutlich, daß Deller für seine Zeit ein sehr fortgeschrittener, „moderner“ Musiker war, wenn ihm auch bei seinen musikalischen Charakterisierungsversuchen so manches mißglückte. Zugunsten der musikalischen Charakteristik scheut er sich nicht die Schranken des Konventionellen zu durchbrechen, so namentlich am Schluß des Balletts »*La Constance*«, wo er statt des üblichen Kontertanzes ein merkwürdig düsteres Stück anbringt, das mit einem frommen kirchlichen Anflang das Ganze in überraschender Weise abschließt.

Sehr bezeichnend für Dellers fortgeschrittenen Standpunkt ist endlich auch, daß er zum Zwecke der musikalischen Charakteristik Anleihen beim Nationalliederschatz einzelner Völker macht. Sein „polnisches Ballett“ liefert dafür ein interessantes Beispiel. Einzelne Tänze à la Polonoise haben ja auch schon frühere Tonkünstler komponiert, bei Deller aber treten jene slawischen Anflänge in solchem Umfange auf, daß man hier geradezu von einem slawischen Nationalkolorit reden kann. Ein Drittel sämtlicher Tänze trägt diesen nationalen Charakter. Zwei davon tragen die ausdrückliche Bezeichnung »Polonese«, und die in Nr. 17 beige-schriebene Tempoangabe »Adagio« zeigt, daß es sich dabei um den älteren Polonaisentypus handelt, der dem modernen gegenüber einen würdevolleren und feierlicheren Charakter trug. Aber auch sonst finden sich zahlreiche Anflänge nationalen Charakters, wie folgende Beispiele zeigen mögen:

The musical score consists of three sections labeled a, b, and c. Section a is for Violin and Oboe, section b is for Oboe, and section c is for Violin. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics.

Das Orchester Dellers setzt sich aus Streichquartett, Oboen, Fagotts, Flöten und Hörnern zusammen; Trompeten und Pauken fehlen in den erhaltenen Werken. Dellers Instrumentationskunst ist nicht ohne Interesse. Wenn auch freilich ein Drittel aller erhaltenen Stücke bloßes Streichquartett aufweist, so verraten doch die übrigen, reicher instrumentierten, ein deutliches Streben nach besonderen Klangwirkungen. Der ganze Bläserchor tritt nur selten, bei Märschen, Aufzügen usw., in Aktion, dagegen zeigt sich eine entschiedene Tendenz, die Klangfarbe der einzelnen Blasinstrumente im Dienst der Situationschilderung auszunützen. Die Flöten, die sehr häufig *coll' ottava* mit den Violinen gehen, sind noch immer die Interpreten der heiteren, pastoralen Naturstimmungen, die ja bei den Schäferidyllen der damaligen Zeit eine so große Rolle spielten. Zuweilen treten sie in Verbindung mit ihren Antipoden im Orchester, den Fagotten, auf, eine Kombination, die im 18. Jahrhundert zur Schilderung zwischen Furcht und Hoffnung schwankender Empfindungen sehr beliebt war. Auch als melodieführende Instrumente treten die Fagotte auf, so im Minore der Contredanse des Orfeo und in dem *Es-Dur-Adagio* Nr. 12 des *Ballo polonois*. Den Hörnern fällt außer der üblichen Harmoniefüllung die Jagdfanfare zu. Mitunter wird auch eine Melodie zwischen zwei Instrumente verteilt, so daß eine Art Frage- und Antwortspiel erscheint. Während sich somit in den Tänzen selbst ein ganz deutliches Streben nach Originalität offenbart, sind die den Balletten vorausgehenden Overtüren durchaus allgemein und farblos gehalten. Schon ihr äußerer Umfang ist überaus knapp (16 oder 18 Takte), und auch ihr Inhalt bewegt sich zumeist in konventionellen Phrasen. Sie hatten offenbar nur die Bestimmung, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bühne hinzulenken. Der lärmende Charakter ist darum auch bei allen gleich; weder im Orfeo noch im polnischen Ballett enthält die Overtüre irgendwelchen Hinweis auf die charakteristischen Merkmale der Stücke selbst.

Im großen und ganzen genommen zeigt sich Deller in den Balletten von seiner vorteilhaftesten Seite. Die Tanzmelodien verraten einen erfindungsreichen Kopf, der namentlich auch die rhythmische Seite in abwechslungsreicher Weise zu gestalten weiß. Wenn Serber in seinem Lexikon von ihm sagt: Er schrieb langsam und mit tiefer Überlegung²⁷⁾, so bieten seine sich frei entwickelnden dramatischen Tanzszenen ein deutliches

Beispiel dafür dar. Hier war ganz vorwiegend die künstlerische Reflexion am Werke; hier arbeitete und feilte der Künstler so lange, bis er den gesamten dramatischen Gehalt seiner Vorlage völlig erschöpft zu haben glaubte. Er ist dabei nicht immer dem Fehler entgangen, Einzelheiten auszumalen, wo eine dramatische Gestaltung in großen Zügen am Platze gewesen wäre; immerhin aber ist sein Bestreben, die Sattung der Ballettmusik psychologisch zu vertiefen, aller Anerkennung wert, und die erhaltenen Tanzpoeme bilden nach dieser Richtung hin einen sehr beachtenswerten Beitrag zur Geschichte der darstellenden Musik.

Von den Vertretern des deutschen Singspiels kommen aus der Schule Zommellis vor allem Dieter und Zumsteeg in Betracht. Eine beträchtliche Anzahl erhaltener Werke setzt uns hier in den Stand, uns ein vollständiges Bild von der Pflege des Singspiels in Schwaben zu machen.

2. Christian Ludwig Dieter

Die Texte der erhaltenen Opern Dieters²⁸⁾, deren Verfasser nicht alle mit Sicherheit zu eruieren sind, rollen ein getreues Kultur- und Sittenbild jener Tage vor uns auf. Seine Figuren gehören sämtlich der Sphäre des damaligen deutschen Kleinbürger-tums an, die selbst durch die türkische Staffage im „Eremit“ und in „Belmonte“ deutlich genug hindurchschimmert. Es sind die wohlbekannten Charaktertypen der Zopfzeit, der treue, als Schäfer verkleidete prinzliche Liebhaber, die frischen, heiteren Mädchen, die aber gelegentlich auch tief sentimental werden und die klagende „Philomele“ anrufen, der salbungsvolle Alte, der miles gloriosus usw. Der Hanswurst als solcher ist zwar verbannt, immerhin aber erscheint im „Eremit“ ein Paar, Pedro und Pedrillo, die Mozarts Tamino und Papageno sehr nahe verwandt sind. Auch die hausbackene Klugheit und triviale Moral des Spießbürgertums fehlt nicht; wir hören Sardinienpredigten und Besserungsgelöbnisse, wie sie wirkungsvoller nicht gedacht werden können. Insoweit sind Dieters Texte durchaus Abkömmlinge des alten naiven, genrehaften Singspiels. Kulturhistorische Bedeutung erhalten sie erst dadurch, daß sich in ihnen die sozialen Strömungen jener Tage widerspiegeln. Wenn man Mozarts Figarotext den „Sturmvogel der Revolution“ genannt hat, so gilt dies auch von den meisten Operndichtungen Dieters. Es ist merkwürdig, wie der Geist der Aufklärung selbst in diesen an und für sich recht harmlosen Operetten gleichsam ex cathedra gepredigt wird. Lessing wäre jedenfalls sehr erstaunt gewesen, wenn er erfahren hätte, wie in der Türkenoper „Der Eremit auf Formentera“ der „Vater“ und „Mensch“ über den „Christen“ gesetzt und am Schlusse der Gegensatz zwischen Christentum und Islam in eine höhere „rein menschliche“ Religion aufgelöst wird. Man wird lebhaft an die aus josephinischem Geiste heraus geborene Antithese von „Prinz“ und „Mensch“ in der „Zauberflöte“ erinnern. Daß dies aber alles bloß theoretische Tiraden sind, geht daraus hervor, daß es sonst mit dieser „edlen Menschlichkeit“ keineswegs glänzend bestellt ist. Im Gegenteil, nicht selten kommt die ganze moralische Depravation jener Zeit und ihre gänzliche Verwirrung aller rechtlichen und sittlichen Begriffe unverhüllt zum Ausdruck. Was Pedrillo im „Eremiten“ seinem Herrn über den Begriff der Ehre auseinandersetzt, würde einem Falstaff alle Ehre machen. Und derselbe Pedrillo läßt sich gleich in der folgenden Szene (Romanze Nr. 11) über die Moral der Pfaffen also vernehmen:

„Einst sagt' ein Kapuziner mir:
Ein Heide, Freund, ist nur ein Tier,
Und Tiere darf man schlachten.
Gib ihm von hinten einen Stich,
Im Beichtstuhl absolvier' ich dich
Für einen maravedis.

Bet täglich einen Rosenkranz,
 Mach allen heil'gen Girlesanz,
 So hast du meinen Segen.
 Dann geh und schlachte auf mein Wort
 Die ganze ottoman'sche Pfort' —
 Was ist daran gelegen?
 Es krähet weder Huhn noch Hahn
 Nach einem türkischen Sultan,
 Der Kerl ist nur ein Kezer.
 Er wälzt sich in verbotner Lust,
 Drum stoß den Dolch ihm in die Brust,
 Und bring uns seine Weiber.“

Ein sauberes Pärchen tritt uns in den beiden Fischersleuten Berthold und Rosa entgegen. Während er sich als Säufer und hochgradig beschränkter Mensch vorstellt, ist sie ein geriebenes Frauenzimmer, das in Verfolgung seiner Zwecke kein Bedenken irgendwelcher Art kennt. Gemeinsam ist beiden nur die unbegrenzte Habgier. Berthold reflektiert folgendermaßen:

„Was ist Unschuld? Was ist Tugend?
 Nichts als Einbildung und Wind.
 Hab' ich Geld, so hab' ich Tugend,
 Bin ich reich, so kauf' ich Jugend,
 Reiz und Unschuld nur geschwind.“

Auch die eheliche Treue der beiden steht natürlich auf sehr schwachen Füßen. Um seine Frau als Gemahlin des Prinzen und sich selbst als Minister zu sehen, verzichtet er auf seine Rechte als Ehemann und wird dafür von Rosa mit dem Versprechen belohnt, daß auch am Königshofe ab und zu „etwas für ihn abfallen“ soll.

Seradezu typisch für die damalige Zeit ist aber der Text der „Dorfdeputierten“. Hier spricht sich der soziale Gegensatz zwischen Adel und Bauernstand trotz der scherzhaften Einkleidung mit einer Schärfe aus, die den damaligen Edelleuten wohl zu denken gegeben haben mag. Zwar wird der Bauer zumeist noch als dumm und aufgeblasen geschildert und zieht denn auch am Ende den Kürzern. Allein vorher kommt es doch zu ganz energischen Auseinandersetzungen, nicht nur mit Worten („Junfer oder Bauer, das gilt mir gleich viel!“), sondern auch mit Knüppel und Flinte. Der Adel selbst ist vertreten durch die alte Baronesse, eine wohlwollende, aber ihres Standes sich durchaus bewußte Aristokratin, und ihren Sohn, den Junfer, einen richtigen Lumpen und Schürzenjäger, der sich sogleich hinter die Weiber der Bauern macht. Diese Dorfschönen, echte Geistesverwandte Rosas, stehen denn auch alsbald dem „gnädigen Herrn“ zu Diensten mit Ausnahme des „schönen Gretchen“, die als frühere „Putzmacherin in der Stadt“ ihm den Sieg etwas schwerer macht. Neben diesem Kampf aber, den die Bauern um die Ehre ihres Hauses mit dem Junfer führen, geht noch ein zweiter, damals sicherlich ebenfalls aus dem Leben gegriffener her, nämlich ein Kampf um den Besitz des Rittergutes. Denn dieses gehört keineswegs der gräßlichen Familie, sondern einer armen Waise Luise, einem jener sentimental, stets unterdrückten, aber trotzdem von Edelmut überfließenden Mädchen, wie sie damals Bühne und Roman unsicher zu machen pflegten. Sie verzichtet schließlich sogar auf das Majorat, das ihr die erbosten Bauern mit Gewalt zuwenden wollen — ein Beweis von Großmut, den selbst der anwesende Notar als einen casus ipsa raritate rarior bezeichnet — und reicht dann zum Überfluß dem verliebten, von den Bauern arg bedrohten Junfer die Hand.

Es herrscht in diesem Stücke noch durchaus dieselbe Atmosphäre, wie sie später E. M. v. Weber bei seinem Stuttgarter Aufenthalt vorgefunden hat. Daß natürlich bei solchen verrotteten Zuständen auch der Servilismus zu seinem Rechte kommen muß,

versteht sich von selbst. So finden sich einige Huldigungschöre, die einer direkten Apostrophe an die Hofloge gleichkommen. Einer davon lautet (Refrutenaushub II 21):

„Fallt dem großen Herrn zu Füßen,
Laßt die gnäd'ge Hand uns küssen,
Die uns so viel Gutes tut.“

Und später:

„Fürsten, die dem Lande nützen
Und den Unterdrückten schützen,
Sind der Schöpfung Meisterstück.“

Auch eine „romantische“ Oper ist uns von Dieter erhalten, nämlich „Der Irrwisch“ auf einen Text von C. F. Brezner. Freilich, an eine romantische Oper im Sinne Webers dürfen wir nicht denken, eher erinnert der Jugendtempel des „Irrwisch“ an den Weisheitstempel Sarastro. Immerhin ist nicht ohne Interesse, daß der Text bereits das später so bevorzugte Erlösungsmotiv behandelt. Alwin, der Prinz der „grünen Insel“, ist nämlich von einer Fee „einiger kleiner Galanterien halber“, wie er selbst gesteht, dazu verdammt worden, nachts als Irrwisch in den Sümpfen umherzuirren. Erlösung kann ihm nur von einer reinen Jungfrau kommen, die ihn um seiner selbst willen liebt. Diese findet sich natürlich auch, und zwar in Blanka, einem jener zahllosen Opernsindelfinder, die am Schlusse mit einem Schlage aus der Hütte des Armen zum Königsthron emporsteigen. Das märchenhafte Element tritt stark in den Hintergrund; nur einmal, wenn die goldgefüllte Urne vor den Augen des beutegierigen Berthold in die Erde versinkt, erscheint es mit einem leisen Anflug derb volkstümlicher Komik.

Ein ganz spezielles Interesse erweckt natürlich die Oper „Belmonte und Konstanze“, der derselbe Breznersche Text wie Mozarts „Entführung“ zugrunde liegt.

Ob Dieter Mozarts Oper gekannt hat, ist sehr fraglich. Er legte seinem Texte keineswegs die von Stephanie und Mozart ausgeführte Bearbeitung zu Grunde, sondern die Originalfassung Brezners, wie dieser sie 1781 für André geschrieben hatte. Es fehlen darum in Dieters Oper die beiden großen Arien Osmins im ersten und zweiten Akt, ferner das Duett zwischen Blondchen und Osmin im zweiten Akt, Konstanzes große Bravourarie und endlich Blondchens zweite Arie, endlich im zweiten Akt die Arie Belmontes. Dagegen überschlug Mozart seinerseits im zweiten Akt ein Duett zwischen Konstanze und Blondchen, „Hoffnung, Trösterin im Leiden“ und Konstanzes große Dankarie „Ach, mit freudigem Entzücken“ im dritten Akt. Der einschneidendste Unterschied zwischen beiden Opern ist jedoch der, daß die eigentliche Entführungsszene zu Beginn des dritten Aktes, die sich bei Mozart ganz im gesprochenen Dialog abspielt, von Dieter, der ursprünglichen Absicht des Dichters gemäß, zu einem großen Ensemblesatz ausgearbeitet ist, an dem sich außer sämtlichen Personen auch noch die Wache beteiligt. Mag man jenen erstgenannten Änderungen Mozarts und Stephanies auch zugestehen, daß sie wirkliche Verbesserungen bedeuten, in der Beibehaltung dieses Ensemblesatzes, der den Höhepunkt der ganzen Oper bildet, ist die Dietersche Oper der Mozartschen entschieden überlegen.²⁹⁾

Auch der Komponist hat gerade diesen Ensemblesatz, den er als „Sextetto“ bezeichnet, mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet. Schon die Instrumentation ist reicher: zu der gewöhnlichen Besetzung (Streicher, Oboen, Hörner) treten noch Flöten, eine Viola d'amore „in A # gestimmt, so daß die obere Saite C # ist“. Nach einer ziemlich anspruchslosen Sinfonia beginnt das Ensemble mit einer durch warm empfundene Melodie ausgezeichneten Kavatine des Belmonte („Welch ängstliches Leben“ A-Dur C, Allegro molto moderato) ein Satz, in dem eine von den Streichern pizzicato begleitete Solooboe eine große Rolle spielt. Ihm schließt sich ein kurzes, sprudelndes Prestosätzchen an („Alles

ruhig, alles stille" $D \frac{2}{4}$), wobei im Orchester statt der viola d'amore zwei gewöhnliche Violinen eintreten, dann kündigt Pedrillo sein Ständchen an.

Wiederum folgt ein charakteristischer Prestosatz „Zaudre nicht länger“ $G \frac{2}{4}$, worin ganz besonders ein hastig hervorgestoßenes Unisono in Viertelstakkatos Interesse erweckt, daneben aber auch Motive aus dem vorhergehenden Presto benutzt sind und das gespannte Lauschen Pedrillos sehr treffend wiedergegeben ist. Nach einem kurzen tonmalerisch gehaltenen Allegretto („O weh, was rührt sich da“) $G \frac{3}{8}$ folgt die bekannte Romanze Pedrillos. Dieter wahrt in diesem Stück weder den Charakter des Ständchens, noch schlägt er in Harmonik und Melodik jenen genialen, erotischen Ton an wie Mozart; er gibt einfach eine Allerweltsmelodie in dem damals bei derartigen „Romanzen“ üblichen derben, gelegentlich auch banalen Volkston.

Nach Beendigung des Ständchens erscheint wieder jenes tonmalerische Allegretto im $\frac{3}{8}$ -Takt, aber diesmal in A-Dur; ihm folgt ein Allegro „Sie öffnet“ $D \frac{2}{4}$, eines der gelungensten Stücke der Oper, dessen Hauptmelodie



stark an die Zauberflöte gemahnt, nur daß Dieter sie hier zur Schilderung des Hustens anwendet.

Zum dritten Male erscheint jene Allegretto-Melodie, aber diesmal wieder in der Anfangstonart G-Dur und zu einem längeren Satze ausgesponnen. Die Wache, die anfangs den Osmin für den Dieb hält, nimmt nunmehr ebenfalls teil. In einem längeren Allegro assai („Ali, komm doch und bedeute diese unverschämten Leute“) beschwichtigt Osmin die Wache, und nun beginnt er mit geschäftigem Eifer gegen die Unglücklichen loszupoltern, deren Schreckensrufe komisch genug wirken.

Sehr wirksam sind in diesem Schlußteil die Singstimmen gruppiert: den vier Flüchtlingen, die hier noch einen letzten Bestechungsversuch wagen, treten gegenüber die in fühler, dienstlicher Haltung verharrenden Wachen und Osmin, dessen anfängliche Bestürzung bald in eine geradezu diabolische Freude über seinen guten Gang umschlägt.

Einen Mozartschen Ensemblesatz wird von Dieter niemand erwarten. Dazu fehlte ihm vor allem die Gabe der musikalischen Individualisierung, die mitten im Gewebe der Polyphonie jede einzelne Figur als selbständig empfindende und handelnde Persönlichkeit erscheinen läßt. Seine Charakteristik ist ziemlich grobkörnig; alsbald nach dem Abflauen heftigerer Gemütsbewegungen nimmt die musikalische Physiognomie der Beteiligten denselben stereotypen Ausdruck an. Auch von dramatischer Polyphonie im Sinne Mozarts ist in diesem Sertett nicht die Rede: die Personen singen entweder nacheinander oder vereinigen sich zu lediglich homophonen Gesängen.

Eine glücklichere Hand als in der Charakterschilderung hat Dieter in der musikalischen Situationsmalerei. Wie alle Stuttgarter Komponisten der damaligen Periode, erweist auch er sich als gründlichen Kenner aller tonmalerischen Effekte, als routinierten Programmusiker. Kleinere Züge dieser Art haben wir ja bereits kennen gelernt. Was dem Künstler vermittelt der musikalischen Charakteristik nicht gelang, nämlich diese ganze bunte Szenenreihe zu einer Einheit zusammenzufügen, das versuchte er mit besserem Erfolge auf dem Gebiet der musikalischen Situationsmalerei. Schon dadurch, daß er einen Satz dreimal in immer verschiedener Beleuchtung wiederkehren und auch sonst Motive eines Satzes im andern nachklingen läßt, erhält das Ganze einen festgefügt-

Charakter. Die verschiedenen kontrastierenden Sätze ordnen sich zudem einer sehr wirksam und geschickt angelegten Steigerung unter, so daß wir vom Ganzen den Eindruck eines wenn auch nicht gerade genialen, so doch lebenswürdigen und bühnenerfahrenen Meisters davontragen.

Dieser Eindruck wird durch die übrigen Nummern der Oper bestätigt. Noch mehr als bei seinen schwäbischen Kollegen tritt bei Dieter die Neigung hervor, die Gattung des nationaldeutschen Singspiels mit italienischen Elementen zu durchsetzen, ein Moment, das sehr deutlich auf die Abhängigkeit dieser ganzen Schule von Tommelli hinweist. Die Koloratur nimmt einen sehr breiten Raum ein, doch bewies Dieter immerhin so viel Stilgefühl, daß er nur die Partien der Hauptpersonen Belmonte und Konstanze damit ausschmückte, während die Gesänge der Sekundarier (Osmin, Pedrillo und Blondchen) des italienischen Glitters entbehren und durchaus volkstümlichen, gelegentlich auch trivialen Charakter tragen. In den Arien Belmontes und Konstanzes tritt das Tommellische Vorbild bis in Einzelheiten, so zum Beispiel die Sechzehntel in der zweiten Geige, deutlich hervor.

Einen scharfen Kontrast zu diesen Nummern im hohen Stil bilden die Gesänge der Sekundarier. Hier strebt der Komponist einzig und allein Volkstümlichkeit an. Es fällt ihm nicht ein, seine Personen schärfer zu individualisieren und ein Widerspiel verschiedener komischer Charaktere darzustellen, er denkt auch nicht daran, dem Ganzen, wie Mozart, ein türkisches Lokalkolorit zu verleihen. Alle diese Personen singen in einem und demselben bald gemütlich schlendernden, bald derben und burlesken Volkston. So sind denn ihre Nummern niemals besonders tief oder charakteristisch, sondern teils lebenswürdig heiter, teils possenhaft burschikos. Namentlich Pedrillo streift gerne das Gebiet der niederen Operette. Volkstümliche Formen finden Anwendung, so die schon genannte Romanze und das von Dieter mit besonderer Vorliebe kultivierte Rondo, für das im zweiten Akt das Duett zwischen Konstanze und Blonde mit dem Anfang



Hoff-nung, Trö-ste-rin im Lei-den, du ver-sü-ßest al-len Schmerz.

ein hübsches Beispiel darstellt (s. auch den Anhang).

Noch gemütlicher und behäbiger mutet uns der Ton an, den Blondchen in ihrer Arie „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln“ (A $\frac{2}{4}$, Streicher) anschlägt. Der Anfang lautet:



Durch Zärt-lich-keit und Schmei- cheln

Am sinnfälligsten wirkt der Unterschied zwischen Mozart und Dieter bei der Behandlung des Osmin. Seine Charakteristik ist ziemlich farblos, sein Auftrittslied könnte mit seiner anmutigen, aber nicht allzu bedeutenden Melodie ebensogut jeder anderen Person in den Mund gelegt werden. Auch Pedrillos Tenorarie „Frisch zum Kampfe“ (C $\frac{2}{4}$ Presto non tanto) erhebt sich, einige glückliche tonmalerische Effekte abgerechnet, nicht über das Niveau des Herkömmlichen. Ganz operettenhaft ist endlich das Duett zwischen beiden „Divat Bacchus, Bacchus lebe“ (G $\frac{2}{4}$ Vivace, Str.). Das Stück besteht aus zwei Teilen nebst Reprise, der erste ist durch ein freies Rezitativ Osmins „Ob's wohl Allah sehen kann?“ vom zweiten getrennt; bei der Reprise singen

die anfangs getrennten Singstimmen zusammen, wie gewöhnlich, in der allereinfachsten Form der Terzen und Sexten.

Die Ensembles, die die beiden ersten Akte abschließen, sind frisch und wohlklingend, aber ohne tiefere Kunst und ohne jede Charakteristik. Dasselbe gilt von den Chören im ersten und dritten Akt.

Den drei Akten gehen drei Orchesterinstrumente voraus, von denen die beiden letzten sowohl hinsichtlich ihres Inhalts, als ihrer Form — es ist die einfache zweiteilige —, als endlich auch ihrer instrumentalen Einkleidung den Standpunkt anspruchsloster Unterhaltungsmusik vertreten. Größere Anforderungen stellt und erfüllt die Ouvertüre des Ganzen (G ♩ Allegro vivace, Str., Hörn., Ob., Fl., Fag.). Sie stellt einen vollständigen Sonatensatz mit verkürzter Reprise dar. Einem ziemlich prätentios auftretenden, aber etwas dürftigen Hauptthema tritt ein anmutiger, mozartisierender Seitensatz gegenüber; im Verlauf der sich im allgemeinen durchaus auf der Oberfläche haltenden Durchführung erscheint mit einem Mal eine mit allerhand seltsamen Modulationen versehene Mancando-Stelle, die augenscheinlich die Aufgabe hat, auf den Konflikt des Ganzen hinzudeuten. Im übrigen hält jedoch der Satz durchaus den allgemeinen Charakter einer leichtgeschürzten Singspiel-Ouvertüre fest.

So haben wir denn neben dem Mozartschen und dem Andréschen Singspiel als drittes die Dietersche Entführung. Wir haben inhaltlich wie formell bedeutendere Werke von dem schwäbischen Komponisten erhalten; auch das zeitgenössische Publikum hat offenbar, wie aus der Statistik der Aufführungen hervorgeht, andere Singspiele Dieters dem Belmonte weit vorgezogen. Als dann vollends der Stern Mozarts, wenn gleich erst spät, auch über der schwäbischen Residenz zu leuchten begann, da versank Dieters Schöpfung lautlos im Staub der Archive.

„Belmonte und Konstanz“ war keineswegs Dieters erste Oper. Nach den Kassenbüchern der herzogl. Theatral-Kasse kam sie zuerst am 27. August 1784 zur Aufführung. Um 5 Jahre zurück datiert sein erstes Singspiel: „Der Irrwisch“ oder „Endlich fand er sie“ (Text ebenfalls von Brezner, zuerst aufgeführt am 23. Nov. 1779). An Frische und Originalität der Gedanken übertrifft dieses Singspiel die Entführung um ein Beträchtliches; freilich tritt dabei auch in einigen Stücken der Zommellische Einfluß weit unverhüllter zutage. Gleich die Ouvertüre ist nicht nur der Form, sondern auch den Gedanken und ihrer Einkleidung nach ein Kind seines Geistes, so namentlich das Allegro (D $\frac{4}{4}$) mit seinem lärmenden Orgelpunkt zu Beginn und seinen rauschenden Sechzehnteln in den 2. Violinen und das Presto (D $\frac{3}{8}$). Auf diese Ouvertüre im italienischen Stil folgt nun aber, wenn wir von einigen Koloraturen und Zommellischen Orchester-effekten absehen, ein echtes deutsches Singspiel. Charakteristisch ist dafür vor allem, daß die beiden Vertreter des niedern Volkes, das edle Fischerpaar Berthold und Rosa, durchaus im Vordergrund stehen. Ihnen fallen 14 Gesänge zu, dem eigentlichen Heldenpaar Alwin und Blanka dagegen nur 11. Die Scheidung zwischen den pathetischen Gesängen der Vornehmen und den volkstümlichen der Untergebenen ist hier nicht so streng durchgeführt wie in der Entführung; beide Stilarten gehen vielfach durcheinander. Die volkstümliche „Romanze“ fehlt auch hier nicht, sie wird im zweiten Akt von Berthold vorgetragen („Zu Stephan sprach im Traume ein graues Männchen klein“), ebenso findet sich im 1. Akt ein Rondo „Schönheit gleicht der jungen Rose“ mit einem Minore in Moll, von Rosa gesungen.

Mit besonderer Liebe ist Berthold behandelt; in seinen fast durchweg coupletmäßigen Gesängen zeigt sich Dieters Begabung für die volkstümliche Schreibweise am vorteilhaftesten. Schon sein Auftrittslied mit dem Beginn:

Ich saß am Mark-te stun-den-lang und schrie, daß mir das Ohr er-klang.

und seinem dem Leben abgelauchten Refrain:

Kauft Si-sche, Si-sche, Si-sche!

verfehlt seine Wirkung nicht. Sein Lied: „Was ist Unschuld? Was ist Tugend“ gibt durch den fortwährend festgehaltenen ionischen Rhythmus:

Baß C H G C

dem frivolen Textinhalt den treffendsten Ausdruck. Der zweite Akt gehört zu drei Vierteln dem Fischerpaar. Rosa eröffnet ihn mit einer merkwürdigen Arie „Wenn in Finsternis und Grausen“ (Es $\frac{4}{4}$ Allegro con fortezza, Str., Hörn., Ob., Fl.), in der die glänzende Tonmalerei, der unvermittelte Übergang von B nach D-dur und endlich die in Rosas Munde seltsam genug klingenden Koloraturen bemerkenswert sind. Die drei Lieder Bertholds „Soll ich kucken“, „Was gilt die Welt“ und endlich das in \mathcal{F} -Moll $\frac{2}{4}$ stehende „Ach Erbarmen“ mit seiner ergötzlichen Tonmalerei bilden ein geschlossenes Ganzes, das in sehr realistischer Weise Bertholds plumpen Übereifer und dessen sofortige Bestrafung durch die überirdischen Mächte behandelt. Blankas und Alwins Gesänge stammen textlich aus der Sphäre der Schäferpoesie. Erstere betont ihre ländliche Unschuld und Naivität in manchmal geradezu widerlich gezielter Weise, letzterer erweist sich als ein Seladon vom üblichen Schlage. Dieter hat es verstanden, diese Mängel zu beseitigen, indem er auch in diesen Partien Anleihen beim Volkslied macht und dadurch die Geziertheit seines Dichters verwischt. Dies gilt, wenn wir von den in Terzen auf und nieder steigenden Koloraturen des ersten Duetts absehen, von den sämtlichen sechs ersten Nummern des ersten Aktes. Sie sind ganz im volksmäßigen Stil gehalten, dazu gesellen sich, namentlich in den drei ersten, gelungene tonmalerische Effekte.

Noch auffallender als in der „Entführung“ ist im „Irrwisch“ die hervorragende Bedeutung des Orchesters. Tonmalerische und programmatische Züge treten fast in jeder Nummer zutage. So ist ein bei aller Kürze wohl gelungenes, wildleidenschaftliches Stück die den 2. Akt eröffnende Sinfonie (D $\frac{4}{4}$ Allegro vivace, Str., Hörn., Ob., Fl., Fag.), wo, wie es nachher im Texte heißt, „Meermänner heulten, Sirenen schrien, Furien zischten“. Auch hier gemahnt das Figurenwerk der Violinen lebhaft an ähnliche Stücke bei Tommelli. Ganz besonders festlich und glänzend ist die Instrumentation bei den verschiedenen Aufzügen (»Divertimenti«) und Chören, wobei zu bemerken ist, daß der Chor „Göttin der Tugend“ im 2. Akt im 3. wiederholt wird, ebenso die Musik, die das

Paar zum Tempel begleitet (letztere beim 2. Mal um $\frac{1}{2}$ Ton tiefer), ein einfaches und gefälliges Instrumentalstück.

In der Begleitung der Sologesänge ist ein Streben nach charakteristischer und origineller Instrumentation unverkennbar. So wird Bertholds Baßstimme des öfteren von der Flöte begleitet, ein Effekt, der namentlich in dem Duett mit Rosa „Ach ich bitte“ (G-Moll $\frac{2}{4}$) zur auffälligen Geltung gelangt, eine ganz eigenartige Verwendung der Flöte zur Charakteristik des dummpfiffigen Wesens des charakterlosen Alten. Bemerkenswert ist endlich die Rolle des Violoncells, das in dem Duett: „Ja ich schwöre ew'ge Liebe“ im 3. Akt mit dem Fagott zusammen mehrfach zu charakteristischen Soli herangezogen wird.

Die Statistik der Aufführungen zeigt, daß der „Irrwisch“ auch späterhin noch Dieters beliebtestes Werk gewesen ist. Der Grund davon mag einestheils in seinem dem Geschmack der Zeit entsprechenden, ein merkwürdiges Gemisch von Schäfersentimentalität, Frivolität und Romantik darstellenden Stoffe gelegen haben, zum guten Teile aber auch in der Beschaffenheit der Musik. Tatsächlich hat der Komponist hier niemals, wie häufig in seinen späteren Werken, sein lebenswürdiges, dem Volkstümlichen am meisten zugeneigtes Talent überspannt. Frische und Anmut der Erfindung, fesselnder Reiz der musikalischen Gestaltung und sorgfältige Wahl der Ausdrucksmittel charakterisieren das ganze Werk bis zum Schluß und verleihen ihm eine Einheitlichkeit, die die späteren Werke trotz allen Fortschritts in der Technik nicht wieder erreicht haben.

Von der am 9. Februar 1781 erstmals aufgeführten „Laura Rosetti“ Dieters hat sich nur der 3. Akt erhalten. Soviel wir aus diesem ersehen können, handelte es sich um einen ernsten Stoff, der keine komischen Figuren zuließ. Doch sind die volkstümlichen Liedformen deshalb natürlich nicht aufgegeben. Auch in diesem Akte zeigt sich Dieter in erster Linie als Komponist und gewandten Instrumentator. So markiert er z. B. in der ersten Arie das Glockengeläute durch 5maliges es'-b der Hörner.

Von den beiden Singspielen „Der Rekruten-Aushub oder Familien-Heurath“ und „Das Freischießen“ kennen wir die genauen Ausführungsdaten nicht. Aus den in den Partituren angegebenen Besetzungen geht jedoch hervor, daß das „Freischießen“ das jüngere Werk ist und daß beide etwa in die Zeit von 1785—1790 fallen. Beide sind Singspiele im eigentlichen Sinn, kleinbürgerliche Operetten im Sinne J. A. Hillers, ohne jedes erotische oder romantische Beiwerk, richtige Spiegelbilder des Biedermeiertums der damaligen Zeit. Die Musik spiegelt diesen Charakter des Textes getreu wider. Namentlich im „Rekrutenaushub“ sind die einzelnen Stücke von einer Anspruchslosigkeit des Ausdrucks und einer Knappheit der Form, die wir bei Dieter nicht zum zweiten Male wiederfinden. Der Gang der Handlung ist bei beiden Werken nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, da der Dialog uns nicht erhalten ist. Im „Rekrutenaushub“ ist es die Einberufung zum Militär, die den Frieden der Herzen stört. Im 3. Akt kommt sogar ein sehr ergötzliches Quintett vor („Stehe, stehe! Den Kopf in die Höhe“, D $\frac{3}{4}$ Allegro), wo die beliebte Unteroffizierszene zwischen 2 Tenören und 3 Sopranen sich abspielt. Letztere sträuben sich energisch gegen ihre beiden Drillmeister, die jedoch mit eiserner Ruhe ihres Amtes walten und jede Übung mit dem Refrain beschließen:



Ein bra = ver Sol = dat.

Im übrigen sind die auftretenden Personen durchweg die bekannten Singspieltypen: der edle Fürst, das leidgeprüfte sentimentale Liebespaar und sein Seitenstück, das stets

heitere und neckische Paar aus den Reihen der *dii minorum gentium*, der behäbige, sich seines Pfeifchens freuende Baß, ja sogar die für diese Stücke bezeichnende Figur der „Verwalterin“ fehlt nicht.

In der Musik weisen am meisten die Gesänge der Rosette den Singspielcharakter auf; mit einer einzigen Ausnahme sind es durchaus anspruchslos heitere Couplets von einer nur wenige Takte umfassenden Strophe. Auch die sentimentalischen Partien bewegen sich durchaus in der Sphäre des Couplets oder volkstümlichen Strophenliedes. Laura singt zwei sehr einfach gehaltene gefällige Romanzen, Wahlhold, der Tenor, einen Satz *alla polacca*, und am Schlusse vereinigen sich alle zu einem „Divertimento“ „Ich sollte mich zwar billig schämen“ (*C* $\frac{2}{4}$ Allegretto), einem echten Vaudeville, worin dieselbe Melodie von Mund zu Mund wandert und am Schluß einer jeden Strophe der Chor einfällt. Von ziemlich geringer Bedeutung sind die übrigen Ensemblesätze.

Denselben anspruchslosen Singspielcharakter trägt „Das Freyschießen“; ja es ist insofern ein noch reinerer Vertreter der Gattung, als die Zutaten italienischer Herkunft hier fast gänzlich fehlen. Das humoristische Element ist hier mit ganz besonderer Vorliebe ausgebildet. Gleich die zweite Arie der Kolsin „Woher, du Trunkenbold“ (*B* $\frac{4}{4}$ Allegro) bringt eine drastische Sardinienpredigt; sehr witzig dabei ist der Ton des Komersliedes, den die erbohte Sattin anschlägt:



Die Wirkung dieses Stückes wird durch das folgende Duett des sentimentalischen Liebespaares Gutedel und Friederike noch gesteigert, das dem Vorhergehenden gegenüber die Mäßigkeit über alles preist und mit den Worten beginnt: „In jenen ungezogenen Reihn, wo wilde Menschen sich erfreun, mag ich nicht seyn“ (*F* $\frac{3}{4}$ Allegretto). Es ist ein länger ausgesponnenes Stück voll Mozartscher Anklänge, aber von bedenklicher Monotonie. Frischer und origineller sind die Gesänge des burschikos polternden Pritschmeisters und des vertrockneten Aktuarus, der bei der Wahl seines Herzens mehr auf Geld, als auf Schönheit und Tugend sieht. Ein echt singspielmäßiges, lockeres Gebilde ist die Arie der Brigitte „Liebe Morgensonne“ (*F* $\frac{4}{4}$) am Schluß des ersten Actes. Die Rondoform (ein Hauptsatz alternierend mit zwei Minores in *F* und *D*-Moll) liegt zugrunde. Dazwischen mischt sich aber auch noch gesprochener Dialog ein. Auch der Textinhalt ist charakteristisch. Brigitte wendet sich zunächst schmäland an die Morgensonne:

Stets zu frühe dringet wieder
Durch das Fensterchen dein Glanz.
Weißt du nicht, daß meine Glieder
Mürbe sind vom späten Tanz?

Der zweite Akt dieses Singspiels mit seiner festlichen Huldigung an den „gütigen Herrn“ entfaltet durchweg großen Glanz, wozu namentlich die reiche Orchestration das Ihrige beiträgt.

Die Ouvertüren der beiden letztgenannten Singspiele, beide sehr sorgfältig und gewandt instrumentiert, weisen die Form des Sonatensatzes auf, dem sich im „Freyschießen“ noch ein lebhaft dahineilendes Presto anschließt. Diese Ouvertüre steht überhaupt unter

den erhaltenen Overtüren Dieters an erster Stelle; sie ist eine lebensprühende, richtige Lustspielouvertüre. Ihr Hauptthema stellt eine interessante Variante des Eroikathemas dar:

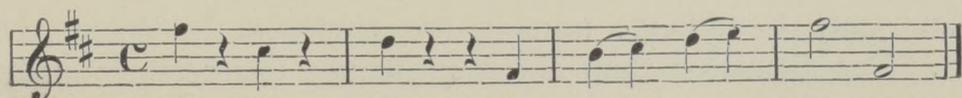


Am 10. Januar 1791 ging zur Geburtstagsfeier der Herzogin „Der Eremit auf Formentera“ von Kozebue und Dieter erstmals in Szene. Mit ihr betrat Dieter wiederum das Gebiet der beliebten Türkenoper. Aber hier weiß er dem orientalischen Kolorit weit besser gerecht zu werden, als in der „Entführung“. Der ganze Charakter dieses Singspiels weist deutlich darauf hin, daß der Komponist unterdessen mit den Opern Mozarts bekannt geworden sein muß. Als Nr. 7 im ersten Akt erscheint ein Marsch mit anschließendem Männerchor, dessen fremdartige Melodik und fortwährend festgehaltenes Unisono des Chores den Fanatismus der Türkenschar sehr treffend zum Ausdruck bringt. Allein nicht nur in der Zeichnung des Milieus, sondern auch in der Charakteristik der Personen tritt das Vorbild Mozarts deutlich zutage. Am ergößlichsten ist nach dieser Richtung hin die Gestalt des Tenorbuffos Pedrillo, des Dieners Don Pedros. Er ist verschlagener Diener, Hanswurst und miles gloriosus in einer Person. Nicht selten streift er das Gebiet des Niedrig-Komischen, ja geradezu Ordinären. Als echten Renommisten zeigt er sich in seiner Soldatenarie mit den Worten:

„Wenn ich mit dem besten Magen
Sorglos in der Küche stand,
Schlug mir eine grobe Kugel
Meine Kalbskeul' aus der Hand.“

Von seiner Romanze „Einst sagt ein Kapuziner mir“ ist bereits die Rede gewesen; musikalisch ist sie bis auf den charakteristischen Schluß ziemlich unbedeutend.

Auch einen komischen Ensemblesatz enthält das Werk, und zwar in dem Terzett zwischen Selima, Fernando und Pedrillo „Fraunzimmerchen frisch, sie sitzen bei Tisch“. Nach dem gemütlich zopfigen Anfang entwickelt sich bald eine lustige Trinkszene, wobei sich Selima nach kurzer Zeit nicht mehr ganz sicher auf den Beinen fühlt. Auch Pedrillo schläft allmählich ein und weiß nach erfolgtem Taktwechsel nur noch die abgerissenen Worte zu stammeln:



Denkt ihr denn, ich sei be = trun = ken?

In scharfem Gegensatz zu diesen possenhafte Elementen stehen die durchweg hochpathetischen Gesänge der Hauptpersonen. Die beiden Gesänge des Eremiten, sein Lied an die Morgenröthe im ersten Akt und seine Kavatine „Verzeih mir, Allerbarmer“ im dritten (mit obligatem Horn) schlagen mit Glück einen feierlich erhabenen Ton an. Don Pedro, der Ritter und Liebhaber, ist in seinen sentimentalischen Gesängen sehr stark von Mozarts Musik beeinflusst. Stellen wie diese:

p
Mich schreckt Ver = lust der Eh = re mehr als ein na = her Tod.

f

zeigen das Vorbild am allerdeutlichsten. Die Arien seiner Partnerin Selima tragen durchaus das Gepräge der italienischen Bravourarie, sie sind mehr pathetisch als charakteristisch und mit Koloraturen förmlich übersät. Nur die letzte davon macht mit ihrer ausdrucksvollen Hauptmelodie eine Ausnahme.

An Mozarts „Entführung“ gemahnen endlich auch Ouvertüre und Schlußsatz der Oper. Dieser ist ein Rundgesang, worin die fünf Hauptpersonen nacheinander ihren Gefühlen Ausdruck verleihen, unterbrochen von dem immer wiederkehrenden Refrain des Chores: „Ziehet hin in Frieden, Unser aller Gott mit euch! Unser Glaube ist verschieden, Unsre Herzen sind sich gleich!“ Auch der letzte Zornesausbruch des Mozart'schen Osmin, der innerhalb des allgemeinen Schlußgesanges plötzlich Takt und Tempo über den Haufen wirft, findet bei Dieter ein auffallendes Seitenstück in dem Gebaren Pedrillos. Die Ouvertüre erinnert insofern an Mozart, als sie direkt in die erste Arie des Eremiten ausmündet.

Das buntschillernde Wesen des damaligen Singspiels, das Hinundherschwanfen zwischen italienischer Manier, nationaldeutscher Volksweise und Kasperliade tritt in dieser Oper ganz besonders offenkundig zutage. Man merkt es deutlich, daß der Komponist zu dieser festlichen Gelegenheit etwas ganz Besonderes schaffen wollte, denn die seriösen Nummern des „Eremiten“ atmen ein Pathos und einen Schwung, der den übrigen Werken abgeht. Um so unvermittelter steht daneben das burleske Element, das in diesem Werke ebenfalls weit stärker zutage tritt, als in den früheren. Zwischen diesen beiden Gegenpolen tritt das Einfach-Liedmäßige, in dessen Behandlung Dieter in den früheren Werken eine so glückliche Hand bewiesen, stark in den Hintergrund. Es erweckt den Eindruck, als ob Dieter, den sein anspruchsloses Talent von Hause aus auf die Sphäre des Joh. Ad. Hillerschen Singspiels hinwies, durch Mozarts Erfolge sich dazu hätte verleiten lassen, höheren Zielen nachzujagen, ohne jedoch Geschmack und Urteilskraft genug zu besitzen, die ihm von seiner älteren Zeit her anhaftende Neigung zum Operetten- und Possenhaften zu unterdrücken. Leider sind seine späteren Opern „Elisinde“ (1794) und „Des Teufels Lustschloß“ (1802) nicht erhalten, so daß uns die weitere Verfolgung seiner Entwicklung unmöglich ist.

Überblicken wir Dieters gesamte Tätigkeit für das deutsche Singspiel, so tritt uns eine sympathische Künstlergestalt entgegen, die wohl wert ist, der Vergessenheit entrissen zu werden. Seine Musik fließt, solange er sein Talent nicht forciert, leicht und ungezwungen dahin. Ihre Hauptstärke liegt in der glücklichen Nachbildung des Schlicht-Volkstümlichen. Den Schwaben kann Dieter in keinem seiner Werke verleugnen; eine gewisse Behäbigkeit, ein treuherziger, gelegentlich auch etwas schwerfälliger Humor zieht sich durch alle diese Singspiele hindurch und hat wohl mit am meisten dazu beigetragen, den Komponisten zum Liebling seines Publikums zu machen. Daß seine Werke nicht durchaus stilrein sind, insofern sich nicht selten italienische Elemente in einer für unser Gefühl störenden Weise vordrängen, wird man Dieter speziell nicht zum Vorwurf machen können, wenn man bedenkt, daß selbst die „Zauberflöte“ von solchen Elementen noch nicht frei ist. Wo Dieter dem seinem Talent am meisten entsprechenden Genre J. A. Hillers folgt, ist er am glücklichsten; von diesen Werken aus seiner mittleren Periode hat sich auch am meisten erhalten. Von seinen sonstigen Vorbildern tritt am Anfang seiner Tätigkeit Zommelli hervor, dem er namentlich nach der technischen, insbesondere der orchestralen Seite hin sehr viel zu verdanken hat; in der späteren Zeit zeigt sich in immer steigendem Grade der Einfluß Mozarts.

Denselben Tendenzen wie Dieter huldigte zu Beginn seiner Laufbahn ein weit stärkeres Talent, nämlich der junge

3. Johann Rudolf Zumsteeg

Nur drei Jahre jünger als Dieter, hat Zumsteeg denselben Lehrgang in der Akademie durchgemacht und, wenn auch mit ungleich mehr Selbständigkeit und Glück, dieselbe Bahn der künstlerischen Entwicklung durchlaufen. Auch er beginnt sein Schaffen als Schüler Zommellis, auch er versucht sich zunächst im Singspiele J. A. Hillers, um dann später immer mehr in Mozarts Bannkreis gezogen zu werden. Trotzdem weisen seine in unseren Zeitraum fallenden Jugendwerke bereits ein weit schärferes und interessanteres Gepräge auf, als die Werke Dieters. Schon ihr äußeres Bild ist weit mannigfaltiger: wir treffen da nicht bloß Singspiele, sondern auch ein italienisches Festspiel, ein Melodram, sowie Schauspielmusiken. Auch der Stoffkreis dieser Werke ist bedeutend vielseitiger, als bei Dieter: neben dem echten kleinbürgerlichen Singspiel steht das orientalische Märchen, das höfische Schäferspiel, die romantische Zauberoper. Schon die Wahl dieser verschiedenartigen Stoffe, die natürlich auch die Beherrschung verschiedener Stilarten voraussetzte, zeigt, daß Zumsteegs Muse von Anfang an einen höheren Flug nahm. Vor allem aber ist es ein Moment, das Zumsteegs Schaffen von dem seines Kollegen grundsätzlich scheidet. Während Dieters Stärke in der Nachbildung des Volkstons, seine Schwäche dagegen in der Charakteristik der handelnden Personen liegt, hat Zumsteeg von Hause aus weit mehr dramatisches Blut in den Adern. Sein Bestreben geht von Anfang an daraufhin, in möglichst realistischer Weise Charaktere und Situationen musikalisch zu schildern. Daß er sich dabei zuweilen vergreift und nicht selten über der Ausmalung von Details den Blick über das Ganze verliert, darf man bei diesen Jugendwerken nicht allzu hoch anschlagen; wohl aber ist von hoher historischer Bedeutung, daß Zumsteeg schon sehr frühe sich von der Sattung des Melodrams beeinflussen ließ. Bendas „Ariadne“ war bereits von 1780 an ein gern gesehener Gast auf der Stuttgarter Bühne und dem geradezu faszinierenden Eindruck, den dieses Werk auf die gesamte damalige Künstlergeneration, einen Mozart nicht ausgeschlossen, ausübte, konnte sich auch der junge Zumsteeg nicht entziehen. Nachdem er diesem Vorbild zunächst in verschiedenen Schauspielmusiken nachgestrebt hatte, versuchte er sich 1788 in einem selbständigen Duodrama, der „Tamira“ von Huber. Diese eingehende Beschäftigung mit dem Melodram kam natürlich auch der dramatischen Ausgestaltung seiner eigentlichen Opern zu statten, sie verschaffte ihm zugleich aber auch das Rüstzeug für seine späteren, reiferen Werke, Lieder und Balladen. Für die Erkenntnis von Zumsteegs Werdegang sind darum diese noch unter Herzog Karl geschriebenen Jugendwerke unentbehrlich. Wir sehen, wie der junge Künstler sich zunächst der Reihe nach mit sämtlichen traditionellen Opernformen auseinandersetzt, wie er da und dort, zum Teil mit sehr glücklichem Erfolg, sein Talent erprobt, um sich dann mit aller Kraft dem Neuen, dem Kunstwerk der Zukunft — denn als solches wurde das Melodrama damals allgemein betrachtet — in die Arme zu werfen. Dem konservativen Dieter tritt der fortschrittliche Zumsteeg gegenüber. Freilich kam auch er, wie Mozart, von dem erträumten Ideal des Melodrams wieder ab, immerhin aber hatte beiden diese Sattung eine solche Fülle dramatischer Ausdrucksmittel erschlossen, daß ihre Kunst fortan einen wesentlich veränderten und vertieften Charakter aufwies.

Zumsteeg eröffnete seine Tätigkeit für die Bühne mit zwei Singspielen traditionellen Schlages. Dem ersten davon mit dem Titel „Das tatarische Geseß“, das in den erwähnten Rechnungsbüchern der Theatral-Kasse zum erstenmal am 28. März 1780 erscheint, liegt eine orientalische Fabel zugrunde; der Verfasser des Textes ist Gotter. Das Sujet trägt einen überaus verwickelten und abenteuerlichen Charakter. Gleich zu Beginn verstoßt Tauhari seine Frau Zenide, um sofort darnach bittere Qualen der Reue und Seh-

sucht durchzukosten. Allein die erstrebte Wiedervereinigung ist nach dem „tatarischen Gesetz“ nur dann möglich, wenn die Geschiedene zuvor eine Scheinehe mit einem „Hulla“ eingegangen und von diesem wiederum verstoßen ist. Tauhari findet auch richtig einen Bettler, der zu dieser Scheinehe bereit ist: Saed. Allein Saed ist in Wahrheit der Geliebte Zenidens, der Günstling des Königs von Karakorum, den dieser von seinem Hofe verbannt hat, weil Saed, ein zweiter Syges, die königliche Lieblingsodaliske in unverhülltem Zustand gesehen hat. Der vermeintliche Hulla begibt sich, nachdem er geschworen, sie nicht zu berühren, zu Zenide hinein, indes Tauhari in wütender Eifersucht vor ihrer Türe lauscht. Die beiden erkennen sich wieder, Tauhari stürzt herein und läßt Saed alsbald vor den Kadi schleppen. Bereits steht Saed am Marterpfahl: da trifft ein Schreiben seines Fürsten ein, das „alles aufklärt“ und Saed wieder in seine früheren Ehren einsetzt. Die Liebenden werden vereinigt, während Tauhari nach einem vergeblichen Mordversuch auf Saed mit Zenidens Aussteuer abgefunden wird.

Trotz seiner kraßen Unwahrscheinlichkeiten enthält dieser Text doch einige Momente von echt dramatischer Spannung, die der Komponist denn auch mit richtigem Instinkte herausgefunden und entsprechend musikalisch wiedergegeben hat. Vor allem gehört hieher das Duett zwischen Tauhari und Saed am Anfang des zweiten Aktes, das man wirklich als eine „dramatische Szene“ in modernem Sinne bezeichnen kann. Es ist die Szene, wo Tauhari den Hulla Saed zu Zeniden hineinschickt und dabei von stetig wachsender Eifersucht gequält wird. Unmittelbar daran schließt sich die große Eifersuchtszene Tauharis, die mit Ausnahme des wütenden Allegrosatzes (Es ♩) durchaus frei rezitativisch komponiert ist und unter beständigem Tempowechsel die Steigerung der Eifersucht Tauharis bis zu seinem Eindringen in Zenidens Gemach schildert. Die ganze Szene ist voll dramatischen Lebens und verrät bereits trotz aller jugendlichen Unzulänglichkeiten — namentlich das Orchester spielt dabei noch eine ziemlich geringfügige Rolle — den künftigen Meister der Charakterzeichnung. Auch die Lösung des Konfliktes im zweiten Akt, eine Szene, die mit der Kerkerzene des „Fidelio“ manche Analogien aufweist, hat Zumsteeg sehr wirkungsvoll gestaltet. Einen breit ausgeführten Ensemblesatz suchen wir hier freilich vergeblich, vielmehr bringt Zumsteeg die Empfindungen der drei beteiligten Personen in drei charakteristischen Arien zum Ausdruck. Die in diesen Arien liegende wohlberechnete musikalische Charakteristik geht weit über die Kunst Dieters hinaus; sie zeigt deutlich, wie Zumsteeg das Zommellische Vorbild nicht bloß nach der rein technischen Seite, sondern auch nach der Seite des musikalischen Ausdrucks hin auszunützen verstand. Auch sonst macht sich der Einfluß des Italieners immer wieder deutlich geltend, zumal nach der orchestralen Seite hin.

Dieters Hauptdomäne, das Volksmäßige, tritt schon in diesem Erstlingswerke Zumsteegs unverhältnismäßig zurück. In reiner Gestalt erscheint es nur ein einziges Mal, in Tauharis „Rondeau“: „Die Undankbare lohnte mir mit Tränen“ (B ♩ Allegro), dessen knappe Strophe viermal wiederholt wird. Die gegebene Rolle für derartige einfache Gesänge im echten Singspielcharakter wäre die der Fatme, der Dienerin Zenidens, gewesen. Allein auch sie hat Zumsteeg vorwiegend pathetisch gestaltet und sich dadurch selbst eines sehr wirksamen Kontrastmittels begeben.

Beide Akte leitet eine Orchesterinsonie ein. Die zweite davon (D ♩ Allegro, Str., Hörn., Ob.) schlägt mit ihrem Orgelpunkt im Baß und ihrer Figuration in den zweiten Violinen ganz den lärmenden Ton der Zommellischen Ouvertüre an. Weit sorgfältiger gearbeitet und bedeutender ist die erste. Ihr erstes Allegro (F³/₄ Str., Hörn., Fl., Ob.) folgt zwar im allgemeinen demselben Typus, enthält aber dazwischen recht nachdenkliche Stellen und schließt in ganz überraschender Weise auf dem B-Moll-Akkord mit nachfolgender Generalpause ab. Das Andante (F-Moll ²/₄), nach italienischem Muster

nur vom Streichorchester vorgetragen, weist die knappe dreiteilige Liedform auf. Das Presto (F²/₄ Str., Hörn., Fl., Ob.) enthält bedeutsame Reminiszenzen an das erste Allegro; Zumsteeg bekundet damit ein Streben nach Abrundung der Ouvertürenform, das historisch nicht ohne Belang ist.

Sein zweites Opernwerk „Der Schuß von Gänsewiz“ oder „Der Betrug aus Liebe“ wird in den Akten der Theatral-Kasse erstmals unter dem 2. Februar 1781 aufgeführt. Es ist das einzige Opernwerk Zumsteegs, das der kleinbürgerlichen Sphäre des Hillerschen Singspiels angehört. Alle die bekannten Typen treten auf: das sentimentale deutsche Mädchen mit ihrem treuen Liebhaber, das schnippische Bauernmädchen, dessen Herzenswünsche nach den Herrlichkeiten der Stadt gerichtet sind („Ach die Stadt, die schöne Stadt! Was man da für Sachen hat!), der Trunkenbold mit seinem zänkischen und moralisch keineswegs einwandfreien Ehegespons, die beiden Alten, der eine der würdige, salbungreiche Vater, der andere, dessen Ideal der volle Geldbeutel ist und dessen Verse:

„Ja, du lieber, voller Beutel,
Du nur, du nur gibst Verstand;
Alles unterm Mond ist eitel,
Hat man dich nicht bei der Hand“

beinahe an den Kerkermeister Rocco gemahnen. Die drolligste Figur des Ganzen ist aber der Schuß von Gänsewiz selbst, ein dummer Tölpel, der von seinem Vater auf die Brautschau geschickt wird und dann unfreiwillig dazu beiträgt, das Liebespaar Heinrich und Hannchen zu vereinigen. Dabei entwickelt sich am Schluß des zweiten Aktes eine echte Buffoszene. Schuß wird nämlich hier unter allgemeiner Heiterkeit und Androhung von Prügeln gezwungen, dem als Weib verkleideten Trunkenbold Lukas eine Liebeserklärung zu machen. Seine große Arie stellt ein instruktives Beispiel dafür dar, wie Zumsteeg, sehr im Gegensatz zu Dieter, seine Aufgabe als Komponist komischer Opern auffaßte. Zwar schließt auch er sich von Haus aus an den Volkston an, und namentlich Lukas und Greta bedienen sich gern des strophischen Couplets. Mit einem unverfälschten Sassenhauer intonieren endlich auch Lukas und Heinrich das Terzett am Schluß des ersten Aktes:



Fagotti

Fag. colla parte

Schön ist's, wenn der Quel = le Naß durch die Wie = sen flie = ßet, a = ber schö = ner,



wenn das Faß gold = ne Bä = che schein = fet.

Allein derartiger harmloser Stückchen sind es immerhin sehr wenige; in der Regel schlägt Zumsteeg auch in diesen Partien weit charakteristischere Töne an; Lukas' erste Arie „Weib, ich kenne meine Pflicht!“ (E⁴/₄ Maestoso, Str., Hörn.) stellt mit ihrer feierlichen Würde und ihren scharfen Akzenten sogar eine sehr gelungene Parodie des seriösen Stiles dar. Gretes Arie endlich am Schluß des zweiten Aktes „Morden, hauen, schlagen, stechen, ist ihm nur ein Morgenbrot“ (D⁴/₄ Allegro assai, Str., Hörn., Ob., Fag.) bietet mit ihrer glänzenden, das Gruseln sehr drollig versinnbildlichenden Orchestra-

tion ein Beispiel drastischer musikalischer Komik, wie wir es bei Dieter vergebens suchen. Überhaupt bedeutet dieses Werk dem „Catarischen Gesetz“ gegenüber insofern einen großen Fortschritt, als es ganz deutlich das Bestreben zeigt, den musikalischen Ausdruck mit dem Inhalt des Textes in möglichst genaue Übereinstimmung zu bringen. Die dreiteilige Liedform hält Zumsteeg nur in ihren allgemeinen Zügen fest, im einzelnen sucht er dagegen seine Musik möglichst getreu den Textworten anzupassen. Takt und Tempowechsel sind nichts Seltenes, auch trägt die Harmonik und Melodik dieses Werkes einen weit individuelleren Charakter als in der Erstlingsoper. Ganz offenkundig drängt der junge Künstler bereits hier heraus aus den alten, ausgefahrenen Geleisen der Tradition und sucht sich seinen eigenen Stil zu bilden. Es ist sehr bezeichnend, daß der „Schuß von Sänjewiz“ sich von den Einwirkungen der italienischen Prunkarie durchaus frei erhält und auch dem herkömmlichen volkstümlichen Stil nur einen bescheidenen Raum vergönnt. Freilich beschränken sich alle diese Vorzüge durchaus auf die Einzelgesänge. Die Ensembles folgen, vielleicht mit einziger Ausnahme des sehr kunstvoll gearbeiteten Terzetts am Schluß des ersten Akts „Kommt nur, kommt geschwinde“, der hergebrachten Schablone.

Einen großen Fortschritt dagegen bedeutet in dieser Oper die Behandlung des Orchesters, das weit mehr als bei Dieter in den Dienst der Situations- und Charakter-schilderung tritt. Derselbe Geist, der Zumsteeg schon im Jahre 1777 zur melodramatischen Komposition von Klopstocks „Frühlingsfeier“ getrieben hatte, beginnt sich nunmehr auch in seinen Bühnenwerken zu regen. Er veranlaßt ihn, mehr als bisher auf die Teilnahme der Instrumente am Stimmungsausdruck Gewicht zu legen. Sein Orchester ist über die Rolle eines bloßen Begleiters weit hinaus und tritt der Singstimme als nahezu ebenbürtiger Rivale gegenüber. Es kommt sogar bereits vor, daß, wie in der ersten Arie des Thomas, die Singstimme eine melodische Phrase beginnt, die das Orchester dann aufnimmt und selbständig zu Ende führt. Freilich verraten Zumsteegs Orchesterwirkungen in dieser Oper noch deutlich den Einfluß Zommellis, für den namentlich die auffallend häufig auftretenden Crescendi und Mancandi charakteristisch sind. Was Zommelli in seinen späteren Werken mit Glück angestrebt hatte, eine selbständigere Führung der einzelnen Instrumente, das hatte Zumsteeg bereits in der „Frühlingsfeier“ fortzusetzen begonnen. Auch ihn hatte das Melodram auf die Pfade der Programmmusik gewiesen, und die dort gewonnenen orchestralen Errungenschaften übertrug er nunmehr zum ersten Male auf das eigentliche musikalische Drama. Der stereotype Klang des damaligen Orchesters beginnt zu verschwinden, einzelne Instrumente treten selbständig hervor, und namentlich in der tiefen Region kündigt sich zwischen den bis dahin meist vereinigten Instrumenten Viola, Cello (eventuell auch Fagott) und Baß eine reinliche Scheidung zugunsten schärferer Charakteristik an. Die Fagotte treten, wie wir oben sahen, zur Erzeugung einer volkstümlich-komischen Wirkung selbständig auf, und namentlich auch das Violoncell, Zumsteegs eigenes Instrument, wagt, wenn auch vorerst nur schüchtern, seine Rechte geltend zu machen.

Von den die drei Akte wiederum einleitenden selbständigen Orchesterinspirationen bieten die beiden letzten nichts Bemerkenswertes, wohl aber ist die eigentliche Ouvertüre des Ganzen ein höchst merkwürdiges, von der bisherigen Tradition vollständig abweichendes Gebilde. Ihr erster Teil charakterisiert sich durch einen fortwährenden Wechsel des Tempos (Es $\frac{2}{4}$ Presto, 8 Takte. — Adagio maestoso $\frac{3}{4}$, 14 Takte. — Presto $\frac{2}{4}$, 4 Takte. — Adagio $\frac{3}{4}$ [Bläser], 2 Takte. — Presto $\frac{2}{4}$, 4 Takte. — Adagio $\frac{3}{4}$, 2 Takte). Daß hier eine programmatische Absicht zugrunde liegt, ist unverkennbar, ebenso aber auch, daß der Totaleindruck dieses Abschnittes in seiner Zerrissenheit gerade kein sehr erfreulicher ist. Daran schließt sich ein energisches Allegro (Es $\frac{2}{4}$) in Zommellischer Art, aber sehr lockerer Form, wobei Zumsteeg, wie in der Ouvertüre zum „Catarischen

Gesetz" wieder Reminiszenzen an das einleitende Presto bringt. Das Ganze ist ein, wenn auch nicht ästhetisch befriedigendes, so doch sehr bemerkenswertes Stück Programmmusik, das von den harmlosen und zum großen Teil recht schablonenhaften Overtüren Dieters sehr schroff absticht.

Zumsteegs erfolgreichste Jugendoper war „Armida“,³⁰⁾ eine deutsche Bearbeitung eines Cassos Goffredo entnommenen und in jener Zeit sehr beliebten Stoffes, von Bock verfaßt und in den Kassenbüchern erstmals unter dem 24. Mai 1785 aufgeführt. Das Werk bedeutet einen weiteren Fortschritt des Dondichters in der Richtung auf das Melodram. Die Partitur enthält verschiedene, nur im Bass notierte Orchesterstücke, die ganz ersichtlich darstellerische Zwecke verfolgen. Namentlich aber sind es die großen dramatischen Soloszenen Rinaldos und Armidas im zweiten und dritten Akt, die deutlich den Einfluß der melodramatischen Programmmusik aufweisen. Die Anlage solcher großer rezitativisch-arioser Szenen wiesen dem Komponisten bereits die späteren Schöpfungen Zommellis, die Einzelausführung dagegen trägt die sichtbaren Spuren der neuen Errungenschaft Georg Bendas. Von hier stammt die Manier, den Inhalt des rezitierten Textes jeweils durch charakteristische, unmittelbar folgende Orchestermalereien zu illustrieren, von hier das Streben, durch die Wiederkehr scharf ausgeprägter Leit-motive ganze Komplexe zu einer Einheit zusammenzuschließen. Aber auch der Dramatiker Zumsteeg zeigt sich hier, wo er zum erstenmal einem pathetischen Stoffe gegenübersteht, im hellsten Lichte. Die genannten dramatischen Szenen offenbaren eine Realistik des musikalischen Ausdrucks und eine Fülle der packendsten Kontraste, wie sie der Komponist auch in seinen reifsten Werken nicht immer wieder erreicht hat. Der dritte Akt ist von Ubaldos Auftreten an Zumsteegs erstes dramatisches Meisterstück. Hochpathetische, ausdrucksvolle Deklamation, außerordentliche Kühnheit der Harmonik und packende Verwertung aller orchestralen Mittel stempeln Armidas Rachezene zu einem Nachtstück großen Stiles, das in der damaligen „romantischen“ Oper wenige feinesgleichen finden dürfte. Ein trozig-düsteres Motiv:

Allegro assai.

The image shows a musical score for a violin part. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4, and the key signature is one sharp (F#). The tempo marking is 'Allegro assai'. The music is a short, rhythmic fragment, likely a leitmotif, consisting of several measures of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

The image shows a musical score for a short melodic fragment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4, and the key signature is one sharp (F#). The music is a short, rhythmic fragment, likely a leitmotif, consisting of several measures of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A trill (tr) is marked on a note in the treble staff.

drängt sich immer wieder hervor, dann ruft Armida die Furien zur Rache auf. In einem längeren, geheimnisvoll schwirrenden Orchestersatze (Es $\frac{6}{8}$ Str., Hörn., Ob., Allegro) folgen die Rachegeister diesem Rufe. Da ertönen plötzlich neue Zauberharmonien, allein von den Bläsern ausgeführt (Es $\frac{3}{4}$ Larghetto, Hörn., Fl., Ob., Fag.),³¹⁾ die das Nahen der den Konflikt lösenden Zauberfürstin Manto verkünden, ein Stück, das ganz deutlich auf analoge Szenen bei Zommelli zurückweist. Das Ganze schließt mit einem Ballo ab, der in seinem letzten, von fortwährendem jähem Takt- und Tempowechsel beherrschten

Abschnitt wieder ganz offenkundig in die Pfade der Programmmusik einlenkt und lebhaft an analoge Sätze der Dellerschen Ballette gemahnt.

Auch bei dem dramatischen Höhepunkt des Ganzen, Rinalds Einschläferung und Armidas innerem Kampfe, tritt das freie, vom Orchester begleitete Rezitativ in den Vordergrund. Diesen fortgeschritteneren Partien gegenüber gehen die übrigen Nummern kaum über den Rahmen der Konvention hinaus. Die Melodik der Sologesänge übertrifft zwar die früheren Werke um ein Bedeutendes, ergeht sich dabei aber auch in reichem Passagen- und Koloraturenwerk; in der Begleitung ist auch hier das tonmalerische Moment maßgebend.

Hatte das Melodram bereits in dieser Oper sozusagen schon vor der Türe gelauert, so tritt es in der nun folgenden unverhüllt zutage. Das Certbuch zu „Zalaor“ stammt von de la Veaur, dem französischen Literaturprofessor an der Karlschule, und stellt eine „romantische“ Oper im Geschmacke der Zeit dar. Die eigentliche Handlung ist ziemlich dürftig und strotzt von Unwahrscheinlichkeiten, bietet aber auf der anderen Seite ausgiebige Gelegenheit zur Entfaltung von allerhand effektvollen Bühnenbildern, wie Seesturm, Schlachtgetümmel, Opfermarsch usw. Dies speziell mag denn auch Zumsteeg zur Komposition bewogen haben. Am 2. März 1787 ging die Oper erstmals in Szene, wurde am 13. „vor den Hofmusikus Zumsteeg“ wiederholt und war ihrem Schöpfer im Gegensatz zu den übrigen Jugendoperen derartig ans Herz gewachsen, daß er trotz des schlechten Sujets auch später noch „gewiß viel Gutes“ darin erblickte.

Das Hauptcharakteristikum dieses Werkes ist, wie schon bemerkt, daß eine ganze Reihe von Partien, die sonst dem begleiteten oder Secco-Rezitativ zugehören, melodramatisch bearbeitet sind. So beginnt z. B. jeder der vier Akte mit einem Melodram. Auf eine regelrechte Ouvertüre hat Zumsteeg hier verzichtet, er führt den Hörer in einem 21 Takte umfassenden Vorspiel mitten hinein in den Seesturm, der die handelnden Personen auf eine „wüste Insel“ verschlägt, und schließt alsbald ein Melodram an, in dessen musikalischem Ausdruck die Schrecken des Vorspiels lebhaft nachzittern. Das Seitenstück dazu bildet die erste Szene des vierten Aktes. Hier spielt sich hinter der Szene eine vom Orchester in allen ihren Phasen mit fortwährender Steigerung geschilderte Schlacht ab, indes Zilia auf der Bühne in gesprochenener Rede ihrer Aufregung Ausdruck verleiht. Aber auch zwischen die einzelnen Gesangstücke schieben sich fortwährend melodramatische Partien ein; der erste Akt, wo Ludwig entkräftet zu Boden sinkt, schließt sogar mit einem Melodram ab. In der musikalischen Behandlung dieser Sätze erweist sich Zumsteeg als getreuen Nachfolger Bendas. Die orchestrale Begleitung folgt dem poetischen Ausdruck eines jeden Satzgliedes auf Schritt und Tritt, auch die schon mehrfach erwähnten Leitmotive fehlen nicht. Da und dort gehen begleitetes Rezitativ und Melodram ohne weiteres ineinander über, wie in der Szene der Doris zu Beginn des zweiten Aktes. Die Art und Weise, wie das in dieser Oper ganz naturgemäß mit einer Hauptrolle bedachte Orchester behandelt wird, ist ein schlagendes Beispiel dafür, wie eben das Melodram dazu beitrug, den Sinn für Klangfarben und ihre charakteristischen Mischungen bei den Komponisten zu schärfen; man erkennt deutlich, daß die Orchestrationskunst unserer klassischen Opernkomponisten eben hier einen wohl vorbereiteten Boden vorfand. Zumsteeg hat in seinem „Zalaor“ das Orchester ganz besonders sorgfältig bedacht. Überhaupt ist ein starker dekorativer Zug in dieser Oper nicht zu verkennen, wogegen das eigentlich dramatische Moment, wie dies bei der Schwäche des Textes auch nicht anders denkbar ist, im Vergleich zur „Armida“ stark zurücktritt.³²⁾

Mit „Zalaor“ war der Komponist in der unmittelbaren Nachbarschaft des Melodrams angelangt. Im Jahr darauf trat er mit einem reinen Werk dieser Gattung

hervor, „Tamira“, zu dem ihm Johann Ludwig Huber den Text geliefert hatte.³³⁾ Zugrunde liegt der vielbehandelte Stoff von der reinen Königstochter, die durch ihre Selbstaufopferung ihr Land von dem Unheil der Pest erlösen soll. Nur ist der Ausgang bei Huber ein tragischer. Tamira verliert ihre Reinheit dadurch, daß sie sich am Vorabend der Opferung mit ihrem Geliebten Mora trauen läßt und dadurch selbst der rächenden Strafe ihres Vaters Hidalkan verfällt. Zusammen mit der Leiche des statt ihrer geopferten Mora wird sie den Flammen übergeben.³⁴⁾

Verglichen mit der „Frühlingsfeier“, den melodramatischen Partien der vorhergehenden Opern, ja auch den späteren balladenmäßigen Gesängen, die als die richtige Fortsetzung der Bestrebungen des jungen Zumsteeg zu betrachten sind, trägt die „Tamira“ durchaus das Gepräge der Knappheit und Bedrungenheit. Übermäßig ausgedehnte tonmalerische oder rein dekorative Instrumentalpartien, wie sie im „Zalaor“ und noch in den ersten Gesängen den Fluß des Ganzen oft sehr empfindlich hemmen, fehlen hier. Auch die tonale Einheit größerer szenischer Komplexe ist sorgfältiger gewahrt als in den genannten Tonschöpfungen, wo mit jedem neuen Abschnitt eine neue, mit der vorhergehenden oft nur rein mechanisch verbundene Tonart einsetzte. So ist z. B. für den ganzen großen Anfangsmonolog Hidalkans das Festhalten an den Tonarten F -Moll, bzw. F -Dur charakteristisch. Endlich finden auch die schon mehrfach genannten „Leitmotive“ eine sehr wirkungsvolle Verwendung. Das düstere, Hidalkans Stimmung angelegte der über dem Lande brütenden „fürchterlichen Pestnacht“ kennzeichnende Motiv

Largo

Str. etc.

kehrt in sehr charakteristischer Weise wieder in dem Moment, da der Fürst seine Tochter dem Tode überantwortet. Auch das unglückliche Liebespaar hat ein ausdrucksvolles Motiv:

Adagio

Str. Ob. Viol. Ob. Fl. Viol. Corn. Fl.

Die Musik der „Tamira“ offenbart einen naturalistischen Zug, von dem der Künstler selbst später wieder zurückgekommen ist. So wird z. B. zur Darstellung des Schlachtgetümmels in der Partitur ein „takt- und melodiöses Geräusch von Pauken und Trom-

peten" vorgeschrieben; ein ähnlicher grobkörniger Realismus herrscht in dem mehrere Male wiederholten Opfermarsch, der als „eine wilde Opfer-Musik, mit Pfeifen, Pauken und Klapperblechen" bezeichnet wird (s. Anhang).

Das Orchester selbst ist wiederum in durchaus feiner und geistvoller Weise behandelt. Zumsteeg ist wohl eines der instruktivsten Beispiele für die Raschheit, mit der gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Verfeinerung der Instrumentalmusik, die Ausbeutung der orchestralen Klangfarben vor sich ging. In der „Samira" ist es nach dem Vorgange Bendas besonders die Oboe, der der Ausdruck der intimsten Herzensregungen zufällt; auch das Violoncell tritt selbständig hervor. In der Szene, wo Mora seine Gefühle nach seiner Verurteilung schildert, einer der schönsten des Ganzen, teilen sich beide Instrumente sehr wirkungsvoll in den Stimmungsausdruck.

Zumsteeg hat kein weiteres Melodram geschrieben; auch zur Oper ist er (einige Gelegenheits-Festspiele abgerechnet) erst nach Ablauf von zehn Jahren mit der „Geisterinsel" wieder zurückgekehrt. Wir sahen ihn bisher fast mit jeder neuen dramatischen Schöpfung sich dem Melodram um einen Schritt nähern. Nunmehr aber biegt der weitere Verlauf der Entwicklung sozusagen um. Das Melodram als solches verschwindet aus Zumsteegs künstlerischem Schaffen, aber die Bereicherung, die seine Kunst durch die andauernde und nachhaltige Beschäftigung mit dieser Gattung erfahren hatte, kam nunmehr seinen späteren großen Opernwerken und vor allem den kleineren Kunstformen seiner Lieder und Balladen zugute. Hierin liegt die geschichtliche Bedeutung der unter Herzog Karl entstandenen dramatischen Jugendwerke Zumsteegs im Gegensatz zu Dieter. Sie drängen heraus aus den alten Geleisen des lediglich der Unterhaltung dienenden volks- und liedmäßigen Musizierens und streben nach Vertiefung des musikalischen Ausdrucks und vor allem nach schärferer musikalischer Charakteristik.

Was uns schon bei diesen Jugendwerken des schwäbischen Meisters die höchste Achtung abnötigt, das ist der weite und sichere Blick, mit dem er alle Errungenschaften seiner Zeit auf dem Gebiete der dramatischen Musik überschaut, der seine künstlerische Instinkt, der ihn jede ihm entwicklungsfähig erscheinende Anregung erfassen und weiterbilden läßt. Von Anfang an erscheint Zumsteeg als ein denkender Künstler, der Kritik an seinen Vorbildern zu üben und scharf das Absterbende von dem Zukunftskräftigen zu scheiden versteht. Er ließ alle Zauber Zommellischer Kunst auf sich wirken und suchte sie am geeigneten Orte nachzubilden, nicht allein in der Technik des Orchesters — denn Zommellis Orchestration war für alle schwäbischen Künstler maßgebend — sondern auch in Melodik und Rhythmik. Das schwungvolle Pathos Zommellis, seine stolz geschwungene melodische Linienführung rührten in Zumsteegs Künstlertum verwandte Saiten an; auch später, als er sich ganz dem Melodram Bendas in die Arme warf, blickt, namentlich in den Arien, das Ideal seiner jungen Tage hindurch. Weniger wollte es ihm mit dem schlichten Ton des deutschen Singspiels glücken, den Dieter meist so gut zu treffen wußte. Zumsteeg, dem nach Pathosentfaltung und scharfer Charakteristik Strebenden, wollten die harmlosen Weisen des Volkstons nicht genügen. An den verhältnismäßig selten auftretenden Stellen, wo er ihnen überhaupt einen Platz in seinen Opern vergönnt, erscheinen sie nie in so ungezwungener, einfacher, freilich auch nie in so trivialer Gestalt, wie bei Dieter.

Der Einfluß Bendas auf Zumsteeg ist bereits erörtert. Als die kurze Blütezeit des Melodrams sich ihrem Ende zuneigte, da leuchtete bereits Mozarts Stern am musikalischen Himmel, und Zumsteeg, der gereifte Künstler, der das junge Genie mit sicherem Blicke erkannt hatte, trug kein Bedenken, sich dieser neuen Kunst, die diesmal wirklich die Kunst der Zukunft sein sollte, rückhaltslos anzuschließen. Doch gehört das Verhältnis zu Mozart nicht mehr in den Rahmen dieses Werkes.

Mitten in seiner Tätigkeit für die deutsche Oper kehrte Zumsteeg, wohl durch äußere Verhältnisse bestimmt, wieder zur italienischen Festoper zurück. Am 22. September 1782 ging »Ippolito e Aricia« oder »Le delizie campestri« mit dem berühmten Dal Prato als Gast³⁵⁾ in Szene. Der Text weist den gewöhnlichen Typus dieser Prunkoper auf: pastoralen Anstrich, schwächliche Handlung und viel mythologisches Wundergepränge. Selbst das beliebte »mostro«, das Seeungeheuer, fehlt nicht. Auch die Musik treibt vollständig im Fahrwasser der Italiener. Fünf Sopranen, darunter den beiden Titelhelden, stehen in untergeordneten Rollen zwei Tenöre und ein Baß gegenüber. Der Komponist selbst scheint dieses Werk mehr als eine Gelegenheitschöpfung betrachtet zu haben, denn seine Musik erhebt sich nur selten über das Gebiet des Konventionellen, ja sie weist gelegentlich Banalitäten auf, wie man sie sonst bei ihm nicht findet. Zommellis Vorbild schimmert überall durch. Und so könnte man denn über das Werk sehr rasch hinweggehen, wenn nicht das Orchester auch hier eine bedeutsame tonmalerische Rolle spielte. Namentlich das Unwetter, in dessen Verlauf schließlich das Seeungeheuer erscheint, wird in aller Breite geschildert.

Zum Schlusse mögen noch einige Theatermusiken Zumsteegs aus dieser Periode Erwähnung finden, zu denen er augenscheinlich ebenfalls durch seine Beschäftigung mit dem Melodram angeregt wurde. Das erste derartige Werk, die Komposition der Gesänge aus Schillers »Räubern«, mit denen Zumsteeg in seinem letzten Akademiejahr seine Genossen, Schiller inbegriffen, entflamnte, bietet kein tieferes Interesse. Unter den zahlreichen übrigen Schauspielmusiken ragen besonders hervor die Trauermusik zu Plümicke's Schauspiel »Lanassa« (1784), vor allem aber die beiden Shakespeare-Musiken zu »Hamlet« (1785?) und »Macbeth« (1785?). Die Musik zur Pantomime im fünften Auftritte des vierten Aktes in »Hamlet« ist ausgesprochene Programmmusik in fünf Abschnitten (F $\frac{3}{8}$ Andante). Der erste schildert in einem reizvollen Zwiegespräch das verliebte Königspaar. Plötzlich taucht der Mörder auf:

Allegro

Viol.

und schreitet rasch zur verbrecherischen Tat. Nochmals ertönt jenes sanfte Andante, dann beginnt in einem wildleidenschaftlichen Allegro (F-Moll ♩) die entscheidende Auseinandersetzung des Mörders mit der Königin, die nach einigen scharfen Akzenten des Orchesters ihren Widerstand allmählich aufgibt. Ihre Einwilligung schildert ein kindlich naives Andante (Es $\frac{2}{4}$) des Streichorchesters, dann setzt ein ziemlich zopfiges Tutti-Allegretto (C $\frac{6}{8}$) ein, an dessen Ende es heißt: „Sogleich fängt das Getöse der Trompeten und Pauken an.“ Diese Pantomime gehört zu Zumsteegs besten Leistungen auf dem Gebiete der Programmmusik; ohne allzusehr in Detailmalerei zu verfallen, folgt sie doch dem Gange der Handlung Schritt für Schritt und läßt Zumsteegs ausgesprochenes Talent für die Situationsmalerei, seine Gewandtheit und Sicherheit allen derartigen Aufgaben gegenüber in hellstem Lichte erscheinen. Noch bedeutender ist die Hexenmusik aus „Macbeth“ für drei Soprane mit Orchester. Die musikalischen Ausdrucksmittel der „Wolfschlucht“ freilich waren Zumsteeg noch verschlossen und wo er dämonisch wirken will, kommt manchmal ein recht gemütlicher Satz heraus, wie z. B. II 8, wo der Tanz der Hexen folgendes Aussehen hat:

Allegretto

Str. *p*

Auch seine Nachahmung der Tierlaute wirkt auf uns heutzutage kindlich, wie die Stimme der Krähe oder das Miauen der Katze in IV 1, mit dem sich außerdem ein merkwürdiger Anklang an Mozarts „Don Juan“ verknüpft:

Drei-mal hat der Ka-ter mi-aut

Manche dieser Effekte werden, offenbar um die Wirkung des Gruselns zu erhöhen, bis zum Übermaß wiederholt. Trotz alledem aber wird man Zumsteeg nicht mit Spitta die Gabe, die Romantik des Schauerlichen musikalisch wiederzugeben, schlanke hin ab-sprechen dürfen³⁶); man denke nur z. B. an den verminderten Septimenakkord, mit dem das Ganze beginnt.

Das musikalische Leben und Treiben am Stuttgarter Hof nach Zommellis Abgang zeigt nicht im entferntesten den großen Zug, der z. B. das benachbarte Mannheim auszeichnete. Hier ein tatkräftiger, kunstverständiger Fürst, der durch die Schöpfung seines Nationaltheaters die deutsche Oper aus ihrem jahrzehntelangen Schlummer wiedererweckte,

dessen Orchester durch seine Leistungen für die deutsche Instrumentalmusik epochemachende Bedeutung erlangte; dort in Stuttgart der alternde Herzog, der nach Zommellis Abschied seine Hand mehr und mehr von der Oper abzog und die Dinge gehen ließ wie sie wollten. Mehr als den Anforderungen des Durchschnittsgeschmackes der damaligen Zeit konnte und wollte in seinen letzten Jahren die Oper nicht mehr genügen. Aber in kritischen Zeiten der Musikgeschichte, wie den damaligen, ist auch ein derartiges Stillleben von Bedeutung. Die schwäbischen Opernkomponisten sind ein lehrreiches Beispiel für den Wandel der Anschauungen in jener Zeit, da die nationalen Strömungen das allmächtige Italienerthum immer mehr zurückzudrängen beginnen. Sämtlich aus der Schule Zommellis hervorgegangen, haben sie dessen Errungenschaften doch nicht auf seinem eigenen Gebiete weitergebildet, sondern für die nationale Gattung des Singspiels fruchtbar gemacht und sind dabei zum Teil in ganz andere Bahnen geraten. Der konservativste darunter ist Dieter, der den Rahmen des zeitgenössischen deutschen Singspiels nicht überschritten hat. Deller wirft sich mit Glück auf das französische Ballett und die italienische Buffooper; am selbständigsten und konsequentesten aber geht Zumsteeg vor, der sich mehr und mehr von der Gattung des Melodrams beeinflussen läßt. Die beiden letztgenannten aber sind, der eine vom Ballett, der andere vom Melodram her, mit der Programmmusik in enge Berührung getreten. Dies ist von hoher geschichtlicher Bedeutung; ist doch damals, wie dereinst im 17. und dann wieder im 19. Jahrhundert, durch das Eindringen außermusikalischer, poetischer Ideen von der Oper her ein neuer Aufschwung der Instrumentalmusik vorbereitet worden. Die historische Bedeutung des Melodrams beruht zum großen Teil eben darauf, daß es durch die neuen Aufgaben, die es den Komponisten stellte, neues Leben in der gesamten Instrumentalmusik hervorrief. Bei Zumsteeg freilich zeigen sich die Früchte dieser Anregung zunächst in seinen Liedern und Balladen, deren Wesen ohne die Kenntnis der Jugendopern und der hier treibenden Kräfte nicht voll erfaßt werden kann.

Vieles wäre über die Pflege des Liedes in Schwaben zu sagen. Männer wie Schubart, Rheineck, Zumsteeg u. a. nehmen in der Geschichte des deutschen Liedes zum Teil einen sehr wichtigen Platz ein. Aber da die Sonne der herzoglichen Gnade diesen bescheideneren Pflanzen nicht geleuchtet hat, glaubte der Verf. in Anbetracht des beschränkten Raumes den noch gänzlich unbekanntem dramatischen Werken den Vortritt lassen zu müssen, zumal da der schwäbischen Liedkomposition in letzter Zeit treffliche Abhandlungen gewidmet worden sind.³⁷⁾ Freilich, im Vergleich zu andern Ländern ist der Glanz der schwäbischen Musikgeschichte ein recht bescheidener, aber dieser Umstand entbindet uns natürlich nicht von der Pflicht treuer und gewissenhafter Forschung.



Anmerkungen

1) Leider ist es dem Verfasser nicht mehr möglich gewesen, das ausgezeichnete Buch E. Holzers über „Schubart als Musiker“ (Stuttgart 1905) heranzuziehen. Das Werk bietet insofern eine Ergänzung des vorliegenden, als es gerade diejenigen Seiten des schwäbischen Musiklebens behandelt, zu deren Darstellung hier die beschränkten Raumverhältnisse nicht ausreichten, vor allem den Stand der Liedkomposition in Schwaben.

2) Wenn J. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1891, II. Bd., S. 68, noch von dem schablonenhaften Charakter seiner Opern spricht und behauptet, die eine sehr genau so aus wie die andere, so ist dies eine Oberflächlichkeit des Urteils, die nur beweist, daß Sittard von dem künstlerischen Entwicklungsgang Jommellis keine Kenntnis hatte.

3) Ich behalte mir vor, diesen Entwicklungsgang, für dessen Schilderung in diesem Rahmen kein Raum ist, noch ausführlicher zu behandeln.

4) Über Jommellis Leben und Wirken vgl. hauptsächlich Saverio Mattei, Elogio del J. o sia progresso della poesia e musica, 1785; Serber, Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, 1790, S. 693 ff.; Neues histor.-biogr. Lexikon, 1812, II, 790 ff.; Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise 1772, I, 237 ff.; P. Alfieri, Notizie biografiche di N. J., 1845; Florimo, La scuola di Napoli ed i suoi Conservatorii; Neapel 1881.

5) In dem Autograph dieser Oper findet sich erstmals die Bezeichnung »crescendo il forte«. Jommelli ist also auf diesen Effekt bereits vor seiner Stuttgarter Zeit verfallen. Eine Beeinflussung durch die Mannheimer Schule scheint demnach ausgeschlossen.

6) Inhalt und Besetzung bei Sittard a. a. O., S. 75 ff.

7) Sittard II, 93 f.

8) Sittard II, 95 f. Die Partitur dieser Oper ist Sittard entgangen, sie befindet sich im Archiv des Stuttgarter Kgl. Hoftheaters. Sie trägt auf der Rückseite den Namen des Bestimmungsortes Torino, ist also vielleicht mit dem ebenfalls für Turin geschriebenen Tito Manlio 1743 entstanden, wozu auch der Charakter der Musik stimmen würde. Die andere Semiramide ist 1742 für Venedig komponiert worden.

9) Von der Stuttgarter Fassung ist uns nur die Cembalopartie erhalten. Vgl. Sittard II, 98 f.

10) Sittard II, 95 f.

11) Sittard II, 69 ff.; 83, 106 f.

12) Dieses Werk wird von Sittard nicht erwähnt. Die in Neapel befindliche Partitur enthält den Vermerk: Cantata posta in musica dal Sgr. Nic. Jommelli in Wirtemberg anno 1766 und gibt die Rollenbesetzung.

13) Den französischen Titel gibt Sittard II, 110 nach dem Textbuch, den italienischen Jommelli selbst in der in Neapel befindlichen autographen Partitur, in der die sechs ersten Szenen fehlen. Inhaltsangabe und Rollenbesetzung bei Sittard a. a. O.

14) Als opera semiseria in der Neapeler Partitur, als komisches Heldengedicht im Textbuch bezeichnet.

15) Die Partitur setzt das dritte Werk irrtümlicherweise in das Jahr 1764.

16) In der Partitur ist diese Szene in 7 azioni eingeteilt.

17) II, 83 nennt er den 1749 für Rom geschriebenen »Artaserse« das Prototyp aller übrigen Jommellischen Opern.

18) Mozart urteilt zwar schon über den Demofonte, den er 1770 in Neapel hörte (Mohl, Mozarts Briefe, 1877, S. 17): Die Oper hier ist von Jommelli, sie ist schön, aber zu geschick und zu altväterisch fürs Theater.

19) O. Jahn, Mozart I, 493.

20) Die Partitur, sowie ein Souffleurbuch in deutscher Übersetzung von Schlotterbeck (1793) befindet sich im Kgl. Hoftheaterarchiv in Stuttgart.

21) Die Partitur, von der S. 1—10 fehlen, befindet sich auf der Kgl. Öffentl. Bibliothek Stuttgart. Gedrucktes Textbuch im Kgl. Staatsarchiv.

22) Schlußbemerkung in der Partitur.

23) Partitur im Kgl. Hoftheaterarchiv Stuttgart. Vgl. Sittard a. a. O., 159 ff.

24) So lautet der Titel in der auf der Kgl. Öffentl. Bibliothek zu Dresden befindlichen Partitur. Serbers Lexikon schreibt irrtümlich La contessa per amore.

25) Erhalten sind von ihm die Ballette: »Orfeo ed Euridice«, »La Constance«, »Ballo Polonoise«, »La schiava liberata« und »La Paravre (Pauvre?)«, sämtlich auf der Großh. Bibliothek in Darmstadt.

²⁶⁾ Das Ballett wurde am 10. Januar 1778 während der Zwischenakte von Jommellis Demosfoonte aufgeführt.

²⁷⁾ I, 864.

²⁸⁾ Von Dieter führt Reichardt folgende Singspiele an: 1. Schulz im Dorf. 2. Der Irrwisch. 3. Rekrutenaushub. 4. Glücklich zusammengelogen. 5. Freischießen. 6. Laura Rosetti. 7. Die Dorfdeputierten. 8. Der Luftballon. Gerber in seinem Lexikon fügt noch hinzu: 9. Belmonte und Konstanze. 10. Elisinde. Die späteste Oper war: 11. Des Teufels Lustschloß. Von diesen sind im Kgl. Hoftheaterarchiv in Stuttgart erhalten: Nr. 3 und 5 in Partitur, „Der Eremit von Formentera“ und der 3. Akt von Nr. 6 im Klavierauszug, sowie ein Regiebuch der „Dorfdeputierten“; auf der Großh. Regierungsbibliothek Schwerin: Belmonte und Konstanze (2 Ex. Part.) und auf der Großh. Bibliothek Darmstadt „Der Irrwisch“ (Part.).

²⁹⁾ Auch Mozart hat lange Zeit sich mit dem Gedanken eines ausgeführten Ensembles getragen, vgl. O. Jahn, Mozart, 3. Aufl., I, S. 747 f.

³⁰⁾ In der Partitur als »Rinaldo ed Armida« bezeichnet.

³¹⁾ In einer zweiten in der Partitur enthaltenen Fassung sind noch Violinen c. sord. beigefügt.

³²⁾ S. L. Landshoff, J. R. Zumsteeg, Berlin 1902.

³³⁾ Der Text erschien 1791 zu Tübingen bei Cotta. Ihm geht eine längere Abhandlung über das Melodram voraus.

³⁴⁾ Der Verfasser stellt in seiner Einleitung den Satz auf, das „Duodrama“ unterscheide sich von der Tragödie durch nichts als durch die geringere Anzahl von Personen; es kenne außerdem weder Episoden noch Verwicklungen. Vgl. überh. E. Jstel, Studien zur Geschichte des Melodramas I, Leipzig 1901. Brückner, Georg Benda und das deutsche Singspiel, Sammelbände der Internat. Musikgesellsch., Jahrg. V, 571 ff.

³⁵⁾ Die auf der Stuttgarter Kgl. Landesbibliothek befindliche Partitur enthält verschiedene, für diesen Sänger eingelegte Arien von Paesello.

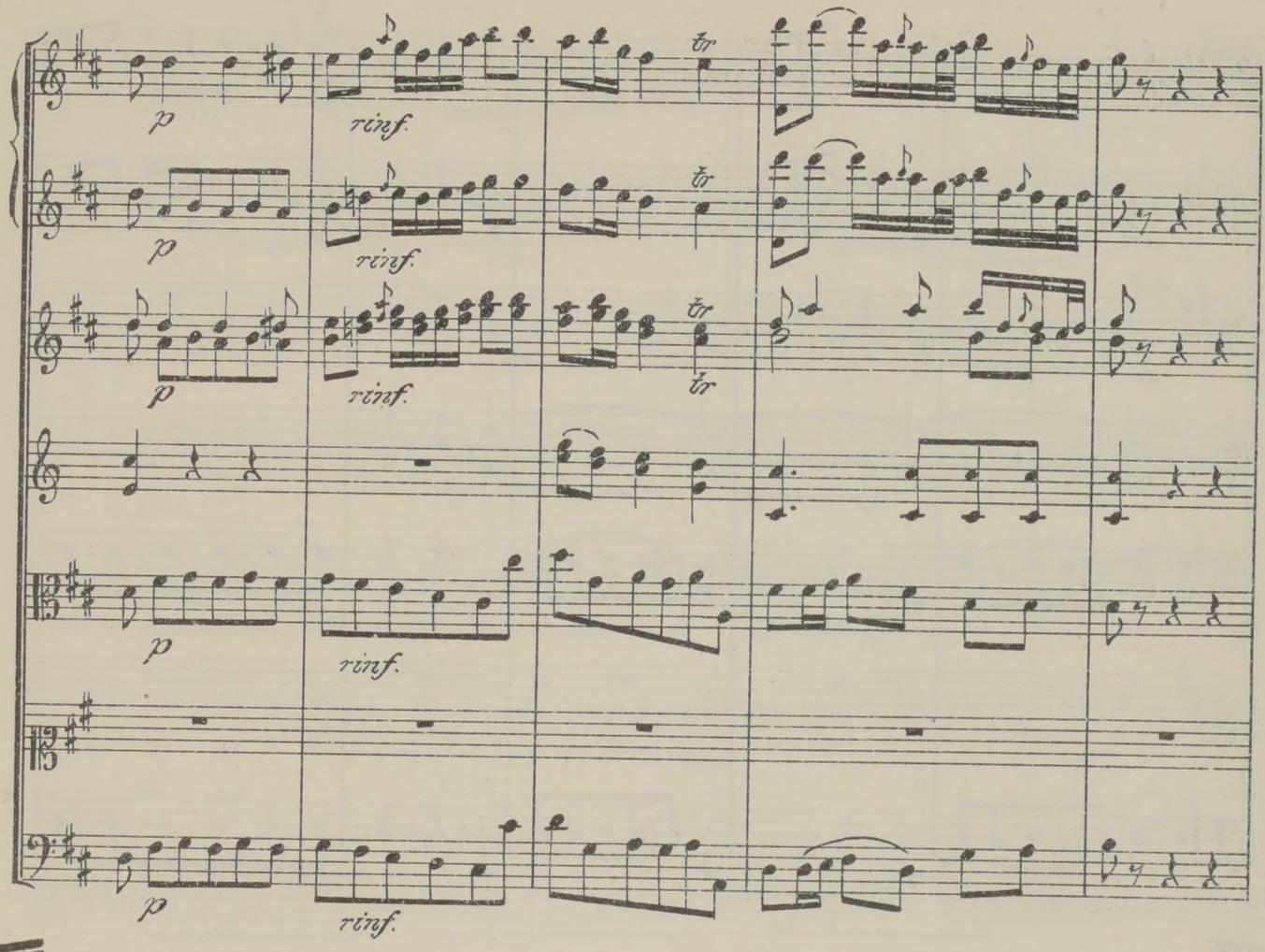
³⁶⁾ Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 422 ff.

³⁷⁾ Vgl. außer den bereits erwähnten Schriften von Landshoff und Holzer noch Friedländer, Deutsches Lied I 311, 334 f.; 252 f.; 313 f.

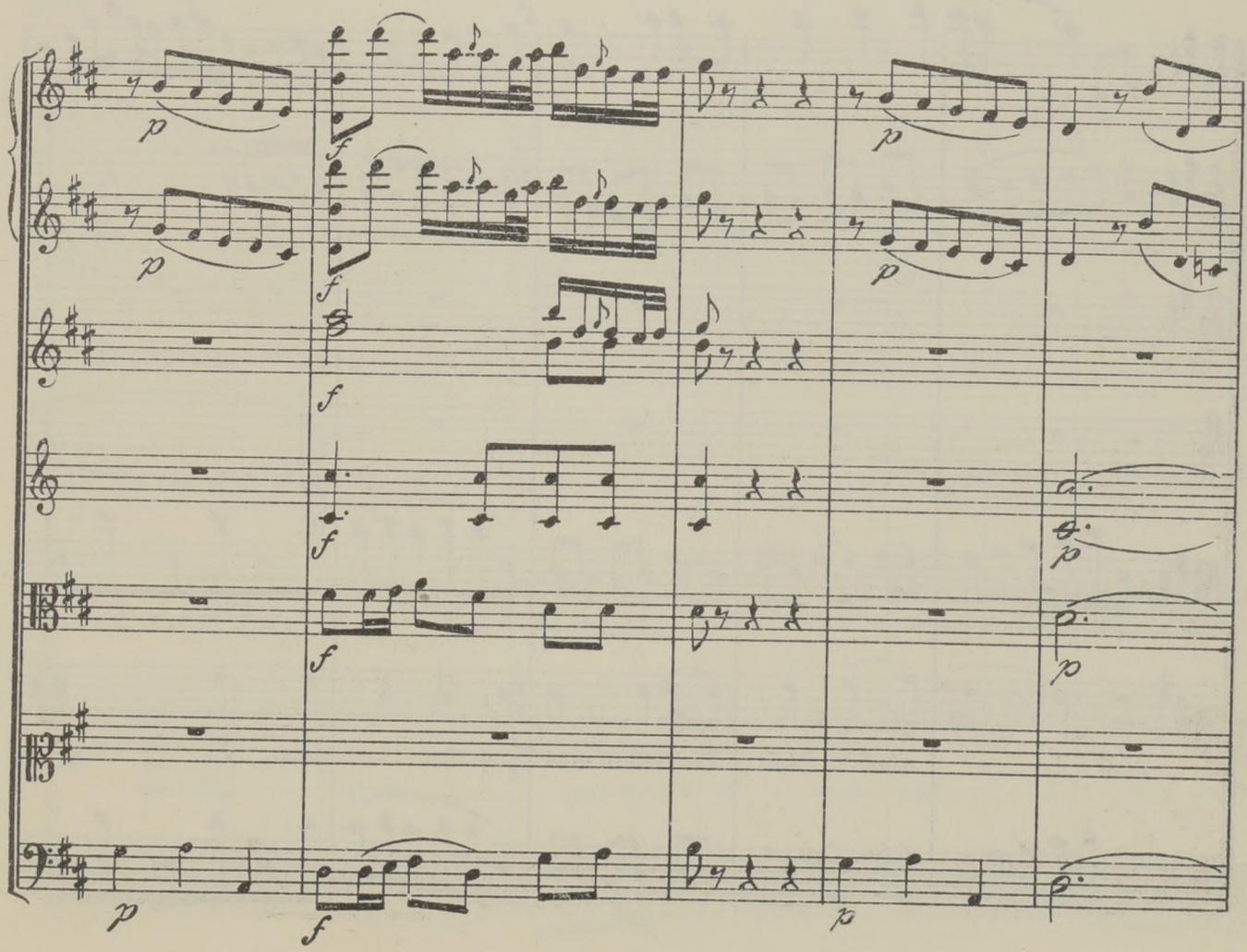
Hermann Abert

The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are grouped together with a brace on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *p* at the end. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* at the end. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *p* at the end. The sixth and seventh staves are empty.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are grouped together with a brace on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *rinf.* (ritardando) at the end. The second staff has a similar melodic line with a dynamic marking of *rinf.* at the end. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *p* at the beginning and *rinf.* at the end. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* at the end. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *rinf.* at the end. The sixth and seventh staves are empty. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *rinf.* at the end.



Musical score system 1, featuring seven staves. The top three staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The middle staff is a grand staff (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure is marked *p*. The second measure is marked *rit.f.*. The third measure contains trills, marked *tr*. The system concludes with a 7-measure rest.



Musical score system 2, featuring seven staves. The top three staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The middle staff is a grand staff (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure is marked *p*. The second measure is marked *f*. The system concludes with a 7-measure rest.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with dynamics markings of *p*. The third staff is for the vocal line, marked *a2* and *p*. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics markings of *p* and *Se*. The fifth and sixth staves are for the piano accompaniment, with dynamics markings of *p*. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with dynamics markings of *p*. The third staff is for the vocal line, with lyrics: *dal - le stel - le tu non sei qui - da fra le pro-*. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics markings of *p*. The fifth and sixth staves are for the piano accompaniment, with dynamics markings of *p*. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the first system, featuring vocal line and piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the soprano register, and the piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are:

cel - le dell' on - da in - fi - da, dell' on - da in -

Musical score for the second system, featuring vocal line and piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line is in the soprano register, and the piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are:

fi - da mai per quest' al - ma cal - - ma non

First system of musical notation. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a fermata on a whole note. The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line.

vè, cal - - ma non vè, mai per quest' al - ma

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same vocal line and piano accompaniment as the first system. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains its rhythmic patterns.

mai non vè cal - - - - -

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melody with eighth notes and quarter notes, featuring three trills in the second and fourth measures. The second staff is also in treble clef with two sharps and contains a continuous eighth-note accompaniment. The third and fourth staves are empty, with a flat line indicating a rest. The fifth and sixth staves are in alto clef with two sharps and contain eighth-note accompaniment. The seventh staff is in bass clef with two sharps and contains a continuous eighth-note accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melody with eighth notes, quarter notes, and a half note, including a trill in the second measure and a slur over the final two measures. The second staff is in treble clef with two sharps and contains a melody with quarter notes and eighth notes, including a trill in the second measure. The third and fourth staves are empty, with a flat line indicating a rest. The fifth and sixth staves are in alto clef with two sharps and contain eighth-note accompaniment. The seventh staff is in bass clef with two sharps and contains a continuous eighth-note accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

p

p

p

p

p

p

p

dell'an - da in fi - da fra le pro - cel - le

p

This system contains seven staves. The top two staves are for piano accompaniment, with dynamics *p*. The next two staves are for vocal parts, with dynamics *p*. The fifth staff is a tenor line with lyrics. The sixth staff is a bass line with lyrics. The seventh staff is a bass line with dynamics *p*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

p

p

p

p

p

p

p

ma - i, mai per quest' al - ma mai non rìe sal - - -

p

This system contains seven staves. The top two staves are for piano accompaniment, with dynamics *p*. The next two staves are for vocal parts, with dynamics *p*. The fifth staff is a tenor line with lyrics. The sixth staff is a bass line with lyrics. The seventh staff is a bass line with dynamics *p*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part consists of six staves (treble and bass clefs). The vocal line is on a bass clef staff with lyrics. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Lyrics: *vè nò, nò mai cal-ma non vè nò,*

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part consists of six staves (treble and bass clefs). The vocal line is on a bass clef staff with lyrics. Dynamics include *p* (piano).

Lyrics: *nò! Se non sei qui - da tu di quest'*

Musical score for the first system, featuring piano and vocal parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with dynamic markings *f* and *p*. The vocal part is in a lower register with lyrics:

al - ma fra le pro cel - - le mai nan vè

Musical score for the second system, continuing the piano and vocal parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with dynamic markings *f* and *p*. The vocal part is in a lower register with lyrics:

cal - ma nò, nò mai cal - -

Musical score system 1, featuring piano and forte dynamics. The system includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The first two staves have dynamics *f* and *p* marked. The last two staves also have dynamics *f* and *p* marked. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.



Musical score system 2, featuring piano and forte dynamics. The system includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The first two staves have dynamics *f* and *p* marked. The last two staves also have dynamics *f* and *p* marked. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The third staff is a vocal line, which is mostly silent in this system. The fourth and fifth staves are for the piano's left hand, with the fifth staff containing a vocal line that begins with the syllable "ma,". The sixth and seventh staves are for the piano's right hand, with the seventh staff containing a vocal line that continues with "ma,". The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

The second system of the musical score continues the composition. It features seven staves. The piano parts continue with intricate textures, including a prominent triplet in the right hand of the piano's right hand. The vocal line begins with the syllable "cal" and continues with "ma,". The music maintains the same key signature and time signature as the first system. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

cal - - - ma non vè, dell' on - da in

f *p* *f* *p*

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a fermata on the first measure, followed by a melodic line. The piano accompaniment includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are "cal - - - ma non vè, dell' on - da in".

fi - da tra le pro - cel - le.

f *p* *f* *f* *p* *f*

Detailed description: This system contains the next five measures of the piece. The vocal line continues with the lyrics "fi - da tra le pro - cel - le." The piano accompaniment continues with similar melodic and bass lines. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The system concludes with a double bar line.

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f*

p *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Se non sei qui - da tu dal - le stel - le

p *f* *p*

p *f* *p*

f *p*

f *p*

p *f* *p*

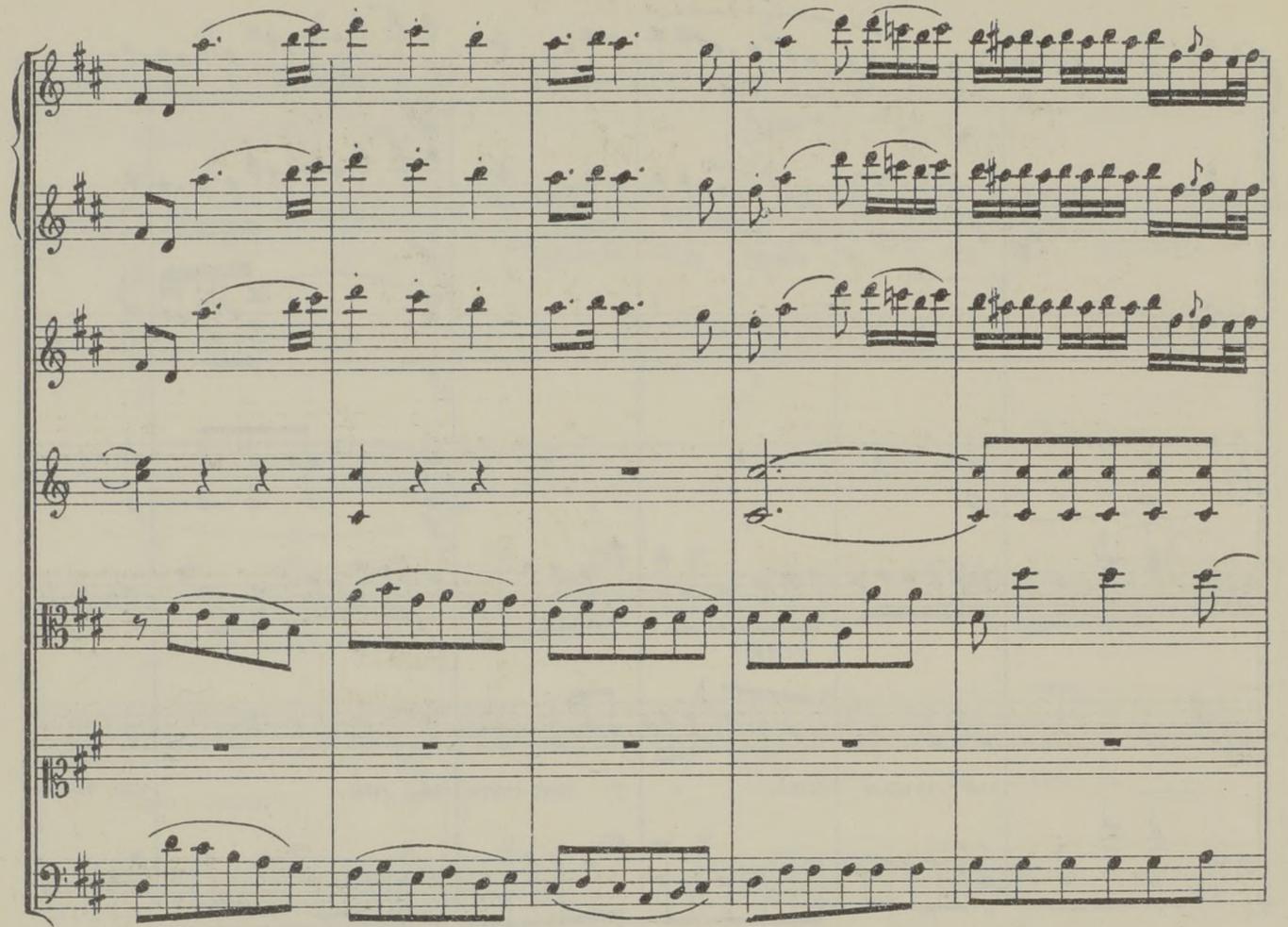
p *f* *p*

p *f* *p*

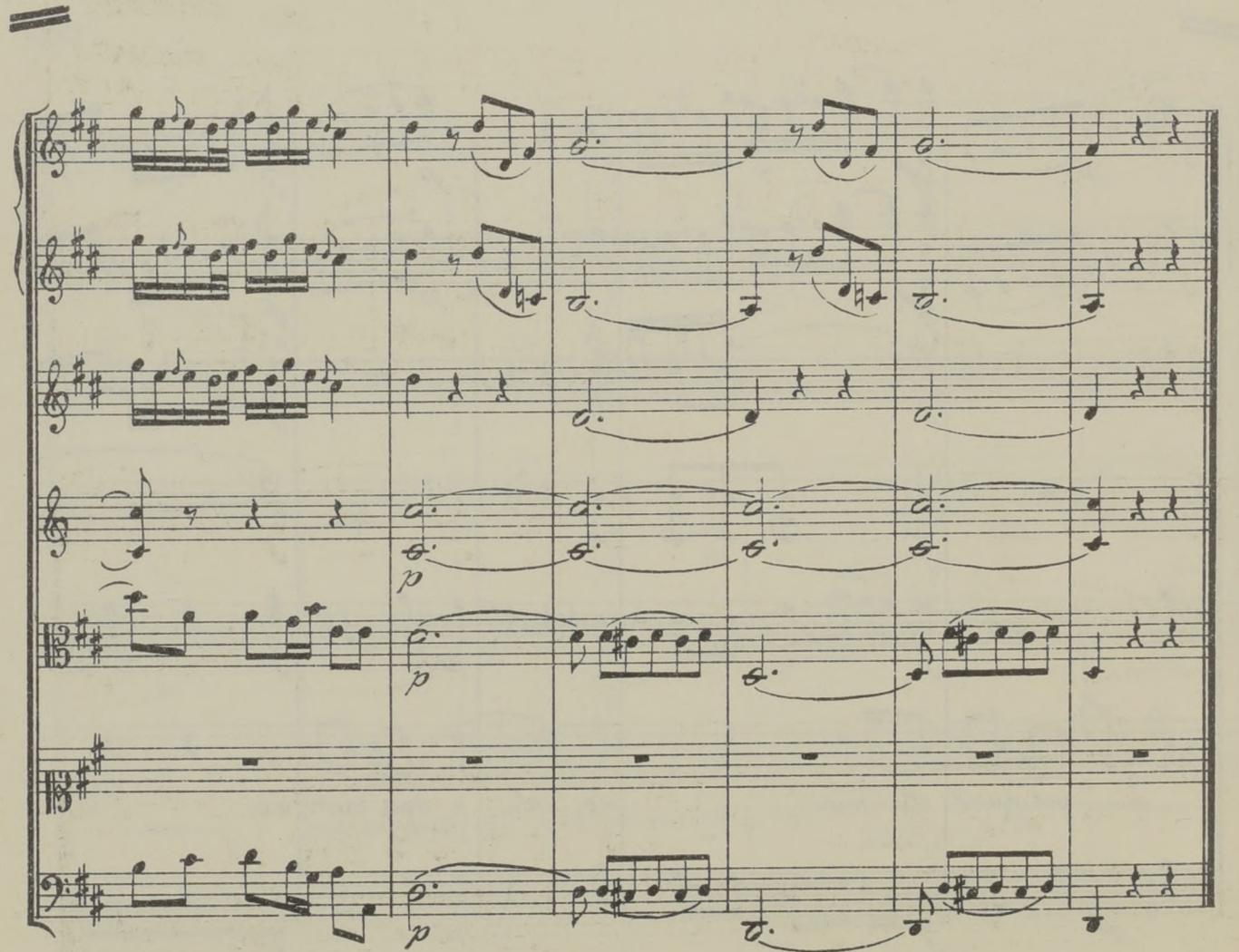
ma - i, mai per quest' al - ma mai non vè cal - xelli - ma,

rinf.
rinf.
f
f
rinf.
f
 no mai cal - - ma non vè, nò, nò, mai
rinf.
f

p
p
f
f
f
f
f
p
f
 per quest' al - ma nò, cal - ma non vè.
p
f
p
f



The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are grouped by a brace on the left and contain treble clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff has a treble clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The fifth staff has an alto clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The sixth staff has an alto clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The seventh staff has a bass clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The system concludes with a double bar line.



The second system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are grouped by a brace on the left and contain treble clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff has a treble clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The fifth staff has an alto clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The sixth staff has an alto clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The seventh staff has a bass clef and contains a melodic line with a long note in the third measure. The system concludes with a double bar line.

Aus Tellers „Orfeo ed Euridice.“

Andante.
Obor.

Piano

Violini pizzic.

Allegro.
Viol.

Andante.

Allegro.

Adagio.

Allegro.

Anhang III.

Auftrittslied des Osmin aus „Belmonte und Constanze“ von Dieter.

(1. Akt, 1. Scene.)
(Klavierauszug.)

Andante.

Sesang.

Piano.

Viol.
p e dolce

f p f

trun *trun*

Wer ein

Lieb-chen hat ge - fun-den, die es treu und red - lich

meint, lahn es ihr durch tau-send Kri-s-se, mach ihr

all das Le-ben sü-ße, sei ihr Trö-ster, sei ihr

Freund! sei ihr Trö-ster, sei ihr Freund! Tral-la-le-

ra, Tral-la-le-ra!

Anhang IV.

Opfermusik aus Zumbsteegs „Tamira“.

Marschmäßig, lebhaft.

Flöhen.
2 Trombe in D.
Timpani in D.
2 Fagotti.

Allegretto.

Tempo primo. *ter. sf*

This musical score is for a piece titled "Opfermusik aus Zumbsteegs 'Tamira'". It is arranged for a symphonic ensemble consisting of Flöhen (Flutes), 2 Trombe in D (Trumpets in D), Timpani in D, and 2 Fagotti (Bassoons). The score is divided into three distinct sections. The first section, marked "Marschmäßig, lebhaft" (March-like, lively), is in 2/4 time and features a rhythmic melody in the flutes and trumpets, with a steady accompaniment in the bassoons and timpani. The second section, marked "Allegretto", changes to 3/4 time and introduces a more melodic line in the flutes. The third section, marked "Tempo primo", returns to 2/4 time and features a more complex rhythmic texture with dynamic markings such as "ter." and "sf". The score concludes with a final cadence in the bassoons and timpani.