

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1515. Wien, Dienstag den 17. November 1868.

Eduard Hanslick, Rossini.

1 . *Rossini*

Ed. H. Gioachino Rossini, der genialste und populärste Tondichter Italiens, ist am 14. November in Paris gestorben. Man kann nicht sagen, daß das Ereigniß unerwartet kam, die Krankheit und das hohe Alter des Meisters hatten darauf vor bereitet. Allein die finstere, unwiderrufliche Thatsache ergreift uns doch ganz anders, als die schlimmste Befürchtung, und kaum wird Jemand unbewegt die Kunde vernommen haben, daß dieses ruhmgekrönte, greise Haupt sich zu ewigem Schläfe gesenkt hat. Wie, an dessen olympisches Wesen er im *Goethe* Alter vielfach erinnerte, hat auch Rossini den Tod gefürchtet und jede Anspielung darauf gemieden. Er hörte gerne, wenn man ihm von irgend einem hochbejahrten Künstler, z. B. von, erzählte, wie derselbe noch frisch und rüstig ein *Moscheleshergehe*. Unser Anakreon von Passy blickte gerne aus nach den theuren Häuptern seiner Altersgenossen und fühlte sich ermu thigt, wenn ihm keines fehlte. Vor dem frühen Grabe junger Unsterblicher, wie, *Chopin*, *Bellini*, stand er *Donizetti* wie vor einer unverständlichen grausamen Laune der Natur, aber der Tod seines Zeitgenossen hat ihn tief *Meyerbeer* beängstigt und ergriffen. Mit dem Heimgang Meyerbeer's war das Triumvirat der gefeiertsten Operncomponisten der Jetzt zeit, war die musikalische Tiara von Paris gesprengt. Vier Jahre später folgte, nun steht *Rossini*, der älteste *Auber* von ihnen, allein. Während Auber, trotz seiner 86 Jahre, heute noch rüstig weiterschafft und zugleich mit dem letzten Athem wol den letzten Tactstrich ziehen wird, war die Thätigkeit seit lange abgeschlossen. Seinen persönlichen Freunden *Ros'ssini* ist Rossini am 14. November gestorben, für die Kunst war er seit 40 Jahren todt. Nach seinem Meisterwerke, dem „Wil“ hatte er die Feder niedergelegt, um nie wieder helm Tell eine Oper zu schreiben. Am Leben hängend mit der Zärtlich keit eines Kindes, machte er sich wenig daraus, den Glanz sei ner meisten Werke zu überleben, aber er verschmähte es, sich selbst wiederholend und nicht mehr einholend weiter zu schaffen und statt des Füllhorns allgemeiner Begeisterung das Almo sen der Pietät entgegenzunehmen. Mit 37 Jahren! Freilich,es waren Jahre der Thätigkeit, der Freude und des Ruhmes, wie sie wenigen Sterblichen gegönnt sind.

Rossini wurde bekanntlich in Pesaro, früher zum Kirchen staate, jetzt zum Königsreiche Italien gehörig, den 29. Februar geboren. Sein 1792 Vater, ein sorgloser, lustiger Mann, war Stadttrompeter, nebenbei Aufseher der Schlächtereie. Er hatte sich mit Anna Guidarini, einer schönen und stimmbegabten Bäckerstochter, vermählt und Gioachino blieb die einzige Frucht dieser Ehe. Der Knabe, munter und talentvoll, zeigte einen unüberwindlichen Widerwillen gegen alle schulmäßige Zucht. Eine lateinische Prüfung fiel kläglich aus, ebenso das Resultat eines dreijährigen Clavier-

Unterrichtes. Der kleine Gioachino, dem sein Lehrer ohnehin alles Talent abgesprochen hatte, wollte von der Musik nichts mehr hören. Erst als ihn sein Vater zur Strafe zu einem Grobschmied in die Lehre gethan und er eine zeitlang den Blasbalg getreten hatte, bat er, doch lieber zur Tonkunst zurückkehren zu dürfen. Er wurde nun in das Lyceum von Bologna gebracht, wo er unter der Leitung des P., Lieblingsschülers des be *Mattei* berühmten P., die Composition studiren sollte. *Martini* Dieser strenge Pater Mattei, ein Contrapunkt mit einem Menschengesicht, war gewiß der ungeeignetste Lehrer für den zehnjährigen Knaben, in dessen Kopf schon die süßesten Melo dien zu schwärmen begannen. Ich vergesse es nicht, das gut müthig ironische Lächeln, mit welchem mir Rossini unter den Porträt-Medaillons, welche die Decke seines Musiksalons in Passy schmücken, den Kopf des P. Mattei zeigte. „Sehen Sie, das ist mein berühmter Lehrer, bei dem ich so we *Matteinig* profitirt habe! Er wollte mich immer nur Fugen, Canons und achtstimmige Messen arbeiten lassen; er meinte es gut, aber ich bin mit meinen kleinen Arien und Canzonetten doch besser gefahren.“ Ob seiner schönen Sopranstimme der gesuchteste Sängerknabe in Bologna, wurde der kleine Rossini bald auch das musikalische Factotum des dortigen Theaters und dirigierte eine Anzahl Opern, nach italienischer Sitte am Clavier, desgleichen eine von Dilettanten veranstaltete Aufführung von „*Haydn's* Schöpfung“. Im August 1806 leitete er Opernvorstellungen in Lugo, Forli, Sinigaglia und anderen untergeordneten Bühnen, wo seine Mutter mit frühzeitig verblühter Stimme zweite Partien sang und der Vater das Waldhorn blies. Rossini's Talent entwickelte sich keineswegs so früh wie Mozart's, sondern erst ungefähr im zwölften Jahre und unter anhaltendem Widerstreben. Im Jahre 1810 trat er zuerst mit einer einactigen Oper im San Mosè-Theater zu Venedig vor das Publicum, welches den Versuch („*La*“) sehr beifällig aufnahm. Sein *Cambiale di Matrimonio* Talent entfaltete sich von da an in überraschender Fülle und Productivität, im Jahre 1812 brachte er nicht weniger als sechs dramatische Arbeiten, alle mit entschiedenem Erfolge, auf die Bühne, darunter „*L'Inganno felice*“ und „*La Pietra*“, zwei Opern, die uns noch heute durch Melo del paragonedienfülle und hinreißendes Temperament fesseln und worin die fertige Physiognomie des Componisten des „*Barbier von*“ schon vollständig ausgeprägt ist. Mit achtzehn Jahren hatte Rossini die dramatische Carrière angetreten, mit einundzwanzig war er der erklärte Liebling der Nation. „*La*“ hieß der entschiedenste Sieg seines Lebens, auf Flügeln *Tancred* der Melodie „*Di tanti palpiti*“ zog der Ruhm Rossini's über die Grenzen Italiens, um bald halb Europa zu beherrschen. „*La*“ und „*Tancred*“, beide *Die Italienerin in Algier* im selben Jahre 1812 in Venedig gegeben, haben den Ruf des jungen Componisten für immer fest begründet und auch nach Deutschland verbreitet, wo Rossini vom Jahre 1816 an Mode wurde. „*Tancred*“ (der uns jetzt sehr veraltet klingt) siegte mit der Naturgewalt einer überraschenden revolutionären Erscheinung. Alles darin war dem damaligen Publicum Italiens neu: der Charakter der Melodien, die Modulationen, die Instrumentirung, vor Allem aber der lebendigere, natürlichere Ton des Ganzen im Vergleiche zu den conventionellen Fesseln der bisherigen steifen Opera seria. Dieses frischere Leben und volksthümlichere Element hatte Rossini aus der ihm besonders ans Herz gewachsenen „Opera buffa“ in die Adern ihrer vornehmeren, präntiösen Schwester, der „Opera seria“, hinübergeleitet. Nach der Aufführung des „*Tancred*“ hatte Rossini in Italien keinen Nebenbuhler mehr; die großen Theater von Venedig, Mailand und Neapel stritten sich um jede seiner Partituren. Nach den minder erfolgreichen Opern „*Aurelio in Palmira*“ und „*Il Turco in Italia*“ (1814) gab Rossini sein Meisterstück im komischen Fach, den „*Barbier von Sevilla*“. Rossini war in Verzweiflung, als der Impresario ihm dieses bereits durch *Paesiello's* Musik berühmt und populär gewordene Libretto zu componiren auftrag. In bescheidenster Unterwürfigkeit wendete sich Rossini an den alten Maestro mit der Anfrage, ob er sich diese Kühnheit erlauben dürfe. „Er möge nur,“ antwortete mit ironischer Zuversicht *Paesiello*. Die Zeit drängte. Rossini, der Director des Librettos, der Copist mit mehreren Gehilfen,

Alle waren in dieselbe Wohnung einquartiert und arbeiteten einander ununterbrochen in die Hände. Binnen 13 Tagen war die ganze Oper fertig, Rossini hatte während der ganzen Zeit das Zimmer nicht verlassen. Die erste Aufführung fand am 5. Februar 1816 im Teatro Argentina in Rom statt, unter dem (aus Rücksicht für Paesello geänderten) Titel: „Al“. Die Oper fiel unter *maviva*, oder: Die unnütze Vorsicht größtem Spectakel durch, da man sich fest vorgenommen hatte, den Rossini'schen „Barbier“ tief unter seinem berühmten Vorgänger zu finden. Allein schon am nächsten Abend vermochte Niemand den hinreißenden Melodien dieser Musik zu widerstehen und die Oper ging „alle stelle“.

Unmittelbar auf den heitern Barbier folgte der tragische Mohr von Venedig, „Otel-lo“. Diese Oper war für das San Carlo-Theater in Neapel geschrieben, dessen unternehmender Impresario, „Barbaja“ Rossini für acht Jahre (1814 bis 1822) engagiert hatte. Barbaja besaß zwar keinerlei Bildung, aber eine feine Spürnase für alle aufkeimenden Talente, außer dem Rührigkeit und Geschäftsverstand. Man kennt die bedeutende Rolle, welche dieser Mann, ursprünglich Kellner in Mailand, dann land französischer Armeelieferant, als Impresario in der Geschichte der italienischen und deutschen Oper gespielt hat. Rossini mußte ihm contractmäßig jährlich zwei neue Opern liefern. Die namhaftesten aus dieser Periode (1815 bis 1822) waren außer „Otel-lo“, „Elisabetta“, „Armida“, „Mosè“, „La Donna del Lago“, „Ricciardo e Zoraida“, sämmtlich für *Maometto II.* Neapel. Außerdem für Mailand und Rom: „La Cenerentola“, „La gazza ladra“, „Matilda di Sabran“ etc. *Edoardo e Cristina* Barbaja hatte in Neapel außer den beiden Theatern San Carlo und del Fondo auch die öffentliche Spielbank gepachtet, deren Ertrag zum Theil die Kosten der Oper decken mußte. Rossini selbst erhielt damals außer seinem monatlichen Gehalt von 500 Francs eine kleine Tantième von dem Ertragniß der Roulette. Als in Folge der Revolution vom Jahre 1820 die öffentliche Spielbank verboten wurde, verlor die Oper in Neapel ihre ergiebigste Hilfsquelle, und Barbaja entschloß sich, sein Glück in Wien zu versuchen. Mit einer vortrefflichen Wiener Gesellschaft, Rossini und dessen Frau (Isabella) *Colbrand* an der Spitze, *Nozzari, David, Madame Donzelli* etc., eröffnete Fodor Barbaja im Jahre 1822 auf das glänzendste die Saison im Kärntnertheater, und zwar mit einer neuen Oper von Rossini: „Zelmira“. Noch in seinem letzten Lebensjahre sprach Rossini mit lebhafter Freude von jenem Wiener Aufenthalt und wie er da zum erstenmal ein vollkommen ruhiges, musikalisch aufmerksames Publicum kennen gelernt. Rossini's Musik versetzte die Wiener in einen Rausch des Entzückens. Sogar der Philosoph, sonst *Hegel* nichts weniger als ein Musik-Enthusiast, zog mit an dem Siegeswagen des jungen Maestro und schrieb seiner Frau nach Berlin: „So lange ich Geld für die italienische Oper habe, gehe ich von Wien nicht fort.“ Die deutsche Kritik glaubte sich verpflichtet, achselzuckend und nasenrumpfend auf das „seichte und ungeschulte Talent“ Rossini's herabsehen zu müssen, in Wien geschah dies übrigens in viel milderer Weise als in Berlin und dem übrigen Norddeutschland. Wenn Fétis behauptet, die norddeutsche Kritik habe sich „complètement inintelligent“ in Betreff der genialen Natur Rossini's gezeigt, so muß man ihm vollkommen Recht geben. Die deutschen Journale (zumal die Musikzeitungen) der zwanziger Jahre bieten eine traurige Musterkarte von dünkelfhaft absprechenden Urtheilen über die Unwissenheit Rossini's, die Trivialität der „Italienerin in Algier“, das lärmende Orchester im „Barbier“ u. dgl. Während das deutsche Publicum (oft nur zu sehr) geneigt ist, sich für ausländische Kunstproducte zu interessiren und zu erwärmen, hat die deutsche Kritik von jeher die Tendenz zu dem anderen Extrem gehabt und italienische oder französische Componisten gern, um so tiefer in den Staub getreten, je mehr Freude diese dem Publicum bereiteten. Von Wien wendete sich Rossini nach Venedig, wo er (1823) seine „Zelmira“ aufführte, die letzte Oper, die er überhaupt *Semiramide* für Italien schrieb. Die Gleichgiltigkeit, mit welcher dieses Werk aufgenommen wurde, trug dazu bei, daß Rossini ohne Bedauern von seinem Vaterlande schied, um nach London und Paris zu gehen.

In Paris stieß Rossini auf mancherlei Schwierigkeiten. Seine Musik, sprudelnd, witzig, glänzend, ohne tiefere Empfindung, scheint dem französischen Charakter besonders verwandt zu sein, so daß man Rossini für geschaffen halten mochte, der Lieblingscomponist einer Nation zu werden, deren Lieblingsautor Voltaire ist. Trotzdem war Rossini's Wirkung in Frankreich bei weitem nicht so groß, noch so schnell wie in Deutschland. Theils war es jener „Patriotisme d'antichambre“, welcher nur einheimische Producte schätzt, theils der Zunftneid einer einflußreichen Componisten-Coterie, was sich dem Eindringen der Rossini'schen Opern entgegenstemmte. Namentlich der ehrgeizige Ferdinand war unermüdlich im Intrigüiren; er hat als Director der Italienischen Oper in Paris das Kunststück zuwege gebracht, den Pariser Rossini 8 Jahre lang zu verheimlichen. Im Jahre 1824 wurde nun Rossini zum Director der auf Rechnung der königlichen Civilliste verwalteten Italienischen Oper in Paris ernannt. Das Institut hatte an dem berühmten Componisten einen ebenso unzureichenden Director gewonnen, wie einige Jahre früher an der gefeierten. *Catalani* Rossini zog sich bald von der Theater-Direction zurück, nachdem er durch die Aufführung des „Cro“ die Bekanntschaft ciato mit dem *Meyerbeer's* Pariser Publicum vermittelt hatte. In Paris spielt sich nun die letzte Periode von Rossini's schöpferischer Thätigkeit ab. Die eigen thümlichen und starken künstlerischen Anregungen, die Rossini in Paris, und insbesondere von der französischen Oper empfing, blieben nicht ohne Einwirkung auf seinen Styl. Zwar wußte der immer bequemer werdende Maestro anfangs die Hoffnung der Pariser auf eine Reihe von Originalwerken zu täuschen und sich mit der Bearbeitung älterer italienischer Opern abzufinden. So entstand die französische Bearbeitung der „C“, so „*Semiramide* Le siège de Corinthe“ aus dem „C“, „*Maometto* Moïse“ aus dem älteren „*Mosè*“. Rossini hatte jedoch den Punkt erkannt, wo der musikalische Geschmack der Franzosen von dem seiner Landsleute abwich. Seit waren die Franzosen an dramatisches *Gluck* Leben, an declamatorischen Schwung, vorzüglich aber an kräftige, lebendig eingreifende Chöre gewöhnt. Rossini componirte in diesem Sinne größere dramatische Ensembles hinzu, und gerade diese mit Ernst und Sorgfalt gearbeiteten neuen Stücke, welche Rossini im „*Moïse*“, „*Siège de Corinthe*“ etc. dem dramatisch entwickelteren Geschmack der Franzosen darbrachte, bilden seitdem die Glanzstellen dieser Opern. Außer jenen Bearbeitungen schrieb Rossini für Paris zwei neue Opern: „*Le comte Ory*“, ein elegantes, lebenswürdiges Lustspiel, und sein Meisterstück im ernsten Styl: „C“. Von dem Tage der ersten Aufführung des „*Guillaume Tell*“, dem 3. August 1829, kann man eine neue Phase der dramatischen Musik, und nicht blos in Frankreich, datiren. Nur war ihm mit der „*Auber* Stummen von Portici“ (1828) in verwandtem Sinne, aber mit viel kleineren, fast liedartigen Formen, unmittelbar vorangegangen. Es folgte, *Meyerbeer* dessen „*Hugenotten*“ (1836) wir uns ohne den Einfluß von Rossini's „*Tell*“ kaum denken können. Eine so imposante Wandlung, wie sie Rossini, nachdem er an 40 Opern geschrieben hatte, schließlich im „*Tell*“ aufweist, kommt in der Geschichte der Musik kein zweitesmal vor. Im „*Tell*“ leistete Rossini's Talent nicht nur sein Höchstes, sondern etwas geradezu Anderes; das Werk steht so eigenthümlich und isolirt gegen alles Frühere, daß es immer stillschweigend ausgenommen ist, wenn man von „Rossini'scher Musik“ überhaupt spricht. Seine musikalische Erfindung hat hier ihre höchste Kraft und Ueppigkeit erreicht; dabei fließt sie nicht mehr tändelnd, undramatisch, nachlässig dahin, sie strebt männlich, ernst, machtvoll empor. Wäre die Partitur des „*Tell*“ so gleichmäßig und übereinstimmend, wie ihre Einzelheiten prachtvoll sind, ständen insbesondere die beiden letzten Acte auf der Höhe der zwei ersten, so müßte das Werk nicht nur vollendet, sondern ohne Frage auch das vollendetste heißen. Angesichts des „*Ros'sini* Barbier von Sevilla“ läßt sich darüber streiten. Dieser gehört als eigentliche Buffo-Oper allerdings einer geringeren Gattung an und besitzt keine Nummer, die man isolirt den besten Musikstücken des „*Tell*“ an die Seite stellen könnte; allein der „*Barbier*“ ist ein viel einheitlicheres Ganzes und vollständig congruent

mit *Rossini's* eigener Natur, welche von Haus aus weit mehr dem Heiteren und Komischen zugewendet war, als dem Heldengedicht und der Tragödie. Ich bin sehr ungläubig in Bezug auf die angebliche „Unsterblichkeit“ von Opern-Compositionen; das Studium der Geschichte der Musik, welche so viele unangezweifelte „Unsterblichkeiten“ im Opernfache vorführt, die längst verschollen sind, kann in dieser Ketzerei nur bestärken. Wenn aber zwei moderne Opern das Verdienst und die Aussicht einer *sehr langen* Lebensdauer haben, so sind es gewiß *Rossini's* „Barbier“ und „Wilhelm Tell“. — Aber so be trübend es ist, man muß beifügen, daß von allen *Ros'schen* Opern *sini* nur noch „Tell“ und der „Barbier“ ihre volle Wirkung und Lebenskraft besitzen. Nur sie sind in Wahrheit auf dem heutigen Repertoire heimisch und unentbehrlich. Nur hier und da und nur wenn vortreffliche italienische Sänger interveniren, kommen noch die „Italienerin“, „Cene“, „rentola Mosè“, „Semiramis“, „Othello“ und „Die Belia“ zum Vorschein. Jede dieser Opern entgerung von Korinthe hält einzelne wundervolle Nummern, aber mit jedem Jahre scheint ein immer größeres Stück der Partitur zu verblassen, vorzüglich in den vier tragischen Opern. Man hat in Wien in den letzten Jahren Gelegenheit gehabt, diese Wahrnehmung wiederholt zu erproben. Ohne den Schmuck vorzüglicher Gesangsvirtuosen, also durch die bloße eigenste Kraft der Musik, wirken diese Opern kaum mehr; sie sind daher auch von den deutschen Bühnen so gut wie verschwunden. Alle übrigen Opern *Rossini's*, also die weitaus zahlreichsten, sind verschollen. Man darf die Gegenwart darob nicht schelten. *Rossini* hat sein genialles Vermögen sorglos und leichtfertig verschwendet, er hat dem Modegeschmack und der eigenen Bequemlichkeit allzu willigen Tribut geleistet. *Rossini's* Musik, wie er sie gewöhnlich schrieb, trägt den Keim raschen Absterbens schon in sich, denn sie hat Glanz, Esprit, Sinnesreiz, aber kein Herz. Seine Personen singen tändelnd, wollüstig, geistreich auch da, wo wir sie innig, rührend, leidenschaftlich wünschten. Minder reich und ursprünglich begabt, sind doch *Bellini*, *Donizetti*, selbst *Verdi* unserem Meister in der Sprache des Herzens überlegen; sie haben Töne der Sehnsucht und Leidenschaft angeschlagen, für welche der Lyra *Ros's* vielleicht nicht die Saiten fehlten, aber jedenfalls die Stimmung. *sini* Dazu kommt, daß *Rossini* 15 Jahre lang sich fortwährend selbst wiederholte und nicht müde wurde, musikalischen Zierrath, der mit dem Reiz der Neuheit drei Viertel seiner Wirkung verliert, immer wieder in den Vordergrund zu stellen. Es konnte nicht fehlen, daß man dieser Ueberfülle von stereotypen Coloraturen, Triolen-Passagen, Bettelcadenzen, Crescendos und Brillenbässen bald satt wurde. Lesen wir doch in der Correspondenz des größten und einseitigsten Sponsoren *Rossini-Enthusiasten*, aus *Stendhal* Mailand schon in den Jahren 1820 bis 1822 wiederholt die Worte: „On se dégoute de *Rossini*“, „*Rossini* ne fait que se répéter“ u. s. f. Das war kein Wunder bei einem Componisten, der jährlich drei bis vier Opern schrieb und selten früher als 14 Tage vor der Probe zu schreiben an fing. Die Kunst durfte ihn im Genuß des Augenblicks nicht stören und hatte vor Allem für den Genuß des morgigen Tages zu sorgen. Die Flüchtigkeit, mit der *Rossini* seine Opern schrieb, fand ihresgleichen nur in der Bescheidenheit, mit welcher er von ihnen sprach. Was *Rossini* der Welt geworden wäre, hätte er zu seinem Genie den künstlerischen Ernst und die sittliche Kraft eines *Mozart* oder *Beethoven* besessen — das ist ein Gedanke, nicht auszudenken.

Nachdem *Rossini* im Jahre 1829 die Feder niedergelegt hatte, mit der er den „Wilhelm Tell“ geschrieben, nahm er sie nur mehr selten und flüchtig zur Hand, um irgend ein Gelegenheitsstück, meist für seinen engeren Freundeskreis, zu componiren. Nur Eines derselben entschloß er sich zu veröffentlichen, das „Stabat mater“ (1841), eine Composition, die zwar wenig kirchliche Würde, aber die blühendste Melodien schönheit offenbart. Zwei kleinere (ungedruckt gebliebene) Chöre: „Chant des Titans“ und „Chant de Noël“, sendete *Rossini* im Jahre 1866 nach Wien zur Aufführung in dem von der Gemeinde für *Mozart's* Denkmal veranstalteten Concerte. In seiner Zuschrift bat er „um Nachsicht für die beiden bescheidenen Compositionen,

welche nur das Eine Verdienst haben, von einem Greise zu kommen, der stets ein Anbeter Mozart's gewesen“. Die unbegrenzte Verehrung für Mozart bildete einen der rührendsten Züge in Rossini's Leben. Was ihm in der Tonkunst als das Größte und Herrlichste erschien, er faßte es in den Namen „Mozart“ zusammen. Wie er Mozart musikalisch verwandt ist durch seinen feinen Formensinn, seine maßhaltende Grazie, seine schöne Sinnlichkeit, so theilte er auch sonst Manches mit ihm, z. B. die Fähigkeit, im größten Geräusch, von plaudernden Freunden umgeben und selber plaudernd zu componiren. Die meisten seiner Compositionen hat Rossini in solch lustigem Freundeskreis, während eines Festes oder Gastmals, componirt. Das Gastmal des Lebens ist zu Ende für den lebensfrohen, freundlichen alten Herrn. Er hat seine geliebten „Champs Elysées“ verlassen, um jene sagenhaften elysäischen Felder aufzusuchen, wo die Schatten der großen Todten in seliger Ruhe und Heiterkeit lustwandeln. Er hofft wol nicht vergebens, daß Mozart ihm da entgegenkomme und ihm zurufe: Mein lieber Sohn!