

## Mozart, Jommelli, Cimarosa: zu einigen Arien

von Friedrich Lippmann, Bonn

Wenn im Folgenden einige Arien verglichen werden – vier von Mozart mit vier textgleichen teils von Jommelli, teils von Cimarosa –, geht es nicht darum, zu sagen, wer es ‚am besten gemacht hat‘. Und auch nicht darum, jedenfalls nicht vordringlich, Melodieähnlichkeiten oder -abhängigkeiten aufzuzeigen. Gewisse Übereinstimmungen werden sich auch in der Gestalt einiger Themen zeigen, aber darum geht es nicht so sehr. Vielmehr vor allem darum, hüben wie drüben ähnliche oder abweichende Strukturen nachzuweisen, die etwas aussagen können über das Verhältnis Mozarts zu Jommelli und Cimarosa. Ein Stück Geschichte der Opera seria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts soll sichtbar werden.

1. *Mozart und Jommelli. Vergleich von KV 528 mit Szene II,5 von Jommellis Festa teatrale „Cerere placata“*

Mozarts Rezitativ und Arie „Bella mia fiamma, addio“ und „Resta, o cara, acerba morte“ entstanden 1787 in Prag, wo Mozart zur Einstudierung des *Don Giovanni* weilte. Die Komposition ist in der Überschrift des Autographs genau datiert: auf den 3. November. Mozart schrieb sie für die mit ihm befreundete Sängerin Josepha Duscek auf deren Besitz „Bertramka“ bei Prag.<sup>1</sup>

Man kann die Szene nicht begreifen, wenn man sie nicht in ihrem Zusammenhang betrachtet. Ihr dramaturgischer Anlass ist folgender: Cerere, deren Tochter Proserpina von Titano („Re dell’Iberia“ im Libretto<sup>2</sup>) entführt und heimlich zur Frau genommen worden ist, hat zur Rache für diesen Affront jedem Fremden, der Sizilien betritt, den Tod geschworen. Titano und Proserpina, heimlich zurückgekehrt, werden ergriffen. Nun droht ihm, am Altar des Jupiter-Tempels, der Opfertod. (Dass er ihn nicht erleiden muss, dafür wird dann Jupiter sorgen.) Die fragliche Szene bildet die fünfte im II. Akt des etwas krausen Librettos. Es stammt von „Signor D. Michele Sarcone“.<sup>3</sup>

Titano wendet sich an die ihn umstehenden Personen Cerere, Proserpina und Alfeo („Principe d’Elide“), und zwar derart, dass einzelne Verse der Arie an diese, andere an jene Person gerichtet sind. Hier sei der Arientext mit diesen Bezügen abgedruckt, was bisher, bei Drucken von Mozarts Arie, noch nicht geschehen ist, so dass man sie nicht voll begreifen konnte.

<sup>1</sup> Vgl. Hermann Abert, *W.A. Mozart*, Leipzig<sup>7</sup> 1956, Bd. 2, S. 252 f., und neuerdings Helmut Hell, „Mozart ‚nimmt Rache‘. Zu Szene und Arie KV 528“, in: *Mozart-Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 5, Tutzing 1995, S. 11–44. – Hells Studie lernte ich erst nach Abfassung meines Aufsatzes kennen. Sie hat mich nicht davon abgebracht, meinen Text, so wie er war, zu veröffentlichen.

<sup>2</sup> *Cerere placata / Festa teatrale / data / in occasione die celebrarsi la solenne / funzione, in cui/ in nome / di S. M. C. Carlo Terzo / si tiene al Sagro Fonte / la Real Principessa / Maria Teresa Carolina / Prima Prole / delle M. M. del Ré delle due Sicilie / Ferdinando IV / e della Regina Maria Carolina / d’Austria / da / S. E. il Signor Duca D’ Arcos / (...) e rappresentata / in Napoli il giorno 14. Settembre 1772 / in casa di detto Ecc.mo Sig. Duca, Exemplar des Librettos in I-Nc, Signatur Rari 15.5/4.*

<sup>3</sup> Laut Libretto.

Resta, o cara – acerba morte  
 Mi separa – oh Dio, da te. (*a Proserpina, che rimane immersa nel pianto*)  
 Prendi cura – di sua sorte, (*a Cerere*)  
 Consolarla almen procura ... (*ad Alfeo*)  
 Vado ... ah! lasso – addio per sempre ...  
 Quest'affanno, questo passo  
 È terribile per me.

Dov'è 'l tempio? dov'è l'ara? (*con disperazione*)  
 Vieni, affretta – la vendetta. (*a Cerere*)  
 Questa vita così amara  
 Più soffribile non è. (*Parte seguito dalle Guardie. Proserpina piangendo l'accompagna insino all'estremo della Scena, indi torna sulla dritta di Cerere, che si è intanto inoltrata verso Alfeo, di modo che poi rimane nel mezzo.*)<sup>4</sup>

Es ist sehr fraglich, ob Mozart das Libretto des Jommelli'schen *Dramma per musica* in Händen gehabt hat. (Es hätte wohl das neapolitanische Libretto von 1772 sein müssen, andere sind jedenfalls nicht bekannt.) Wahrscheinlicher ist, dass Josepha Duschek eine Abschrift der Arie besaß und Mozart vorlegte. Möglicherweise kannte er also Jommellis Vertonung der Szene. Seine eigene Vertonung spricht dafür.

Hermann Abert bewundert Mozarts einleitendes Rezitativ, besonders ob der Einheitlichkeit seiner Orchestermotivik: „Schon das Rezitativ ist merkwürdig einheitlich, besonders dadurch, daß es alle seine Abschnitte mit demselben Sätzchen refrainartig beschließt.“<sup>5</sup> Auch hebt der Autor, zu Recht, die harmonische Versatilität hervor. Alles dies hätte Abert auch an Jommellis Gestaltung loben müssen, hätte er sie gekannt. Jommelli beginnt in g-Moll. Bei den folgenden zahlreichen Modulationen erfahren c-Moll, As-Dur und B-Dur Hervorhebung. Das Rezitativ schließt in Es-Dur, der Tonart der Arie. Der Beginn ist, aufgrund der Orchestergestaltung, nicht weniger eindrucksvoll als bei Mozart. (Der Singstimmen-Einsatz Mozarts,<sup>6</sup> auf einem dissonanten Hochton, ist allerdings ungleich dramatischer als Jommellis Ausschreiten des g-Moll-Akkords.) Eine an ‚Seufzern‘ reiche zweitaktige Phrase der 1. Violinen erhebt sich über einem chromatischen Bassgang (Violoncello). Der Bass fällt von g über *fis*, *f*, *e* und *es* zu *d* herab. Zitat nach einer handschriftlichen neapolitanischen Kopie des 18. Jahrhunderts:

**Larghetto**

V. I. *pia.* *rinforz.* *pia.* *for.*

V. II. *for.* *p.* *rinf.* *p.* *f.*

Va. *(f)* *(p)* *f.*

Titano

Bs. *(f)* *(p)* *f.*

Bel - la mia fiam - ma ad -

<sup>4</sup> Zitiert nach dem Libretto.

<sup>5</sup> Abert, S. 252 f.

<sup>6</sup> Edition von Stefan Kunze in der NMA (Serie II: *Bühnenwerke*. Werkgruppe 7: *Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester*, 4 Bde, Kassel u. a. 1967–1972). Nach dieser Edition werden die folgenden Mozart-Beispiele zitiert.

The image shows a musical score for a recitative piece by N. Jommelli. It consists of five staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Bass). The bottom three staves are for the instrumental parts (Violin, Viola, and Cello/Double Bass). The score is in G minor and 3/4 time. The vocal lines are marked with dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte), and include performance instructions such as 'pia.', 'rinforz.', and 'for.'. The instrumental parts provide a dramatic accompaniment with various dynamics and articulations.

Bsp. 1: N. Jommelli, *Cerere placata*, Recitativo Titanos „Bella mia fiamma, addio“ (II, 5), Beginn (I-Nc, Signatur 21.3.18; olim Cantate 164)

Ein echtes Lamento. Das Instrumentalmotiv mit seinem ausdrucksvollen Bassgang beherrscht dann auch die Vertonung der nächsten Verse, und auch manches Folgende hat mit dieser Motivik zu tun (so z. B. T. 12). Jommelli hält das Ganze nicht weniger stark zusammen als Mozart.

Was nun auch auffällt, ist die sehr starke Ähnlichkeit in der Aufteilung der Phrasen. Jommelli und Mozart setzen die gleichen Textteile und die entsprechenden Orchesterwürfe an dieselben Stellen. Das zeigt sich sogleich am Beginn. Man vergleiche das obige Zitat des Anfangs (Bsp. 1) mit dem Anfang bei Mozart. Im Folgenden fällt die gleiche Gestaltung der Rezitativverse 3–5 auf: ausgehaltene Streicherakkorde hüben wie drüben. Und ganz analog geht es weiter.

Nun könnte man einwenden, es liege in der Natur der Sache, das heißt der mehrfachen Vertonung des in ‚versi sciolti‘ gehaltenen Rezitativs, dass an etwa den gleichen Stellen Einschnitte zu stehen kämen und an anderen Kontinuität herrsche. Aber: in dem Maße wie hier? Niemand wird meinen, Mozart habe es nötig gehabt, bei der Komposition des Rezitativs sich auf Jommelli zu stützen. Ganz gewiss nicht. Warum aber hätte er bei der Komposition dieses Textes – von dem er wahrscheinlich nicht mehr verstand, als dass es sich um eine Abschiedsszene handelt, – nicht näher studieren sollen, wie es sein Vorgänger gemacht hat?

Mozarts Arie ist ein Juwel, bei dem man nicht weiß, was mehr bewundern: die edle Melodik, die ebenso ausdrucksvolle Harmonie, das ‚klassische‘ Zusammenwirken von Singstimme und Orchester.

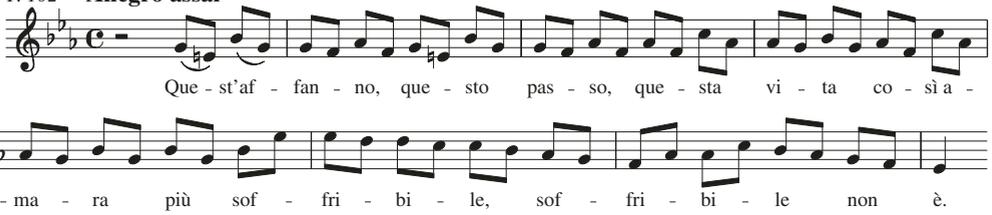
Die Formen stimmen bei Mozart und Jommelli überein: Langsam – Schnell,<sup>7</sup> wobei der schnelle Teil haargenau an derselben Stelle einsetzt: beim Vers „Dov’è ’l tempio? dov’è l’ara?“ Beide Komponisten greifen also, Mozart vielleicht nicht unbeeinflusst vom älteren Meister, zu einer der damals fortschrittlichsten Formen.

Es fällt auch auf, dass gewisse Wortwiederholungen, Interjektionen, an genau derselben Stelle stehen: so „vieni! vieni“ (Mozart T. 124 f.), oder „Oh cara, addio ...“ (Mozart

<sup>7</sup> Mozart: Andante – ♩ . Jommelli: Adagio – Allegro assai.



T. 102 **Allegro assai**

J. 
  
 Que - st'af - fan - no, que - sto pas - so, que - sta vi - ta co - sì a -  
 - ma - ra più sof - fri - bi - le, sof - fri - bi - le non è.

Bsp. 4: W. A. Mozart Arie „Resta, o cara“ (NMA II, 7, Bd. 4) / N. Jommelli, Arie „Resta, o cara“ (I-Nc, 21.3.18)

Beide Komponisten greifen zu drängenden Achtelfiguren. Die Achtelketten sind etwa gleichlang:  $7\frac{1}{2}$ – $8\frac{1}{2}$  Takte. Besser als durch sie kann der „affanno“ nicht dargestellt werden.<sup>9</sup> (Mozarts Vertonung der Stelle zeichnet sich freilich gegenüber der Jommelli'schen durch eine stärkere innere Dynamik – Emporstreben T. 174–176 – aus.)

Jommellis Arie im Ganzen ein Juwel zu nennen, wie diejenige Mozarts, wäre wohl übertrieben. Der langsame Teil ist nicht besonders charakteristisch. Dem schnelleren Teil wohnt jedoch eine große Dramatik inne, und zwar von Beginn an. Jommelli greift zu interjektionsartigen Wortwiederholungen (was Mozart an dieser Stelle nicht tut) und steigert damit die Dramatik der ‚Szene‘: „dove, dove, vieni, vieni, affretta, affretta la vendetta, vieni, vieni. Questa vita ...“. Auch die drängende Achtelbewegung setzt er, wie schon angedeutet, noch ausgiebiger ein als Mozart (auch zu anderen Worten).

Mozart integriert die Bläser stärker in den Satz, während Jommelli sie streckenweise gar nicht einsetzt.

## 2. Mozart und Cimarosa

Während es im Falle Mozart-Jommelli wahrscheinlich ist, dass Mozart Jommellis Arie kannte, als er die seine komponierte, ist das nur für eine einzige unter den drei Arien Cimarosas, die wir heranziehen werden, sicher: die Arie „Alma grande e nobil core“ (1789). An zweiter Stelle wollen wir von Mozarts 1778 entstandener Arie „Non so donde viene“ sprechen, die sechs Jahre vor Cimarosas Vergleichsstück entstand. Anlass zum Vergleich sind die Ausführungen von Stefan Kunze über diese Arie.<sup>10</sup> Die dritte Arie Mozarts schließlich, „Ah, se in ciel, benigne stelle“ (1788), hat mit Cimarosas Vergleichsstück (1782) musikalisch kaum etwas gemein. Wenn Cimarosas Arie dennoch herangezogen wird, so deshalb, weil überaus starke strukturelle Übereinstimmungen mit einer Arie aus *Così fan tutte* bestehen.

<sup>9</sup> Aus Jommellis Arie habe ich eine Stelle mit eben diesem Text ausgewählt. Die Figuren finden sich vorher bereits zu den Worten „Questa vita così amara / più soffribile non è“, wo Mozart seinerseits ein anderes Motiv einsetzt.

<sup>10</sup> Stefan Kunze, „Die Vertonungen der Arie ‚Non so d'onde viene‘ von J. Chr. Bach und W. A. Mozart“, in: *AnMI* 2, 1965, S. 85–111.

## 2.1 „Alma grande e nobil core“ (KV 578), 1798

Weshalb die Sopranistin Louise Villeneuve für eine Wiener Aufführung (1789) von Cimarosas Opera buffa *I due baroni di Rocca Azzurra* (1783) die Arie I,8 „Alma grande e nobil core“ durch eine neue, textgleiche aus Mozarts *Feder* ersetzt haben wollte, wissen wir nicht genau. Waren es die langen Koloraturen in Cimarosas Arie, die der Sängerin nicht gefielen?<sup>11</sup> Und was wird Mozart selbst über diese Arie gedacht haben? Nun, das war gewiss nicht abschätzig, dafür ist Cimarosas Arie einfach zu schön. Hier der Beginn (ab Singstimmen-Einsatz), zitiert nach Cimarosas Autograph.

**Allegro maestoso**

**Allegro maestoso**

V. I. *p*

V. II. *p*

Va. *p*

Mad. Al - ma gran - de, e no - - bil co - re, e no - bil co - re le tue

Bs. *p*

Bsp. 5: D. Cimarosa, Arie der Madama Laura „Alma grande e nobil core“, Beginn, T. 28 ff. (I-Nc, Rari 1.1.3/4; olim 13.11.3/4)

Die Schönheit dieser Phrase wird Mozart nicht entgangen sein. Und schöne Kantabilität ist auch im Fortgang die Devise.

Ab Gesangstakt 51 erklingt eine von jenen chromatischen Wendungen, die sowohl Cimarosa als auch Mozart sehr lieben:

**Allegro maestoso**

**Allegro maestoso**

e so far - - mi ri - - spet - tar

Bsp. 6: D. Cimarosa, Arie der Madama Laura „Alma grande e nobil core“, T. 51 ff.

Hierauf folgen 13 Takte Koloraturen, die den Schluss von A<sup>1</sup> bilden.

Für den Beginn von A<sup>2</sup> (Wiederholung der ersten Textstrophe) greift Cimarosa zu einem drängenden Achtelmotiv. Es kehrt in der Vertonung der 2. Textstrophe (B), zu den Worten „Ma non merita perdono, / sì, mi voglio vendicar“, wieder. Auf B folgt eine, in sich wiederum zweiteilige, variierte Wiederholung von A. Das Tempo bleibt bis zum Ende das gleiche: Allegro maestoso.

Mozart schreibt eine in der Form modernere Arie, geteilt in Allegro (1. Textstrophe, auch hier in zwei Vertonungen, plus die zwei ersten Verse der 2. Textstrophe) und Allegro assai für die restlichen zwei Verse der 2. Textstrophe. Auf ein Da capo verzichtet

<sup>11</sup> Die Koloraturen in Mozarts Arie sind sehr viel weniger zahlreich und ausgedehnt.

Mozart. Auffällig in seiner Vertonung sind die Interjektionen „ingrato, ingrato“ (mehrmals, nach „vendicar“). Die hat er sich wahrscheinlich von Cimarosa abgesehen.

Aber ganz besonders ist es das drängende Achtelmotiv Cimarosas, das Mozart beeinflussen haben könnte. Im Folgenden sind die verwandten Stellen zusammengefügt:

**Allegro assai**

M.    
Ma non me - ri - ta - per - do - no, ma non me - ri - ta - per - do - no,

**Allegro maestoso**

C.    
Ma non me - ri - ta - per - do - no, sì, mi vo - glio ven - di - car

Bsp. 7: Arie „Alma grande e nobil core“: W. A. Mozart T. 87 ff; D. Cimarosa T. 109 ff.

Mithin, Mozart scheint doch genauer in Cimarosas Vertonung geschaut zu haben (die in der jener Wiener Aufführung zugrunde gelegten Partiturkopie ja gewiss enthalten war beziehungsweise die ihm die Villeneuve vielleicht noch extra vermittelte), als man zunächst denken mag.

Aber er schreibt einen ganz andersartigen Beginn. Cimarosas Thema (s. Bsp. 5) ruht, in aller Schönheit, ‚selig in sich selber‘. Mozart dagegen schreibt ein aggressives, nicht so sehr um Schönheit als vielmehr um Charakteristik bemühtes Thema. Auf drastische Weise schleudert die beleidigte Dame ihren Zorn heraus. Das akzentuierte Staccato der – anfangs unisono geführten – Streicher verstärkt das Auftrumpfende der Melodie. Mozart steht hier in der Tradition der Zornesarie der Opera seria. Zum Vergleich sei eine Arie Jommellis herangezogen, in der es gleichfalls um den Zorn einer beleidigten großen Dame geht: *Didone abbandonata*, dritte Vertonung, Stuttgart 1763, Szene I,2:

**Allegro**

V. I    
Sopr.    
Al - ma gran - de e no - - bil co - re

**Allegro**

V. I    
Sopr.    
Son re - gi - na e so - no a - man - - te,

Bsp. 8: W. A. Mozart, Arie „Alma grande e nobil core“, Beginn, T. 16 ff.; N. Jommelli, *Didone abbandonata*, Szene I,2, Beginn, T. 23 ff. (zit. nach dem Autograph der Oper, A-Wn, 16488)

## 2.2 „Non so donde viene“ (KV 294), 1778

Zu Recht hat Stefan Kunze in seinem bereits zitierten Aufsatz Mozarts Arie hoch gepriesen. Sowohl in Mozarts als auch in Johann Christian Bachs auf den gleichen Text komponierter Arie (1762) sieht er den Typus der „Aria cantabile“ (in der Terminologie einiger Dichter und Literaten des 18. Jahrhunderts) verwirklicht. Er zieht auch Pergolesis entsprechende Arie von 1735 heran. In allen diesen Vertonungen gehe es um den „tenero affetto“ (Worte des Arientextes). Kunze blickt auch kurz auf Cimarosas Vertonung von 1784 voraus und formuliert darüber:

„Wie wenig sich der Satz der ‚opera seria‘ des 18. Jahrhunderts im Grunde verwandelt hat und wie stark noch 50 Jahre später die Bindung an den Typus ist, zeigt D. Cimarosas Vertonung der Arie (*L'olimpiade*, 1784). Obwohl sie wesentlich später als die beiden besprochenen Arien entstanden ist, besteht dennoch eine auffallende nicht nur in Grundstimmung, Tempo und Tonart begründete, sondern auch strukturbedingte Verwandtschaft insbesondere zur Komposition J. Chr. Bachs. [...] In der häufigen Wiederholung einzelner kurzer Glieder vor allem im schnellen zweiten Teil der Arie [...] macht sich kompositionstechnisch die Nähe der opera buffa bemerkbar. Trotzdem gehört Cimarosas Stück noch gänzlich einer Stufe der Komposition an, deren Struktur wir an Hand von J. Chr. Bachs Vertonung zu kennzeichnen suchten, und steht der Setzweise J. Chr. Bachs trotz des zeitlichen Abstands näher als derjenigen des nur um 7 Jahre jüngeren Mozart.“<sup>12</sup>

Über die „Nähe der opera buffa“ kann man streiten. Ganz allgemein aber scheint mir Kunze in Gefahr, die Modernität der Arie Cimarosas zu verkennen.

Gewiss hat er recht, wenn er das Thema Cimarosas typologisch in einer Tradition sieht, die um 1730 ihren Anfang hat. Die Eingangsthemen der drei hier zur Diskussion stehenden Komponisten Johann Christian Bach, Mozart und Cimarosa sind darin verwandt, dass sie in schöner Kantabilität ‚in sich ruhen‘, wie wir schon von Cimarosas Thema aus den *Due Baroni* sagten. Wir setzen sie hier untereinander:

**Andante sostenuto**

M. 

Non so don - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to,

**Andante**

B. 

Non so \_ don-de vie-ne quel te-ne-ro af-fet-to, quel mo-to i - gno-to mi na-sce nel pet-to

**Largo non tanto**

C. 

Non so don - de \_ vie - ne quel te-ne-ro af-fet - to, quel te - ne - ro af - fet-to

Bsp. 9: Arie „Non so donde viene“, Beginn in der Gesangsstimme, Vertonungen von W. A. Mozart, Johann Christian Bach und D. Cimarosa<sup>13</sup>

Bezeichnend ist die Rückkehr zum Grundton nach sechs bis acht Takt. (Dass der Quartsprung am Beginn in allen drei Arien eine Rolle spielt, sei eher am Rande vermerkt.)

<sup>12</sup> Kunze, S. 97 f.

<sup>13</sup> Das Thema Bachs wird nach der Edition von *Alessandro nell' Indie* (1762) zitiert, wo die Arie in Szene III, 7 steht. Reprint. The Collected Works of Johann Christian Bach; 1735–1782, 48 Bde., A Garland Series, Bd. 3: *Alessandro nell' Indie*, New York u. London, 1985.

Traditionelles findet sich also durchaus bei Cimarosa, und zwar solches, das seine Komposition mit denen von 1762 und 1778 verbindet. Aber andererseits: welche Modernität!<sup>14</sup> Die tritt schon im Vorspiel hervor, das hier abgebildet sei:

The image shows a musical score for the orchestral prelude of 'Non so donde viene' from D. Cimarosa's opera. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Largo non tanto'. It features a woodwind section (Hr., Es., Ob. I, Ob. II, V. I, V. II, Va., Fag., Chst., Bs.), strings, and a basso continuo. The woodwinds play a melodic line with 'Soli' markings. The strings play a rhythmic pattern with 'p stacc.' markings. The basso continuo has 'cresc.' and 'for.' markings. The score is divided into two systems.

Bsp. 10: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, Orchestervorspiel (nach dem Autograph der Oper; I-Nc, Rari 1.2.19/20)

Der Satz ist wundervoll aufgelockert und in aller Knappheit (7 Takte!) sehr aussagekräftig.

<sup>14</sup> Das „Einerseits-andererseits“ gilt für den Stil von Cimarosas Opere serie ganz allgemein: vgl. meine Studie „Über Cimarosas Opere serie“, in: *AnMI* 21, 1982, S. 21–59.

Die Form der Arie Cimarosas gründet auf dem Gegensatz Langsam/Schnell (Largo non tanto – Allegro). Das Allegro setzt zum Beginn der 2. Textstrophe ein und bleibt bis zum Schluss beibehalten, obwohl der Text der 1. Strophe ab Takt 50 wiederkehrt.<sup>15</sup> Cimarosa notiert das Anfangsthema (vgl. Bsp. 9) nun so:

**Allegro**

Non so don - de \_\_\_ vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to,

Bsp. 11: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, T. 50 ff.

Solche Versetzungen von Adagio-Themen in schnelles Tempo, ihre nun zwangsläufig andere Notierung begegnen ja auch in den ‚späten‘ Opern Mozarts, z. B. im Rondò Vittelias in *La clemenza di Tito*, oder in der Arie Fiordiligis im I. Akt von *Così fan tutte*. Sie waren in der modernen Form Langsam – Schnell gang und gäbe.

Cimarosa bleibt dem Text nichts schuldig. Eine besonders schöne musikalische Interpretation erfährt die Textstelle „quel gel che le vene / scorrendo mi va“ am Ende des Teils A<sup>1</sup>. Die Phrase ist (von B-Dur aus) in überraschendem Ges-Dur komponiert:

**Largo non tanto**

quel gel che le vene scorrendo mi va. Non

<sup>15</sup> Mozart kehrt an dieser Stelle zum ersten Tempo zurück.

The image shows a musical score for an aria. It consists of several staves. The top staff is a bass line with a long note and a slur. The second and third staves are treble clefs with notes and rests. The fourth and fifth staves are treble clefs with a vocal line and piano accompaniment. The sixth staff is a bass line with a rhythmic pattern. The seventh staff is a bass line with a melodic line. The eighth staff is a vocal line with lyrics: "so don - de vie - ne quel te -". The ninth staff is a bass line with a rhythmic pattern. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Bsp. 12: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, T. 19 ff.

Bei Mozart ist die Stelle nicht hervorgehoben.

Mozarts Behandlung der Dynamik ist in dieser Arie großflächiger, traditioneller als die Cimarosas. Eine Seite wie die folgende mit ihren forte/piano-Kontrasten auf engem

Raum findet man bei Mozart nicht, auch nicht ein so insistierendes Verweilen auf bestimmten Tonfolgen wie in der Singstimme:

**Allegro**

Hr. in  
Es  
Ob. I  
Ob. II  
V. I  
V. II  
Va.  
Fag.  
Clist  
Bs.

la so - la - la - so - la - pic - tà. Nel se - no - io sen - to sì fie - ri con - tra - sti, non

Bsp. 13: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, T. 76 ff.

Hier zeigt sich deutlich die neuartige Erregung, die nach etwa 1780 in die moderne italienische Opera seria einzieht.<sup>16</sup>

Mithin, Cimarosas Arie ist viel moderner als es Kunze gesehen hat. Mögen im Hauptthema, wie ja bei Mozart auch, traditionelle Züge wahrzunehmen sein – im Fortgang ist die Arie eher moderner als das sechs Jahre zuvor entstandene Vergleichsstück Mozarts.

### 2.3 „Ah, se in ciel, benigne stelle“ (KV 538), 1788

„Eine Arie in f-dur. – Ah se in ciel benigne stelle & c: für Mad.me Lange“ – so lesen wir in Mozarts eigenhändigem Verzeichnis seiner Werke. Und das Köchelverzeichnis merkt zu Nr. 538 an: „Eine Bravour-Arie, auf die Stimme und Geläufigkeit der Aloisia Lange berechnet; das letzte Stück, das Mozart für die Schwägerin geschrieben hat.“<sup>17</sup>

In der Tat, es ist eine Bravourarie, wenn man die langen Koloraturen am Ende von A<sup>1</sup> in den Blick nimmt. Genauer gesagt, handelt es sich jedoch um eine Rückkehr zu

<sup>16</sup> Vgl. Friedrich Lippmann, „Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – und Mozart“, in: *Studi musicali* 21, 1992, S. 307–358.

<sup>17</sup> Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Wiesbaden 1965.

jenem glänzenden Seria-Stil, den Mozart – in Anlehnung an den damals modernsten italienischen Stil, den Paisiellos – in seinen Mailänder Opern der frühen 70er Jahre geschrieben hatte.<sup>18</sup>

**Allegro**

Vie - ni, vie - ni o - v'a - mor — f'in - vi - ta, vie - ni che  
già — mi sen - to, vie - ni che già — mi sen - to

Bsp. 14: W. A. Mozart, *Lucio Silla*, Arie Cinnas I,1, Beginn (*NMA II, 5*, Bd. 1)

**Allegro**

Ah, se in ciel, be - ni - gne stel - le, la pie - tà non  
è smar - ri - ta, la pie - tà — non è — smar - ri - ta,  
o to - glie - te - mi — la — vi - ta,

Bsp. 15: W. A. Mozart, Arie KV 538, Beginn (*NMA II,7*, Bd. 4)

Das ist haargenau derselbe glanzvolle, pathetische Stil. Die Melodie strebt, gleichsam einen Akkord zerlegend, aufwärts und wird nach vier Takten in eine vorläufige Kadenz geführt. Nach einer längeren Pause (1 1/2 Takte in *Lucio Silla*, 1/2 Takt in KV 538) schließt sich eine neue Phrase an, in der der 2. Vers vertont ist: 4 Takte 1788, 3 Takte 1773. Danach wird der 2. Vers ein zweites Mal in einem Nachsatz komponiert, der zum Grundton führt und ausgiebig – dabei textwidrig – kadenziert wird (die Hauptaussage des Textes folgt ja erst nach der Kadenz und der langen Pause!).

Es geschieht nicht nur in dieser Arie, dass Mozart in seinen ‚späten‘ Jahren zu Stilmodellen der Jugend zurückkehrt: man vergleiche die Arie des Titelhelden „Se all'impero, amici Dei“ in *La clemenza di Tito* (II,12).

Cimarosas Arie in seiner Oper *L'eroe cinese* (Neapel 1782) – sie beschließt die Szene I,2 – ist dagegen für ihre Zeit höchst modern. Dies schon in der Form: der Komponist bedient sich der (von ihm sehr geliebten) Form Langsam-Schnell.<sup>19</sup> Das Allegro setzt bereits zum 3. Vers der 1. Textstrophe ein und wird trotz nochmaliger Rückkehr zu

<sup>18</sup> Vgl. Friedrich Lippmann, „Mozart und Paisiello. Zur stilistischen Position des *Lucio Silla*“, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß, Salzburg 1991*, Salzburg 1991 (= *Mjb* 1991), S. 580–593. Auf Italienisch in: *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi. Roma 1991*, hrsg. von der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Lucca 1994, S. 21–41.

<sup>19</sup> Allegro maestoso – Allegro.

Vers 1 und 2 beibehalten. Ein beschwingtes Thema („o toglietemi la vita ...“) hat Züge eines Rondö-Refrainthemas.<sup>20</sup> Ähnlich wie in der zuvor betrachteten Arie gibt Cimarosa auch hier dem ersten, zunächst langsam vorgetragenen Hauptthema im Allegro eine andere, aber deutlich verwandte Gestalt.

Dem Allegro-Teil ist ein großer Elan eigen. Ihn zeigt besonders folgende Stelle vor dem Erklingen des rondoartigen Themas (Allegro, G-Dur. Von oben nach unten: Hr. in G, Ob. I und II, V. I u. II, Va., Siveno im Sopr.-Schlüssel, Bs.):

30<sup>v</sup>

Handwritten musical score for the first system. It consists of six staves. The top staff is the vocal line in soprano clef, with lyrics: "o la ciare mi il mio ben". The piano accompaniment includes strings and woodwinds. The tempo is marked "Allegro" and the key signature is G major. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score for the second system. It consists of six staves. The top staff is the vocal line in soprano clef, with lyrics: "da pietra nò è smarrita". The piano accompaniment includes strings and woodwinds. The tempo is marked "Allegro" and the key signature is G major. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

<sup>20</sup> Es kehrt aber nicht wieder, ist somit doch kein echtes „Refrainthema“.

31<sup>v</sup>

risa o toglietemi la vita o toglietemi la vita o la scia - ve

Bsp. 16: D. Cimarosa, *L'eroe cinese*, Arie Sivenos I, 2, „Ah se in ciel, benigne stelle“, T. 43 ff. (aus dem Autograph in I-Nc, 13.1.5/6; olim Rari 1.1.5/6)

Wir setzen eine Arie Mozarts dagegen – nicht die für die Schwägerin geschriebene (sie hat mit diesem modernen Stil nichts gemein), vielmehr eine aus *La clemenza di Tito*: Rondò Sestos II,10:

**Allegro**

Sesto

- gor.

*p* Archi.

+ Fag.

*cresc.*

+ Fl.  
+ Ob.

*f*

Di - - spe - ra - to - - va - do a mor - te

Archi. *p*

Fl. *f* + Co. + Fag.

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The lyrics are 'Di - - spe - ra - to - - va - do a mor - te'. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a steady eighth-note bass line. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure has a fermata over the vocal line. The third measure is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction 'Fl. + Co. + Fag.'.

ma il mo - rir - non - mi spa - ven - ta. Il pen -

Archi. *p*

+ Fl. + Ob. *f*

+ Fag.

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line continues with the lyrics 'ma il mo - rir - non - mi spa - ven - ta. Il pen -'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic and 'Archi.'. The second measure has a fermata over the vocal line. The third measure is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction '+ Fl. + Ob.'.

- sie - ro mi tor - men - ta che fui te - co un tra - di -

*p* Archi. *cresc.*

Detailed description: This system contains the final three measures. The vocal line concludes with the lyrics '- sie - ro mi tor - men - ta che fui te - co un tra - di -'. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic and 'Archi.'. The second measure has a fermata over the vocal line. The third measure is marked with a piano (*p*) dynamic and 'Archi. cresc.'.

-tor, che fui te - co un tra - di - tor!  
*f p* *Tutti* *cresc.* *f* Archi. *p* Viol. + Cor  
 (Tan - to af - fan-no sof-fre un co-re, nè si - mo - re - di do - lor...)  
*p* Fiaci Archi.

Bsp. 17: W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, Rondò Sestos II, 10, „Deh per questo istante solo“, T. 38 ff. (Zitat nach dem Klavierauszug Bärenreiter 4554a, Kassel 1971)

Die Übereinstimmungen sind frappant: dieselben aufgeregten, herabfallenden und wiederholten Achtelfiguren („Ah! se in ciel, benigne stelle“ – „Disperato vado a morte“), dieselbe Vorliebe für Modulationen danach, und dann das refrainartig wirkende, von Mozart auch so eingesetzte sangliche Thema. Hat Mozart Cimarosas Arie gekannt? Man könnte fast glauben, dass er sie ‚im Ohr‘ hatte und sich, mehr oder weniger unbewusst, daran während der Komposition von Sestos Rondò erinnerte. In jedem Fall sehen wir eine erstaunliche Affinität.

\*

Unter allen italienischen Opernkomponisten steht um 1785/90 Cimarosa dem Salzburger Meister am nächsten<sup>21</sup> – ähnlich nahe, wie ihm um 1770/75 Paisiello gestanden hatte (dessen Schaffen er aber auch in den 80er Jahren weiterverfolgte, wie einige Anklänge in *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* zeigen<sup>22</sup>).

Diese bleibende Nähe zu den jeweils modernen italienischen Werken in Mozarts Operschaffen ist sehr bemerkenswert. Wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewe-

<sup>21</sup> Vgl. Lippmann, „Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts“.

<sup>22</sup> Hierzu vgl. besonders Daniel Heartz, *Mozart's Operas*, Berkeley usw., University of California Press, 1990, passim.

sen und hätte er nach 1791 noch einmal eine Opera seria geschrieben (womöglich auf einen modernen Text), hätte er gewiss die Neuerungen Paisiellos und Cimarosas auf diesem Felde aus den letzten 80er- und den 90er-Jahren noch stärker ‚verarbeitet‘ als es in *La clemenza di Tito* geschieht.

Unsere Vergleiche haben gezeigt, dass Mozart im Einzelnen viel von Jommelli und Cimarosa gelernt hat. Manche melodischen Wendungen klingen an, und vor allem gibt es strukturelle Übereinstimmungen. Dies fängt bei bestimmten Platzierungen des Textes an (wie besonders bei der Arie aus *Cerere placata*) und geht bis zu so intensiven Affinitäten wie den an der letzten Arie aufgewiesenen. Jommelli war Mozart viel mehr als ein Zulieferer des (ungewöhnlichen) Arientextes. Und zu Cimarosas zuletzt betrachteter Arie ist die Affinität so stark, dass man, mit Hanslick,<sup>23</sup> von einer „heimlichen Ehe“ sprechen kann.

<sup>23</sup> Eduard Hanslick, „Die heimliche Ehe“, in: ders., *Musikalisches Skizzenbuch* (= *Die moderne Oper* 4), Berlin <sup>4</sup>1889, S. 117 f.