

Joachim Veit

Nicht Danzi, sondern Nasolini! – Zu einem Lieblingszitat Webers

Als Max Maria von Weber im ersten Band seines *Lebensbilds* mit einem gewissen moralischen Naserümpfen die „Landpartien und Lustfahrten“ des „überlustigen Kreise[s]“ mit dem Namen „Faust’s Höllenfahrt“ beschrieb, „in die der junge Carl Maria [...] hineingerathen war“¹, nahm er den ebenfalls diesem Kreise angehörenden Franz Danzi, den er aufgrund seines „Freundesraths“ als „guten Engel“ Webers in dieser Zeit bezeichnete, in Schutz, da dieser das „wüste Trinkstuben und Kneipenleben“ nicht mitgemacht habe. Mit der „Rückkehr gehobenerer Stimmung“ seien dem abgeklärten älteren Danzi gewissermaßen die Zügel nicht so leicht entglitten und er habe Weber, wenn auch „nicht immer mit Erfolg“, von diesen Kreisen „fern zu halten“ versucht². Max Maria gibt an dieser Stelle auch die Namen und Pseudonyme einiger Mitglieder des Kreises an: Franz Danzi („Rapunzel“), der Arzt Dr. Johann Michael Kallin („Dr. Faust“) und der Librettist Franz Carl Hiemer („Reimwol“); Weber selbst hatte das Pseudonym „Krautsalat“³.

Als „heitere Belege dafür, in welcher jovial-ungezwungener Weise die Mitglieder der Gesellschaft schriftlich mit einander verkehrten“, gab Max Maria dann die gereimte „Epistel an Hiemer“ vom 19. Juli 1809, Webers „musikalischen Brief“ an Danzi vom 15. Juni 1808 und einen weiteren gereimten Brief aus dem September 1808 an Danzi wieder⁴.

Insbesondere der musikalische Brief (vgl. die Wiedergabe auf S. 48f.) muss als eine besondere Kuriosität gewürdigt werden, steckt er doch voller textlicher und musikalischer Anspielungen.

1 MMW, Bd. 1, S. 143.

2 Ebd., S. 143f.

3 Ebd., S. 144. Einige Seiten zuvor (S. 139) hatte er als weitere ‚Wirtshauskontakte‘ Webers (im „Trinkstübchen“ des Schlosses) die Offiziere von Mylius, von Bibra, Hempel, von Bautze, den Geheimrath Carl Gottlieb Hanisch, Dr. Kocher und Hofrath Friedrich von Lehr angegeben (ohne dass diese dem Zirkel von „Faust’s Höllenfahrt“ zugeordnet sind).

4 MMW, Bd. 1, S. 144–151; vgl. dazu A040233, A040190 und A040193.

An Danzi.

Sei - ner Wohl - ge - bo - ren
Herrn Ka - pell - mei - ster Dan - zi
in
Stutt - gart.

Recitativo.

Canto.
Krautsallat.
Basso.

Theu - er - ster Herr Ka - pell - mei - ster, ich bren - ne vor Sehn - sucht Sie wie - der zu

Allegro agitato.

sehn. Mein Ver - lan - gen und mein Ban - gen, und mein Wei - nen bei den

Adagio. Cantabile. Andante.

Pei - nen, oh - ne Sie, oh - ne Sie, und Mu - sik zu seyn. Ach! ach! ach! nur_ bei_

Dir al - lein, lieb - ster Ra - pun - zel kann ich_ nur_ schmun - zeln wei - chet_ der

f
Schmerz. Wenn Sie ü-bri-gens ge-sund sind so freut es mich, ich bin auch so ziem-lich wohl,
ff *semplice*

Adagio con espressione.
grü-Ben Sie mir al-le mei-ne Lie-ben, be-son-ders la mi-a ca - ra Pu - zi - ca -
3 *3*

Allegro furioso. *ff* *ff* *tr*
- ca. *Faust!* *Faust!* Der Höl - len - Doc - tor
fff *6*
5
3

pp **Maestoso.**
seg-net Euch! 's Donnerwetter, — ach, — wollt' sagen — 's, Donnerwetter — *gia suo - no il Tam -*
4

- bu - ro il Kron - prinz — s'a - van - za, mio dol - ce — Franz Dan - zi io deg - gio schlie - Ben.
6 *7*

Ludwigsburg, den 15. Juni 1808.

Verharre mit schuldigstem
Reh-Spek
Eier Woll gebohrten
übergabner Diener
Krautsallat.

Der dankenswerterweise von Tim Hüttemeister angefertigten Übertragung liegt die Wiedergabe bei MMW, Bd. I, S. 146–149 zugrunde; zur Fehlerkorrektur und Vereinheitlichung vgl. die Angaben zur Publikation auf der WeGA-Website, A040190.

Erstere sind dabei leicht zu klären: die Ansprache Danzis als „liebster Rapunzel“ greift dessen Pseudonym in „Faust’s Höllenfahrt“ auf, ebenso lässt sich „Faust! Der Höllen-Doctor“ dem Leibarzt Herzog Ludwigs, dem oben genannten Dr. Kallin zuordnen, „la mia cara Puzicaca“ hat schon Max Maria von Weber als Danzis, 1807 mit ihm aus München nach Stuttgart übersiedelte Gesangsschülerin Margarethe Lang identifiziert. Ihr hat Weber im übrigen noch im selben Monat Juni 1808 seine Klavierpolonaise op. 21 gewidmet, die just in der Tonart dieses *Adagio con espressione* steht⁵. Schließlich ist im abschließenden *Maestoso* wohl entweder der wirkliche Kronprinz Wilhelm I. gemeint oder in einem eher allgemeineren Sinne lediglich Prinz Adam von Württemberg (der damals 16-jährige Sohn des Herzogs Ludwig), den Weber unterrichtete und dessen Finanzen er teilweise mit verwaltete⁶.

Ebenso offensichtlich wie die Verwendung von Pseudonymen scheint in diesem Schreiben die Verwendung musikalischer Anspielungen, deren Versatzstücke Weber hier zu einem bunten Reigen zusammenfügt, bei dem bloße Persiflage eines Tonfalls („Mein Verlangen [...]“) und Zitat schwer zu trennen sind. Jedenfalls hat sich die Bestimmung der Zitate bislang als schwierig erwiesen. Lediglich das *Cantabile*-Thema zur Textstelle „ach! nur bei Dir allein, liebster Rapunzel, kann ich nur schmunzeln, weichet der Schmerz“ ist in den Werken Webers und Danzis keine Unbekannte. Weber verwendete dieses Thema als Variationsgrundlage der Nr. 3 seiner im November 1809 in Stuttgart vollendeten *Six Pièces pour le Pianoforte à quatre mains* op. 10 (WeV T.2)⁷. Das mit drei Variationen verknüpfte Thema (in G-Dur) besteht dort aus zwei Teilen: Einem Achttakter, der dem F-Dur-Thema des musikalischen Briefs (mit Ausnahme des Verzichts auf die darin vorliegenden Verzierungen

5 Ebd., S. 144; vgl. dazu auch Veit, *Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener. Zu Carl Maria von Webers Aufenthalt in Württemberg*, in: *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 144f.

6 Vgl. Veit (wie Anm. 5), S. 122–124 bzw. S. 144. Weber spricht hier zwar vom „Kronprinz[en]“, ob aber wirklich der eigentliche Kronprinz Wilhelm I. (geb. 1781, ab 1816 König von Württemberg) gemeint ist, scheint zweifelhaft.

7 Die Neuedition dieses Zyklus in der Weber-Gesamtausgabe liegt jetzt vor: *Werke für Klavier zu vier Händen*, hg. von Markus Bandur und Joachim Draheim, Serie VII, Bd. 4, Mainz: Schott, 2021, S. 31–63, *Andante con Variazioni* auf S. 41–45. Die Arbeit an der Redaktion dieses Bandes führte zu einer neuerlichen Nachforschung zu dem Thema und zum Verfassen des vorliegenden Artikels.

in T. 2 und 7) entspricht. Nach einem Wiederholungszeichen schließt sich ein Viertakter auf der Dominante an (2+2 Takte), worauf der zweite Viertakter des Themas (nun auch mit der Verzierung im 2. Takt und mit einer geringfügigen Abwandlung der Schlussbildung) wiederholt wird. Die Verzierung in T. 7 des Briefes („weicht“) begegnet aber wortwörtlich in Variation 3 des Opus 10 (T. 7 bzw. 15).

Friedrich Wilhelm Jähns schrieb zu diesem Variationsthema:⁸

„Ob das *Thema* der Variationen der N. 3 ein W.'sches Original sei, oder vielleicht von Danzi herrühre, an dessen Schreibweise es lebhaft erinnert und an den W. sich damals eng anschloss, hat sich nicht feststellen lassen. Dass es aber W. besonders anzog, ergibt sich daraus, dass er es nicht nur 1808 in seinem *Potpourri* op. 20 (vergl. 64), sondern auch 1810 in den für A. v. Dusch geschriebenen Variationen (94) verwendete [...] Auch in dem komischen musik. Sendschreiben W.'s an Danzi (60) findet es sich vor.“

Im sogenannten *Grand Potpourri* für Violoncello und Orchester (WeV N.6), das Weber im Dezember 1808 komponierte und dem Stuttgarter Cellisten Anton Graff widmete, ist das Thema ebenfalls Grundlage dreier Variationen – hier tritt es aber in F-Dur und mit der Verzierung von T. 7 (erweitert um Vorschlagsnoten im letzten Viertel des Takts) auf. Von einer ins Orchester verlegten Wiederholung der Takte 1–8 abgesehen, folgt aber auch hier der gleiche dominantische Mittelteil wie in op. 10 mit anschließender Wiederholung der Takte 5–8. Übereinstimmend mit dem zeitlich späteren op. 10 wird das Thema in der 3. Variation in einer Version mit punktierten Rhythmen präsentiert, die Faktur weicht aber ansonsten deutlich ab.

Ein drittes Mal verwendete Weber das Thema dann 1810 in Mannheim, als er in Eile zu seinem Heidelberger Konzert vom 30. Mai für den dabei mitwirkenden befreundeten Liebhaber-Cellisten Alexander von Dusch (Gottfried Webers Schwager) die Variationen für Violoncello und Orchester WeV N.8 komponierte und dabei auf die beiden älteren Werke N.6 und T.2 zurückgriff⁹. Das neue Werk erschöpft sich aber nicht in einer bloßen Kombination der Variationen des *Potpourri* mit den instrumentierten des zuvor vier-

8 Jähns (Werke), S. 95.

9 Vgl. dazu die Beschreibung ebd., S. 115f. bzw. TB vom 28.–30. Mai 1810.

händigen Klavierwerks, sondern fügt der neuen Reihenfolge auch noch eine komplett neue Variation hinzu.

Jähns wiederholte auch bei seiner Beschreibung der konzertanten Werke N.6 und N.8 den Verdacht, dass das Thema „vielleicht [...] von Danzi herrühre“; auch wenn er dies nicht habe belegen können, so ließe „der Character desselben [...] dies jedoch fast annehmen“¹⁰.

Diese Vermutung lag für Jähns insbesondere beim *Potpourri* nahe, da dessen Finale ein weiteres Thema variiert, das bereits Max Maria von Weber (etwas modifiziert) als Thema eines „Violoncell-Rondo Danzi's“ identifizierte, von dem Weber „in spätern Jahren“ behauptet habe, dass hiervon Danzis „ganzer musikalischer Einfluß auf ihn ihm emanirend erschien“¹¹.



NB 2: Max Marias Wiedergabe des Themas, T. 1–4 in As-Dur
Wiedergabe des Themas aus dem Grand-Potpourri, T. 1–4 in D-Dur

Die auffällige Bevorzugung des Violoncellos im Kontext dieser Themen konnte selbstverständlich als weiteres Argument der Bezugnahme auf Danzi gelten, da dieser seine Karriere als Violoncellist im Mannheimer (später nach München übersiedelten) Orchester begonnen hatte. So folgte auch der Autor dieser Zeilen beim Verfassen seiner Dissertation der Annahme, dass die zitierten Themen vorwiegend von Danzi selbst stammen und konnte als Vorlage für das Finalthema des *Potpourri* in der Tat das D-Dur-Rondo der

10 Jähns (Werke), S. 80.

11 MMW, Bd. I, S. 142. Es konnte bislang nicht geklärt werden, worauf sich Max Maria hier bezog. In Webers *Potpourri* steht die Version (mit nicht punktierter Sechzehntelfigur) in D-Dur; bei Danzi ist das Thema Grundlage der Variationen des I. Satzes seines 1801 erschienenen Streichquartetts op. 6 in C-Dur und nicht eines Violoncell-Rondos (das Thema erklingt hier in der Violine), vgl. Volkmar von Pechstaedt, *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826)*, Tutzing 1996, Nr. 265, S. 146. Zur Herkunft des Themas siehe w. u.

Therese aus Danzis 1789 in München erstmals aufgeführter Oper *Der Quasi-Mann* identifizieren¹². Weber hat in seinem *Potpourri* nicht nur den Anfang (beginnend nach dem Orchestervorspiel mit der Verlegung des Themas der Singstimme ins Cello) original zitiert, sondern mehrfach im weiteren Verlauf auf Danzis Komposition zurückgegriffen, die ihn möglicherweise auch durch ihren Text („Der Schutzgeist, der Liebende, stetig umschwebet, mit Hoffnung und Muth in Gefahr sie belebet, der hat ihn erhalten, der bringt ihn zurück“) zu dieser Übernahme inspirierte¹³.

Die übrigen Themen des musikalischen Briefs aber konnten trotz wiederholter Suche bislang nicht gefunden werden. Der Anklang der abschließenden Takte „*mio dolce Franz Danzi, i deggio* schließen“ an eine Stelle in Danzis Rezitativ und Arie für Tenor mit Chor „Ah che incertezza amara“ (Pechstaedt Nr. 208, S. 102f.) ist zu vage, um als gezielte Anspielung gelten zu können¹⁴. Erst in jüngster Zeit verhalfen die neuen Möglichkeiten des Internets nun zur Identifikation eines weiteren Themas: Ausgerechnet der Achttakter bei der Textstelle „ach! nur bei Dir allein“ – also jenes Thema, das Weber mehrfach verwendete – erwies sich dabei nicht als Thema Danzis, sondern als aus der Feder des italienischen Opernkomponisten Sebastiano Nasolini (circa 1768–

12 Vgl. J. Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz 1990, S. 40f. u. 374–379 (das Rondo der Oper, das im übrigen auch Louis Spohr in seinem op. 81 verarbeitete, ist dort komplett nach der Vorlage einer mit 1791 datierten Abschrift des Münchner Kopisten Sixtus Hirsvogel aus der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, faksimiliert). In der Orchestereinleitung erklingt das Hauptthema in der Oboe, daher verwundert Max Marias Erwähnung eines Violoncell-Rondos (vgl. dazu auch Veit, S. 41, Anm. 37).

13 Vgl. ebd., S. 41, Anm. 36 und S. 374. Inzwischen konnte ein Textbuch dieser „komischen Oper in zwey Aufzügen“ in der Münchner Sammlung Her (Signatur: Slg. Her 1386) nachgewiesen werden; die Arie der Therese findet sich dort in Akt I, 1. Auftritt, S. 10f.

14 Ebd., S. 40, Anm. 31; die Arie ist in einer *Auswahl von Arien* bei Falter in München im Klavierauszug gedruckt worden. Der melodische Anklang findet sich immerhin an markanter Stelle im C-Dur-Schlussabschnitt nach einer Fermate am Beginn eines sieben-taktigen *Moderato*-Einschubs. Mit dem anschließenden „Andiamo“-Aufwurf im *Allegro* setzt dann der Chor mit dem Text „la tromba c’invita“ bzw. später „gia suona la tromba“ ein – eine weitere, wenn auch vage, Parallele zum *Maestoso* des Briefs.

circa 1799) stammend¹⁵. Auf diese Spur führte kurioserweise zunächst der Text „Ach nur bei Dir allein“, der zwei Treffer anzeigte :

- *D-Mbs (D-MZsch)*, Mus.Schott.Ha 631: Friedrich Meggenhofen: „Aria | Ach nur bei dir allein kann ich & | von | NASOLINI | fürs Clavier eingerichtet | VON | F. MEGGENHOFEN. | Bei Schott in Mainz. | [left:] N|o 442. [right:] 24 X|r | 85 C|m|s.“
- *D-KA*, DonMusDr 2183 und *D-Mbs (D-MZsch)*, o. Sign.: „Aria | von | Nasolini | Ach nur bei dir allein. &. | mit Flöte und Gitarre Begleitung eingerichtet | von | I. Arnold | Bei B. Schott in Mainz. | [left:] N|o 440. [right:] 24 X/r | 85 C|s.“ (diese Version ist als Digitalisat zugänglich unter: <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-46562>)

Der Textbezug dieser hier in G-Dur erscheinenden Arie im 2/4-tel-Takt mit der Tempobezeichnung *Andante affettuoso* geht sogar über den bloßen Anfang hinaus: „Ach nur bei dir allein kann ich genes liebliches Wesen weicht der Schmerz“ ist die Textgrundlage des ersten Teils, und trotz der Verkürzung der Notenwerte und kleinen Varianten ist der achttaktige Beginn (nach einer achttaktigen Einleitung) eindeutig als Vorbild zu identifizieren:¹⁶

NB 3: T. 9–16 im Klavierauszug von Meggenhofen

15 Zu Sebastiano Nasolini, dessen Schaffen bisher wenig erforscht ist, vgl. den neueren biographischen Artikel von Daniele Carnini in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 77, Rom 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_(Dizionario-Biografico)).

16 Eine vollständige Wiedergabe des Klavierauszugs von Meggenhofen ist auf der Website der WeGA publiziert, vgl. https://weber-gesamtausgabe.de/downloads/Nasolini_Meggenhofen_2021-08-30.pdf.

Die beiden, laut Stichbuch des Schott-Verlags im September 1810 erschienenen Drucke¹⁷ liegen zeitlich nach dem musikalischen Brief, daher (und im Hinblick auf die kleinen Unterschiede in der Melodie) können sie nicht die Referenzquelle Webers gewesen sein. Ebenso wenig der separate Klavierauszug dieser Arie, der Anfang 1811 im Verlag Falter in München erschien – nicht nur mit demselben deutschen Text, sondern ganz offensichtlich als ungekennzeichnete Übernahme der Version von Meggenhofen¹⁸.

Es liegt dabei nahe anzunehmen, dass es sich hier um eine deutsche Textversion handelt, die aus einer entsprechenden Übersetzung der zugehörigen Oper Nasolinis stammt. Über RISM lässt sich zunächst die originale italienische Version bestimmen: Es handelt sich um die G-Dur-Arie „O cara immagine del mio tesoro“ aus Nasolinis dreiaktiger Oper *Eugenia*, die bereits im Herbst 1792 im Teatro San Benedetto in Venedig erstmals aufgeführt wurde¹⁹. Das Libretto stammt von Giuseppe Foppa und geht auf eine Vorlage von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais zurück²⁰. Die Handlung besteht aus einem bunten Verwirrspiel um eine fingierte (dem Vater der Braut verschwiegene) Eheschließung, die nach mancherlei Komplikationen am Ende dann doch in eine „richtige“ verwandelt wird. Der II. Akt endet damit, dass Eugenia (die Braut) erfährt, dass es nur ein „vermeinter Pfarr“ war, der sie mit dem Grafen von Clarendon vermählt hatte. Somit glaubt sie, von ihm getäuscht zu sein.

17 Vgl. Stichbücher des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz, Stichbuch 1, 1–449, *D-Mbs*, Ana 800.C.I.1; demnach wurde die Klavierversion zunächst mit 96 Exemplaren gedruckt, im August 1811 und Juni 1812 folgten weitere je 25, dann noch einmal im April 1816 50 Exemplare; die in gleicher Auflagenhöhe startende Flötenversion war etwas erfolgreicher, sie hatte im Februar und August 1811 24 bzw. 25 weitere Exemplare, dann nochmals im Juli 1813 25 und im Januar 1816 und März 1818 jeweils 50 Exemplare.

18 Dieser lithographierte Druck erschien im 2. Heft des 1. Jahrgangs der *Auswahl | der Vorzüglichsten | Arien, Romanzen und Duetten | Aus den neuesten Opern | mit | Begleitung des Piano-Forte*, Exemplar: *D-B*, O. 85365; das erstmalige Erscheinen ist in der *Münchener Politischen Zeitung*, Jg. 12, Nr. 27 (31. Januar 1811), S. 128 angezeigt. Bis auf einen einzigen abweichenden Umbruch am Ende der ersten Notenzeile stimmt dieser Druck komplett mit dem Schott'schen überein.

19 Libretto-Druck zur Uraufführung 1792 zugänglich im Center for Research Libraries, Chicago, Identifier: m-f-000208 (bzw. MF-3709 r.38); Text dort S. 41.

20 Es handelt sich um Beaumarchais' fünftaktige *Eugénie*, die schon im Januar 1767 in Paris uraufgeführt und bereits 1768 in Mannheim in deutscher Übersetzung gegeben wurde (vgl. den Druck in der Churfürstlichen Hof-Buchhandlung Mannheim).

Der Graf aber, wohl früher eher ein lockerer Geselle, hält ihr in Wahrheit die Treue und bittet zu Beginn des III. Akts seinen Diener, die Pläne der Familie seiner Braut auszukundschaften. Er selbst ist völlig verunsichert: „Ich kann fast keinen Fuß rühren. Ein plötzliches Zittern hemmt mir den Schritt. Eugenie, o Himmel! Du bist mir gegenwärtig, mehr, als Du glaubst, und mehr, als ich selbst glaubte.“ Daraufhin setzt in der 2. Szene des III. Akts diese Arie ein, deren Text nachfolgend im Original, einer 1794 am Dresdner Hoftheater publizierten Übersetzung und in der Fassung, die sich in den Drucken von Schott und Falter findet, wiedergegeben ist:²¹

Originaltext	<i>Übersetzung Dresden 1794</i>	<i>Fassung Schott/Falter</i>
O cara immagine	O Du theures Bild	Ach nur bei dir allein
Del mio tesoro	Des köstlichsten Kleinods!	kann ich genesen
Te sola adoro	Dich allein bete ich an,	liebliches Wesen
Vivo per te.	Nur für Dich kann ich leben.	weicht der Schmerz.
Tu di quest'anima	Die Du meine Seele	Entfernt zu seyn
Dolce catena	in sanfte Fesseln zwingst,	von dir theure Geliebte
Ristoro e pena	Du schaffest ihr zugleich	ach dies betrübte
Tu sei per me.	Erquickung und Schwermuth.	tödtlich mein Herz.

Diese Arie wurde (neben dem Duett „Deh! calma quel core“, in der Graf von Clarendon der zutiefst enttäuschten Eugenie die Ernsthaftigkeit seiner Haltung zu versichern sucht) zu einer weit verbreiteten Favorit-Nummer dieser ansonsten in Deutschland offensichtlich nicht sehr erfolgreichen Oper²². Die

21 Italienischer Text vgl. Anm. 20; Text von 1794 hier wiedergegeben nach dem Textbuchdruck zur Dresdner Aufführung von 1794, Exemplar: *US-Wc*, Albert Schatz Collection, ML48 [S7001], vgl. <https://www.loc.gov/item/2010663075/>; dort auf S. 98/99 (auch die vorstehenden deutschen Zitate stammen aus dieser Version); dritte Spalte nach Schott, PN 442. Eine komplette Wiedergabe der Arie findet sich auf der Website der Weber-Gesamtausgabe https://weber-gesamtausgabe.de/downloads/Nasolini_Cara_immagine_2021-08-30.pdf; vgl. dazu auch die kurze Beschreibung unter Aktuelles, A050349.

22 Vgl. hierzu die Nachweise bei RISM, neben der Partitur in Dresden (Mus. ms. 4170-F-500, italienisch) sind Fundorte der Arie gegenwärtig u.a. *D-B* (Mus. ms. 15888), *F-Pn*, *I-BGc*, *I-Rama*, *PL-Wu*, *US-Wc*. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, London 1978, Sp. 505 gibt als Aufführungen außerhalb Italiens neben der Dresdner lediglich Lissabon und Barcelona 1794 und Madrid 1795 an. Roland Pfeiffer, *Merkmale der Melodiegestaltung in Aufttrittsarien für Tenor-Partien um 1800*, in: *Analecta musicologica*, Bd. 50 (2013),

nahe am Original bleibende, aber wenig inspirierte Übersetzung des Dresdner Librettos muss zu einem späteren Zeitpunkt – vielleicht im Wiener oder Münchner Umfeld – in die vollkommen freie, aber sangliche Textversion übertragen worden sein, die sowohl die beiden Schott-Drucke von 1810 als auch der Falter-Druck wiedergeben und die als inhaltliche Bezugnahme im musikalischen Brief ähnlich passend ist wie der Originaltext des im Finale des *Grand Potpourri* aufgegriffenen Rondos aus Danzis *Quasi-Mann*²³.

Aufgrund der geringen Verbreitung der Oper muss wohl davon ausgegangen werden, dass Weber daraus nur diese Arie kannte, die im Original für Flöte, (teils auch zusätzlich 2 Oboen), Fagott und Streicher instrumentiert ist²⁴. Es ist denkbar, dass sie möglicherweise auch mehrfach verwendet wurde (eventuell auch in einem uns bislang nicht bekannten Pasticcio) oder dass sie im Stuttgarter Umkreis zu den Lieblings-Nummern eines Sängers gehörte – vielleicht des ebenfalls mit Weber eng vertrauten Tenors Johann Baptist Krebs, zu dessen Namenstag 1808 oder 1809 Weber eine (verschollene) Burleske *Antonius* (Text von Hiemer) schrieb²⁵.

S. 47, verweist darauf, dass bei der UA in Venedig der berühmte Tenor Giuseppe Viganoni mitwirkte und dass der von ihm „gesungenen Liebes-Cavatina [...] Erfolg und Verbreitung beschert gewesen zu sein“ schien, wobei er auf weitere „Einzelfaszikel vor allem norditalienischer Bibliotheken“ hinweist. Die ersten acht Takte des Gesangseinsatzes sind auch zitiert bei Helga Lühning, *Die Cavatina in der italienischen Oper um 1800*, in: *Colloquium Die Stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden (Rom 1978)*, hg. von Friedrich Lippmann (*Analecta Musicologica*, Bd. 21), Laaber 1982, S. 333–369, Zitat S. 355. Lühnings Quelle war eine Abschrift in *I-Rama*, A. Ms. 2406, in der die zugehörige Oper nicht genannt ist, die aber dort mit „Cavatina“ betitelt ist (von Lühning hier in der Bedeutung als „kurzes Liebeslied“ verstanden). Dieser Titel findet sich auch in *I-BGc*.

23 Eigenartigerweise geht es auch in diesem Werk um eine fingierte Eheschließung: Die nach einem Schiffbruch von ihrem Gatten getrennte und auf eine Insel verschlagene Therese gibt den Kammerdiener ihres Mannes als Ehemann aus, um sich den Eheschließungszwängen, die auf der Insel gelten, zu entziehen. Da der Kammerdiener seinen Herrn tot glaubt, will er aber nicht nur „pro forma“ Ehemann sein (vgl. Libretto, wie Anm. 13, S. 11–20).

24 In Stuttgart wurde erst am 29. September 1813 mit *Merope* eine Oper Nasolinis gegeben, zu der Franz Carl Hiemer eine deutsche Übersetzung anfertigte, die auch zur Münchner Aufführung (Premiere am 1. September 1812) abgedruckt wurde (vgl. *D-Mbs*, Slg. Her 1135).

25 Vgl. MMW, Bd. 1, S. 160 bzw. *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 145. Das hierfür von MMW genannte Personal („Weber die Kleopatra, Hiemer die Octavia, Lehr die beißende Schlange,

Es bleibt einstweilen unklar, wie Weber mit dieser Arie bekannt wurde und ob die zusätzlich angebrachten Verzierungen und kleinen Varianten im Brief eigene Zutat oder Übernahme aus einer uns bislang unbekanntem Vorlage sind. Weber hat später zu Beginn seiner Dresdner Zeit tatsächlich einmal ein Duett Nasolinis (das anlässlich der Auftritte des Ehepaars Josepha und Georg Weixelbaum in Dresden eine Einlage in Etienne-Nicolas Méhuls *Hélène* bilden sollte) neu instrumentiert²⁶. Ob sich Weber dabei an seinen fast ein Jahrzehnt zurückliegenden musikalischen Brief erinnerte? Das Thema des *Allegro moderato* jedenfalls könnte ihm dazu verholfen haben:



NB 4: Einlage in Méhuls *Helene*, WeV U.13/2,
transponiert von G-Dur nach F-Dur, T. 44–46

Auch wenn der Text so gar nicht zu „*mio dolce Franz Danzi*“ passt – die melodische Wendung ist immerhin identisch ...

So ist zwar nun geklärt, dass es sich bei dem von Weber mehrfach zitierten Thema nicht um eine Melodie Danzis handelt, es bleibt aber nach wie vor ein Rätsel, warum Weber diese Melodie mehrfach aufgriff und offensichtlich in besonderer Weise mit Danzi (und dessen Cellospiel) assoziierte. Nicht einmal die wirkliche Quelle Webers ließ sich bestimmen – man kann also nur hoffen, dass dieser Beitrag sich künftig nur als Teil 1 der Antworten auf die Fragen erweist, die uns der musikalische Brief als Produkt des „überlustigen Kreise[s]“ beschert, in dem Weber in Stuttgart und Ludwigsburg nach der Erledigung seiner Dienstaufgaben als herzoglicher Sekretär – offensichtlich feucht-fröhlich – verkehrte.

Danzi die Amme der Kleopatra, die Sängerin Midke den Octavius und die kleine, üppige Lange den Antonius“) könnte darauf deuten, dass nicht Shakespeares verbreitetes Schauspiel *Antonius und Cleopatra* zugrunde lag, sondern lässt an eine musikalische Bearbeitung des Stoffes denken – dass dabei eventuell auch Musik aus Nasolinis *La Morte di Cleopatra* aus dem Jahr 1800 persifliert wurde, wäre aber pure Spekulation.

26 Vgl. die Wiedergabe in Serie VIII, Bd. 12 (2012), S. 69–100 und Kritischer Bericht, S. 225–236.