

DENKMÄLER  
DEUTSCHER  
T O N K U N S T

---

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION  
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES  
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

---

FÜNFZEHNTER BAND

---



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1904





DENKMÄLER  
DEUTSCHER  
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION  
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES  
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

---

FÜNFZEHNTER BAND

CARL HEINRICH GRAUN, MONTEZUMA



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1904

CARL HEINRICH GRAUN

MONTEZUMA

OPER IN DREI AKTEN

HERAUSGEGEBEN

VON

ALBERT MAYER-REINACH



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1904



# VORWORT.

---



Carl Heinrich Graun's Montezuma, der hier als zweites Werk der Serie »Oper« der Denkmäler deutscher Tonkunst zur Neuherausgabe gelangt, gehört, rein äußerlich betrachtet, nicht zu den Werken, die zu der Geschichte der deutschen Oper, wollen wir auf das Wort deutsch in nationalem Sinne das Hauptgewicht legen, zu rechnen sind. Denn die Musikgeschichte verzeichnet in der Zeit seiner Entstehung eine deutsche Oper in jenem Sinne nicht: was an Opern auf deutschem Boden geschaffen wurde, trug italienisches Gewand und hatte an deutsch-nationalen Zügen kaum etwas aufzuweisen. Aber nichtsdestoweniger gehören die Werke jener Epoche in eine Geschichte der deutschen Oper in weiterem, umfassenderen Sinne — denn dazu muß dann alles gerechnet werden, was auf deutschem Boden entstand — hinein: und von diesem Gesichtspunkte ausgehend, mußte auch ein Werk Graun's für die Denkmäler deutscher Tonkunst berücksichtigt werden. Daß die Wahl auf den Montezuma fiel, hat neben der Tatsache, daß Friedrich der Große an der Oper mitarbeitete und den Hauptanstoß zur Komposition des Werkes gab, seinen Grund darin, daß der Montezuma eines derjenigen Werke aus italienischer Schule ist, in denen der Versuch gemacht wird, sich der von Italien aufgedrungenen Fesseln zu entledigen, daß er infolgedessen seinen Platz unter den Vorläufern der Reform Gluck's beanspruchen kann.

Carl Heinrich Graun, der Komponist des Montezuma, ist am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück (Kreis Liebenwerda der heutigen Provinz Sachsen) als dritter Sohn des Königlich polnischen und Kurfürstlich sächsischen Accis-Einnehmers August Graun geboren<sup>1)</sup>. Zwei ältere Brüder wurden ebenfalls Musiker, der erste, am wenigsten bedeutende, August Friedrich, starb 1771 in Merseburg als Dom- und Stadtkantor, der zweite, Johann Gottlieb, ebenfalls 1771 gestorben, ward einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit und wirkte neben seinem jüngeren Bruder als Konzertmeister Friedrichs II. bereits in Rheinsberg und später in Berlin. Er verdient auch als Instrumentalkomponist Beachtung<sup>2)</sup>. Den ersten musikalischen Unterricht erhielten die Brüder nach Hiller<sup>3)</sup> bereits in der Vaterstadt, 1703 kamen die beiden jüngeren auf die Kreuzschule nach Dresden, wo Carl Heinrich Gesang bei dem Kreuzkantor Joh. Zacharias Grundig, Klavier bei dem Hof-Cembalisten Petzold und Komposition

---

1) Es ist im Rahmen dieses Vorworts nicht möglich, eingehend Graun's Leben und übrige Werke zu besprechen; ich verweise daher für genauere Nachrichten, Dokumente etc. auf meine Abhandlung »Carl Heinrich Graun als Opernkomponist«, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Breitkopf und Härtel, Leipzig) Jahrgang I. S. 446—529.

2) Von Johann Gottlieb Graun enthalten die Berliner Bibliotheken, vor allem die des Joachimsthal'schen Gymnasiums, sowie die Hofbibliothek zu Darmstadt eine große Anzahl Sinfonien und Ouvertüren, unter denen sich manch interessantes und bedeutendes Stück befindet, das einer Neuherausgabe und sogar Wiederaufführung würdig wäre.

3) Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter, Leipzig 1784.

bei dem Hofkapellmeister Joh. Christian Schmidt (1664—1728) studierte. Besonders wichtig für die Entwicklung seines bereits in früher Jugend hervortretenden Hangs zur Oper, der sich zunächst in der entschiedenen Vorliebe für Reinhard Keiser's Werke kund tat, ist der Umstand, daß der angehende Komponist, der schon als junger Eleve durch seine hervorstechenden Gaben eine exceptionelle Stellung unter seinen Mitschülern errang, in Dresden Gelegenheit hatte, italienische Opern zu hören. Für die Musik in Dresden ist das Jahr 1717 von besondrer Wichtigkeit geworden durch das Eindringen der italienischen Oper, die die sächsische Hauptstadt für Jahrzehnte — man denke an Hasse's Wirken — zur Metropole der Musik in Deutschland machte. In diesem Jahre nämlich gastierte erstmalig eine aus glänzenden Kräften zusammengesetzte italienische Operntruppe in Dresden, die unter der Direktion Lotti's stehend einige von dessen berühmtesten Werken zur Aufführung brachte. Auf den damals 16jährigen Graun, der Gelegenheit hatte, die Vorstellungen zu hören, machten diese einen tiefgehenden Eindruck. Hiller erzählt, Graun sei von einer der Lotti'schen Opern, Teofane, so ergriffen gewesen, daß er nicht geruht habe, bis er nach mehrmaligem Anhören Arien und Continuo der ganzen Oper vollständig frei aus dem Gedächtnis aufschreiben konnte. Graun verblieb auf der Kreuzschule bis zu dem 1720 erfolgten Tode Grundig's, hielt sich aber zunächst weiter in Dresden auf, wo er sich bereits die Freundschaft hervorragender Männer gewonnen hatte. Erwähnenswert ist eine Reise, die er 1723 zusammen mit dem damals in sächsischen Diensten stehenden Flötisten Joachim Quantz und dem Lautenisten Leopold Silvius Weiß nach Prag unternahm, um daselbst die anlässlich der Krönungsfeier Karls VI. unter freiem Himmel in Massenbesetzung aufgeführte Oper »Costanza e Fortezza« von Fux kennen zu lernen. Er wirkte selbst als Violoncellist im Orchester mit. Das Jahr 1724 brachte einen Wendepunkt in seinem Leben: er ward auf Empfehlung eines Gönners, des Dresdner Hofpoeten Joh. Ulrich König als Tenorist an das Hoftheater in Braunschweig berufen, wo er in der Wintermesse 1725 zum ersten Mal auftrat. Dieser Braunschweiger Aufenthalt, der bis 1735 dauerte, war für die Entwicklung Graun's als Opernkomponist ungemein wichtig. Seine Tätigkeit am Theater, anfänglich nur die eines Sängers, erweiterte sich bald auch in kompositorischer Hinsicht. Zunächst fungierte er allerdings nur als Opernbearbeiter, aber schon 1727 kam seine erste Oper »Sancio und Sinilde« zur Aufführung. Ihrer guten Aufnahme scheint die Ernennung zum Vizekapellmeister gefolgt zu sein. Fünf weitere Opernwerke folgten: Polydorus 1728—29, Iphigenia in Aulis 1731, Scipio Africanus 1732, Lo specchio della fedeltà, aufgeführt 1733 zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich von Preußen, späteren Friedrichs II, mit der Braunschweigischen Prinzessin Elisabeth Christine, und Pharao Tubaetes 1734/35. Die Komposition der Oper »Lo specchio della fedeltà«, seiner ersten Oper mit italienischem Text, war für Graun's Lebensschicksal entscheidend. Friedrich hatte den Komponisten so sehr schätzen gelernt, daß er beschloß, ihn baldigst an sich zu fesseln. Zunächst war das noch nicht möglich, aber als 1735 der Herzog Ludwig Rudolf starb und die Kapelle von dem Nachfolger aufgelöst werden sollte, bat sich der Kronprinz Graun aus, und dieser trat nun in Friedrichs Dienste über.

Graun übersiedelte an das Hoflager des Kronprinzen in Rheinsberg, wo er bis 1740, das heißt bis zu dessen Thronbesteigung blieb. Er war daselbst Dirigent der trefflichen, wenn auch kleinen Kapelle des Kronprinzen, erteilte Friedrich Kompositionsunterricht und war in den dortigen für die Hofgesellschaft von ihm zu arrangierenden Konzerten auch als Sänger tätig. Seine Muße, die er in diesen von so vielen Schriftstellern gepriesenen Tagen reichlich genoß, verwendete er hauptsächlich zur Komposition von Kammerkantaten, von denen ein großer Teil noch erhalten ist; sie zeigen ihn bereits als den hervorragenden Lyriker, als der er später so berühmt wurde. Denn merkwürdigerweise galt er seinen Zeitgenossen im Gegensatz zu Hasse als Lyriker viel höher denn als drama-



tischer Komponist, obwohl ihm das dramatische Talent — gerade der Montezuma beweist das — durchaus nicht fehlte. Wichtig für seine endgültige Richtung als Opernkomponist wurde in diesen Jahren, die er fern der Bühne lebte, des Kronprinzen Vorliebe für die italienische Musik. Der italienische Stil, der von den ersten Berliner Opern Graun's an feststeht, scheint sich langsam in Rheinsberg aus diesen kleineren Kompositionen heraus gebildet zu haben; denn der Stil seiner Braunschweiger Opern war ein anderer und stand, das ist unzweideutig aus den noch vorhandenen Partituren zu erkennen, mehr unter deutschem und französischem Einfluß. Viel hat zu dieser Italienisierung sicherlich auch die einjährige Reise beigetragen, die Graun bald nach der Thronbesteigung Friedrichs unternahm und die sich bis Mitte 1741 erstreckte. Es galt, für die neu zu errichtende Berliner Oper, Friedrichs längst gehegten Lieblingsplan, geeignete Kräfte zu engagieren. Dem Zug der Zeit entsprechend konnte nur eine italienische Oper errichtet werden, und Graun verband mit seiner Reise den Zweck, Sänger und Sängerinnen ersten Ranges für das Berliner Unternehmen in Italien zu engagieren. Er hielt sich in allen größeren Städten Italiens längere Zeit auf — in Venedig finden wir seine Spuren<sup>1)</sup> — und kehrte mit den engagierten Künstlern im Sommer 1741 nach Berlin zurück. So weit war allerdings der Bau des Opernhauses noch nicht gediehen, daß schon in diesem Jahre hätte gespielt werden können. Aber da der König nicht länger warten wollte, errichtete man im Schlosse ein provisorisches Theater<sup>2)</sup>, auf dem noch im Dezember 1741 die erste Berliner Oper Graun's, Rodelinda, in Szene ging. Mit der zweiten, im nächsten Jahre komponierten Oper, Cesare e Cleopatra, wurde das Berliner Opernhaus<sup>3)</sup> eröffnet: der Aufführungstag, der 7. Dezember 1742, muß als ein wichtiger Gedenktag in der Geschichte der Oper gelten.

Graun komponierte nun Oper auf Oper, mindestens in jedem Jahre eine, in manchen Jahren zwei und drei. Ihre Zahl beträgt im ganzen 27<sup>4)</sup>. Nach Cesare e Cleopatra kam am 2. Dez. 1743 als dritte Artaserse, als vierte Catone in Utica (Januar 1744), als Nr. 5 Alessandro e Poro (Dez. 1744), Nr. 6 Lucio Papirio (Jan. 1745), Nr. 7 Adriano in Siria (Dez. 1745), Nr. 8 Demofonte (Jan. 1746), Nr. 9 Cajo Fabrizio (Dez. 1746), Nr. 10 Le feste galanti (März/April 1747), Nr. 11 Cinna (Jan. 1748), Nr. 12 Europa galante (März 1748), Nr. 13 Ifigenia in Aulide (Dez. 1748), Nr. 14 Angelica e Medoro (März 1749), Nr. 15 Coriolano (Dez. 1749), Nr. 16 Fetonte (März 1750), Nr. 17 Mitridate (Dez. 1750), Nr. 18 Armida (März 1751), Nr. 19 Britannico (Dez. 1751), Nr. 20 Orfeo (März 1752), Nr. 21 Il Giudizio di Paride (Juni 1752), Nr. 22 Silla (März 1753), Nr. 23 Semiramide (März 1754).

Die 24<sup>te</sup>, der Montezuma, ging am 6. Januar 1755 in Szene, auf sie folgten nur noch drei: Ezio (April 1755), I fratelli nemici (Jan. 1756) und Merope (März 1756). Denn der 1756 ausbrechende Krieg machte auf eine Reihe von Jahren den Operaufführungen ein Ende. Graun komponierte bis zu seinem am 8. August 1759 erfolgten Tod nur noch ein größeres Werk kirchlichen Stiles, das Tedeum auf den Sieg bei Prag. Dieses und noch mehr sein im Aufführungsjahr des Montezuma komponierter »Tod Jesu« trugen den Ruhm des Komponisten noch weit ins 19. Jahrhundert hinein, als von seinen Opern längst keine Rede mehr war. Zwar öffnete das Opernhaus 1764 seine Pforten wieder mit einem Graun'schen Werk, der Merope, manche ändern, so auch der Montezuma, wurden wieder hervorgeholt, aber nach wenig mehr als 2 Jahrzehnten verschwinden Graun's Werke aus dem Repertoire: 1785 figurirt der Orfeo als letzte aufgeführte Oper.

1) Vgl. das von mir mitgeteilte Klavierstück »La battaglia del Rè di Prussia«, Sammelbände der Intern. Musik-Gesellschaft Jahrgang IV.

2) Vgl. Schneider, Gesch. des Berliner Opern-Hauses S. 62 u. 63.

3) Das alte Berliner Opernhaus stand am gleichen Platze wie das heutige; es brannte 1843 nieder und wurde dann in der Gestalt wieder aufgebaut, in der es jetzt noch steht.

4) Ich gebe hier nur Namen und Aufführungsdatum, für alles Nähere verweise ich auf meine oben zitierte Abhandlung.

Die wichtige Stellung nun, die wir dem Montezuma nicht nur unter Graun's Werken, sondern unter allen Opernwerken seiner Zeit zuerkennen müssen, beruht auf vielerlei Gründen. Zunächst ist das Werk, auf seinen musikalischen Gehalt hin betrachtet, eines der besten seines Schöpfers und kommt in diesem Punkte selbst der von seinen Zeitgenossen als sein bedeutendstes Werk gepriesenen *Ifigenia* von 1748 gleich. Die weiteren und wichtigeren Gründe für seine Ausnahmestellung sind die, daß Friedrich der Große das recht gut gelungene Textbuch schrieb und daß Textdichter und Komponist zusammen durch definitive Einführung der 2teiligen Kavatine an Stelle der sonst üblichen 3teiligen *Dacapo*-Arie eine Reform anstrebten, die wohl geeignet war, aus der musikalischen Stagnation, in die die italienische Oper durch allzu großes Betonen des lyrischen Momentes auf Kosten der dramatischen Durchführung geraten war, herauszuhelfen. Als Moment von ebenfalls weittragender Bedeutung kommt nun noch die Wahl des Stoffes hinzu. Nicht nur die italienische Oper, sondern die Oper überhaupt, auch die national deutsche Hamburger Oper, hatte bis jetzt mit wenigen Ausnahmen bei der Wahl der Stoffe das Altertum bevorzugt; selbst Stoffe aus dem Mittelalter sind nicht zu häufig. Gerade Graun's frühere Opern liefern dafür den besten Beweis. Der Montezuma nun, der nicht nur Gestalten aus der neuzeitlichen Geschichte, sondern sogar noch amerikanisches Lokalkolorit auf die Bühne brachte, mußte also schon bezüglich seines Stoffes Interesse erwecken. Freilich ist Friedrich nicht der erste, der das Sujet zu einer Operndichtung benutzt: denn im Jahre 1733 ging in Venedig eine 3aktige Oper *Motezuma*, Text von Girolamo Giusti, Musik von Vivaldi in Szene, die den Montezuma-Stoff schon behandelt<sup>1)</sup>. Möglicherweise wurde Graun bei seinem Venezianer Aufenthalt 1740 auf das Werk und den Stoff aufmerksam gemacht — gehört kann er es schwerlich haben, denn von einer Aufführung desselben nach 1733 haben wir trotz genauester Information über die Venezianer Theater<sup>2)</sup> keine Kunde — und hat so bei Friedrich den Gedanken der Textdichtung angeregt. Aber davon erwähnen des Königs Briefe nichts. Auch ist die Textdichtung Friedrichs so sehr von der italienischen früheren Verarbeitung des Stoffes verschieden, daß kaum mehr als die bloße Erwähnung des Sujets für die Berliner Oper einen Anstoß gegeben haben könnte. So geht z. B. bei Vivaldi das Stück ganz lustig aus, indem nach allen vorhergehenden Ränken, Mordversuchen, Verkleidungsszenen und derartigen der Venezianischen Oper geläufigen Aktionen schließlich die Tochter des Montezuma und des Cortes junger Bruder Ramiro, die beide in Friedrichs Dichtung gar nicht existieren, ein glückliches Paar werden. Eher ist hier schon an Voltaire's »*Alzire*« zu denken, die dem König aber auch nicht viel mehr als die Idee des Stoffes gegeben haben kann. Die Frage ist und bleibt die, ob Friedrich eine Vorlage benutzt hat oder ob seine Dichtung sein vollständiges geistiges Eigentum ist. Der König hatte ja<sup>3)</sup> bereits für Graun einige Texte verfaßt und tat das auch noch nach dem Montezuma. An den Dichtungen des *Coriolano*, *Silla*, der *Fratelli nemici* und der *Merope* ist er in mehr oder minder selbständiger Weise beteiligt. *Silla* und *Coriolano* scheinen ziemlich selbständige Arbeiten zu sein, dagegen sind die Texte der beiden anderen Opern nur Bearbeitungen französischer Vorlagen von Racine und Voltaire. Bei dem Montezuma nun, der nicht nur die beste Textdichtung des Königs ist, sondern der auch als dichterisches Werk innerhalb seiner Zeit, d. h. am Stand der Opern-Textdichtung gemessen, entschieden große Beachtung verdient, ist obige Frage von großer

1) Nach 1755 ist der Montezuma-Stoff noch mehrere Male komponiert worden. Der *Dictionnaire des opéras* von Clément und Larousse, Paris 1897, gibt darüber Aufschluß. 1765 wird eine Oper *Montezuma* in Turin aufgeführt, komponiert von Majo; dann folgen: 1773 Paisiello, Aufführung in Rom, 1775 Sacchini in London, 1781 Zingarelli in Neapel und dann nach großer Pause 1825 Seyfried in Wien. Auch die verschiedenen Cortes-Opern, vor allen Dingen Spontini's »*Cortes*« von 1809 gehören hierher.

2) Taddeo Wiel gibt in seinem 1897 erschienenen Werk »*I teatri musicali Veneziani del settecento*« ein genaues Verzeichnis der in Venedig stattgehabten Opern-Aufführungen; hierin ist die Oper *Motezuma* von Vivaldi nur für 1733 erwähnt.

3) Vgl. zu Friedrichs Textdichtungen Kapitel C meiner Abhandlung.

Bedeutung, denn solange eine Vorlage ähnlich denen der 2 letzten Opern Graun's nicht gefunden werden kann — und das ist nicht sehr wahrscheinlich — muß man annehmen, daß Friedrich seine Dichtung frei nach der Historie, d. h. ganz selbständig dichterisch geformt hat. Und dann wäre das Werk als des Königs vollständiges geistiges Eigentum zu beurteilen.

Über die Entstehung des Werkes und die darin beabsichtigten Reformen sind wir durch 6 Briefe Friedrichs genau unterrichtet<sup>1)</sup>. Der erste geht an den damals in Frankreich weilenden Grafen Algarotti, die weiteren an Friedrichs Schwester Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth. Ich gebe die in Betracht kommenden Stellen derselben hier wieder:

Brief an Algarotti:

Oktober 1753.

. . . . Si vos opéras sont mauvais, vous en trouverez ici un nouveau qui peut-être ne les surpassera pas. C'est Montézuma. J'ai choisi ce sujet, et je l'accomode à présent. Vous sentez bien, que j'intéresserai pour Montézuma, que Cortès sera le tyran, et que par conséquent on pourra lâcher, en musique même, quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. (religion chrétienne). Mai j'oublie que vous êtes dans un pays d'inquisition; je vous en fais mes excuses, et j'espère de vous revoir bientôt dans un pays hérétique où l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions.

Briefe an die Markgräfin von Bayreuth:

10. März 1754.

Je me suis amusé à faire un opéra, que je prendrai la liberté de vous envoyer dès qu'il sera corrigé.

16. April 1754.

Je prends la liberté de mettre à vos pieds un Mexicain qui n'est pas encore tout à fait dégrassé. Je lui ai appris à parler français, il faut à présent qu'il apprenne l'italien. Mais, avant que de lui donner cette peine, je vous supplie de me dire naturellement votre sentiment, et si vous croyez qu'il mérite qu'on se donne ce soin. La plupart des airs sont faits pour ne point être répétés; il n'y a que deux airs de l'Empereur et deux d'Eupaforce qui sont destinés pour l'être. Je ne sais comment vous trouverez le tout ensemble, l'enchaînement des scènes, le dialogue, et l'intérêt, que j'aurais voulu y faire régner; mais comme rien ne presse, je pourrai changer facilement ce que vous trouverez à redire. Il serait même facile de juger l'effet que le spectacle peut produire. Vous avez une admirable troupe française; il n'y aurait qu'à le lui faire représenter dans votre chambre, quand même chacun ne ferait que lire son rôle.

4. Mai 1754.

Je suis charmé de ce que vous soyez contente de mon opéra. Quant aux cavatines, j'en ai vue de Hasse qui sont infiniment plus jolies que les airs, et qui passent rapidement. Il ne faut de reprises que lorsque les chanteurs savent varier la musique; mais il me semble que, d'ailleurs, il y a de l'abus à répéter quatre fois la même chose. Vos comédiens, ma chère sœur, n'ont jamais été mis à si mauvaise sauce; ils maudiront bien l'auteur d'un drame en prose, et trouveront l'invention gothique et vandale.

21. November 1754.

. . . . J'ai entendu l'épreuve de Montézuma, et j'ai fait jouer les acteurs dans le sens de la pièce. Je crois que cet opéra vous ferait plaisir; Graun a fait un chef-d'œuvre, il est tout en cavatines.

11. Januar 1755.

Nous avons eu ici la représentation de Montézuma. Le décorateur et le tailleur ont tiré le pauvre auteur d'affaire; surtout deux mauvais coups de pistolet ont été extrêmement applaudis. L'Astrua a joué la dernière scène avec un pathétique admirable, et Graun s'est surpassé en musique.

Diese Briefe gehören sicherlich zu den interessantesten Dokumenten, die uns Aufschluß über das musikalische Empfinden und Denken des Königs geben, eines Königs, der in einem Lande herrscht, »où l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions«. Wahrlich, eine Auffassung von der Gewalt der Musik und dem erzieherischen Wert der Oper, wie sie idealer nicht gedacht werden kann!

Betrachten wir die Briefe hinsichtlich des Entstehens des Werkes, so ergibt sich für uns folgendes. Im Oktober 1753 ist Friedrich mit der Fassung des Stoffes beschäftigt, Anfangs März ist er dabei, die letzte korrigierende Hand anzulegen und mit dem Briefe vom 16. April schickt er die fertige, in französischer Prosa abgefaßte Dichtung an seine Schwester nach Bayreuth. Sehr wichtig ist die Stelle des Briefes vom 4. Mai, wo der königliche Dichter von seinem Werke als

1) Vollständig abgedruckt unter Friedrich's gesammelten Briefen.

einem »Drame en prose« spricht, weil wir einzig hieraus die Tatsache der Prosaabfassung der Dichtung ersehen. Denn Friedrich's Niederschrift scheint verloren zu sein: in den gesammelten Werken des Königs ist der Montezuma nicht enthalten. Graun hat die Komposition des Werkes wohl erst im Mai nach der Begutachtung durch die Markgräfin begonnen und war, nach dem Brief vom 21. November zu schließen, spätestens Anfangs dieses Monats mit der Komposition fertig. Ganz besonders interessant sind nun diejenigen Stellen der Briefe, in denen der König von seinen Reform-Ideen spricht. Die dreiteilige Dacapo-Arie, das typische Merkmal der italienischen Oper, gefällt Friedrich nicht mehr: »il me semble, qu'il y a de l'abus à répéter quatre fois la même chose«. Und so entschließt er sich zur Bevorzugung der Kavatine, der viel knapperen, nur zweiteiligen Arien-Form. Wenn nun Friedrich aber sagt, er habe die Kavatine erst bei Hasse kennen gelernt, so ist ihm da ein Irrtum untergelaufen. Denn Graun hat diese Form schon längst vorher angewendet, wir treffen sie in Artaserse, Europa galante, Angelica e Medoro, Fetonte und anderen Opern vereinzelt an. Friedrich muß also die Form schon gekannt haben, ehe sie ihm bei Hasse auffiel. Aber die Idee, eine ganze Oper fast durchweg mit dieser zweiteiligen Form auszustatten, d. h. die musikalische Struktur der Oper gegen früher ganz und gar umzuwandeln, scheint bei Dichter und Komponist erst jetzt reif geworden zu sein. Ob Friedrich alleiniger Urheber der Reform gewesen ist oder ob die Initiative auch zum Teil auf Seiten des Komponisten lag, wird sich schwerlich aufklären lassen, da der König nur von seiner eigenen Meinung spricht und weiteres Material zur Entscheidung dieser Frage nicht vorliegt.

Besonders interessant ist aber die Tatsache, daß Graun diese nahezu durchgängige Verwendung der Kavatinenform, die von Montezuma an in allen seinen späteren Opern wiederkehrt, nicht etwa erst im Montezuma selbst erprobt hat. Der Versuch, wie die häufigere Verwendung der knapperen Form glücken würde, wurde nämlich in der dem Montezuma vorhergehenden Oper »Semiramide«, deren Komposition mit der Entstehung der Montezuma-Dichtung zeitlich ungefähr zusammenfällt, gemacht. Diese Oper, das musikalisch unsymmetrischste und uneinheitlichste Werk Graun's, hat im ersten Akt nur dreiteilige Dacapo-Arien; im zweiten Akt stehen schon zwei Kavatinen, der dritte Akt hat überhaupt nur die zweiteilige Form. Die Semiramide scheint also als Versuchsooper betrachtet worden zu sein, bei der man an der Wirkung der ganz verschiedenen ersten und dritten Akte die Brauchbarkeit der neuen Form erproben wollte. Wahrscheinlich hat der dritte Akt sehr gut gefallen, und so wurde der Montezuma in der neuen Art und Weise durchgeführt.

Der französische Prosatext des Königs wurde von dem Hofdichter Tagliazucchi in italienische Verse gebracht und so dem Komponisten übergeben. Graun hat sich in manchen Fällen nicht genau an diese Übersetzung gehalten und hat Verschiedenes geändert: so sind öfters Strophen von Arien weggelassen. Darüber gibt der Revisionsbericht Auskunft.

Die Oper scheint großen Erfolg gehabt zu haben. Zwar erwähnen die Berliner Zeitungen nur in damals üblicher Weise die Tatsache der Aufführungen, aber die schnelle Aufeinanderfolge und die Zahl derselben sprechen dafür. Am 6. Januar 1755 erstmalig aufgeführt, wurde das Werk am 10. 13. 17. 20. 24. und 27. Januar wiederholt, für die kurze Zeit der Winterfestlichkeiten, die schon am 28. Januar ihr Ende nahmen, eine sehr gute Zahl. Nach dem Krieg wurde es 1771 wieder hervorgeholt und ging noch fünf mal, am 7. 11. 14. 18. 21. Januar in Szene. Bei den Aufführungen von 1755 wurden die beiden Hauptrollen von der Astrua und dem Kastraten Amadori gesungen. Ob außerhalb Berlins Aufführungen des Werkes stattgefunden haben, ist nicht festzustellen: in Betracht kommen des vorhandenen Stimmmaterials wegen Schwerin und Darmstadt. Indes sind im Archiv des Darmstädter Theaters keine Akten, die darüber Auskunft geben können, vorhanden, und das Archiv der Schweriner Oper ist durch den Theaterbrand von 1882 vollständig vernichtet worden.

Es erübrigt noch, auf die textliche wie musikalische Struktur der Oper näher einzugehen.

Über Friedrichs Dichtung kann ich mich nach dem schon Gesagten kurz fassen. Ihr Wert besteht, abgesehen von dem äußerlichen Moment der kühnen Ergreifung und Durchführung eines für die damalige Zeit ungewohnten Stoffes, in dem Gelingen des Versuches, dem Ganzen eine knappere, größere dramatische Schlagkraft in sich tragende Form zu geben. Dies ist nicht überall in gleichem Maße geglückt, was bei einem ersten derartigen Versuche auch nicht Wunder nehmen kann. Um eine ganz neue Form zu finden, fehlte Friedrich einerseits die höchste dichterische Kraft, andererseits stand er noch zu sehr im Banne der althergebrachten typisch italienischen Operndichtung, deren Entwicklung unter der Beeinflussung der damals äußerst hochstehenden Gesangskunst dazu neigte, größeres Gewicht auf die lyrischen Momente als auf die dramatische Durchführung zu legen. Diesem allzu großen Betonen der lyrischen Seite trat nun Friedrich einerseits mit Einführung der zweiteiligen Form entgegen, andererseits richtete er aber auch sein Augenmerk auf die Recitative, die Träger der fortschreitenden Handlung. Freilich sind seine Recitative auch noch lang genug, aber sie erreichen doch im allgemeinen die Länge der Recitative in Graun's früheren Opern nicht. Die Arien sind, dazu noch in ihrer kurzen Form, recht vorteilhaft innerhalb der Recitative gruppiert, und an einzelnen Stellen erreicht Friedrich dadurch eine wirklich große dramatische Durchschlagskraft. Dies gelingt ihm namentlich im dritten Akt, wo die Ereignisse nach der lyrisch gehaltenen Eingangsszene sich Schlag auf Schlag bis zur Katastrophe aneinanderreihen. Auch der erste Akt, der die Exposition des Ganzen bringt, ist gut gelungen, während der zweite zum Teil noch in breiteren Bahnen wandelt und deshalb auch die dramatische Kraft der beiden anderen nicht erreicht. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist gut durchgeführt, wenn auch zugegeben werden muß, daß wir Friedrichs Absicht, in der Montezuma-Figur einen edlen Dulder zu zeichnen, nicht mit Freude folgen können. Denn dieser mexikanische, von Edelmut und Güte triefende Kaiser ist doch zu passiv, als daß wir besonderes Mitgefühl mit ihm haben könnten. Weit besser dagegen ist die Zeichnung der Eupaforice geglückt, deren Charakteristik als liebende und mutig-kraftvolle Frau sehr schön durchgeführt ist. Auch die Figur des nicht eben schwierig zu zeichnenden Cortes ist gut gelungen, ebenso die kleineren Partien des Pilpatoe, des Tezeuco, Narves und der Erissena. Daß Friedrich an einzelnen Stellen bei den Untugenden der Italiener beharrt, daß zum Beispiel Pilpatoe im ersten Aufzug trotz des »raschen Entschlusses« erst noch eine Arie singen muß, ehe er abgeht — auch die Arie des Tezeuco im zweiten Akt S. 146 gehört hierher — ist ihm nicht allzusehr zum Vorwurf zu machen. Kommen doch derartige Verstöße gegen den dramatischen Fortgang noch im 19. Jahrhundert in der Oper genugsam vor. Alles in allem genommen dürfen wir sagen, daß Friedrichs Arbeit die Bezeichnung »aus dem Gewohnten weit hervorstechend« entschieden verdient, und daß neben dem musikalischen Teil der Oper auch die Dichtung in hohem Maße dazu beiträgt, dem Montezuma seine Stellung in der Geschichte als einem Vorläufer der Gluck'schen Reform-Oper anzuweisen.

In gleicher Weise, wenn nicht noch besser, schließt sich nun Graun dem königlichen Textdichter an. Es ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit er der neuen Form musikalisches Leben einzuhauchen versteht. Wie wundervoll und doch knapp dabei ist die Arie des Pilpatoe im zweiten Akt (S. 97), wie glücklich in der Stimmung getroffen sind die Arien des Montezuma S. 18, der Erissena S. 36, des Narves S. 53 und 93, und die drei des dritten Aktes. Die Perle der ganzen Oper ist meinem Empfinden nach die erstgenannte Arie des Pilpatoe S. 97. Sehr schön in der Stimmung und gleichzeitig interessant ihrer etwas abweichenden, nach einem Schema A B A B A aufgebauten Form halber ist die Arie der Eupaforice S. 134. Auch unter den Stücken in alter Dacapo-Form finden sich prachtvolle Sachen, so die beiden Arien der Eupaforice S. 43 und S. 66, in letzterer namentlich der

Mittelsatz ein Meisterstück des Komponisten, und die beiden Arien des Montezuma S. 118 und S. 210, deren letztere ebenfalls unter die Stücke in Dacapo-Form mitgerechnet werden muß, wenn auch bei ihr statt des Dacapo das begleitete Recitativ eintritt. Dieses und ganz besonders das Eingangsrecitativ des dritten Aktes, die Klage Montezuma's im Gefängnis, gehören ebenfalls mit zum Besten in der Oper und beweisen auf's deutlichste, daß Graun dramatische Empfindung mehr als genug besaß. Die alte Meinung, Graun's dramatische Begabung habe seiner lyrischen bedeutend nachgestanden, dürfte gerade angesichts dieser Recitativ-Szene nicht mehr aufrecht zu halten sein. Auch die Vertonung der Seccorecitative ist sorgfältig und meist sehr charakteristisch durchgeführt. Dagegen steht die Sinfonie nicht auf sonst gewohnter Höhe; hier hat Graun in früheren Opern besseres geleistet. Die übrigen Stücke schließen sich, wenn auch nicht an die Trefflichkeit der bereits besonders erwähnten heranreichend, doch in immerhin günstiger Weise diesen an, so daß das Urteil über die Gesamtleistung des Komponisten ein recht gutes genannt werden muß.

Bei der weiteren Betrachtung der musikalischen Struktur der Opern stoßen wir zunächst auf einige Eigentümlichkeiten in der Schreibweise Graun's. In den Handschriften finden sich bei den meisten geschlossenen Stücken am Anfang keine Bezeichnungen des Stärkegrads. Das bedeutet dann jedesmal, daß das betreffende Stück in einer mittleren, etwa unserem *mf* entsprechenden Tonstärke begonnen wird. Ausnahmen von dieser in Graun's Zeit allgemein üblichen Regel finden sich in der Oper nur zweimal: in der Arie des Montezuma S. 210 und dem Duett S. 176, die beide *p* beginnen. Auch in der als Anhang II mitgeteilten Arie ist das der Fall. In den Singstimmen, die, wie ich im Revisionsbericht näher ausführen werde, bezüglich der Bogen sehr sorglos niedergeschrieben sind, sind keine Stärkegrade angegeben. Doch steht die zu gebende Stimmstärke ganz natürlich immer im gleichen Verhältnis wie das begleitende, in seinen Stärkegraden genau bezeichnete Orchester. Das *Crescendo*, wie es im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts durch das Vorgehen der Mannheimer allgemein bekannt wurde, existiert bei Graun noch nicht, nur wird ein *forte* nach dem *p* gewöhnlich durch ein kurz vorher eingeschobenes *poco forte* vorbereitet. Verschiedenheiten der Schreibarten finden sich dann noch bei den Vorschlägen. Die bei Graun meist gebräuchliche Form ist die, daß der Vorschlag die Hälfte der Dauer der Hauptnote hat. Vor einem Achtel steht ein 16tel-, vor einer Viertelnote ein Achtel-, vor einer halben Note ein Viertel-Vorschlag, vor einer ganzen Note (vgl. S. 99, Syst. 2, Takt 5) steht ein Vorschlag von der Dauer einer halben Note. Den Viertel- und Achtel-Vorschlag treffen wir auch regelmäßig vor einer durch einen Additionspunkt um die Hälfte verlängerten Viertel- und Achtel- Note. Nur bei den Vorschlägen vor 16tel-Noten geht Graun meist von diesem Prinzip ab, indem er statt des vor zwei oder vier 16teln nach obigem Prinzip zu setzenden 32tel-Vorschlags einen 16tel Vorschlag notiert. Ausnahmen von dieser Notierungsweise finden sich nur in einigen Arien, und auch da nicht in gleicher Weise in allen Handschriften (vgl. Revisionsbericht). Der Schreiber der Darmstädter Handschrift z. B. gibt in vielen Fällen dem 32tel-Vorschlag den Vorzug, wo in den anderen Partituren 16tel stehen. Da die Berliner Handschriften der Oper, die aus dem Opernhause stammen, also bestimmt zu Aufführungen benutzt worden sind, fast immer den 16tel Vorschlag bringen, ist derselbe in der vorliegenden Ausgabe durchweg angebracht worden<sup>1)</sup>. Über die einzelnen abweichenden Fälle gibt der Revisionsbericht Auskunft.

1) Beim Druck der Notenbeispiele meiner obengenannten Abhandlung sind an einzelnen Stellen versehentlich moderne 8tel Vorschläge mit Strich durch den Hals gedruckt worden. Diese Figur kommt allerdings bei Graun vielfach vor, aber nicht in ihrer heutigen Bedeutung; sie soll nichts anderes vorstellen, als einen 16tel Vorschlag. Der Irrtum erklärt sich durch die Klarlegung der vielfach üblichen Schreibgewohnheit bei den 16tel Vorschlägen: indem nämlich ausgehend vom Kopf der Note auch noch

Der wichtigste die musikalische Struktur der Oper betreffende Punkt ist jedoch die Instrumentierung. Die Partitur Graun's gibt nämlich, so wie sie dasteht, keine Auskunft über das jeweilige Mitgehen der Ripien-Instrumente bei den einzelnen Musik-Stücken, und es ist auch mangels solcher Ripien-Stimmen — die eine erhaltene der Sinfonie kann wenig Aufschluß geben — nicht möglich, mit Sicherheit anzugeben, in welcher Weise jeder einzelne Takt der Oper instrumentiert war. Wir sind im ganzen Gebiet Graun'scher Opernmusik zur Bestimmung der Instrumentierung auf nur zwei Stücke angewiesen, die hierüber Auskunft geben können: die genau bezeichnete Partitur der Balli zu Cinna, erhalten auf der kgl. Hausbibliothek Berlin, und den Schlußchor der dem Montezuma kurz vorangehenden Oper Silla, dessen sämtliche Stimmen auf der Darmstädter Hofbibliothek erhalten sind. Ich gebe zur näheren Veranschaulichung der Graun'schen Instrumentierungsweise diesen Chor in genauer, nach den Stimmen bezeichneter Partitur hier wieder:

## Carl Heinrich Graun.

### Schlufschor der Oper Silla (1753).

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are:

- Corni.
- Violine I. Flauto I. Oboe I. (This staff includes trills marked 'tr')
- Violine II. Flauto II. Oboe II.
- Viola.
- Sopr. Alt.
- Chor. (with lyrics: Vi - va, vi - va di Sil - la il no - me, di)
- Tenor. Baß.
- Vcl. C. B. Cembalo. Fagotti.

der Hals und der eine Haken in einem Federstrich gemacht wurden =  $\text{♪}$ , hierauf der zweite untere Strich, der genau am Hals angesetzt werden mußte, vielfach durch den Hals gezogen wurde, wodurch folgende, in Graun'schen Partituren oft anzutreffende Figur entstand =  $\text{♪}$ , die genau gezeichnet sein mußte =  $\text{♪}$ . Nur darf diese so entstandene Figur nicht als die heute gebräuchliche =  $\text{♪}$  gelesen werden.

Sil - la il no-me, il no - me di Sil-la, il no - me fa - mo - so, il no - me fa - mo - so in

This system contains the first vocal line and piano accompaniment. The vocal line features several trills marked 'tr'. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line.

o - gni e - tà, vi - va, vi - va di Sil - la il no - me, di Sil - la il no - me, il

This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes more trills. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system.





Flauti I u. II.

Violine I u. II.

Viola.

Ottavia (Sopran).

Postumio (Sopran).

no - me fa - mo - so in o - gni e - tà. Ro - ma per lui re - spi - ra, Ro - ma per lui re -

Corni, Vcl., C. B., Cembalo e Fagotti tacent.



spi - ra e pa - ce e li - ber - tà,

Flauti tacent.

Oboi I u. II.

Metello (Sopran).

Lentulo (Sopran).

Fagotti.

*tr*

*p*

— e pa - ce e li - ber - tà. Ro - ma per lui ri - mi - ra, Ro - ma per lui ri - mi - ra pu -

*tr*

*tr*

*tr*

ni - ta l'em - pie - tà, pu - ni - ta l'em - pie -

Corni.

Violino I.  
Flauto I.  
Oboe I.

Violino II.  
Flauto II.  
Oboe II.

Viola.

*Tutti.*

tà. Di Sil - la e-ro - e, e - roe mag - gio - re, e - roe mag - gio - re, di Si - la e-

Vcl. C. B.  
Cembalo.  
Fagotti.



ro - e, e - ro - e mag - gio - re, mag - gio - re il Te - bro an - cor non ha, di Sil - la e-



ro - e, e - roe mag - gio - re, mag - gio - re, mag - gio - re, mag - gio - re il Te - bro an - cor non

Corni, Violini, Viola tacent.

Flauto ed Oboe I.  
Flauto ed Oboe II.

Ott. (Sopr.)  
ha. Co - me ha can - gia - to il fa - to tut - ta la crudel - tà, tut - ta la cru - del - tà, tut - ta la crudel - tà, la crudel -

Fulv. (Sopr.)  
Co - me ha can - gia - to il fa - to tut - ta la cru - del - tà, tut - - ta, tut - - ta la crudel -

Crisogono. (Tenor.)  
ha. Jo pro - vo sol del fa - to tut - ta la cru - del - tà, tu - - ta, tut - - ta la crudel -

Fagotti e Violoncelli.

Violini (Fl. ed Oboi tacent.)

Viola.

*tr*

*tr*

Silla.

tà, - - - - - tut-ta la cru-del - tà. Fug-gi da - gli occhi

tà, - - - - - tut-ta la cru-del - tà.

tà, io pro - vo sol tut-ta la cru-del - tà, tut-ta la cru-del - tà.

Fagotti, Vcl.  
Cembalo, C.B.

*p*

*p*

*p*

*tr*

*tr*

mie-i, fug-gi dagli occhi mie - i, il mio ros-sor tu se - i, il mio ros-sor tu se - i, non

Fagotti tacent.

v'è per te pie - tà, no, no, non v'è, non v'è per te pie - tà, non v'è per te pie-  
 poco *f* *p* *poco f* *p* *poco f* *p* *poco f* *p*

bis Schluss tutti. 30 Takte.

Corni. *f*  
 Violine I. *f* *tr*  
 Fl. I. *f* *tr*  
 Ob. I. *f* *tr*  
 poco *f*  
 Violine II. *f*  
 Fl. II. *f*  
 Ob. II. *f*  
 poco *f*  
 Viola. *f*  
 poco *f*  
 tà, non v'è per te pie - tà. Vi - va, vi - va di Sil-la il no - me, di und so weiter.  
 poco *f* Vcl. C. B. Cemb. Fagotti.

Zur Erklärung der Instrumentierung dieses Chorstückes ist nicht viel hinzuzufügen. Es geht aus der ganzen Anordnung mit Sicherheit hervor, daß Graun seine Opern für ein großes Orchester instrumentierte, und die naturgemäße Folgerung ist die, daß alle Chorstücke, die Sinfonien, Instrumentalsätze innerhalb der Opern, auch die Balli — wie aus der in gleicher Weise instrumentierten und bezüglich der Ripien-Instrumente genau bezeichneten Cinna-Balli-Partitur bestätigt wird — für diesen Apparat geschrieben waren. Zudem ist uns die genaue Zusammensetzung des Berliner Opernorchesters zu Graun's Zeit bekannt. Es umfaßte im Jahre 1754 nach einem in Marburg's Beiträgen gedruckten Bericht<sup>1)</sup> 40 Musiker, darunter 2 Cembalo-Spieler, 12 Violinisten, 3 Bratschisten, 1 Gamben-Spieler, 4 Violoncellisten, 2 Bassisten, 1 Theorben-Spieler, 5 Flötisten, 3 (4?) Oboisten, 4 Fagottisten und zwei Hornisten. Dieses Verzeichnis nennt also noch 2 in obiger Partiturskizze nicht vorkommende Instrumente: Gambe und Theorbe. Über beider Verwendung in Graun's Werken lassen sich leider nur Mutmaßungen aufstellen, da jegliches Material, das über dieselbe Aufschluß geben könnte, fehlt. Beide Instrumente, Gambe wie Theorbe, werden in jener Zeit als Generalbaßinstrumente benutzt, aber ob das auch bei Graun der Fall war, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Man muß allerdings annehmen, daß sie, da die Spieler doch nicht ohne Zweck engagiert waren, in den Opern auch mitwirkten, und so müßte man bei der Theorbe das Mitspielen in den Recitativen, bei der Gambe oder beiden zusammen das Begleiten der Arien und geschlossenen Stücke voraussetzen. Von der Gambe sind Balli-Stimmen, im Baßschlüssel geschrieben, auf der kgl. Hausbibliothek erhalten, d. h. die Balli sind — mit Ausnahme derer zu Cinna, wo die Partitur erhalten ist, nebenbei das einzige von Graun mit Sicherheit zu bestimmende Autogramm — in zweistimmigem Auszug (Violin- und Baßschlüssel) mit der Aufschrift »per il Violdagamba« notiert. Das bezieht sich offenbar darauf, daß die Violine, die die obere Stimme ausführte, von der Gambe akkordisch begleitet wurde, und zwar diente diese primitive Musiziererei sehr wahrscheinlich zur ersten Einstudierung der Balli, wobei durch die Violine der Tanzrhythmus sehr gut markiert werden konnte. Aber selbst damit erfahren wir noch nichts über die Verwendung des Instruments in der Oper.

Aus der Partiturskizze des Silla-Chores ergibt sich weiter, daß im Verlaufe eines derartig instrumentierten Orchesterstückes allerlei Variationen der Instrumentenmischung eintreten konnten. Wir haben einmal Flöten, Violinen und Viola zusammen, ein andermal nur die Holzbläser, ein drittes Mal Flöten, Oboen, Fagotte und Violoncelle, ein viertes Mal alle Streicher, Cembalo und Fagotte, ein fünftes Mal nur Streicher und Cembalo. An den Hauptstellen spielte dann alles zusammen. Man sieht also, es ist ein sehr abwechslungsreicher Klang, der sich dem Ohre darbot. Leider ist es aber selbst mit Hilfe obigen Beispiels nicht möglich, diese Instrumentierungsvarianten für jeden einzelnen Takt eines nur in unzureichender Partitur erhaltenen Stückes festzulegen.

Sicheres über die Art ihrer Instrumentierung ersehen wir nur bei denjenigen Stücken, bei denen ein Holzblasinstrument auf besonderem System eingezeichnet ist. Dagegen stehen wir ziemlich ratlos denjenigen gegenüber, die nur für Streicher und Continuo aufgezeichnet sind. Hier ist die Klarlegung der Instrumentierung ganz unmöglich. Denn der Meinung, daß alle diese vielen Arien nur vom Streichquartett gespielt worden seien, vermag ich nicht beizutreten, hauptsächlich aus dem Grunde, weil Graun, der ein volles Orchester zur Verfügung hatte, sich doch keinesfalls die glanzvolle Wirkung eines Aktschlusses mit vollem Orchester entgehen lassen konnte. Die beiden Schlußarien des ersten und zweiten Aktes des Montezuma verlangen geradezu volles Orchester, und sie sind auch meiner Meinung nach, zum mindesten in den Ritornellen, vom ganzen Orchester gespielt worden.

1) Vgl. S. 511 meiner Abhandlung.

Auch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß einzelne nur für Streicher und Continuo aufgezeichnete Stücke nur von einzelnen Blasinstrumenten, Oboen oder Flöten, allein begleitet wurden; hier kämen eventuell die Arien der Eupaforice S. 43 und des Pilpatoe S. 97 in Betracht. Es ist natürlich eine sehr unsichere Sache, einen Plan aufzustellen, in welcher Besetzung die einzelnen Stücke gespielt worden sein mögen, aber ich kann doch nicht unterlassen, hier mitzuteilen, in welchen Fällen ich an Instrumentierung durch volles Orchester denke. Es sind dies: im ersten Akt die Arie des Pilpatoe (S. 28), des Narves (S. 53), der Eupaforice (S. 66); im zweiten Akt das Vorspiel (S. 72), der Chor (S. 78), die Arien des Cortes (S. 114) und der Eupaforice (S. 134 und S. 155); im dritten Akt die Arie der Eupaforice (S. 206), des Montezuma (S. 210, hier wohl nur die Ritornelle) und der Schlußchor. Für Streicher und Continuo allein dagegen stehen stets — soweit das bestimmbar ist — die begleiteten Recitative. Für die Zusammensetzung des großen Orchesters ist übrigens noch zu bemerken, daß die Fagotte, wenn sie als Ripieninstrumente benutzt wurden, nach dem Silla-Chor zu schließen, nur einstimmig mit dem Baß gingen. Für das Mitspielen der Ripieninstrumente war natürlich der Umfang derselben ausschlaggebend. Wo die Violinen in der Tiefe den Umfang der Oboen oder Flöten überragten, mußten diese die Violinfigur durch eine zum Akkord passende Figur ergänzen oder überhaupt pausieren. Andererseits finden wir bei Oboen und Flöten ausgehaltene Töne, wenn die Violinen schnelle Figuren haben, die in den Ripieninstrumenten, ebenso ausgeführt, den gewünschten Effekt nicht hervorbrächten. Zwei kurze Beispiele mögen derartige Fälle veranschaulichen:

Cesare e Cleopatra: Akt II. Scene 1.

Artaserse: Akt II. Scene 7.

Auch bei den Fagotten gilt hinsichtlich des Umfangs sowie ausgehaltener Töne das gleiche.

In der vorliegenden Partitur wurde angesichts der Tatsache, daß bei den nur für die Streicher und Continuo gesetzten Arien eine genaue Angabe der Instrumentierung nicht mit Bestimmtheit gegeben werden kann, auf das Hinzufügen der eventuell in Betracht kommenden Ripien-Stimmen



verzichtet. Dagegen wurden bei den Sätzen, deren Besetzung durch volles Orchester mit Sicherheit zu bestimmen ist, die Bezeichnung der Holzbläser, als Zusätze des Herausgebers in Parenthese kenntlich gemacht, hinzgedruckt.

\* \* \*

Der hier folgenden Ausgabe liegen vier Abschriften der Oper in Partitur — die Urniederschrift ist nicht mehr vorhanden — zugrunde. An Zusätzen des Herausgebers wurden außer den schon erwähnten instrumentalen Bezeichnungen sowie einigen ebenfalls durch Parenthese als solche kenntlichen Zeichen des Notentextes beigegeben: einerseits die scenischen Bemerkungen des Originaltextbuches und eine nach modernen Prinzipien ausgearbeitete deutsche Textübertragung, andererseits eine durch kleineren Druck kenntliche Aussetzung des Continuo, die bei den Seccorecitativen vollständig, bei den geschlossenen Stücken nur an den einer harmonischen Ausfüllung bedürftigen Stellen durchgeführt wurde. Wie H. Kretschmar in seiner Ausgabe des Günther von Schwarzburg bereits erklärte, »sollen diese Ergänzungen, die ein jeder Musiker nach Umständen und besserem Ermessen ändern wird, der immer noch sehr verbreiteten falschen Auffassung vorbeugen, daß da, wo der Komponist nur zwei Stimmen notiert hat, es damit auch sein Bewenden habe«. Bezüglich der harmonischen Ausfüllung bei den einstimmigen Stellen der Partitur verweise ich auf die Bemerkung zu S. 55, System 1 des anbei folgenden Revisionsberichtes.

Berlin, Oktober 1903.

**Alb. Mayer-Reinach.**

## Revisions-Bericht.

Für die Neuausgabe standen mir vier handschriftliche Partituren zur Verfügung:<sup>1)</sup>

- A. Eine vollständige Partitur in einem Band aus der kgl. Bibl. zu Berlin.
- B. Eine nur den 1. und 3. Akt enthaltende Partitur, ebenfalls aus der kgl. Bibl. Berlin; beide Handschriften stammen aus dem Archiv des kgl. Opernhauses und sind jedenfalls zu Aufführungen benutzt worden. Von B, deren Akte einzeln gebunden waren, ist der zweite Akt nicht mehr vorhanden.
- C. Eine aus der Privatbibliothek der Prinzessin Amalie, Schwester Friedrichs des Großen, stammende vollständige Partitur in einem Band aus der Bibl. des Joachimsthal'schen Gymnasiums, Berlin.
- D. Eine aus dem Archiv des Hoftheaters Darmstadt stammende vollständige Partitur in einem Band aus der großherzogl. Hofbibliothek Darmstadt.

Die vier Partituren sind Abschriften, die Originalniederschrift Graun's ging verloren. Dies und die Tatsache, daß die vier Partituren in einigen Punkten, vor allem hinsichtlich der Bindebogen in den Gesangsstimmen, stark differieren, erschwerte die Neuherausgabe beträchtlich. Auch das übrige Material konnte zum Teil aus dem gleichen Grunde wenig Unterstützung gewähren. Es kommen noch in Betracht: Cembalo-Auszüge (zweistimmig im Sopran- und Baßschlüssel geschrieben) der kgl. Bibliotheken Dresden und Berlin, sowie der Hausbibl. Berlin; die Gesang- und Orchesterstimmen (Ripien-Instrumente fehlen) der Hofbibliothek Darmstadt; nur zum Teil erhaltenes Gesang- und Orchestermaterial der kgl. Hausbibliothek Berlin, Hofbibliothek Schwerin und Universitätsbibl. Rostock.

Als nächste Unterlage zur Herausgabe benutzte ich Partitur A., doch wurden natürlich die drei anderen Partituren, ebenso wie das wichtigste Stimmenmaterial, genau durchgesehen und verglichen. Abweichende Stellen sowie einige von mir für nötig erachtete Zusätze sind anbei folgend einzeln angeführt.

S. XXXV, XXXVI, XXXVII. Die Titelblätter sind genau nach dem Original-Textbuch von 1755 wiedergegeben, nur daß hier je zwei Seiten, die linke und rechte des Textbuches, auf eine Seite kommen. Die Bezeichnung der Stimmlage ist beim deutschen Personenverzeichnis in Parenthese hinzugefügt. Das Textbuch enthält noch ein viertes Titelblatt mit dem Dekorationsverzeichnis; dieses wurde hier weggelassen und nur die am Schluß desselben stehenden Anzeigen über Ballett und Dekorateur wurden zur dritten Seite hinter die Bemerkung über den Komponisten hinzugesetzt.

- S. 1. Zur Instrumentation vergleiche das im Vorwort Gesagte. Die Ripien-Instrumente sind in Parenthese beigesezt. Die einzig erhaltene Ripien-Stimme befindet sich beim Rostocker Material: nämlich Flöte I. (nur Vorspiel). Das Instrument spielt den ersten Satz mit der ersten Violine, ausgenommen die Takte 57 und 58, setzt aber 58 beim *f* wieder ein; den dritten Satz spielt es ganz mit der Violine I. Der zweite Satz ist nicht eingezeichnet, offenbar wurde das Flötensolo des *Andante* aus einer anderen Stimme, der Solo-Stimme, und von einem andern Bläser gespielt. Solche Solostimmen sind im Darmstädter Material vorhanden. Eine Ripien-Stimme der Flöte II befindet sich unter dem Rostocker Material nicht.
- S. 1. Die Bezeichnung *Allegro* entnehme ich dem Cembalo-Auszug der kgl. Bibl.; in den Partituren fehlt die Bezeichnung.
- S. 4, Takt 94. Alle Partituren haben im ersten Horn auf den ersten Taktteil *e*:



jedoch scheint hier ein Schreibfehler vorzuliegen, da der entsprechende Takt 97 ein *a* im ersten Horn hat.

- S. 8, Takt 59. In Part. A hat die erste Violine auf 4



- S. 10, Takt 41. In Part. A fehlen die Hörner.

<sup>1)</sup> Eitner erwähnt in seinem Quellenlexikon eine 5. Partitur in der Bibliothek Wagener. Da diese Bibliothek in den Besitz des Conservatoire in Bruxelles übergang, wandte ich mich an den Vorstand dieses Instituts, um über den Verbleib der Partitur etwas zu erfahren. Ich erhielt indes den Bescheid, daß sie daselbst nicht vorhanden sei.

## I. Akt.

- S. 11. Die Singstimmen sind alle in den alten Schlüsseln geschrieben, für die Neuausgabe wurde durchgehends der moderne Violinschlüssel gewählt und der Stimmcharakter in Parenthese beigefügt.  
 S. 15. Aria di Tezeuco. Im Textbuch ist eine zweite Strophe enthalten, die Graun nicht komponiert hat:

In te finora alcuno  
 Non vide un Dio sdegnato,  
 Che dell' ardente fulmine  
 Avesse il braccio armato;  
 Ma un Dio, che Padre tenero  
 Ognora a noi sarà.

Bezüglich des Namens Tezeuco, der mexikanisch Tezcuco geschrieben wird, bemerke ich, daß er in Textbuch wie Partituren nur in obiger Schreibart vorkommt.

- S. 18. Syst. 3, Takte 2—3. Im Textbuch steht che stabilisce il soglio statt: la qual cementa il soglio. Ich folge hier wie bei allen Stellen, bei denen Manuskript und Textbuch differieren, dem Manuskript.  
 S. 18. Aria di Montezuma: Hier differieren alle vier Partituren bei Anbringung der Bindebogen in der Gesangsstimme derart, daß in keiner einzigen von einer logischen Anordnung die Rede sein kann. Man mag dies aus folgender Tabelle ersehen:

	Part.	A.	B.	C.	D.
S. 19.	Syst. 2, Takt 1.	Bogen	Bogen	nicht	nicht
	2.	Bogen	Bogen	nicht	Bogen
	4.	nicht	nicht	nicht	nicht
	5.	Bogen	Bogen	nicht	nicht
	Syst. 3, Takt 5.	Bogen	Bogen	nicht	Bogen
S. 20.	Syst. 1, Takt 1.	Bogen	Bogen	Bogen	nicht
	Syst. 3, Takt 1.	nicht	nicht	Bogen	nicht
	2.	nicht	nicht	Bogen	Bogen
	3.	nicht	nicht	Bogen	nicht
	4.	Bogen	Bogen	nicht	Bogen

Ich habe die Bogen da gesetzt, wo sie gleichzeitig mit dem Wort endigen, so z. B. bei non und cor, habe sie aber inmitten eines mehrsilbigen Wortes weggelassen. Vgl. hierzu die Arie S. 29.

- S. 18, Syst. 5, Takt 1. Beim Beginn der 2. Violine steht in Part. C ein Triller.  
 S. 19, Syst. 2, Takte 1 und 5. Im Part. D befinden sich bei Violine I, II und Gesangsstimme auf dem ersten Ton der Phrase



Triller, dagegen fehlen sie auch dort im zweiten Teil der Arie; die übrigen Partituren haben den Triller nicht.

- S. 27, Syst. 1, Takt 1. Im Textbuch: ed il bel contento.  
 S. 27, Syst. 4, Takt 2. Im Textbuch: impossibil.  
 S. 28. Aria di Pilpatoè. Im Textbuch steht eine zweite, von Graun nicht benutzte Strophe:

Sì, sì, le patrie offese  
 A vendicar voliamo:  
 Gli empì stranier veggiamo  
 Al nostro piè spirar.

- S. 29. In dieser Arie sind die Bogen der Gesangsstimme wieder ganz willkürlich in den einzelnen Partituren gesetzt oder weggelassen. Die folgende Tabelle wird das genau veranschaulichen:

	Part.	A.	B.	C.	D.
S. 29,	Syst. 3, Takt 1.	Bogen	Bogen	Bogen	Bogen
	Takt 2.	nicht	Bogen	nur der erste Bogen	nur der erste Bogen
S. 31,	Syst. 2, Takt 1.	nicht	nicht	nur der erste Bogen	nicht
	Takt 3.	nicht	nicht	nur der zweite Bogen	Bogen
S. 32,	Syst. 2, Takt 3.	nicht	nicht	alle vier Bogen	nur der erste Bogen
S. 30,	Syst. 2, Takt 3.	nicht	nicht	nicht	nicht
S. 32,	Syst. 3, Takt 1.	Bogen	Bogen	nicht	Bogen

Die Stellen S. 29, Syst. 3, Takte 1 und 2; S. 31, Syst. 2, Takte 1 und 3; S. 32, Syst. 2, Takt 3 habe ich mit Bogen wiedergegeben, ebenso die Bogen auf »for« S. 30, Syst. 2, Takt 3; S. 32, Syst. 3, Takt 1. Die drei ersten Stellen sowie die beiden letzten entsprechen einander und die Beibehaltung resp. Ergänzung der Bogen schien mir angebracht.

S. 30, Syst. 2, Takt 3, vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.

S. 35, Syst. 3, Takte 2 und 3. Im Textbuch: corriam la istessa sorte.

S. 35, Syst. 4, Takt 1. Im Textbuch: or, se tremarmi vedi.

S. 36. Aria di Erissena. Eine zweite im Textbuch stehende Strophe hat Graun nicht komponiert:

Perchè vuoi credere nemico il fato?  
Chi sapria leggere fra noi nel cielo  
Qual sorte serbisi a questo stato?  
L'avvenir copresi d'oscuro velo:  
Quand abbia a togliersi, è incerto ognor.

S. 37, Syst. 1, Takt 9. Die Gesangsstimme in diesem Takt und den ihm entsprechenden Takten der Arie: S. 37, Syst. 2, Takt 4; S. 37, Syst. 3, Takt 6; S. 39, Syst. 1, Takt 7; S. 39, Syst. 2, Takt 2; S. 40, Syst. 1, Takt 6 ist in A u. B auf dem zweiten und dritten Taktteil teils mit, teils ohne Bogen aufgezeichnet. Die Partituren C und D haben dagegen sämtliche Bogen; ich habe sie diesen letzteren folgend alle gesetzt.

S. 38, Syst. 1, Takt 3. In A steht abweichend von den übrigen Partituren.



te - ne - ro un-

S. 43, Syst. 1, Takt 2. Das  $a^{\sharp}$  auf »sto« ist nicht vorgezeichnet, doch müßte, sollte *ais* stehen, gemäß der sonst in den Partituren stets sich wiederholenden Gepflogenheit das Kreuz ein zweites Mal gesetzt sein. Nur die Partitur C hat ein Kreuz vorgezeichnet, doch halte ich das für einen Irrtum des Kopisten, der in dieser wohl nie zu Aufführungen benutzten Partitur nicht korrigiert wurde. Das Recitativ schlosse in diesem Falle in *Fis*-dur, was wegen des folgenden *A*-dur, dem *Fis*-moll harmonisch näher steht, unwahrscheinlich ist.

S. 43. Aria di Eupaforce: Diese Arie ist in zwei Fassungen vorhanden, deren zweite im Anhang II mitgeteilt ist. Der Mittelsatz der Arie ist in beiden Kompositionen gleich, während der Hauptsatz durchaus verschieden ist und offenbar von einem anderen Komponisten herrührt. Die Annahme, daß Friedrich der Große die zweite Fassung komponiert habe, ist jedenfalls nicht direkt von der Hand zu weisen. Vorhanden ist diese zweite Fassung nur in Part. B, C und dem Cembalo-Auszug der kgl. Hausbibl.

S. 43, Syst. 4, Takt 3: Die Bogen der Gesangsstimme auf 1 und 3 fehlen in D.

S. 53. Aria di Narvés. Im Textbuch steht eine zweite, von Graun nicht komponierte Strophe:

Sì, questi climi ardenti  
E della nostra gloria  
E delle nostre imprese  
Chiara dovran memoria  
Eterna conservar.

S. 54, Syst. 1, Takt 1. Im Textbuch steht conquistar statt guerreggiar.

S. 55, Syst. 1, Takte 3—4, und Syst. 2, Takt 1. Die unisono-Stellen sind hier nicht für das Cembalo harmonisiert, weil sie allem Anschein nach vom Cembalo unisono mitgespielt wurden. Mit Sicherheit läßt sich das allerdings mangels einer genau bezifferten Cembalo-Stimme an dieser wie an ähnlichen Stellen des Montezuma nicht bestimmen, aber die Wahrscheinlichkeit der unisono-Ausführung solcher Stellen geht aus einer Arie der Oper »Europa galante« hervor, die genau beziffert erhalten ist und in der eben solche Stellen mit dem Zusatz »unisoni« versehen sind. Ich lasse diese Arie zu genauerer Einsicht hier zweistimmig folgen:

### Europa galante. Entrata II. letzte Arie.

Violine.

Baß.

7 6    6 4    5 3    (unis.)

(Acc.)

6 4 3 # 7 4 3 6

tr 10

tr tr

4 3 7 9 8 6 6 7 6 5 3 6 6

tr 15

tr tr

Singstimme: Fu - rie spie - ta

unisoni Acc. p

tr tr

20

Violine:

te, voi in - spie - ra - te all' al - ma of - fe - sa, all' al - ma of -

7 6 f (unis.) (Acc.) f p 4 f 3 p 7

30

fe - sa, voi in - spi - ra - te la cru - del - tà,

9 8 6 6 7 # # 6 4 5 #

30

tr tr tr

6 4 7 # f p

tr tr

f 6 p f 7 p #

40

*tr tr tr*

— — — — — voi in - spi - ra - te la cru - del - tà, la cru - del tà, — — — —

7 6 6 6 6 6 # 6 #

Violine I.

*tr tr*

— — — — — la cru - del - tà.

45

*poc. p*

*unisoni* *Acc.* *unisoni*

7 6 6 5 #

Singstimme. 50

*p*

Fu - rie spie - ta — — — — — te, voi in - spi -

*p* *Acc.* *f* *unis.* *Acc.*

7 6 6 5 4 2

ra - te all' alma of - fe - sa la cru - del - tà, — — — — —

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

6 6 5 6 7 6

4 3

60

*tr*

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

6

*tr* *tr* *tr*

6 5 6

4 3 3

fu - rie spi - ta - te, voi in - spi - ra - te all' alma of - fe - sa la cru - del - tà, voi in - spi -

*p*

*poc. f*

*tr*

70

Viol. col. Sopr.

ra - te la cru - del - tà, — la cru - del - tà, — — — — — la cru - del - tà.

*unis.*

*Acc.*

75

80

*tr*

85

*tr tr*

*tr tr*

*unis.*

*Acc.*

usw.

Man beachte besonders die Takte 16 und 17; 42 und 44; 48, 49, 50; 53 und 54; 74, 75, 76, 77; 84 und 85. Die Takte 5 und 22 dürften ebenfalls unisoni zu spielen sein analog den anderen Stellen. Interessant ist die Zusammenstellung der Takte 42 und 44, wo die gleiche Tonfolge einmal akkordisch, das zweite Mal unisono gespielt wird. Jedenfalls dürfte durch derartig genau bezifferte Stücke bewiesen sein, daß Graun das unisono als Orchester-Effekt benutzt. Tatsächlich begegnen wir solchen Wendungen auch in allen seinen Partituren; nur sind diese leider zum größten Teil unbeziffert erhalten, so daß die Rekonstruktion des Cembaloparts sehr erschwert ist. Solche Stellen des Montezuma, wo mir ein unisono-Spiel des ganzen Orchesters wahrscheinlich schien, habe ich ohne Zusätze wiedergegeben, ohne damit eine bindende Norm feststellen zu wollen. Hierher gehört folgendes: S. 70, Syst. 4 Takte 3 und 5 und S. 71, Syst. 1, Takt 1; S. 98, Syst. 1, Takt 2 und Syst. 2, Takt 4; S. 102, Syst. 4, Takt 2; die meisten unisono-Stellen der Arie S. 118; S. 134, Syst. 1, Takt 2 und Syst. 3, Takte 4 und 5; S. 153, Syst. 4, Takt 1; S. 198, Syst. 3, Takte 1—3 und die entsprechenden Partien der gleichen Arie. S. 212, Syst. 1, Takt 5 und Syst. 2, Takt 1 scheint ein ähnlicher Fall vorzuliegen wie in der Europa galante-Arie Takte 42 und 44: das erste Mal wird unisono gespielt, das zweite Mal akkordisch, was sich aus dem Sextakkord des zweiten Taktes schließen läßt. Andere Stellen habe ich mit Akkorden für das Cembalo versehen, so z. B.: S. 30, Syst. 2, Takt 3 das *c*, weil zwischen zwei Akkorden stehend; S. 70, Syst. 3, Takt 6; alle unisoni der Arie S. 114 und des Recitativo arioso S. 170; einige Stellen der Arien S. 118 und 146; die Recitativstellen zu Beginn des 3. Aktes und die späteren S. 215, Syst. 4 und 217, Syst. 2 und 4. Daß allerdings auch in den Recitativen con stromenti ganze Läufe unisoni sein können, lehrt folgendes Beispiel aus Europa galante, Entrata I, Scene 1:

Violinen und Viola.

Gesang.

Baß.

re-star, vie - ni o Fu - ro - re, se - con - da i vo - ti mie - i.

unisoni. unisoni.

aber wenige Takte nachher folgen bezifferte Stellen:

Violinen.

Gesang.

Baß.

che la Dis-cor-dia è qui l'I - ra

6 7 6 7

so daß also auch bei den Recitativen, die unbeziffert erhalten sind, keine unbedingte Sicherheit bei Aussetzung des Cembeloparts gegeben ist. Dem Zug der Zeit entsprechend, wie er sich z. B. in Joachim Quantz' für diese Zeit maßgebendem Werk »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen« kundgibt, werden allerdings die harmonisierten Stellen gegenüber den unisono gespielten in der Mehrzahl gewesen sein. Aber die obigen Beispiele beweisen jedenfalls, daß Unterscheidungen gemacht wurden.

- S. 60, Syst. 2, Takt 2. Im Textbuch steht: un tradimento.
- S. 60, Syst. 5, Takt 1. Im Textbuch steht: metter in lor balia.
- S. 61, Syst. 1, Takt 1. Im Textbuch steht: voliam loro ad offrir.
- S. 63, Syst. 1, Takte 2—6. Hier sowie an der entsprechenden Stelle des zweiten Teils sind in der Gesangsstimme wieder große Verschiedenheiten betreffs der Bogen:  
 Erste Stelle: Part. A hat alle; B hat nur in Takt 2 den ersten Bogen und den in Takt 6; C hat die beiden Bogen in Takt 2 und 3, in Takt 4 keinen, in 5 nur den ersten und in 6 keinen Bogen; in Part. D fehlen die Bogen von Takt 3 und 4. Bei der entsprechenden Stelle des zweiten Teils S. 64, Syst. 2, letzter Takt und folgende (System 3, Takt 1—7) hat Part. A Bogen nur Syst. 3, Takte 1, 2, 3; B, C und D haben die ganze Stelle ohne Bogen. Ich folge der ersten Stelle in A und gebe demgemäß auch an der zweiten Stelle alle Bogen.
- S. 68, Syst. 4, Takte 1 und 5. Part. B hat Takt 1 *pp* und Takt 5 erst *p*, wie in Parenthese beigefügt ist; die anderen Partituren haben nur die einmalige Bezeichnung *p*.
- S. 70, Syst. 3, Takt 6; vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 70, Syst. 4; vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 70, Syst. 4, Takte 4—6. Im Textbuch: ecco il sen, voi m'uccidete.

## II. Akt.

- S. 72. Die Tempobezeichnung »vivace« entnehme ich der Darmstädter Cembalo-Stimme; die Partituren haben keine Bezeichnung.
- S. 72. Wegen Instrumentation vgl. Vorrede.
- S. 78. Tempobezeichnung nach der Darmstädter Cembalo-Stimme; die Partituren haben keine Bezeichnung.
- S. 79, Syst. 1, Takt 7. Im Textbuch: del mare.
- S. 91, Syst. 2, Takt 2. — Syst. 3, Takt 1. Die Bogen der Singstimme setze ich nach Partitur D; A hat keine Bogen, in C fehlen die Bogen der zwei letzten Takte.



- S. 93, Syst. 1, Takt 8 bis Syst. 2, Takt 3. Diese unisono-Stelle denke ich mir so ausgeführt, wie ich sie wiedergegeben habe, d. h. die Figur beim ersten Mal ganz unisono, beim zweiten Mal mit Cembalo-Akkorden. Doch ist mangels Bezifferung nichts Sicheres zu sagen. Möglicherweise wurden beide unisono, oder beide mit Akkorden gespielt; vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 93, Syst. 2, Takt 1. }  
 S. 93, Syst. 4, Takt 3. } In Partitur C und D sind in diesen Takten die 16tel Vorschläge als 32tel notiert. In  
 S. 94, Syst. 2, Takt 10. } A stehen 16tel.  
 S. 95, Syst. 2, Takt 1. }
- S. 95, Syst. 1, Takt 2. Den Bogen der Singstimme gebe ich nach Partitur C und D; A hat ihn nur über vier Noten.
- S. 95, Syst. 1, Takt 6. Part. A hat in der zweiten Violine  $f^1 b^1 b^1$ . Ich verbessere nach C und D das erste  $b^1$  in  $c^2$ .
- S. 97, Syst. 5, Takt 3. Die Vorschläge der Violinen sind in Part. C und D als 16tel notiert, in A stehen Achtel.
- S. 98, Syst. 1, Takt 2 und Syst. 2, Takt 4; vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 98, Syst. 1, Takt 4. Die Singstimme hat auf »ra« und »qual« in Part. D keine Bogen; in A und C stehen sie.
- S. 98, Syst. 4, Takt 1. In Part. D steht das  $p$  der Viola und des Basses des nächsten Taktes bereits auf 4 dieses Taktes, C und A haben das  $p$ -Zeichen, wie ich es wiedergebe.
- S. 100, Syst. 2, Takt 2. In Part. D haben  $d$  und  $b$  der absteigenden Figur in Viola und Baß Triller, ebenso in C; in A fehlen sie.
- S. 102. Wegen Instrumentation vgl. Vorwort.
- S. 102, Syst. 4, Takt 2; vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 104, Syst. 5, Takt 2. Im Textbuch: s'abbusiamo.
- S. 105, Syst. 2, Takt 2. Die Bezifferung steht nur in Part. A; D und C haben sie nicht.
- S. 107, Syst. 2, Takte 1—2. Im Textbuch: è il suo nome anco ignoto ai nostri lidi.
- S. 114: wegen unisono-Stellen der Arie vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 117, Syst. 4, Takte 2—3. Im Textbuch: o di tua crudeltate alfin l'eccesso.
- S. 119, Syst. 3, Takt 2. } Part. A hat bei der ersten Stelle alle Bogen der Singstimme, bei der zweiten Stelle gar  
 S. 120, Syst. 4, Takt 4. } keine Bogen. Part. D hat beim ersten Mal nur den ersten Bogen, beim zweiten Mal alle. In Part. C fehlt nur der Bogen bei der zweiten Stelle auf »ve«. Ich setze an beiden Stellen alle Bogen.
- S. 121, Syst. 4, Takt 6; vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 123, Syst. 5, Takt 3. Genau nach A wiedergegeben, nur daß dort der Taktwechsel nicht angezeigt ist. C und D haben den  $\frac{2}{4}$  Takt schon 4 Takte früher auf »S'egli fu«, haben von da aus vier ganze  $\frac{1}{4}$  Takte bis »stesso«, wo alle drei Partituren wieder übereinstimmen. In C fehlt nach »fu« der Taktstrich, so daß hier ein Takt von sechs Vierteln entsteht, was aber wohl auf Conto der Nachlässigkeit des Schreibers zu setzen ist.
- S. 130. Die Arie hat im Textbuch eine zweite Strophe, die nicht komponiert wurde:
- Deh se Amore a' tuoi bei rai  
 Viene a dar nuovo tributo,  
 Con un barbaro rifiuto  
 Nol voler ricompensar.
- S. 130, Syst. 4, Takte 5, 6 und S. 131, Takt 1. } In Part. C und D sind im ersten Takt der ersten Stelle sowie in  
 S. 132, Syst. 1, Takte 5, 6 und Syst. 2, Takt 1. } den drei Takten der zweiten Stelle die 16tel Vorschläge als 32tel notiert: ich gebe sie nach A als 16tel, zumal auch in C und D die Vorschläge des zweiten und dritten Taktes der ersten Stelle als 16tel notiert sind.
- S. 131, Syst. 3, Takt 2. Die Singstimme hat in A auf »ra« einen Bogen, dagegen bei der entsprechenden Stelle des zweiten Teiles nicht. In D und C sind keine Bogen.
- S. 134, Syst. 1, Takt 1. Im Darmstädter Cembalo-Auszug und Part. D steht  $f$  erst auf 4, ebenso in Part. C: ich folge A.
- S. 134, Syst. 1, Takt 2; }  
 S. 134, Syst. 3, Takte 4 und 5; } vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 135, Syst. 1, Takte 4 und 6 und S. 136, Syst. 1, Takt 1 sind die Stärkebezeichnungen in der Viola ergänzt entsprechend S. 137, Syst. 2, Takt 2 und 4.
- S. 135, Syst. 2. *Largo*. In A und D stehen die Stakkato-Punkte der Violinen nur in den vier ersten Takten, ich ergänze sie jedoch entsprechend Baß und Viola, die acht Takte lang gleich sind. In C sind Bässe und Violen ebenso notiert, die Stoßzeichen der ersten Violine jedoch nur in Takt 4, die der zweiten Violine Takt 1 und 3, aber nur auf dem zweiten und dritten Taktteil. Die Bogen der Gesangsstimme Takte 4 und 7 stehen nur in C und D, in A dagegen nicht: ich setze sie nach C und D.

- S. 136, System 1 und 2. *Largo*. In A steht der Baß, wie er im Druck wiedergegeben ist, in der Viola fehlen Takt 1 und 2 die Bogen. In D hat der Baß nur in den drei ersten Takten Bogen, die Viola nur im vierten Takt; das Stakkato der Violinen steht nur in Takt 1 und 2 und ist für die vier folgenden Takte, entsprechend dem Baß aus A, ergänzt. In C stehen Bogen im Baß nur in den ersten vier Takten, in der Viola nur in Takt 3 und 4; Stakkatopunkte der Violinen nur in Takt 1 und 2, aber merkwürdigerweise auch Takt 9.
- S. 144, Syst. 2, Takt 2. Der Taktwechsel ist in keiner Handschrift angezeigt.
- S. 146. Arie: vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 153, Syst. 2, Takt 9 und ganzes Syst. 3. Die Singstimme hat in A alle Bogen bis auf System 3, Takt 2; diesen ergänze ich. Dagegen hat C und D gar keine Bogen.
- S. 153, Syst. 2, Takt 6 und Syst. 4, Takt 6. Die Singstimme hat in A bei der zweiten Stelle zwei Bogen:




bei der ersten Stelle jedoch nicht. C und D haben an beiden Stellen keine Bogen; ich gebe beide Stellen ohne Bogen wieder.

- S. 153, Syst. 4, Takt 1. vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 155. Aria di Eupaforce. Die thematische Figur:



kommt in dieser Form, mit Stoßzeichen auf 3 des zweiten und 1 des dritten Taktes am häufigsten vor, weswegen ich sie bei allen Stellen in dieser Weise wiedergegeben habe. Abweichend sind:

- In A. S. 155, Syst. 4: Im dritten Takt auf 2 ebenfalls ein Stoßpunkt.  
S. 156, Syst. 4: Im dritten Takt gar keine Stoßpunkte.
- In C. S. 156, Syst. 4: In der ganzen Phrase keine Punkte.  
S. 158, letzter Takt und folgende: ein Stoßpunkt nur auf 1 des dritten Taktes.  
S. 162, Syst. 2, Takt 6 und folgende: desgl.
- In D. S. 155, Syst. 4: Im dritten Takt der Phrase 2 Punkte.  
S. 159, Syst. 1: desgl.
- S. 155, letzter Takt. Es ist anzunehmen, daß bei der Ausführung dieser Arie in diesem Takt und ähnlichen Stellen das vierte und achte Achtel der zweiten Violine entsprechend der ersten Violine abgestoßen werden muß, aber weder in den Partituren noch in den Stimmen sind Stoßpunkte verzeichnet.
- S. 157, Syst. 2, Takt 2 und folgende: Die Vorschläge sind in C und D, sobald sie vor vier 16tel stehen, an den meisten Stellen der Arie als 32tel verzeichnet; in A stehen jedoch durchweg 16tel.
- S. 158, Syst. 1, Takt 3. Stoßzeichen der Hörner habe ich nach D und C gesetzt, A hat auf 1 und 3 Stoßpunkte.
- S. 156, Syst. 4, Takte 2 und 4. } Die Gesangsstimme hat in A bei den Figuren  keine Bogen; dagegen in  
S. 158, letzter Takt. } C überall, mit Ausnahme S. 156, Syst. 4, Takt 4 auf »ria o«; in D alle, außer  
S. 159, Syst. 1, Takte 2 und 4. } S. 156, Syst. 4, Takt 2, wo beide, und Takt 4, wo der zweite Bogen fehlt.  
S. 161, Syst. 2, Takte 2 und 4. }


### III. Akt.

- S. 163: vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 168, Syst. 4, Takt 2. Das *f* fehlt in A, B und D; in C ist es vorhanden.
- S. 170. Die Cembalo-Harmonisierung gilt für das ganze Stück, vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 170, Syst. 3, Takt 2. Auf *più* steht in allen Partituren ein *a*. Es muß aber ganz offenbar *gis* heißen.
- S. 170, Syst. 4, Takt 2 und weitere. Im Textbuch steht folgende Fassung:

Della grandezza umana  
Larva imponente, e vana  
Il vanto è passager.

- S. 171, Syst. 3, Takt 2. Im Textbuch steht: *nulla si perde alfin*.
- S. 171, Syst. 2, Takt 2. Das *p* Zeichen fehlt in A, B; steht aber in C und D.
- S. 171, Syst. 3, Takt 3. A, B und D haben diese Stelle so, wie sie hier im Druck wiedergegeben ist. Abweichend sind C sowie merkwürdigerweise die Darmstädter Stimmen. In C haben die Violinen und die Viola auf 3 und 4 Pause, der Baß geht *g a ais his* und bindet dieses *his* zum Recitativ hinüber, wo das »coll' arco« (vgl. S. 171, Syst. 4, Takt 1) jedoch fehlt. Die Darmstädter Stimmen haben die gleiche Anordnung,

nur sind die einzelnen Stimmen in verschiedener Weise ausgeschrieben: die Violinen haben nach dem zweiten Taktteil statt der Pausen den Takt-Schlußstrich, die Viola hat auf 3 und 4 die Pausen, und in der Baßstimme ist das *his* nicht nur auf 3 und 4, sondern auch für den ersten Recitativtakt eingezeichnet, jedoch dann für diesen Takt ausgestrichen. Das ist wohl ein Beweis dafür, daß die Bässe das Recitativ nicht mitspielten. Vgl. hierzu auch das Folgende.

- S. 171, Syst. 4, Takt 1. Bei Beginn des Recitativs steht hier in den Partituren A, B und D (C nicht) die Bezeichnung »coll' arco«. Das bedeutet jedoch nicht das Mitgehen eines Streichinstruments mit dem Continuo, sondern es bezieht sich auf den Einsatz der Streicher bei dem folgenden Duett, das nicht mehr pizzicato, sondern coll' arco gespielt wird. Daß Violoncelli und Bässe, an deren Mitspielen gedacht werden könnte, während des Recitativs pausieren, ergibt sich mit Gewißheit aus den Darmstädter Stimmen. (Vgl. Syst. 3, Takt 3.) Die Bezeichnung coll' arco in dieser Bedeutung steht übrigens bei Graun nach pizzicato-Stellen jedesmal, so z. B. Merope Akt I, Szene 12 und Mitridate Akt III, Szene 5. Auch eine Stelle der Oper Alessandro e Poro, Akt II, Szene 14, wo beim Beginn eines einem begleiteten Recitativ folgenden Secco-Recitativs die Bezeichnung »con sordini« mit Bezug auf das dann folgende Stück steht, gehört hierher. Auch hier geben die Darmstädter Stimmen entscheidende Auskunft.
- S. 174, Syst. 6, Takt 1. Im Textbuch steht: già si sono dichiarate.
- S. 175, Syst. 4, Takt 3. Der Satz: qual fier destino il mio! ist im Textbuch nicht enthalten.
- S. 175, Syst. 6, Takt 2. Im Textbuch: alla perdita mia.  
Takt 3. In den Partituren steht fortuna, ich folge hier dem richtigeren sfortuna des Textbuches.
- S. 176. Duetto. S. 181, Syst. 1, Takt 5 bis Syst. 2, Takt 3 und die Parallelstelle S. 185, Syst. 1, Takt 1—7 sind in den vier Partituren bezüglich der Stoßpunkte der Violinen, Violen und Flöten nachlässig geschrieben. A und B haben die erste Stelle, wie sie im Druck wiedergegeben ist, C und D haben die Stoßpunkte nur in den zwei ersten Takten, C hat sie in den zwei ersten Takten auch in der Viola. In C fehlen Syst. 2, Takt 3 Punkte und Bogen der Viola. Bei der zweiten Stelle S. 185 haben A, B und C die Punkte nur im ersten Takt, D sogar nur in der ersten Violine. Ich richte die beiden Stellen nach S. 181 der Vorlagen A und B ein. Auffällig ist es, daß sowohl S. 181 als S. 185 die Stakkato-Punkte aufhören, sobald Viola und Baß die Figur  bringen. Das stimmt mit den entsprechenden Stellen des ersten Duett-Teiles: S. 176, letzte Takte und folgender, sowie S. 177, letzter Takt und folgende drei Takte, nicht überein. Dort stehen die Stakkato-Punkte mit eben dieser Viola-Figur zusammen. Allein die Punkte fehlen bei den beiden späteren Stellen 181 und 185 in allen Partituren übereinstimmend, so daß ich mich nicht entschließen konnte, sie zu ergänzen.
- S. 183, Syst. 1, Takt 4 bis Syst. 2, Takt 3. } Bei diesen beiden Parallelstellen finden sich in den Partituren 16tel- und  
S. 186, Syst. 2, Takte 1—7. } 32tel-Vorschläge. In A stehen S. 183 nur 32tel-, S. 186 nur 16tel-  
Vorschläge. In den anderen Partituren stehen 32tel und 16tel ganz willkürlich durcheinander. Ich habe durchweg 16tel gesetzt.
- S. 192, Syst. 3, Takt 3. Im Textbuch: con l'oro.
- S. 196, Syst. 5, Takte 1—2. Statt volai per arrestarli steht im Textbuch: loro incontro volai.
- S. 197. Aria di Cortes: Die Gesangsstimme hat bei den zwei Stellen S. 197, Syst. 4, Takte 3 und 5 und S. 200, Syst. 3, Takt 2 die Bogen in der hier wiedergegebenen Weise nur in Part. C und D. In A und B fehlen die Bogen. Da aber bei den vielen entsprechenden Stellen des Montezuma fast stets Bogen zu finden sind, folgte ich der Fassung von C und D.
- S. 197. Wegen unisono-Stellen der Arie vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 207. Aria di Eupaforice. In dieser Arie sind die Bogen der Singstimme in den vier Partituren wieder ganz verschieden und inkonsequent angebracht:  
A hat S. 207, Syst. 1, Takt 6 bis Syst. 2, Takt 4 die Bogen, wie hier gedruckt, ebenso S. 208, Syst. 1 bis Syst. 2, Takt 2; dagegen stehen S. 209, Syst. 1, zweitletzter Takt bis Syst. 2, Takt 5 die Bogen nur Syst. 2, Takte 2 und 3, sind aber in der mit der Singstimme gleichgehenden ersten Violine alle gesetzt.  
In B fehlen S. 207 beide Bogen im Syst. 2, Takt 2; S. 208 und S. 209 fehlen alle Bogen, während sie in den Violinen vorhanden sind.  
In C stehen S. 207 in den vier ersten Takten der Phrase Bogen, in Syst. 2, Takt 2 keine, in Takt 3 nur der erste; S. 208 stehen gar keine Bogen; S. 209 ein einziger Bogen Syst. 2, Takt 3 auf den zwei ersten Achteln.  
In D beginnt S. 207, Syst. 1, Takt 7 der Bogen erst auf dem zweiten Achtel, Syst. 2, Takte 1 und 2 fehlt je der zweite Bogen, Takt 5 stehen beide Bogen nur über zwei Achtel; S. 208 stehen keine Bogen, S. 209 nur die beiden Syst. 2, Takt 2.
- S. 207, Syst. 2, Takt 4. In Part. D steht auf *g* ein Fermate.
- S. 209, Syst. 2, Takte 7 und 8. So, wie sie in allen Partituren geschrieben ist, ist diese Stelle unmöglich: für Takt 8 ist wohl *gis*-moll anzunehmen, mit Ergänzung des *dis* in Takt 7.
- S. 211, Syst. 4, Takt 5. Die Viola hat in A den ganzen Takt hindurch *g*.

- S. 211, Syst. 2, Takte 2—4 und S. 212, Syst. 2, Takte 2—4. Ich folge bei Wiedergabe dieser Parallelstellen der Fassung der ersten Stelle von A. Die übrigen Partituren zeigen Abweichungen hinsichtlich des *p* der Violinen im dritten Takt, das teils genau auf dem dritten Taktteil steht, teils gar nicht gesetzt ist. Die erste Stelle hat in D nur die Anfangsvorzeichnung *ff*, während das *p* des dritten Taktes ganz fehlt.
- S. 212, vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 217, vgl. S. 55, Syst. 1, Takte 3—4.
- S. 219. Zur Instrumentation vgl. Vorwort.
- S. 221, Syst. 1, Takt 3. Auffallend und für Graun ungewöhnlich sind die Oktav-Parallelen zwischen Tenor und Baß. Doch stehen sie in allen Handschriften.

## Balli.

Als Vorlage diente eine Abschrift der Balli auf der Kgl. Hausbibliothek Berlin, (Katalog Nr. 1847). Diese Abschrift ist das einzig vorhandene Exemplar der Balli der Oper. Die Aufschrift heißt: Ballo dell' opera Montezuma per il Viola di Gamba; das Arrangement ist in Violin- und Baßschlüssel geschrieben. Die Aufschrift »per il Viola di Gamba« ist nicht wörtlich zu nehmen, da sie sich nur auf das untere System beziehen kann, während bei dem oberen an die Violinen gedacht werden muß; vgl. das Vorwort. Die Kgl. Hausbibliothek besitzt unter Nr. 1848 des Katalogs noch zwei Tänze in gleichem Arrangement, deren erster der Eingangssatz des ersten Aktes ist, während ich bei dem zweiten nicht feststellen konnte, ob er zum Montezuma-Ballett gehört und wo er plaziert war. Das vollständige Exemplar Nr. 1847 enthält ihn nicht. Er beginnt folgendermaßen:



- Das Ballett ist im Druck, abgesehen von offenkundigen Schreibfehlern, genau nach der Vorlage wiedergegeben.
- S. 222, Syst. 3, Takt 5. Statt des zweiten *a'* der Oberstimme steht *h'*, was ich entsprechend den übrigen derartigen Stellen in *a'* abändere.
- S. 222, Syst. 6, Takt 1. Die beiden letzten Noten der Unterstimme heißen im Manuskript *d g*, was verschrieben sein muß.
- S. 222, Syst. 9, Takt 6. Die Handschrift hat in der Oberstimme *h g h a fis a*. Ich ändere das entsprechend S. 223, Syst. 1, Takt 9.
- S. 223, Syst. 7, letzter Takt. Das vierte 16tel *g* ist als *fis* verzeichnet. Die entsprechenden Stellen des *Allegretto* haben aber *g*.
- S. 223, Syst. 10, Takt 8. Dieser Takt steht in der Handschrift doppelt.
- S. 224, Syst. 2 von unten, Takt 4. Der Baß hat im Manuskript:



ich verbessere das zweite Achtel entsprechend den übrigen Stellen in *G*.

- S. 224, Syst. 3 von unten, Takt 5. Der Vorschlag der Oberstimme ist als Achtel aufgezeichnet, dürfte aber den andern analogen Stellen entsprechend als Viertel zu schreiben sein.
- S. 225, Syst. 9. Statt *segue* steht in der Handschrift *stets siegue*.
- S. 226, Syst. 2, Takt 5. } Auf 1 steht in beiden Takten der Handschrift *d² c² h¹*, was in *c² h¹ a¹* zu verbessern sein
- S. 226, Syst. 3, Takt 4. } dürfte.
- S. 226, Syst. 2, Takt 8. } Auf 2 steht im Baß ebenfalls *g*, was wohl *a* heißen muß.
- S. 226, Syst. 3, Takt 7. }
- S. 230, Syst. 5, Takt 7. In der Unterstimme steht *g A a A*; mir scheint *g G* richtiger.
- S. 231, Syst. 2, Takt 3. In der Unterstimme steht auf dem ersten Taktteil *A*, wofür wohl *c* zu setzen ist.
- S. 231, Syst. 4, Takt 2. Die Oberstimme hat auf dem dritten Taktteil *a² h²*; ich setze entsprechend Takt 6 *c³* statt *h²*.
- S. 231, letztes Syst., Takt 3. Die Oberstimme hat *cis¹ g¹ h g¹ c¹ g¹*; statt *h* setze ich *d¹* analog dem dritt vorhergehenden Takt.
- S. 231, 227 und 224. Die Handschrift hat stets beim Schlußstück der einzelnen Akte die Bezeichnung *Ballo general*. Wie oben bereits *segue* statt *siegue* setze ich hier *generale*.

Berlin, Dezember 1903.

Alb. Mayer-Reinach.