

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 7:
ARIEN, SZENEN, ENSEMBLES UND CHÖRE MIT ORCHESTER
BAND 2

VORGELEGT VON STEFAN KUNZE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1968

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band
wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Stefan Kunze,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 7.

Alle Rechte vorbehalten / 1968 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 256 = Nr. 17	XXII
Faksimiles: Blatt 6 ^r und 7 ^r des Autographs von KV 256 = Nr. 17	XXIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 294 = Nr. 19	XXIV
Faksimiles: Zwei autographe Blätter mit verzierter Singstimme zu KV 294 = Nr. 19 und Nr. 19a	XXV
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 295 = Nr. 20	XXVI
Faksimile: Blatt 5 ^r des Autographs von KV 368 = Nr. 23	XXVI
16. „ <i>Ombra felice!</i> “ – „ <i>Io ti lascio</i> “, Rezitativ und Arie (Rondo) für Alt und Orchester KV 255	3
17. „ <i>Clarice cara mia sposa</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 256	15
18. „ <i>Ah, lo previdi!</i> “ – „ <i>Ah, t'invola</i> “ – „ <i>Deh, non varcar</i> “, Rezitativ, Arie und Cavatine für Sopran und Orchester KV 272	23
19. „ <i>Alcandro, lo confesso</i> “ – „ <i>Non sò d'onde viene</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 294	41
20. „ <i>Se al labbro mio non credi</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 295	59
21. „ <i>Basta, vincerai</i> “ – „ <i>Ah non lasciarmi, no</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 486 ^a (295 ^a)	77
22. „ <i>Popoli di Tessaglia!</i> “ – „ <i>Io non chiedo, eterni Dei</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 316 (300 ^b)	85
23. „ <i>Ma che vi fece, o stelle</i> “ – „ <i>Sperai vicino il lido</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 368	107
24. „ <i>Misera, dove son!</i> “ – „ <i>Ah! non son io che parlo</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 369	125
25. „ <i>A questo seno deh vieni</i> “ – „ <i>Or che il cielo a me ti rende</i> “, Rezitativ und Rondo für Sopran und Orchester KV 374	135
Anhang	
I: 19 a. „ <i>Alcandro, lo confesso</i> “ – „ <i>Non sò d'onde viene</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester, Rekonstruktion einer späteren Fassung der Arie	151
20 a. „ <i>Se al labbro mio non credi</i> “, Arie für Tenor und Orchester, Wieder- herstellung der ursprünglichen Fassung	167
II: 1. Skizze zur Arie Nr. 17 KV 256 (Faksimile und Übertragung)	182
2. Skizze zur Arie Nr. 19 KV 294 (Faksimile und Übertragung)	183

VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchengesamtsätze (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)





Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme des betreffenden Werkes bzw. Bandes behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29: *Werke von zweifelhafter Echtheit*). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zu Grunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen (bei Opern z. B. Einlagestücke für spätere Aufführungen) werden im Anhang des betreffenden Bandes wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von A. Einstein (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutat und Ergänzungen des Bandbearbeiters in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzen vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichlung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzen vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten *c*-Schlüssel sind, soweit sie in den Vorlagen für Singstimmen oder Tasteninstrumente verwendet werden, durch die heute üblichen Schlüsselzeichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten *Accolade* im Vorsatz angegeben. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der *Basso continuo* ist in der Regel nur bei *Secco*-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort des Bandbearbeiters („*Zum vorliegenden Band*“) und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Die in diesem zweiten Arien-Band der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA II/7) enthaltenen zehn Arien sind in ziemlich regelmäßiger Folge innerhalb des Zeitraums von 1776 bis 1781 entstanden. Sie entstammen also drei für Mozart entscheidenden Phasen seines Lebens. In die fruchtbaren letzten Salzburger Jahre, in denen das dramatische Frühwerk mit der *Finta giardiniera* und dem *Re pastore* seinen Abschluß fand, fallen 1776 und 1777 die Arien KV 255, KV 256 und KV 272. Während der Aufenthalte in Mannheim (November 1777 bis Mitte März 1778), dann in Paris (Ende März bis Ende September 1778), wo es für Mozart zu erneuter Begegnung mit der Mannheimer Musik und Orchestertradition, mit der Persönlichkeit Johann Christian Bachs sowie nicht zuletzt zu der engen persönlichen Bindung an die als Sängerin hervorragende Aloysia Weber kam, entstanden die Arien KV 294, KV 295, KV 486^a (295^a), KV 316 (300^b) und die verschollene *Scena* für Tenducci KV Anh. 3 (315^b). Eine eigene Gruppe bilden die Arien KV 368, KV 369 sowie die verschollene Arie KV 365^a – Mozarts erste Fühlungnahme mit Emanuel Schikaneder – aus der Zeit des *Idomeneo* während seines Aufenthaltes in München 1780/81. Aus der ersten Wiener Zeit (April 1781) endlich stammt die Arie KV 374. Außer den beiden genannten verschollenen Stücken scheint keine Arie dieser Jahre verlorengegangen zu sein. Die in unserem Band vereinigten Arien bekunden Mozarts „zweite“, reife Meisterschaft, eine letzte Auseinandersetzung mit der Mannheimer Instrumentalmusik, mit der Musik Johann Christian Bachs und Christoph Willibald Glucks, und nicht zuletzt eine neuerliche intensive Beschäftigung mit der *Seria*-Komposition. Alle diese Wege laufen im *Idomeneo* zusammen. Mit diesem Werk ist ein Abschluß erreicht, mit Mozarts kurz danach erfolgter Übersiedlung nach Wien der tiefste Einschnitt in seiner Laufbahn gegeben.

Der erste, bereits erschienene Arien-Band mit Kompositionen aus Lehrzeit und „erster“ Meisterschaft enthält nach Gattung und Bestimmung verschiedenartige Werke: Probestücke, *Licenze*, Einlagen bzw. Ersatzstücke in fremde *Buffa*-Opern¹. Der vorliegende zweite Band vereinigt mit Ausnahme von KV 256 – wie KV 210 Einlage in ein und dieselbe *Buffa* – echte Konzertarien, also selbständige Werke, die, obgleich dem textlichen Vorwurf nach aus einem dramatischen Zusam-

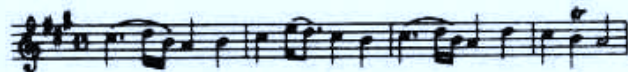
menhang stammend, von vornherein nicht für die Bühne, sondern für die konzertante Aufführung gedacht sind. Dramatischer Gehalt und konzertante, reiche orchestrale Faktur gehen in diesen Stücken eine im Werk Mozarts durchaus eigenartige Verbindung ein. Die Gattung ist dabei aber nicht identisch mit dem *Seria*-Typus der „aria di bravura“. Die Texte der Konzertarien sind ausnahmslos der *Seria* entnommen. Und die Konzertarie bleibt für die Zeit vom *Idomeneo* bis zum *Titus* Mozarts einziger Kontakt mit der *Seria*. Weiterhin wesentlich für die Gattung „Konzertarie“ – ein Terminus, der jedoch im 18. Jahrhundert m. W. nicht begegnet – ist die Zueignung an bestimmte Sänger und die Anpassung jeweils an deren spezifische, insbesondere virtuose Fähigkeiten. So lassen sich zu meist an diesen Arien das Können und die Möglichkeiten der Sänger ablesen, für die Mozart seine Konzertarien schrieb: „... denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid.“ (Mozart an seinen Vater am 28. Februar 1778 aus Mannheim über die Arie KV 295)². Dies gilt zwar damals generell auch für die Opernarie, in besonderem Maß jedoch für die Konzertarie. In seinen Konzertarien hat somit Mozart auch den Sängern bzw. Sängerinnen, denen er sie zueignete, Denkmäler gesetzt. Es scheint, als ob Mozart die Anregung, sich dieser Gattung zu widmen, von J. Chr. Bach empfangen hätte³. So ist Mozarts erste echte Konzertarie, die Szene KV 255, die erste Nummer dieses Bandes, in offensichtlicher Anlehnung an eine Komposition von J. Chr. Bach über denselben Text (nur des Rondo) entstanden. Diese Be-

² Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch (= Bauer–Deutsch), Kassel etc. 1962/63, II, Nr. 431, S. 304, Zeile 26–27. – Dasselbe Bild gebraucht Leopold Mozart in einem Brief vom 24. November 1770 aus Mailand über die Arien-Komposition Wolfgangs am *Mitridate*. Vgl. Bauer–Deutsch I, Nr. 220, S. 405, Zeile 5–7. Folgende Briefstelle bietet den Beleg, daß Mozart in den späten 70er Jahren sich mehr zur *Seria*-Komposition hingezogen fühlte (Mannheim am 4. Februar 1778 an den Vater; vgl. Bauer–Deutsch II, Nr. 416, S. 254, Zeile 117–120): „vergessen sie meinen wunsch nicht opern zu schreiben, ich bin einem jedem neidig der eine schreibt, ich möchte ordentlich für verdruß weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe, aber italienisch, nicht teütsch, serio nicht *Buffa*.“

³ Eine Untersuchung der Konzertarie als Gattung und vor allem der Frage, wann diese Gattung greifbar wird, fehlt bisher. Es sieht so aus, als ob der Weg zu der als selbständiges Werk konzipierten Konzertarie über das „Favoritstück“ aus Opern ginge. Echte Konzertarien scheint J. Chr. Bach als erster geschrieben zu haben. Der Bandbearbeiter hofft, darüber in absehbarer Zeit eine zunächst nur orientierende kleinere Arbeit vorlegen zu können.

¹ Zu dieser Unterscheidung vgl. das Vorwort zum ersten Arien-Band der NMA (BA 4548), S. VIII.

ziehung wird noch auffallender dadurch, daß Mozart das Hauptthema seines „Rondeau“ nur geringfügig verändert aus der Komposition von J. Chr. Bach übernahm⁴. Das Rondothema von J. Chr. Bach lautet:



Auch die Arie KV 294 verdankt ihre Entstehung, wie Mozart selbst bezeugt, einer Komposition von J. Chr. Bach mit demselben Text (vgl. dazu unten, S. XII).

Die Textwahl für Mozarts Konzertarien geht wohl in den meisten Fällen auf den Wunsch der Sänger zurück. Sie schlugen Mozart Texte zur Komposition vor, die ihnen besonders lagen und vor allem schon bekannt waren, so daß sie sich die Worte nicht neu einzuprägen hatten. Gerade dieser Gesichtspunkt stand bei der Textwahl sicherlich im Vordergrund. Mozarts auf die Entstehung der Arie KV 295 bezüglicher Brief (zitiert unten, S. XIV) unterrichtet ausführlich über dieses Verfahren. Dies ist wohl mit ein Grund, daß Metastasio-Texte auch bei Mozart überwiegen. Metastasios Werke gehörten für jeden Sänger zur Grundlage des Repertoires. Trotz ausgedehnter Nachforschungen war über die Herkunft einiger Texte und über die Textdichter keine endgültige Klarheit zu gewinnen. Immerhin gelang es, den Textdichter für eine der Arien dieses Bandes (KV 374) zu ermitteln. In einigen anderen Fällen konnten wenigstens die bisherigen Angaben in der sechsten Auflage des Köchel-Verzeichnisses = KV⁶ (Wiesbaden 1964) berichtigt bzw. ergänzt werden (KV 255, KV 272, KV 295)⁵.

Die Quellenlage für die Arien dieses Bandes ist als verhältnismäßig günstig zu bezeichnen. Mit lediglich zwei Ausnahmen (KV 486^a/295^a und KV 316/300^b) konnten der Edition die Autographe zugrundegelegt werden. Da die übrigen handschriftlichen und die spär-

lichen gedruckten Quellen entweder erst aus der Zeit nach Mozarts Tod stammen oder aber mittelbar oder unmittelbar auf das Autograph zurückgehen, kamen sie für die Revision nicht in Betracht. Leider ist keine der verschollenen Kompositionen wieder aufgefunden worden. Dennoch bringt auch dieser Band bisher Unveröffentlichtes. Abgesehen von den Skizzen zu KV 256 und KV 294 sowie von der verzierten Singstimme von KV 294 erscheinen hier erstmalig im Druck die wiederhergestellte ursprüngliche Fassung der Arie KV 295 sowie eine spätere, aus einem autographen Singstimmfragment rekonstruierte Fassung der Arie KV 294. Indem wir nun zu jedem Stück in der Reihenfolge des Bandes kurz in die Entstehung, Quellenlage, in die jeweils speziellen Probleme sowie in die szenische Situation des Textes einführen, befolgen wir das Prinzip, das sich schon im ersten der Arien-Bände als zweckmäßig erwies.

Die Kompositionen dieses Bandes

Im Jahr 1775 waren die Arien KV 209 und KV 210 als Einlagen vielleicht für ein und dieselbe Buffa entstanden. Die Komposition der Szene KV 255 „*Ombra felice!*“ — „*Io ti lascio!*“ (= Nr. 16) — Leopold Mozart überschrieb das Autograph mit *Recit: ed Aria en Rondeau* — im September 1776 steht in gewissem Zusammenhang mit der Entstehung der genannten Einlagestücke. Der Altist Francesco Fortini, *Virtuoso di Camera di S. A. S. L'Elettore di Baviera*, für den Mozart die Szene — übrigens Mozarts einzige Konzertarie für Altstimme — schrieb, gehörte damals einer italienischen Theatertruppe an unter dem „Capo comico“ Pietro Rosa, der in diesen Jahren mit seiner Truppe in Salzburg u. a. die Buffa-Opern *Il giocatore fortunato* (vgl. dazu KV 210 und KV 256) und *I due viaggiatori francesi* aufführte. Der Text unserer Szene entstammt jedoch einer Seria und variiert einen Typus des Seria-Theaters im 18. Jahrhundert: die *Ombra*-Szene, in der der Liebende vom Schatten (*ombra*) der toten Geliebten Abschied nimmt. Der Text von Rezitativ und Arie findet sich im Libretto eines *Dramma per musica Arsace* (II, 8), das 1775 in Padua aufgeführt wurde. Die Szene bildet einen Höhepunkt der dramatischen Entwicklung: König Medonte bereitet seine Vermählung mit Selene vor. Doch sein glücklicher Überschwang schlägt um in höchsten Zorn, als er erfahren muß, daß sein Feldherr Arsace Selene liebt und Selene dessen Gefühle erwidert. Zunächst verstellt sich Medonte und eröffnet den Liebenden seinen Verzicht. Stattdessen aber wird Selene plötzlich gefangen genommen und

⁴ Die für den Kastraten Tenducci, für den Oboisten Fischer (Solo-Oboe) und für sich selbst (konzertierendes Klavier) geschriebene Szene J. Chr. Bachs findet sich in: *J. Chr. Bach, 12 Konzert- und Opern-Arien*, hrsg. von L. Landshoff, Edition Peters Nr. 4319, 1930, S. 76–87, Nr. 11. Kommentar und Quellenangaben ebda., S. 100–101, zu Nr. 11. — Landshoff setzt die Arie mit guten Gründen um das Jahr 1774 oder spätestens 1775 an. Mozart konnte demnach das Stück sehr wohl gekannt haben. Die Melodie des Rondo brachte es in der Folgezeit zu bemerkenswerter Popularität. Die angeführte melodische Entlehnung erwähnt Landshoff nicht.

⁵ Die Textfrage kompliziert sich oft dadurch, daß mit der Feststellung der Oper, aus der der Arien-Text stammt, nicht immer auch der Textdichter der betreffenden Arie bekannt ist. Viele Libretti der Zeit geben den Namen des Textdichters nicht an. Aber selbst wenn sie ihn anzeigen, muß man immer mit fremden Einlage-Arien rechnen.

von Häschern in einen unterirdischen Tempel der Rachegöttin gebracht, wo sie sterben soll. Arsace stürzt herein und wird ebenfalls verhaftet. Der Augenblick der Trennung für immer ist da. Arsace nimmt Abschied von der geliebten Selene. Textdichter ist angeblich (nach Sonneck) Giovanni de Gamerra⁶. Darüber, wie Mozart zu diesem Text kam, lassen sich bisher nur Vermutungen anstellen, zumal im Jahr 1776, soweit wir wissen, keine Oper dieses Titels in Salzburg aufgeführt worden ist. Möglicherweise war es Fortini, der mit einer Arie aus einer ihm vertrauten Oper auftreten wollte und Mozart um die Komposition bat. Als Mozart schon in Wien war, ließ er sich die Arie von Salzburg schicken. Am 12. April 1783 schreibt er an den Vater⁷: „— wenn sie mir ohnehin wieder etwas schicken, so bitte ich das Rondeau für die Alt Stimme; welches ich für den Castraten der mit der Welschen trup in Salzburg war, gemacht habe; und das Rondeau welches ich dem Ceccarelli in Wienn gemacht habe, mit spazieren zu lassen; —“. — Das sehr sauber und akkurat geschriebene Autograph (Veste Coburg) zeigt bereits das für Mozart so charakteristische ausgewogene und feine Schriftbild. So macht Mozart in der Bezeichnung deutliche Unterschiede zwischen Staccato-Strich und Staccato-Punkt, z. B. T. 62 (Strich) und T. 63 ff. (Punkte) oder T. 117 und T. 119 (Striche), T. 124 ff. (Punkte). Wie aus den während des Kompositionsvorgangs angebrachten Korrekturen ersichtlich, handelt es sich, wie bei Mozart üblich, um die Erstniederschrift. Überschrift, Autorenvermerk, Datierung und Angabe der Bestimmungsperson sind noch wie gewöhnlich in früherer Zeit von der Hand Leopold Mozarts. Bemerkenswert ist die Bezifferung an einer Stelle des Rezitativs (T. 3 und T. 4), die zweifellos anzeigt, daß zumindest im Rezitativ das Tasteninstrument jedenfalls an den Stellen begleitete, an denen das Orchester über dem Baß pausiert. Die einzige Stelle des Rezitativs, an der dies der Fall ist und an der zugleich die Bezifferung zur harmonischen

Eindeutigkeit (unvollständiger Terzquartakkord der Dominante über Tonikagrundton) beiträgt, ist gerade der Takt 3, während die Bezifferung in T. 4 lediglich die Auflösung bringt⁸. An allen anderen Stellen erübrigt sich die Generalbaßbegleitung durch den Orchestersatz.

Die Buffa-Arie KV 256 „*Clarice cara mia sposa*“ (= Nr. 17), die mit September 1776 datiert ist, schrieb Mozart für den Sänger Palmi⁹ als Ersatzstück in Piccinnis Buffa *L'Astratto ovvero il giocatore fortunato* (Text von G. Pietrosellini). Für dieselbe Oper, ja für dieselbe Szene (II, 20) war im Mai des vorausgegangenen Jahres 1775 schon die *Aria buffa* KV 210 „*Con ossequio, con rispetto*“ (siehe Nr. 14 in *Arien · Band 1*) entstanden. Daß beide Arien im Abstand von fast einem Jahr komponiert sind, berührt eigentümlich, zumal sie sich im Stil äußerst nahestehen. Piccinnis Oper müßte demnach im Jahr 1775 und dann wieder 1776 in Salzburg aufgeführt worden sein¹⁰. Die Datierungen sind jedenfalls nicht anzuzweifeln. Sie werden im übrigen durch das höchst ungleiche Schriftbild in beiden Autographen bekräftigt. Schon allein von der Schrift her würde man KV 256 ohne Bedenken in die Nähe von KV 255 stellen. — Das feine, wenn auch flüchtig geschriebene Autograph (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin = BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) weist verhältnismäßig viele Eintragungen Leopolds auf: außer dem Autorenvermerk die originelle Tempo- und Charakterbezeichnung der Arie, dann alle weiteren Tempobezeichnungen und Rezitativangaben, außerdem die Triolenziffern. Deutlich heben sich die Staccato-Striche von den Staccato-Punkten ab, z. B. T. 36–41 (vgl. Faksimile, S. XXIII oben). Das Autograph weist mehrere im Lauf der Komposition vorgenommene Korrekturen auf. Im ersten Rezitativtakt (T. 12) hatte Mozart ursprünglich das Rezitativ vom Vorhergehenden durch Taktstriche abgetrennt. Auf das vierte Viertel des dadurch korrekt notierten Abschlußtaktes setzte Mozart in Violinen, Violon und Bläsern eine Viertel-Pause mit Fermate. Taktstriche sowie Fermatenpausen hat Mozart aber sogleich getilgt und den rezitativischen Einwurf (Don Timoteo) ohne Rücksicht auf korrekte Notierung in den Schlußtakt des

⁶ Libretto in der Library of Congress Washington (siehe E. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos*, Washington 1914, I, S. 157, Signatur: Schatz 6685): *Arsace / Dramma per musica / da rappresentarsi / nel nobilissimo / Nuovo Teatro / di Padova / la Fiera del Anno 1775. / In Venezia 1775*. Komponist war Michele Mortellari, der Textdichter ist nicht genannt. Die Rolle des Arsace sang in dieser Aufführung übrigens Tenducci. Der Originaltitel von Gamerras Drama lautete *Medonte, re d'Epiro*. Der Text unserer Arie stammt nicht, wie H. Abert (*Mozart I*, Leipzig 1919, S. 480) und Landshoff (a. a. O.; vgl. Anm. 4) meinen, aus der *Issipile* (II, 13) von Metastasio, dürfte aber im Anschluß an Metastasio's Verse verfertigt worden sein. Diese lauten so: „*Io ti lascio; e questo addio / Se sia l'ultimo non so. / Tornerò coll'idol mio. / O mai più non tornerò.*“ Daß auch J. Chr. Bach den Arientext vertonte, wurde schon erwähnt (oben S. VII f.).

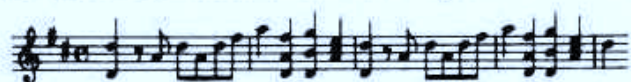
⁷ Bauer-Deutsch III, Nr. 739, S. 264, Zeile 8–11.

⁸ Über die Bezifferung und ihre Funktion vgl. das Vorwort zu *Arien · Band 1*, S. XVII, und ergänzend dazu unten, S. XIX f.

⁹ Antonio Palmi ist von 1778 bis 1798 als „*primo mezzo carattere*“, seit 1791 als „*primo mezzo carattere assoluto*“ in Venedig nachweisbar. Vgl. T. Wiel, *I teatri musicali Veneziani del Settecento*, Venezia 1897.

¹⁰ Im Jahr 1772 ging das Werk Pietrosellini's und Piccinnis am Teatro di San Samuele in Venedig zum erstenmal in Szene. Vgl. T. Wiel, a. a. O., S. 292, Nr. 783.

Capitano einbezogen¹¹. Nach T. 44 strich Mozart eine in den Bässen und in der Singstimme schon notierte Stelle wieder aus (Faksimile S. XXIII unten). Zu unserer Arie hat sich überdies eine Skizze erhalten, die aufschlußreichen Einblick in den Entwurfsvorgang der Arie gewährt (Übertragung mit Faksimile als Nr. 1 des Anhangs II, S. 182). Denn die Skizze weicht nicht nur in der Tonart (G-dur statt des endgültigen D-dur), sondern auch in der Taktart ($\frac{6}{8}$ -, ursprünglich sogar $\frac{2}{4}$ -Takt statt des endgültigen c-Takts) und auch sonst von der endgültigen Fassung ab. Auch geht aus der Skizze hervor, daß Mozart wohl noch weitere Stücke für dieselbe Buffa-Oper zu schreiben beabsichtigte. Auf demselben Skizzenblatt geht nämlich der Arie die Melodieskizze einer *ouverture per un' opera buffa* voraus mit dem charakteristischen Incipit:



Auch von der musikalischen Faktur her drängt sich der Gedanke auf, daß beide Stücke, die dann nicht ausgeführte oder verlorene Overture und die Arie, zusammengehören¹². — Unsere Arie ist entgegen Alfred Einstein (dritte Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*, Leipzig 1937 = KV³) und KV⁶ nicht als „Scena“ zu bezeichnen, sondern gehört zu einem der Buffa geläufigen Arientypus, in dem die Arie unterbrochen wird durch kommentierende Einwurfe einer zweiten Person. In der für die Salzburger Aufführung gegenüber dem Originaltextbuch völlig umgearbeiteten 20. Szene des II. Aktes folgte wohl auf KV 256 (Capitano) die Arie KV 210 (Don Timoteo). Im Original war die ganze Szene als Seccorezitativ behandelt. Nur ihren Schluß bildete eine Arie¹³. Die Ausgangssituation ist folgende: Leandro, Sohn des alten Geizhalses Don Timoteo, liebt die Gärtnerin Laurinda. Da sich Don Timoteo und Leandros unverheiratete Schwestern der Verbindung widersetzen, macht Capitano Faccenda, Laurindas Bruder und Typus des „Teufelskerls“, den Töchtern Don Timoteos den Hof, um den Liebenden den Weg zu ebnen. Er tritt bei Don Timoteo nacheinander als Kavalier und als Gelehrter auf, um Don Timoteo zu imponieren.

¹¹ Daß die Korrektur nicht nachträglich erfolgte, ersieht man daraus, daß Mozart die Taktstriche schon bis in das System der Oboe II gezogen hatte, als er sich entschloß, sie wieder zu tilgen.
¹² Zuweisung dieser Skizzen erstmals bei W. Plath, *Bemerkungen zu einem mißdeuteten Skizzenblatt Mozarts*, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag*, Wolfenbüttel und Zürich 1964, S. 143 ff.

¹³ Die originale Fassung der Szene wird im Krit. Bericht wiedergegeben.

Die Scena KV 272 „*Ah, lo previdi!*“ — „*Ah, t'invola!*“ — „*Deh, non varcar!*“ (= Nr. 18) ist eine der letzten Kompositionen aus der Salzburger Zeit vor der Reise nach Mannheim und Paris. Das Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) ist von Mozart selbst datiert mit August 1777. Die Flüchtigkeit der Niederschrift zeigt sich nicht nur im Schriftbild, sondern auch in den zahlreichen Korrekturen. Bemerkenswert ist hier in den Takten 9–11 die Verwendung der Staccato-Zeichen. Sie haben hier offensichtlich Akzent-Bedeutung. — Diese Szene, „eine der grossartigsten Kompositionen Mozarts in dieser Art“¹⁴, schrieb Mozart für Josepha Duschek während eines Aufenthaltes des Ehepaars Duschek in Salzburg. Die herzliche freundschaftliche Verbundenheit Mozarts mit einer der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit dauerte bis in die letzten Jahre seines Lebens an. Später in Prag komponierte Mozart für diese Sängerin seine berühmte Konzertarie KV 528 „*Bella mia fiamma!*“. Vielleicht ist die Szene KV 272 in einer Akademie Mozarts im Tanzmeistersaal, in der Josepha Duschek mitwirkte, zur Aufführung gekommen¹⁵. Am 29. September 1777, als die Duscheks wieder abgereist waren, meint Leopold Mozart, „*Consoli könnte die neue Scene für die Mad^{me}: Duschek singen!*“¹⁶. Mozart hatte offenbar die Arie mit auf die Reise genommen. Am 7. Februar schreibt er aus Mannheim an den Vater: „*ich habe ihr [sc. Aloysia Weber] 3 arien von der de amicus, die scene von der Duschek, | ich werde ihr mit nächsten schreiben, | und 4 arien von Re Pastore gegeben!*“¹⁷. Aloysia scheint sich alsbald dem Studium der Szene gewidmet zu haben. Denn Mozart kommt in einem für die Art, wie er sich die Einstudierung einer solchen Szene dachte, äußerst aufschlußreichen Brief an

¹⁴ Abert, *Mozart I*, S. 519.

¹⁵ Schiedenhofen trägt am 15. August 1777 in sein Tagebuch ein (siehe O. E. Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 23): „*Nachmittags . . . gieng ich mit selber [Fr. v. Dauwrawaid] und ihren Herrn Vatter zu Mozart in die Accademia, wo sich Mme Touchek, petite fille des Kaufmann Weiser und mit Mr Touchek berühmten Claviermeister in Prag verheurater, als sängerin hören liesse. Die Stimme ware ungemein hell und angenehm, sie hatte Gusto, und sangte recht artig . . .*“

¹⁶ Leopold an Wolfgang in der Fortsetzung eines Briefes vom 28. September 1777 (Bauer—Deutsch II, Nr. 337, S. 18, Zeile 84). Im selben Brief (ebda., S. 17, Zeile 32–40) nimmt Leopold auf die Freundschaft zu den Duscheks Bezug. — Der Kastrat Tommaso Consoli hatte in München am 13. Januar 1775 in Mozarts *Finta giardiniera* die Rolle des Ramiro gesungen und übernahm in Salzburg am 23. April 1775 im *Re pastore* die Partie des Aminta. Vgl. dazu: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, Kassel etc. 1961, NMA X/34 (= *Dokumente*), S. 135–137. — Consoli scheint am Münchner Hof angestellt gewesen zu sein.

¹⁷ Bauer—Deutsch II, Nr. 419, S. 266, Zeile 118–120.

Aloysia aus Paris (30. Juli 1778) auf KV 272 zurück¹⁸. Zuerst spricht er über die Arie „Popoli di Tessaglia“ KV 316 (300^b). Dann heißt es: „*Lei mi farà molto piacere se lei vuol mettersi adesso con Tutto l'impegno sopra la mia scena d'Andromeda | Ah lo previddi! | perchè l'assicuro, che questa scena le starà assai bene — e che lei sene farà molto onore — al più le raccomando l'espressione — di rifletter bene al senso ed alla forza delle parole — di mettersi con serietà nello stato e nella situazione d'Andromeda! — e di figurarsi d'esser quella stessa persona; —*“ Es ist sehr bedeutsam, zumal es sich ja nicht um eine für das Theater bestimmte Arie handelt, was Mozart hier seiner Sängerin ans Herz legt: „*espressione*“, „*senso e forza delle parole*“ sowie Identifizierung mit Situation und Person der Andromeda. Wie sehr Mozart dieses Werk schätzte, kann man daraus ersehen, daß er noch am 5. September 1781 sich von Leopold u. a. „*das Rondeau für die Duscheck*“ erbittet¹⁹. Der Text unserer Szene stammt aus der 1774 in Mailand aufgeführten Oper *Andromeda* (Text von Vittorio Amedeo Cigna-Santi) von Giovanni Paisiello und findet sich in der 10. Szene des III. Aktes²⁰. Perseus ist Andromeda vom König Cefeo, ihrem Vater, zum Gatten bestimmt. Doch um den grausamen Spruch, demzufolge jeden Monat ein Mädchen einem Ungeheuer zum Opfer vorgeworfen wird, unwirksam zu machen, wird der König gezwungen, seinen Entschluß zu ändern und seine Tochter dem Euristeo, König von Argos, zu versprechen. Aber diesmal fällt das Los, geopfert zu werden, auf Andromeda. Perseus tötet das Ungeheuer. Trotzdem stellt sich Cefeo der Verbindung Andromedas mit Perseus entgegen. Nach einer letzten verzweifelten Unterredung der beiden Liebenden (III, 4) stürzt Perseus davon. Seine Absicht, sich selbst zu töten, wird von einem Freund vereitelt. Euristeo berichtet nun Andromeda (III, 10), er sei Perseus begegnet, wie er außer sich, bleichen Angesichts, wie im Wahnsinn stam-

melnd und mit bloßem Schwert in den Gärten herumgeirrt sei. Hier setzt der große, die Szene abschließende Monolog der Andromeda ein, in dem sie vom Schmerz aufgewühlt sich auch an Euristeo wendet. Die wenigen Worte (Rezitativ nach dem „*Deh, non varcar*“), in denen sie ein Schwert fordert, um auch ihrem Leben ein Ende zu setzen, hat Mozart nicht komponiert. — Mozarts Szene KV 272 gibt ein Bild von der stimmlichen Ausdrucksskala, wie sie Josepha Duschek schon damals zu Gebote stand. Nur wenige Jahre älter als Mozart, lebte sie mit ihrem Mann, dem bekannten Komponisten und Klavierspieler Franz Xaver Duschek, in Prag und gehörte dem engen Kreis von Menschen an, die Mozart besonders nahestanden. Sie starb als eine der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit um 1830²¹. Man rühmte an ihr den ausdrucksvollen Vortrag vor allem im Rezitativ und die volle runde Stimme. „*Mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravourgesangs, ohne ein schönes Portamento vermissen zu lassen und wußte Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmuth zu vereinigen.*“²² In der folgenden Würdigung hören wir, daß sie auch komponierte: „*Duschek, Madame, . . . , die bekannte große und erfahrene Meistersängerin, welche durch ihre schöne reizende Stimme, und den gefühlvollen angenehmen Vortrag, Jedermann für sich einzunehmen weis; besonders zeichnet sie sich in den Bravourarien des deutschen und italiänischen Rezitativs aus, aber auch ihre Kompositionen für den Gesang, beweisen deutlich ihre Einsicht, Erfahrung und Talent in der Musik . . .*“²³

Im Jahr 1778 sind teils in Mannheim, teils in Paris nicht weniger als fünf Arien, darunter die verschollene *Scena für Tenducci* KV Anh. 3 (315^b), entstanden. Diese Aktivität dürfte vor allem der Anregung durch die Musik J. Chr. Bachs und der Mannheimer sowie der Begegnung mit Sängern und Sängerinnen wie Anton Raaff, Dorothea Wendling, G. F. Tenducci und vor allem Aloysia Weber zuzuschreiben sein. Noch in Salzburg hatte Mozart zu Arien von J. Chr. Bach Gesangskadenzen und eine Singstimme im „*ausgesetzten gusto*“, d. h. in verzierter Fassung aufgeschrieben (KV 293^c)²⁴.

¹⁸ Bauer—Deutsch II, Nr. 470, S. 420, Zeile 15—20.

¹⁹ Bauer—Deutsch III, Nr. 621, S. 156, Zeile 59—60.

²⁰ *Poesie per Musica/di Vittorio Amedeo Cigna/Torinese/Accademico trasformato. — Torino 1760/Presso Giacomo Giuseppe Avendo/Stampatore Arcivescovile, e dell'Illustriss. Città./Vicino al Senato, p. 159; Andromeda/Dramma per Musica/Rappresentato nel Regio Teatro/di Torino/L'Anno MDCCLV (München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: P. o. ital. 277^h). Ein Textbuch von Paisiello Oper, das den Textdichter nicht nennt, befindet sich in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, vormalis Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini (Signatur: 3794): *Andromeda/Dramma per Musica/da rappresentarsi/nel Regio-Ducal Teatro/di Milano/nel Carnovale dell'anno 1774 . . . Milano. — La Musica è del celebre Sig. Giovanni Paisiello Maestro di Cappella Napolitano. Unser Text erscheint hier noch innerhalb der 9. Szene des III. Aktes. In KV⁶ wird der Textdichter nur mit Fragezeichen genannt. Auch die Stellenangabe trifft nicht zu.**

²¹ Ausführlich über Josepha Duschek siehe P. Nettl, *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, S. 33 ff.

²² *Musikalisches Konversations-Lexikon*. Bearb. und hrsg. von Hermann Mendel, fortgesetzt und vollendet von August Reißmann, Band 1—11, Berlin 1870—1883, Band III, S. 299.

²³ *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796, im von Schönfeldischen Verlag, S. 114.

²⁴ Er erbittet sie sich vom Vater am 14. Februar aus Mannheim und teilt zugleich mit, er habe Aloysia „*ein Andantino Cantabile von Bach*“ — wahrscheinlich die Arie „*Non so, d'onde viene*“ — einstudiert. Siehe Bauer—Deutsch II, Nr. 423, S. 282, Zeile 68—72.

Die Szene KV 294 „*Alcandro, lo confesso*“ — „*Non sò d'onde viene*“ (= Nr. 19) ist datiert vom 24. Februar 1778. In ihrer Entstehung hängt sie eng mit KV 295 zusammen. Mozart begann sie für den Tenoristen Anton Raaff zu schreiben und kam erst im Verlauf der Komposition davon ab, um sie Aloysia Weber zuzueignen. Der Entstehungsgang der Arie könnte nicht besser geschildert werden als mit Mozarts eigenen Worten²⁵: „*ich habe auch zu einer Übung, die aria, non sò d'onde viene etc: die so schön vom Bach componirt ist, gemacht, aus der ursach, weil ich die vom Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt, und immer in ohren ist; denn ich hab versuchet wollen, ob ich nicht ungeacht diesen allen im stande bin, eine Aria zu machen, die derselben vom Bach gar nicht gleicht? — sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Diese aria habe ich anfangs dem Raff zugeadcht, aber der anfang gleich schien mir für den Raff zu hoch, und um ihn zu ändern gefiel er mir zu sehr, und wegen sezung der instrumenten schien er mir auch für einen Sopran besser, mithin entschloss ich mich diese aria für die weberin zu machen; ich legte sie beyseit, und nahm die wörter *se al labro etc:* für den Raff vor, ja, da war es umsonst; ich hätte ohnmögligh schreiben können, die erste aria kam mir immer in kopf, mithin schrieb ich sie, und nahm mir vor, sie accurat für die weberin zu machen, es ist ein *Andante sostenuto* |: vorher ein kleins *Recitativ* : in der mitte der anderte theil, *nel seno à destarmi*, dann wieder das *Sostenuto*, als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mad.^{elle} weber; lernet sie die aria von sich selbst; singen sie sie nach ihrem gusto; dann lassen sie mir sie hören, und ich will ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt, und was mir nicht gefällt, nach 2 tügen kam ich hin, und da sang sie mirs, und accompagnirte sich selbst, da habe ich aber gestehen müssen, daß sie accurat so gesungen hat, wie ich es gewünscht habe, und wie ich es ihr lernen hab wollen, das ist nun ihre beste aria die sie hat; mit dieser macht sie sich gewis überall Ehre, wo sie hinkommt.“ Kurz danach schreibt Mozart dem Vater (7. März 1778)²⁶: „*ich wollte nur wünschen daß sie meine neue aria, von welcher ich ihnen neulich gemeldet habe, von ihr [sc. Aloysia] singen hörten: von ihr sage ich, denn sie ist ganz für sie gemacht, ein Mann wie sie, der versteht was mit portamento singen heist, würde gewis ein satt-sames vergnügen daran finden.“* Ausführlich berichtet Mozart an den Vater über die Aufführung der Arie in*

einer Akademie bei Cannabich am 12. März²⁷: „*die Mad.^{elle} Weber hat 2 arien von mir gesungen, die *Aer tranquillo* von Rè Pastore, und die neue, non sò d'onde viene, mit dieser letzten hat meine liebe weberin sich und mir unbeschreiblich Ehre gemacht, alle haben gesagt, daß sie noch keine Aria so gerührt habe, wie diese; sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll, Cannabich hat gleich wie die aria aus war laut geschrien; bravo, bravissimo maestro, veramente scritta da maestro, hier habe ich sie das erste mahl mit den instrumenten gehört, ich wollte wünschen sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt, und gesungen wurde, mit dieser accuratesse im gusto, piano und forte, wer weis, vielleicht hören sie sie doch noch — ich hoffe es, das orchestre hat nicht aufgehört die aria zu leben, und davon zu sprechen.“* In einem Brief an Aloysia aus Paris vom 30. Juli 1778 drückt er seine Zufriedenheit über ihr Studium seiner Arie aus²⁸: „*... à l'aria, | Non sò d'onde viene | che lei hà imparata da se stessa — non hò trovato niente à criticare o à corregere — lei me l'hà Cantata con quel gusto, con quel methodo, e con quella espressione che hò desiderato — ...*“ Die erwähnte Arie von J. Chr. Bach hörte Mozart von Raaff noch in Paris in einem Concert spirituel und meldet dies dem Vater am 12. Juni aus Paris²⁹: „*... sang er [sc. Raaff] die scene von bach, non sò d'onde viene, welches ohnedem meine favorit sache ist ...*“ Entweder auf unsere Arie oder auf die Szene „*Popoli di Tessaglia!*“ KV 316 (300^b) bezieht sich eine Stelle aus Mozarts Brief an den Vater aus Mannheim vom 3. Dezember 1778³⁰: „*da [sc. in einer Sendung Wolfgangs an den Vater] werden sie die aria, die ich der Mad.^{elle} Weber geschrieben, gefunden haben; sie können sich nicht vorstellen was die aria für einen Effect mit den instrumenten macht; man sieht ihr nicht so an; — es muß sie aber wahrlich eine weberin singen; — ich bitte sie, geben sie selbe keinem menschen; — denn das wäre die größte unbilligkeit die man begehen könnte, indem sie ganz für sie geschrieben, und ihr so past, wie ein kleid auf den leib; —*“ Viel später noch hat Aloysia Lange die Arie in ihrer Akademie in Wien am 11. März 1783 gesungen. Mozart wirkte mit und führte die Pariser Sinfonie KV 297 (300^a), das C-dur-Klavierkonzert KV 415 (387^b) und das Konzertrondo KV 382 auf. „— Meine schwä-

²⁵ Brief Mozarts an den Vater vom 28. Februar aus Mannheim; Bauer—Deutsch II, Nr. 431, S. 304/305, Zeile 27–49.

²⁶ Bauer—Deutsch II, Nr. 435, S. 318, Zeile 12–16.

²⁷ Brief vom 24. März 1778 aus Mannheim; Bauer—Deutsch II, Nr. 439, S. 326/327, Zeile 32–43.

²⁸ Bauer—Deutsch II, Nr. 470, S. 420, Zeile 28–31.

²⁹ Bauer—Deutsch II, Nr. 453, S. 377, Zeile 66–67. — Die Arie von J. Chr. Bach ist ediert in: *J. Chr. Bach, 12 Konzert- und Opernarien*, hrsg. von L. Landshoff, Edition Peters Nr. 4319, 1930, Nr. 4, S. 19–25.

³⁰ Bauer—Deutsch II, Nr. 508, S. 517, Zeile 40–45.

gerin sang die aria *Non sò d'onde viene* — Gluck ... konnte die *sinfonie* und die *aria* nicht genug loben ...“ schreibt er an den Vater³¹. — Das Autograph unserer Arie (Hannover, Kestner-Museum) ist eines der schönsten, ausgewogensten von Mozart. Es finden sich kaum Korrekturen, und die Bezeichnung ist von letzter Genauigkeit. Interessant ist, daß Mozart das *Accompagnato* nach der Arie komponiert hat. Es steht im Autograph hinter der Arie und Mozart versah es deshalb mit dem Vermerk *Recitativo avanti l'aria*. Ungeachtet der Akkuratessse von Mozarts Niederschrift, die kaum einmal Unklarheit über seine Absicht aufkommen läßt, entsteht an einer Stelle, nämlich in Takt 2 im Baß, ein schwerlich sicher lösbares Problem. In diesem Takt stehen drei Viertel (Es) im Baß als Fortsetzung der im ersten Takt anhebenden Viertelbewegung. Das dritte Viertel in Takt 2 wirkt insofern fragwürdig, als der melodische Eröffnungsgedanke, den die Viertelbewegung im Baß grundiert, mit weiblichem Schluß schon auf „zwei“ endigt und mit Auftakt zu Takt 3 das Geschehen auch durch den Einsatz von Klarinetten und Hörnern einen neuen Impuls erhält. Das dritte Viertel wirkt, von der musikalischen Gliederung her gesehen, deplaciert, die plastische Gegenüberstellung der beiden melodischen Glieder verwischend. In der alten Mozart-Gesamtausgabe (AMA) wurde dieses dritte Viertel im Baß ohne Kommentar einfach unterdrückt. In Takt 146, der einzig analogen Stelle zum Anfang (Streicher—Bläser), steht denn auch an Stelle des dritten Viertels eine Pause, wie übrigens auch schon Takt 2 in den Violon. Durchgehende Viertelbewegung wie zu Beginn zeigt dagegen der Takt 16. Doch ist hier der musikalische Zusammenhang ein anderer. Auch melodisch findet keine Unterbrechung der fließenden Bewegung statt. Aus den angezeigten Gründen schlägt der Herausgeber vor, in Takt 2 das dritte Viertel analog Takt 146 zu eliminieren und durch die musikalisch sinnvoller erscheinende Viertelpause zu ersetzen. — Im Rezitativ hat Mozart in Takt 15–16 den Baß beziffert, bezeichnenderweise (wie in KV 255) nur an der einzigen Stelle, an der der Baß die Singstimme allein begleitet. Daß an dieser Stelle die Bezifferung am Tasteninstrument ausgeführt werden soll, steht demnach fest. Das Autograph enthält ferner auf der letzten Seite eine ziemlich ausgedehnte, von Mozart später durchstrichene Skizze (Singstimme und stellenweise Violino I) zum Allegro-Teil und zur Reprise der Arie³². Sie führt uns den Entstehungsvorgang in bedeutsamer

Weise vor Augen und zeigt, wie intensiv Mozart gerade an dieser Arie gearbeitet hat³³. Während er den ersten Teil der Arie gleich in Partitur konzipiert zu haben scheint und auch der zweite Allegro-Teil in der Skizze mit der ausgeführten Komposition im wesentlichen übereinstimmt, weicht die Reprise (Takt 117 ff.) in der Skizze völlig ab von der endgültigen Fassung. Die entscheidende Bedeutung, die der Reprise innerhalb der Komposition zukommt, könnte sich nicht eindrucksvoller dokumentieren. — Außer dem Partitur-Autograph existiert von Mozarts Hand noch ein Blatt mit einer verzierten Fassung des ersten Arienteils bis zum Allegro (Stadtarchiv Braunschweig). Sie stammt dem Schriftduktus nach sicherlich aus der Entstehungszeit der Arie. Dieses Blatt ist insofern kostbar, als es mit dem weiter unten erwähnten Pariser Fragment die einzig erhaltene, eigenhändig von Mozart zu einem eigenen Werk aufgezeichnete Festlegung einer Ornamentierung darstellt. Diese verzierte Fassung wurde daher im vorliegenden NMA-Band über der Singstimme in der Partitur abgedruckt. Die Existenz eines weiteren autographen Blattes (Paris, Bibliothèque nationale) mit einer ebenfalls verzierten Fassung der Singstimme, aber diesmal der Arie-Reprise (von Takt 117 an bis zum Schluß), wirft mehrere Fragen auf. Zunächst die der Datierung. Denn unser Singstimmenfragment geht auf eine zumindest in der Reprise umgearbeitete Fassung zurück. Möglicherweise nahm Mozart sie später in Wien vor anläßlich der Aufführung in der Akademie seiner Schwägerin (siehe oben, S. XII), und vielleicht bezieht sich die Mitteilung an den Vater vom 12. April 1783, er werde ihm „die *varierte Singstimme der Arie non sò d'onde viene* Etc: schicken“³⁴, auf dieses Fragment. In diese Zeit ließe sich das Pariser Fragment auch auf Grund des Schriftbildes datieren. Was man bisher nicht bemerkt hat, ist die wohl singuläre Tatsache, daß Mozart die einzelnen Abschnitte der Reprise lediglich umgestellt hat. So war es möglich, diese umgestellte, wahrscheinlich spätere Fassung aus dem Singstimmenfragment zu rekonstruieren (vgl. Anhang I, Nr. 19 a, S. 151–166). Es bleibt dabei freilich offen, wieweit bei dieser Gelegenheit auch im ersten Arienteil Umstellungen vorgenommen wurden. Daß er unangetastet blieb, wäre jedenfalls denkbar. — Der Text unserer Szene stammt aus der *Olimpiade* von P. Me-

³¹ Brief vom 12. März 1783; Bauer—Deutsch III, Nr. 731, S. 259, Zeile 17–19. Vgl. auch Dokumente, S. 189.

³² Vgl. Faksimile und Übertragung im Anhang II, Nr. 2, S. 183.

³³ Über die kompositorische Sonderstellung dieser Arie in Mozarts Arienschaffen und über ihre Beziehung zu dem Werk von J. Chr. Bach vgl. St. Kunze, *Die Vertonungen der Arie „Non so d'onde viene“ von J. Chr. Bach und W. A. Mozart*, in: *Analecta Musicologica, Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* II, Köln—Graz 1965, S. 85–111.

³⁴ Bauer—Deutsch III, Nr. 739, S. 264, Zeile 7–8.

tastasio (III, 6), einem der im 18. Jahrhundert meistvertonten Dramen³⁵. Die Situation ist folgende: Dem König Clistene ist nach einem Attentat auf seine Person Licida als Täter vorgeführt worden. Die Begegnung mit Licida, von dem der König nicht weiß, daß es sein Sohn ist, versetzt Clistene in eine ihm unerklärliche, ahnungsvolle Gemütsbewegung. Ein nie empfundenes zärtliches Gefühl ergreift von ihm Besitz, und er bringt es seinem Vertrauten Alcandro gegenüber zum Ausdruck.

In Mannheim kam Mozart mit einem der berühmtesten Sänger seiner Zeit zusammen, dem Tenoristen Anton Raaff (1714–1797), der damals seine Glanzzeit jedoch schon überschritten hatte. Mozart hat für ihn die Arie KV 295 „*Se al labbro mio non credi*“ (= Nr. 20) geschrieben. Aufgrund der Datierung des Autographs vollendete er die Komposition am 27. Februar 1778, also einige Tage später als die Arie KV 294, die ja ursprünglich Raaff zugeordnet war. Über den Entstehungsgang sind wir wiederum genauestens unterrichtet durch den z. T. schon zitierten Brief Mozarts vom 28. Februar 1778³⁶: „gestern war ich beym Raff, und bracht ihm eine aria die ich diese tage für ihn geschrieben habe. die wörter sind: *se al labro mio non credi, bella nemica mia etcet: ich glaub nicht das der text vom Metastasio ist. die aria hat ihm überaus gefallen. mit so einem Mann mus man ganz besonders umgehen. ich habe mit fleis diesen text gewählet, weil ich gewust habe, daß er schon eine aria auf diese wörter hat; mithin wird er sie leichter und lieber singen. ich habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt, oder nicht gefällt; ich will ihm die arie ändern wie er will, oder auch eine andere machen. behüte gott, hat er gesagt, die aria muß bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig bitte ich sie, kürzen sie sie mirs ab, denn ich bin izt nimmer so im stande zu Souteniren. von herzen gern, so viell sie wollen, habe ich geantwortet; ich habe sie mit fleis etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusezen nicht so leicht. nachdem er den andern theil gesungen hat, so that er seine brülle herab, sah mich gross an, und sagte — schön, schön! das ist eine schöne seconda parte; und sange es 3 mahl. als ich weggieng, so bedanckte er sich sehr höflich bey mir; und ich versicherte ihm im gegentheil, daß ich ihm die aria so arangiren werde, daß er sie gewis gerne singen wird;“ Die von Raaff gewünschte Kürzung hat*

³⁵ Für die Texte aus den Dramen Metastasio sei auf die Ausgabe von B. Brunelli verwiesen: *Tutte le opere di P. Metastasio*, Mondadori Mailand 1953, Band I.

³⁶ Bauer–Deutsch II, Nr. 431, S. 304, Zeile 9–26.

Mozart gründlich besorgt. Dies erhellt aus dem Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) mit seinen zahlreichen und umfangreichen Überklebungen und Streichungen. Die ursprüngliche Fassung, mit der Mozart zu Raaff kam, ist indessen fast lückenlos erkennbar; sie kommt im Anhang I dieses Bandes (Nr. 20a, S. 167 bis 181) erstmalig zum Abdruck. Lediglich an einer Stelle war in der endgültigen Fassung in T. 108 (222) (2. Takthälfte) eine Korrektur nötig. Hier blieb die Quinte B–F in den Hörnern nach der Änderung dieser Takte versehentlich stehen. Zweifellos muß es in beiden Hörnern F heißen, und zwar entweder \downarrow oder \updownarrow . Aufschlußreich ist das Autograph noch insofern, als es ziemlich genau aus den Abstufungen der Tintenfarbe den Kompositionsvorgang verfolgen läßt. Es ist fesselnd zu beobachten, wie Mozart Seite für Seite zuerst Singstimme und Baß, gelegentlich auch prägnante Motive wie z. B. den Gang der Fagotte in Takt 1/2 aufschrieb, sodann das Übrige, gewöhnlich in der Reihenfolge Violine I, II, dann Bläser. — Anton Raaff konnte, als er 1770 vom Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim geholt wurde, auf eine glanzvolle Karriere in Italien, Deutschland und Spanien zurückblicken. Seine schauspielerischen Fähigkeiten waren zwar begrenzt. Umso ungewöhnlicher aber müssen sogar damals noch seine Stimme und sein Vortrag gewesen sein. Metastasio nannte Raaff einmal „*eccellentissimo cantore, ma freddissimo rappresentante*“³⁷. Die vielleicht detaillierteste, z. T. durchaus kritische Beschreibung seines Gesangsstils stammt von Mozart³⁸. Reiche Auskunft über Raaff, den ersten Darsteller der Titelrolle in Mozarts *Idomeneo*, und über Mozarts Verhältnis zu diesem Sänger vermitteln die zahlreichen Briefe Mozarts aus der *Idomeneo*-Zeit (1780)³⁹. — Der Text ist zweifellos Metastasio's *Artaserse* in der Vertonung von Johann Adolf Hasse entnommen, und zwar der Szene 14 des II. Aktes. Die Arie erscheint hier an Stelle der in

³⁷ P. Metastasio, *Opere postume*, Wien 1795, I, S. 334.

³⁸ Nachschrift zu einem Brief der Mutter aus Paris vom 12. Juni 1778 an Leopold Mozart. Vgl. Bauer–Deutsch II, Nr. 453, S. 377/378, Zeile 52–99.

³⁹ Die Lebensgeschichte des Sängers erschien in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1810, XII, Sp. 857–871, 873–877. Es heißt hier u. a.: „Eine Stimme, die an Umfang und Schönheit nie ihres gleichen hatte, die gewagtesten Schwierigkeiten, die er mit Leichtigkeit und gleichsam spielend überwand; eine bewundernswürdige Modification der Stimme, die er vom leisesten Hauch zur größten Stärke erhob und wieder zurückzog; ein kühner Vortrag, eine accentuirte und deutliche Aussprache, bey welcher, er mochte in italienischer oder deutscher Sprache singen, selbst bey der brilliantesten Instrumentalbegleitung in dem größten Theatersaale, nie eine Sylbe verloren ging.“ Auch bei E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–14, Band III, Sp. 788–791, wird Raaff ausführlich gewürdigt.

Metastasios Drama vorgesehenen originalen Arie der Mandane „*Dimmi che un empio sei*“, rührt also, wie schon Mozart in seinem zitierten Brief (siehe oben, S. XIV) vermutet, nicht von Metastasio her. Ihr Autor ist vielleicht Antonio Salvi⁴⁰. Wir gehen aber hier aus von dem Zusammenhang, dem die Arie entnommen wurde, also von Metastasios *Artaserse*: Arbace wird unschuldig des Königsmordes verdächtigt. In einer Begegnung mit der geliebten Mandane versucht er, sie von seiner Unschuld zu überzeugen. Er findet jedoch keinen Glauben bei ihr, und sie gibt ihm zu verstehen, daß ihre Liebe in Haß umgeschlagen sei. Inständig stellt Arbace zum letzten Male die Frage, ob sie ihm Glauben schenken wolle.

Zeitlich in unmittelbarer Nachbarschaft zu beiden vorhergehenden Arien ist die Szene KV 486^a (295^a) „*Basta, vincesti*“ — „*Ah non lasciarmi, no*“ (= Nr. 21) entstanden. Die Datierung ist festgelegt durch die Erwähnung dieser Arie in Mozarts schon mehrfach zitiertem Brief vom 28. Februar 1778 aus Mannheim an den Vater: „*gestern habe ich beym Wendling die aria die ich ihr [sc. Dorothea Wendling] versprodien scizirt; mit einem kurzen Recitativ, die wörter hat sie selbst verlangt, aus der Didone. ah non lasciarmi no, sie und ihre tochter ist ganz närrisch auf diese aria.*“⁴¹ Zu der Annahme, Mozart habe die Arie erst später vollendet, hat wohl lediglich der Ausdruck „*scizirt*“ Veranlassung gegeben. Einen anderen Anhaltspunkt gibt es dafür nicht. Abgesehen davon, daß „*skizzieren*“ für Mozart offensichtlich schon den Partiturentwurf beinhaltete — eine Skizze etwa wie die zu KV 294 hätte Mozart den Wendlings wohl kaum vorgelegt —, ist es ziemlich unwahrscheinlich, daß Mozart ein solches aus einer persönlichen Konstellation entstandenes Werk später wieder vornahm. Das Autograph ist

⁴⁰ Unsere Arie begegnet in der dritten Szene des zweiten Aktes (II. 3) eines *Arminio. Dramma per musica* . . . London, G. Woodfall 1760 (Washington, Library of Congress, Signatur: ML 50. 2. A 77), einem 1760 in London aufgeführten Pasticcio. In diesem Libretto, dessen Autor (nach Sonneck) A. Salvi ist, wurde die Arie „*Se al labbro*“ ersetzt durch die Arie „*Care luci, che regnate*“ von Metastasio (*Issipile*, III, 4). Vgl. dazu E. G. Th. Sonneck, *Catalogue*, S. 155. Im Libretto des *Arminio* (1730) von Hasse und A. Salvi, der als Textdichter im Libretto aber nicht genannt ist, ist indessen die Arie „*Se al labbro*“ nicht enthalten. Auch in einem *Arminio*, Florenz 1703 (Libretto: Venedig, Marciana, [Sign: *Драмм. 3762.2*] mit hs. Vermerk aus der Zeit: *Componimento del Dottore Antonio Salvi Fiorentino*) erscheint unsere Arie nicht. Hasses Partitur zu *Salvis Arminio* ist verschollen. Die Bemerkung in KV⁸ beruht auf Verwechslung der beiden *Arminio*-Opern Hasses, die nur den Titel gemeinsam haben. G. Cl. Pasquini, von dem das Libretto zur anderen *Arminio*-Oper Hasses stammt, ist entgegen der in KV⁸ geäußerten Vermutung als Textdichter der Arie auszuschließen. Sie findet sich weder in der Partitur noch in den Textbüchern von Hasse-Pasquinis *Arminio*.

⁴¹ Bauer—Deutsch II, Nr. 431, S. 305, Zeile 49—52.

nie ans Licht gekommen. Lediglich der Anfang des Rezitativs findet sich unvollständig am Schluß von mehreren Blättern, die die Klavier-Violin-Sonate KV 305 (293^d) und den durchstrichenen 1. Teil der Sonate KV 306 (300^l) enthalten⁴². Die Existenz zweier Kopien des 18. Jahrhunderts, die in manchen Einzelheiten voneinander abweichen und von denen die eine möglicherweise auf das Autograph zurückgeht, läßt die Quellenlage als nicht gerade ideal erscheinen. Beide Abschriften wurden für die Ausgabe herangezogen. — Mozart schrieb seine Arie für Dorothea Wendling (1737—1811), Gattin des Flötisten Johann Baptist Wendling, gefeierte Primadonna des Mannheimer, später des Münchner Hofes und erste Ilia in Mozarts *Idomeneo*. Ihre beseelte Vortragskunst hat auf die Zeitgenossen begeisternd gewirkt. Auch ihre Tochter Auguste (Gustl) war mit einer angenehmen Stimme begabt und sang nach Mozarts Aussage „*unvergleichlich*“. Ihr widmete Mozart die beiden französischen Arietten (KV 307/284^d und KV 308/295^b). — Der Text der Szene stammt aus Metastasios *Didone abbandonata* (II.4)⁴³. In Schmerz und Verbitte- rung über Eneas Entschluß, sie zu verlassen, hat Dido sich zu einem ungerechten Todesurteil hinreißen lassen. Den Bitten von Enea um Milde und Gerechtigkeit setzt sie bittere Ironie entgegen. Nun greift Enea zu einem letzten Mittel und beschwört sie im Namen ihrer einstigen Liebe. Unter dieser Erinnerung bricht plötzlich das Eis des Schmerzes, sie steht von ihrem Entschluß ab, läßt den übermächtigen Gefühlen freien Lauf und bricht in verzweifelt flehende Bitten aus, Enea möge sie nicht verlassen. — In Paris traf Mozart wieder mit J. Chr. Bach zusammen, der sich in Begleitung des mit ihm eng befreundeten Kastraten Giustino Ferdinando Tenducci damals in Paris aufhielt⁴⁴. In Saint Germain, im Hause des Herzogs und Marschalls von Frankreich Louis Duc de Noailles, wo Mozart mit J. Chr. Bach und Tenducci vom 19. bis etwa zum 28. August 1778 weilte, schrieb er für Tenducci, unmittelbar auch in der Besetzung angeregt durch die bereits erwähnte Komposition von J. Chr. Bach (siehe oben, S. VIII), eine heute verschollene Szene (KV Anh. 3/315^b). In dem

⁴² Mit Einsteins (KV³) einleuchtender Erklärung, Mozart habe den Beginn von KV 306 (300^l) gestrichen, als er bemerkte, daß das letzte Blatt z. T. schon beschrieben war, wäre zugleich der Terminus ante quem für die Entstehung unserer Arie gegeben. Denn demnach muß Mozart vor der erwähnten Sonate die Niederschrift der Arie begonnen, sie aus irgendeinem Grund wieder unterbrochen und auf anderen, jetzt verlorenen Blättern neu angefangen haben.

⁴³ KV³ und KV⁸ geben fälschlich II, 6 an.

⁴⁴ Tenducci (1736—1790) spielte seit 1758 in England als Sänger eine bedeutende Rolle. Für ihn schrieb J. Chr. Bach eine Reihe von Konzerten, unter ihnen die erwähnte *Scena* und Rondo „*Ebben si vada*“ — „*lo ti lascio, e questo addio*“ (vgl. Anm. 4).

Brief an Leopold vom 27. August 1778 aus Saint Germain heißt es⁴⁵: „— Eilen muß ich — weill ich für *tenducci* eine scene schreiben [sc. muß] auf Sonntag — auf *pianoforte*, *oboa*, *Horn* und *fagott*, *lauter leüte* von *Marechal*, *teütsche* die sehr gut spielen —“. Daß diese Komposition tatsächlich fertig wurde, bezeugt Charles Burneys Bericht über das Stück an Daines Barrington (*Miscellanies*, London 1781, S. [288]). Er lautet⁴⁶: „Mozart being at Paris, in 1778, composed for *Tenducci* a scene in 14 parts, chiefly obligati; viz. two violins, two tenors, one diromatic horn, one oboe, two clarinets, a Piano forte, a Soprano voice part, with two horns, and a base di rinforza. It is a very elaborate and masterly composition, discovering a great practice and facility of writing in many parts. The modulation is likewise learned and *recherchée*; however, though it is a composition which none but a great master of harmony, and possessed of a consummate knowledge of the genius of different instruments, could produce; yet neither the melody of the voice part, nor of any one of the instruments, discovers much invention, though the effects of the whole, if well executed, would, doubtless, be masterly and pleasing.“ Da *Tenducci* wahrscheinlich das Autograph mit nach England nahm und möglicherweise das Stück dort hat anonym erscheinen lassen, besteht noch Hoffnung, daß es eines Tages aufgefunden werden kann⁴⁷.

In Paris begann Mozart noch die Komposition der *Scena* KV 316 (300^b) „*Popoli di Tessaglia!*“ — „*Io non chiedo, eterni Dei*“ (= Nr. 22). Am 30. Juli 1778 schreibt Mozart aus Paris an Aloysia Weber, der die Szene zugeeignet ist⁴⁸: „...e con quella occasione avrà anche il Popolo di Tessaglia, ch'è già mezzo Terminato — se lei ne sarà sì contenta — comme [!] lo sono io — potrò chiamarmi felice; — intanto, sinchè avrò la soddisfazione di sapere di lei stessa l'incontro che avrà avuta questa scena apresso di lei s'intende, perchè siccome l'hò fatta solamente per lei — così non desidero

⁴⁵ Bauer—Deutsch II, Nr. 479, S. 458/459, Zeile 21—24.

⁴⁶ Vgl. auch *Dokumente*, S. 166.

⁴⁷ Eine diesbezügliche Vermutung äußerte bereits C. B. Oldman (*Mozart's Scena for Tenducci*, in: *Music & Letters*, Jg. 42, 1961, S. 44 ff.) im Hinblick auf einen anonym 1779 in London erschienenen, von *Tenducci* veranstalteten Druck einer *Scena* und *Rondeau* „*Sentimi, non partir*“ — „*Al mio bene a lei che adoro*“. Der Druck befindet sich in Besitz von Dr. C. B. Oldman, London. Ich möchte ihm für die Freundlichkeit danken, daß er mir eine Fotokopie zur Einsicht zur Verfügung stellte. Leider kann ich mich seiner Vermutung aus äußeren und vor allem stilistischen Gründen nicht anschließen. Mir scheint die Komposition von J. Chr. Bach zu stammen, als dessen Werk sie auch von Corri 1779 gedruckt wurde. Auch die Instrumentation unterscheidet sich wesentlich von Mozarts Angabe und Burneys Beschreibung, was auch Oldman bemerkt.

⁴⁸ Bauer—Deutsch II, Nr. 470, S. 420, Zeile 8—14.

altra Lode che la sua;—intanto dunque non posso dir altro, che. Tra le mie composizioni di questo genere—devo confessare che questa scena è la migliore ch'hò fatto in vita mia—. Mozart vollendete die Arie dann offensichtlich in München. Denn das heute verschollene Autograph trug den Datierungsvermerk: München, 8. Januar 1779. Die Edition wurde besorgt nach einer sicherlich vom Autograph genommenen Kopie aus dem Besitz Otto Jahns, die auch der AMA als Quelle vorlag. Wie in vielen anderen Fällen erweist sich auch hier Jahns Kopie als unschätzbare Ersatz für das verlorene Autograph. Es ist bemerkenswert, daß die Solo-Bläser (Oboe und Fagott) konsequent ohne dynamische Bezeichnung geblieben sind. Ergänzungen wären hier fehl am Platze gewesen. Es entspricht dem Zeitgebrauch und liegt ohne Zweifel auch in Mozarts Absicht, den Instrumentalsolisten ebenso wie auch den Sängern, deren Stimmen Mozart nur ausnahmsweise dynamisch bezeichnet, eine gewisse Gestaltungsfreiheit einzuräumen. Die gelegentlich divergierenden Artikulationen zwischen Oboe und Fagott einander anzugleichen, sah der Bandbearbeiter keinen Grund, um so weniger, als es sich hier jeedenfalls um eine beabsichtigte, weil gleichzeitig in den beiden Stimmen auftretende Differenzierung handelt. Zwischen *Staccato*-Punkt und *Staccato*-Strich läßt die Kopie keine Unterscheidung zu. So wurden nur an einer Stelle, an der über die Intention kein Zweifel besteht, Striche gesetzt (*Arie*, Takt 156). Der Text der Jahnschen Kopie weist viele offensichtlich fehlerhafte Lesungen auf, die aber alle ohne weiteres berichtigt werden konnten. — In Glucks *Alceste* geht dem ersten Auftritt der *Alceste* (I, 2), der den Text unserer Arie bildet, ein ausgedehnter Klagechor des Volkes über den nahen Tod des Königs *Admet* voraus. Mit den Worten „*Popoli di Tessaglia!*“ tritt *Alceste*, *Admets* Gemahlin, mit großer Würde vor das wehklagende Volk und gibt ihrem Schmerz in gefaßter Hoheit Ausdruck. — Mozarts Arie gibt nicht nur einen Begriff von einer gegenüber Gluck gänzlich andersartigen Konzeption, sondern auch von der erstaunlichen Virtuosität und von dem außergewöhnlichen Stimmumfang, über den Aloysia Weber schon damals verfügte. Mozart hat diesen Fähigkeiten in seiner Arie reichlich Rechnung getragen. Aloysia, damals etwa 18 Jahre alt, war zur Zeit der Vollendung von KV 316 (300^b) als *Primadonna* an die Münchner Hofoper engagiert worden.

Ebenfalls in Mozarts Münchner Zeit fällt die Komposition einer verschollenen Arie für Emanuel Schikaneder, KV Anh. 11^a (365^a) „*Warum, o Liebe*“ — „*Zittre, töridit Herz, und leide!*“. Am 8. November 1780 teilt

Mozart seinem Vater mit⁴⁹: „an H: schickaneder meine Empfehlung, bitte um verzeihung daß ich die Arie noch nicht schicken kann, denn ganz habe ich sie noch nicht zu Ende bringen können —“⁵⁰. Etwas später, am 22. November, meldet er dem Vater auf dessen mehrmalige Mahnung⁵¹: „Hier folgt endlich die schon so lang versprochene Arie für H: Schikaneder — die Ersten Act täge konnte ich sie wegen meinen andern Geschäften weswegen ich hier bin, nicht ganz zu stande bringen“⁵². Am 1. Dezember kam Mozarts Arie als Einlage in die 5. Szene des IV. Aktes von Carlo Gozzis Komödie *Die zwey schlaflosen Nächte* in Salzburg durch die Truppe Schikaneder zur Aufführung⁵³. Die große Szene KV 368 „Ma die vi fece, o stelle“ — „Sperai vicino il lido“ (= Nr. 23) ist vermutlich im Jahr 1781 in München entstanden. Zwar ist die Datierung, da keine weiteren Zeugnisse für diese Arie vorhanden sind, lediglich durch die Jahreszahl 1781 von Nissens Hand auf dem Autograph belegt, doch weist auch die musikalische Struktur der Komposition in die Zeit des *Idomeneo* und in unmittelbare Nachbarschaft der übrigen Konzertarien dieser Jahre. Einstein (KV³) vermutete, die Szene sei namentlich wegen der hochvirtuosen Koloraturen für Elisabeth Wendling, die erste Elettra im *Idomeneo*, geschrieben. — Das Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK), das ziemlich viele Korrekturen aufweist, ist sichtlich in Eile niedergeschrieben, das Rezitativ noch flüchtiger als die Arie.

⁴⁹ Bauer–Deutsch III, Nr. 535, S. 14, Zeile 60–62.

⁵⁰ Siehe weiterhin die Briefe Leopolds an seinen Sohn vom 18. November (Bauer–Deutsch III, Nr. 539, S. 21, Zeile 3–5) und 20. November 1780 (ebda., Nr. 540, S. 25, Zeile 6–10).

⁵¹ Bauer–Deutsch III, Nr. 541, S. 27, Zeile 3–5.

⁵² Vgl. außerdem den Brief Mozarts vom 24. November 1780 (Bauer–Deutsch III, Nr. 542, S. 29, Zeile 3–4).

⁵³ Vgl. die Briefe Nannerls an ihren Bruder vom 30. November (Bauer–Deutsch III, Nr. 547, S. 38, Zeile 80–92), Leopold Mozarts an den Sohn vom 2. Dezember (ebda., Nr. 551, S. 42, Zeile 18–20), Mozarts an seinen Vater vom 13. Dezember (ebda., Nr. 559, S. 54, Zeile 22–25), Leopolds an seinen Sohn vom 15. Dezember (ebda., Nr. 562, S. 57, Zeile 60–61), und Nannerls an ihren Bruder vom 18. Dezember 1780 (ebda., Nr. 564, S. 61, Zeile 4–5). — Der Text von Rezitativ und Arie ist in KV³ und KV⁶ wiedergegeben. Irreführend sind allerdings die Angaben über die Herkunft des Textes: Er findet sich in Werthes' Übertragung von C. Gozzis Theaterstücken (*Carlo Gozzi, Theatralische Werke, Aus dem Italienischen übersetzt* [von Werthes], Bern, bey der Typographischen Gesellschaft 1777–1779, 5 Bände, Band 5, S. 241; Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: P. o. ital. 455). In der von Einstein (KV³) und in KV⁶ genannten Dykschen Übersetzung lautet der Text völlig abweichend (*Wie man sich die Sade denkt!* oder: *Die zwey schlaflosen Nächte, Ein Schauspiel in fünf Akten von Karl Gozzi Für das deutsche Theater bearbeitet* [von Dyk], Leipzig, im Verlage der Dykschen Buchhandlung 1780, — Ein Exemplar in München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: P. o. germ. 1214/2). Die Incipits lauten hier (IV, 6): Rezitativ „Wie grausam ist o Liebe“, Arie „Die neugeborne Ros' entzückt“.

Die Streichung von vier Takten nach Takt 43 (Faksimile S. XXVI unten) zeigt deutlich, daß Mozart die Niederschrift mit Singstimme und Baß begann. — Wie schon öfters, wählte Mozart einen Text aus Metastasio's *Demofonte* (I, 4). In der vorhergehenden Szene hat Demofonte seinem vermeintlichen Sohn und Erben Timante eröffnet, er habe ihm Creusa, Prinzessin von Phrygien, unwiderruflich zur Gattin bestimmt. Bestürzt und niedergeschmettert vernimmt Timante, der heimlich mit Dircea ehelich verbunden ist, die Kunde. Alle weiteren Verwicklungen des Dramas nehmen hier ihren Anfang.

Eine der letzten noch in München entstandenen Kompositionen ist die Szene KV 369 „Misera, dove son!“ — „Ah! non son io che parlo“ (= Nr. 24) für die Gräfin Paumgarten. Das Autograph (Bayerische Staatsbibl., München) trägt als Datum den 8. März 1781. Die Widmung à la Comtesse de Paumgarten Veuve ist nicht autograph⁵⁴. Im Hause der Gräfin, damals „Favoritin“ des Kurfürsten, hat Mozart offenbar in dieser Zeit öfter verkehrt. Am 13. November 1780 schreibt er an seinen Vater⁵⁵: „Gestern habe ich mit Cannabich bey der Gräfin Baumgarten gespeist, eine gebohrne Ierdienfeld — mein freund ist alles in diesen hauß, und ich nun also auch — das ist das beste und Nützlichste hauß hier für mich, durch dieses ist auch alles wegen meiner gegangen, und wird — — wills Gott, noch gehen.“ Später kommt Mozart mehrmals auf die Arie für die Paumgarten (Mozart schreibt Baumgarten) zurück. Am 23. März 1783 sang Valentin Adamberger (Tenor!) in Mozarts Akademie im Burgtheater in Wien die Arie KV 369⁵⁶. — Der Text der Szene ist Metastasio's *Ezio* (III, 12) entnommen. In dem großen Monolog Fulvias drängt sich die ganze Qual, der Schmerz und die Verzweiflung über den Tod ihres Geliebten Ezio und über die verbrecherische Schuld ihres Vaters zusammen. Fulvia hat diese Schuld auf sich genommen, um die Strafe von ihrem Vater abzuwenden. Der Schmerz selbst ist es, der in der Arie aus Fulvia spricht, und Vernichtung für sich selbst ist ihr einziger Wunsch. Auf Geheiß des Fürsterzbischofs Hieronymus Graf

⁵⁴ Es handelt sich, wie mir Herr Dr. Robert Munster, München, freundlicherweise mitteilte, um Josepha Gräfin Paumgarten, geb. Lerchenfeld-Siebbach. Bisher war nicht mehr zu ermitteln, als daß sie um 1818 starb.

⁵⁵ Bauer–Deutsch III, Nr. 537, S. 16, Zeile 7–10. Siehe außerdem die Briefe vom 20. November (Bauer–Deutsch III, Nr. 540, S. 25, Zeile 10–11) und vom 24. November 1780 (ebda., Nr. 542, S. 29, Zeile 11–12).

⁵⁶ Vgl. dazu Bauer–Deutsch III, Nr. 585, S. 100, Zeile 101; Nr. 621, S. 156, Zeile 57–61; Nr. 665, S. 199, Zeile 26–28; Nr. 673, S. 208, Zeile 37; auf Mozarts Akademie bezüglich Nr. 734, S. 261, Zeile 13–14.

Colloredo verläßt Mozart am 12. März 1781 München und findet sich einige Tage später in Wien ein. Hier sollte es bald danach zum endgültigen Bruch zwischen Mozart und seinem Dienstherrn kommen. Zu den ersten in Wien entstandenen Kompositionen gehört die Szene KV 374 „*A questo seno deh vieni*“ – „*Or die il cielo a me ti rende*“ (= Nr. 25) für den Kastraten Francesco Ceccarelli, wie Mozart Mitglied der Salzburger Hofkapelle⁵⁷. Zwar weist das Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) weder Datierung noch Autorenvermerk auf, doch kennen wir das Datum der ersten Aufführung. Nicht lange vor diesem Termin wird Mozart die Komposition vollendet haben. Am Sonntag, dem 8. April 1781, kam Mozarts Szene durch Ceccarelli in einem Konzert beim Fürsten Rudolf Joseph Colloredo, dem Vater des Salzburger Fürstbischofs, zusammen mit KV 373 und KV 379 zur Aufführung⁵⁸. Mozart berichtet darüber⁵⁹: „*heute hatten wir ... academie, da wurden 3 stücke von mir gemacht, versteht sich, Neue; ... [sc. Aufzählung der oben genannten Stücke] und dann, ein Rondeau für Ceccarelli—welches er hat Repetiren müssen.*“⁶⁰ Ceccarelli wirkte auch in Mozarts Akademie in Frankfurt am 15. Oktober 1790 mit und sang ein „*Rondeau*“, sehr wahrscheinlich unsere Arie KV 374. – Das Autograph enthält am Schluß der Arie noch eine erweiterte spätere Variante von acht Takten. Obwohl Mozart die Stelle nicht bezeichnet hat, an der diese Variante einzufügen wäre, kann man sie doch mit ziemlicher Sicherheit als Ersatz der Takte 177–180 bestimmen. Diese zweite Version von Takt 177 an bis Takt 180 [Schluß] wurde im Notentext anschließend an die Arie abgedruckt. – Der Text der Szene KV 374, dessen Herkunft bisher nicht ermittelt war, ließ sich in einem Libretto von Giovanni de Gamerra *Sismano nel Mogol* nachweisen, welches Paisiello im Jahr 1773 für Mailand vertonte. Der Text von Rezitativ und Arie findet sich in der 7. Szene des III. Aktes⁶¹. Zwischen Siface, dem Gran Mogol und seinem Widersacher Sismano, König von Persien, ist es zum entscheidenden Kampf gekommen. Gepeinigt durch die Ungewißheit des Ausgangs

erwartet Zeïra ihren Geliebten Siface. Da tritt Siface auf und kündigt ihr den Sieg über Sismano. In der nun folgenden Szene löst sich in Zeïra der Schmerz und die Spannung der vergangenen schweren Stunden und verwandelt sich in Freude und Dankbarkeit über die glückliche Wendung. Im Libretto ist das Rezitativ Zeïras („*A questo seno*“) durch einen kurzen Bericht Sifaces unterbrochen. Mozart hat diesen Abschnitt weggelassen.

Zur Ausführung

Mozarts Konzertarien rechnen selbstverständlich mit den damals allgemeinen Gepflogenheiten der Aufführung auch dann, wenn sie in ihrer Aussage und in ihrer kompositorischen Struktur der Zeitbedingtheit weitgehend enthoben sind. Die beherrschende Gesangstradition ist für das 18. Jahrhundert die italienische und für die Konzertarie insbesondere die Tradition der *Seria*. Die angedeutete, für die Werke dieses Bandes bereits voll geltende Problematik läßt sich in zwei Fragen formulieren, die sich im Grunde vor jeder Komposition neu stellen: 1. Wo und auf welche Weise gilt die (freilich auch nicht immer genau und generell festgelegte) Tradition? 2. Wo erscheint ihre Verbindlichkeit aufgehoben oder erheblich eingeschränkt durch die Musik selbst, und wo muß die individuelle Interpretation als Korrektiv der Tradition eintreten? D. h.: Wo gibt die Gepflogenheit der Zeit nur noch einen sehr allgemeinen Rahmen für die Interpretation? Unter diesem prinzipiellen Vorbehalt möchte ich auf die Bemerkungen zur Frage der Aufführung, Gesangspraxis und Besetzung (*Appoggiatura*, Vorschläge, Kadenzten, Rezitativ) im ersten Arien-Band sowie auf die dort angegebene Literatur verweisen. Wie im ersten Band, so hat der Bandbearbeiter auch hier in Fußnoten des Notentextes Kadenzlösungen geboten. Zu der Frage der Artikulation, vor allem zu *Staccato-Punkt* oder *Staccato-Strich* sei nur noch bemerkt, daß es in erster Linie nicht darum geht, graphisch Punkt und Strich auseinanderzuhalten, sondern die Intention im einzelnen Fall und die Konsequenzen für die Spielweise (etwa der Bogen-technik, der Stimmtechnik), die aus dieser Unterschei-

⁵⁷ Francesco Ceccarelli (geb. 1752 in Foligno), dessen „ausdrucksvollen trefflichen Gesang“ die AMZ VI, 1804, Sp. 587, rühmt, gehörte von 1778 bis 1788 der Salzburger Hofkapelle an. Seine Stärke war mehr das Konzertpodium als die Bühne. Er starb 1814 als Kammer Sänger in Dresden, wohn er 1795 berufen wurde.

⁵⁸ Vgl. *Dokumente*, S. 173.

⁵⁹ Bauer–Deutsch III, Nr. 587, S. 103, Zeile 13–19.

⁶⁰ Mozart erwähnt die Arie noch in mehreren Briefen, zuletzt 1783. Vgl. Bauer–Deutsch III, Nr. 605, S. 128, Zeile 7–11; Nr. 621, S. 156, Zeile 57–61; Nr. 739, S. 264, Zeile 8–11; Nr. 747, S. 269, Zeile 5–6.

⁶¹ Titel des Originallibrettos: *Sismano / Nel Mogol / Drama per*

Musica / da rappresentarsi / Nel Regio-Ducal Teatro / Di Milano / Nel Carnovale dell'anno 1773 / Dedicato / alle LL.AA. RR. / Il Serenissimo Arciduca / Ferdinando ... / – In Milano / Presso Gio. Battista Bianchi Regio Stampatore ... Sowohl der Textdichter Gamerra als auch der Komponist G. Paisiello sind genannt. Ich habe das Exemplar in Venedig, Fondazione Cini (Slg. Rolandi) eingesehen. Das Libretto wurde 1776 auch von F. Zanetti komponiert (ein Exemplar ebda.). Die beiden Ausgaben von Gamerras Werken (*Nuovo Teatro del Sig. G. de Gamerra*, Pisa 1789–90 in 8 Bänden, und *Nuovo Teatro del Sig. G. de Gamerra*, Venezia 1790–93 in 18 Bänden) enthalten überwiegend Prosastücke. Die meisten seiner Libretti, darunter auch unseres, fehlen.

dung zwischen Punkt und Strich resultieren, zu erkennen. Wie vielfältige Deutungen etwa die Staccato-Bezeichnungen (Strich – Punkt) zulassen, belegt die erwähnte Stelle aus dem *Accompagnato* von KV 272, an der ohne Zweifel scharfes Absetzen und Akzentuierung verlangt ist. Die Frage nach dem Gemeinten wird besonders in Mozarts Werken seit etwa 1776 akut, wo in den Autographen rein optisch die Unterscheidung immer klarer wird, und kann nicht losgelöst vom kompositorischen Zusammenhang im einzelnen beantwortet werden. — Über die Besetzung des Basses durch ein verstärkendes Fagott ist im Vorwort zum ersten Arien-Band (S. XVI f.) das Nötige gesagt worden. Hier nur soviel: Gewiß darf man vor allem in Fällen schwacher Orchesterbesetzung, wenn Fagotte nicht ohnehin obligat vorgeschrieben oder solistisch verwendet sind (z. B. KV 316/300^b), die Verstärkung des Basses durch das Fagott, die der damaligen Orchesterpraxis geläufig ist, nicht ausschließen. Daß indessen in Mozarts differenziertem Orchestersatz, dem ein höherer Grad von Verbindlichkeit zukommt, als sie der Musik seiner Zeit gemäß wäre, mit solchen auch den Orchesterklang beeinflussenden Besetzungspraktiken nur mit größter Vorsicht verfahren werden muß, dürfte klar sein. Solche auf kleine Ensembles berechneten Verdopplungsmöglichkeiten sind heute ohnehin meist gegenstandslos. — Ein weiterer Punkt betrifft die Verzierung der Gesangslinie. Zur Arie KV 294 hat Mozart selbst ein Beispiel gegeben, ebenso wie zu einer Arie von J. Chr. Bach (siehe oben, S. XI). Die „verzierte“ Singstimme zu KV 294 vermittelt einen Begriff von Mozarts Vorstellung, wie die Singstimme ausgeführt werden könnte, und läßt die rein umspielende, empfindsam kolorierende Art der zeitgenössischen Praxis weit hinter sich. Mit der geschmackvollen Anwendung von Koloraturformeln ist es hier nicht mehr getan. Im übrigen beweist dieser Einzelfall — nach dem Grundsatz: ein Fund ist keiner — nur, daß Mozart es eben hier für gut befand, Aloysia eine melodisch noch reichere Fassung der Singstimme aufzuschreiben. Er besagt nicht, daß so oder ähnlich die einer Mozartschen Ariensingstimme gemäße Form der Realisierung sein müsse⁶². Die dem Sänger zu Mozarts Zeit eingeräumte Gestaltungsfreiheit bezüglich einer ornamentalen Ausführung des Notierten setzt im übrigen eine lebendige Tradition voraus. Noch Anton Reicha (*Cours de composition musicale*, Paris 1818; deutsche Übersetzung von C. Czerny, Wien [1834],

S. 499) hält es für unzweckmäßig, daß solche Verzierungen notiert würden. Er begründet seine Ansicht und damit überhaupt jene Differenz zwischen Notierung und sängerischer Ausführung mit dem Argument, daß dem Sänger nur aus der Natur seiner Stimme eine künstlerisch befriedigende Ornamentierung der Singstimme gelingen könne. Die zeitgenössische Praxis, selbst wenn sie damals unbedenklich auch auf die Musik Mozarts Anwendung fand, kann allerdings in den hier in Rede stehenden Werken Mozarts kein Maßstab mehr sein. Ähnliches gilt auch für die Frage des Generalbaßspiels⁶³. Als Nachtrag zu dem im Vorwort zu Band 1 Ausgeführten, daß man in Italien bezüglich der Generalbaßpraxis offenbar schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts viel zurückhaltender war als anderwärts, mag hier noch ein Beleg folgen. In Leonardo Leos Buffa-Oper *L'amore vuol sofferenza* (1739), einem Werk, das auch vom Satz her den Generalbaß keineswegs verleugnet, finden sich stellenweise genaue Angaben über die Generalbaßbegleitung und deren Differenzierung⁶⁴. So soll mit Eintritt des zweiten kantablen und durchsichtig gesetzten Gedankens der Sinfonia das Cembalo pausieren. Und noch in anderen Stücken wird an Piano-Stellen und bei dünnem Satz „senza cembalo“ verlangt. Manche Arien und das Schlußterzett des I. Aktes sollen überhaupt ohne Begleitung des Cembalos ausgeführt werden. Es darf jedoch als sicher gelten, daß sich der Usus der Begleitung am Tasteninstrument in der Vokalmusik und hier vor allem in der Seria wohl länger hielt als in der Instrumentalmusik, obwohl das Generalbaßspiel allgemein im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr zurückging⁶⁵. Daß Mozart in den Konzertarien gelegentlich — freilich im Ganzen gesehen höchst selten — den Baß an einzelnen Stellen im Rezitativ beziffert hat, läßt auf Begleitung schließen (siehe KV 255 = Nr. 16, KV 294 = Nr. 19 und KV 316/300^b = Nr. 22). Denn Mozart beziffert in den ersten beiden Stücken an solchen Stellen, an denen der Baß die Singstimme allein begleitet, im letztgenannten Stück auch eine Stelle mit ausgeschriebener Orchesterbegleitung (Streicher). Während die ersten beiden Stellen nicht gut ohne die akkordische Begleitung denkbar sind, kann sie im dritten Fall ohne weiteres wegbleiben. Die Tasto-solo-Begleitung zu Beginn von KV 374 (Takt 1–2) ließ Mozart unbeziffert. Ebenso fehlt eine Bezifferung zu Beginn der nur in Kopie überlieferten Szene

⁶² Ähnlich gelagerte Probleme treten auf in Mozarts Klavierkonzerten. Vgl. dazu die guten Bemerkungen von Eva Badura-Skoda, *Über die Anbringung von Auszierungen in Klavierwerken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 186 ff.

⁶³ Vgl. darüber auch im Vorwort zum ersten Arien-Band, S. XVII.

⁶⁴ Partitur-Neuausgabe von G. A. Pastore in: *Musiche e Musicisti Pugliesi II*, Bari 1962.

⁶⁵ F. Oberdorffer (*Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939) hat dies nachgewiesen.

KV 486^a (295^a). Mozart vermeidet offensichtlich solche „leeren“ Baßpartien und schreibt lieber die Harmonien in den Streichern aus. Nur einmal, soweit ich sehe, nämlich in der Arie KV 513, hat Mozart innerhalb der Arie Ziffern über den Baß gesetzt. Ob damit Begleitung durch das Tasteninstrument gefordert ist, oder ob Mozart, wie Jahn (*Mozart III*, S. 330, Anm.) glaubte, sich den harmonischen Gang an dieser Stelle beim Entwurf der Komposition lediglich festlegen wollte, ist schwer zu sagen. Ein Kriterium für durchgehende Cembalo- bzw. Klavierbegleitung ist damit natürlich nicht gegeben⁶⁶. Sie ist außer an den bezeichneten Stellen im Accompagnato, ganz zu schweigen von der Arie, durchaus entbehrlich; möglich und vor allem im Accompagnato erwünscht war sie damals sicherlich⁶⁷. Für Georg Joseph Vogler gehört das „Flügelaccompaniment“ zu jeder orchesterbegleiteten Gesangsmusik, und Daniel Gottlob Türk setzt noch um 1790 Generalbaßspiel sogar in den Arien als selbstverständlich voraus, allerdings dürfe man nicht durchgehend spielen, sondern im piano, beim Pizzicato und bei sanft vorzutragenden Stellen müsse man gänzlich pausieren⁶⁸. Obligatorisch sei die Begleitung, wenn in allen übrigen Stimmen außer in Singstimme und Baß Pausen stünden. Wichtig ist Türks Angabe (*Kurze Anweisung*, S. 267 ff.), das Accompagnato wäre in der Hauptsache genau so zu behandeln wie das Secco. Lediglich in den instrumentalen Zwischensätzen oder in den Ariosi müsse man „die Begleitung, wie bey andern Tonstücken, dem Ganzen gleichsam anpassen“⁶⁹. Es bestand aber schon damals die Tendenz, den Flügel ganz und gar aus dem Orchester zu verdrängen, was Heinrich Christoph Koch noch 1795 beklagte⁷⁰. Wichtig ist die Feststellung, daß Generalbaßbegleitung

im Orchester nur dann von guter Wirkung sei, wenn der Satz vollstimmig und harmonisch abwechslungsreich ist. Bei leerer oder einförmiger Harmonie helfe auch die Begleitung des Flügels nichts, sie mache im Gegenteil den Mangel des Satzes um so fühlbarer. Koch argumentiert also gerade umgekehrt, als man es erwarten würde und gewöhnlich annimmt: dünner Satz ist keine Veranlassung zu ausfüllender Begleitung am Tasteninstrument. Koch (*Journal der Tonkunst*, S. 41/42) rügt besonders die Entfernung des Flügels „in einem solchen Orchester, wo sich gewöhnlich Sänger mit Arien hören lassen; ... denn sehr viele unserer modernen Arien werden mit dem ihnen unmittelbar vorhergehenden Accompagnement gesungen.“ Begründet aber wird die Notwendigkeit der Begleitung auch nur durch die Stellen im Accompagnato, an denen der Baß die Singstimme allein begleitet. Hier müsse, um dem Sänger die Intonation zu erleichtern und um das harmonische Gewebe darzustellen, der Flügel die Begleitung übernehmen. Daß Mozart an diesen Stellen meist die harmonische Begleitung im Orchester ausschreibt und somit Generalbaßspiel entbehrlich macht, wurde schon erwähnt (vgl. *Arien - Band 1*, S. XVII). — Ergänzend zu den Bemerkungen über den Anschluß von Singstimme und Orchester im Accompagnato (ebda., S. XVIII.) — eine Praxis, die offenbar nicht einheitlich gehandhabt wurde — sei hier noch eine bestimmte Aussage angeführt. In einem Aufsatz über Gesangspraxis aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts von August Ferdinand Häser heißt es, daß der Sänger die Instrumente zwar austönen lassen solle, ehe er selbst einsetzt, daß die Instrumente aber dem Sänger augenblicklich zu folgen hätten⁷¹.

Abschließend soll wenigstens auf eine Möglichkeit der Singstimmenbesetzung aufmerksam gemacht werden, die uns heute befremdlich anmutet, aber zu Mozarts Zeit keineswegs ungewöhnlich war: nämlich daß Sopranarien unbedenklich auch von Tenören und Tenorarien von Sopranen gesungen wurden. Im Verlauf der Besprechung einer Rondo-Arie heißt es einmal bei G. J. Vogler (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, S. 8): „Daß die Singstimme im Geigenschlüssel auftritt, geschieht erstens, wie in der Tonkunst bewiesen ist, dem Umfange zu gefallen, ob es [sc. das Rondo] der Tenor oder Sopran vortrage.“ Auf diese Praxis weist auch die Tatsache, daß innerhalb der italienischen Oper Tenorarien sehr häufig auch im Sopranschlüssel

⁶⁶ Die Bezifferung wendete Mozart auch im Unterricht an. Ihre Funktion ist hier selbstredend eine andere. Vgl. dazu R. Lach, *Mozart als Theoretiker*, K. Akademie d. Wiss. in Wien, Philos.-histor. Klasse, Denkschriften, 61. Band, 1. Abhandlung, Wien 1918, S. 29 und S. 51 ff.

⁶⁷ Im Klavierkonzert, wo der Flügel sowieso vorhanden war, liegen die Dinge anders. Aber auch hier kann von einem durchgängigen regelrechten Generalbaßspiel keine Rede sein. Vgl. dazu P. Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 96 ff. Seine musikalisch sinnvoll abwägenden Bemerkungen sind sehr zu beherzigen.

⁶⁸ G. J. Vogler, *Kulturpälzische Tonschule*, Mannheim o. J. [1776], S. 65 ff. und allgemein die Generalbaßbegleitung im Orchester beforwortend: derselbe, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1780, S. 298–299. — D. G. Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle und Leipzig 1791, S. 254 ff. Allgemein über die Begleitpraxis S. 252 ff., und S. 261 ff. über das Rezitativ.

⁶⁹ *Kurze Anweisung*, S. 268, 69. Es folgt (S. 270–272) das Beispiel eines generalbaßbegleiteten Accompagnatos.

⁷⁰ *Journal der Tonkunst*, hrsg. von H. Chr. Koch, Erstes Stück, Erfurt 1795, S. 40.

⁷¹ A. F. Häser, *Andeutungen über Gesang und Gesangslehre*, *Recitativ*, *Caecilia* Band 10, 1829, S. 155. Interessant ist die Mißbilligung der Gewohnheit mancher italienischer *Buffi cantanti*, das Secco-Rezitativ wirklich zu sprechen (siehe ebda., S. 154).

notiert wurden⁷². Auch Mozart hat ja die Arie KV 294 als Tenorarie für Raaff begonnen. Umgekehrt sang Adamberger in Mozarts Akademie am 23. März 1783 die Szene KV 369, die ursprünglich für Sopran (für die Gräfin Paumgarten) geschrieben war⁷³. In einer konzertanten, 1785 in Dresden erfolgten Aufführung der Oper *Amphion* von Johann Gottlieb Naumann wurde die für Tenor gedachte Titelpartie von Josepha Duschek gesungen⁷⁴. Im Jahr 1812 ist in München offensichtlich eine Madame Schoenberger, geb. Marconi, in der Rolle des Belmonte in Mozarts *Entführung* aufgetreten⁷⁵. Diese Vertauschbarkeit der Stimmgattungen ist um so eher gerade in Seria- und Konzertarien möglich, als die Texte in ihrer Aussage typisiert und die Affektgehalte dadurch weitgehend entpersönlicht sind.

Ich möchte nicht schließen, ohne der Editionsleitung der NMA, Herrn Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) und Herrn Dr. Wolfgang Rehm (Kassel), für stetige Hilfe, Herrn Dr. Walther Dürr (Tübingen) für die Durchsicht der italienischen Texte, Herrn Dr. Cecil B. Oldman (London) für freundliches Entgegenkommen, Herrn Dr. Robert Münster (München) sowie den im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken und Instituten meinen warmen Dank auszusprechen. Frau Kammersängerin Prof. Annelies Kupper hatte wiederum die Freundlichkeit, die Kadenzvorschläge durchzusehen.

München, im September 1967

Stefan Kunze

⁷² Damit wird auch die Hypothese von F. Spiro (*Die Entstehung einer Mozart'schen Konzertarie*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* IV, 1888, S. 255 ff.) hinfällig. Mozart hätte unwillkürlich die Tenor-Arie KV 490 für Sopran konzipiert, da er die Singstimme im Sopranschlüssel notiert habe. Diese Arie ist entgegen den Angaben in KV⁸ für Tenor. Der Sopranschlüssel ist in dieser Zeit kein Kriterium zur Unterscheidung von Tenor- und Sopranstücken.

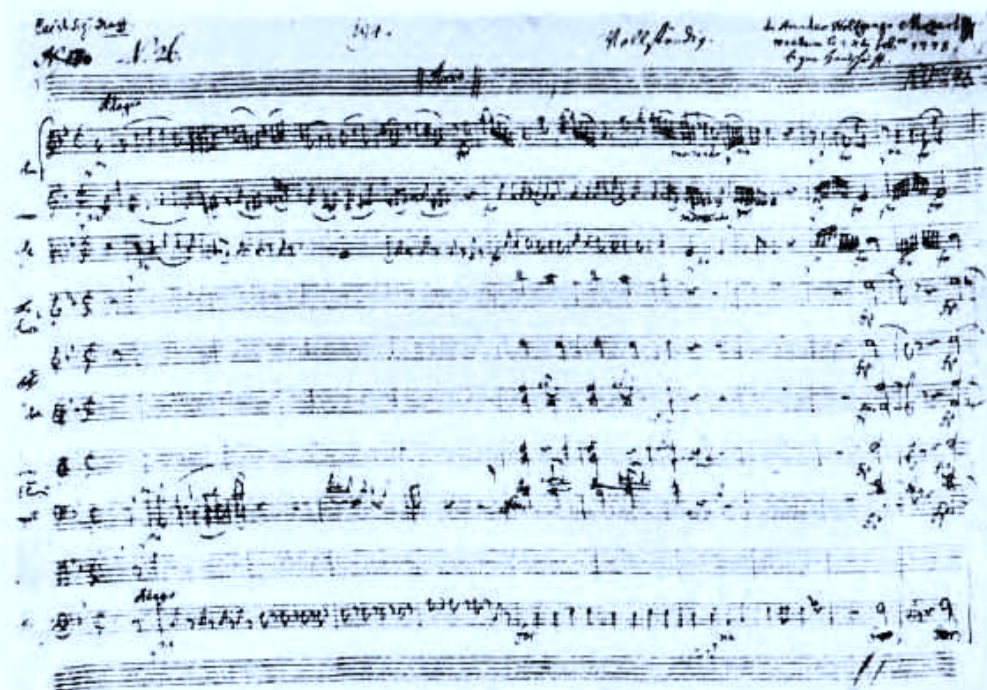
⁷³ Vgl. *Dokumente*, S. 189 und Bauer—Deutsch III, Nr. 734, S. 261, Zeile 13—14.

⁷⁴ Vgl. R. Engländer, J. G. Naumann als *Operikomponist*, Leipzig 1922, S. 145 — Herr Dr. Robert Münster machte mich freundlicherweise auf einen Klavierauszug der Bayerischen Staatsbibliothek aufmerksam, in dem handschriftlich eine möglicherweise von Josepha Duschek herrührende Ornamentierung in die Singstimme eingetragen ist.

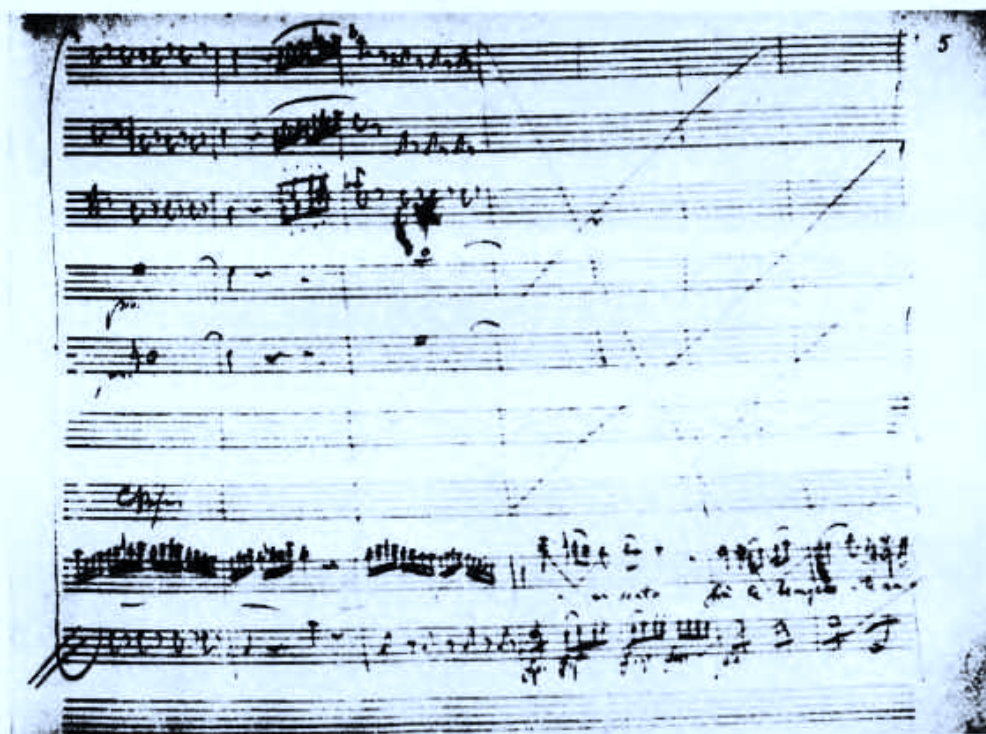
⁷⁵ Zitiert aus einem Theaterzettel der Münchner Hofoper vom 29. Mai 1812 bei H. Bolongaro—Crevenna, *L'Arpa Festante. Münchner Oper 1651—1825*, München 1963, S. 177, Nr. IX.



„Alcandro, lo confesso“ — „Non so d'onde viene“ KV 294 — Nr. 19; Autographes Blatt im Besitz des Stadtarchivs Braunschweig mit der verzierten Singstimme des ersten Teils (oben) und autographes Blatt (Fragment) mit verzierter Singstimme im Besitz der Bibliothèque nationale Paris, Department de la Musique (früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique), Signatur: Ms. 234, Takt 117 bis Schluß (unten). Vgl. das Vorwort, S. XIII, S. 44–50 und Anhang I, Nr. 19 a, S. 161–165.



„Se al labbro mio non credi“ KV 295 – Nr. 20: Blatt 1^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 59–60, Takt 1–10.



„Ma che vi fece, o stelle“ – „Sperai vicino il lido“ KV 308 – Nr. 23: Blatt 5^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 112, Takt 41 bis 43.

16. „Ombra felice!“ - „Io ti lascio“

Rezitativ und Arie (Rondo) für Alt und Orchester aus der Oper „Arsace“ (II, 8) von Michele Mortellari

Textdichter Giovanni de Gamerra (?)

KV 255

Datiert Salzburg, September 1776

Recitativo

Andante

Oboe I, II
 Corno I, II in Fa/F
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Alto
 Violoncello e Basso*)

Om - bra fe - li - ce! tor - ne - rò a ri - ve - derti.

Dynamics: *p*, *f*, *p*.
 Time signature: $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{8}$.

5

A - pri i bei lu - mi, e con - so - la, deh, al me - no in questo i - stan - te con

Dynamics: *f*, *p*, *f*.

*) Fagott ad libitum; dazu wie auch zur originalen Bezifferung vgl. Vorwort, S. IX und XIX.

9

un pie-to-so sguardo, con un pie-to-so sguardo il fi-do a-man-te.

14

Por-gi-mi la tua de-stra, un pe-gno e-

17

stre-mo del tuo af-fet-to mi do-na. Ah, che la mia co-

fp

stan - za, ah, che la mia co - stan - za or m'ab - ban - do - na. lo ti la - scio,

p f p f p

Aria en Rondeau

Andante moderato

24

p

io ti - la - scio, e que - sto ad - di - o se sia l'ul - ti - mo non sò. Ah, chi sà, bell' i - dol

p

30

p

mi - o, se mai più ti ri - ve - drò, ah, chi sà, bell' i - dol mi - o, se mai più ti - ri - ve -

p

* T. 23. Vorschlag zur Auszierung der Fermate (Eingang): la - scio, io ti -

6
36

drò. Ven - go, oh ciel! ven - go, deh

40

la - scia, oh ciel! deh la - scia, oh pe - ne! per te sol, mio ben, pa - ven - to, per te sol, mio ben, pa -

46 Allegro assai

ven - to, il più bar - ba - ro tor - men - to, il più bar - ba - ro, bar - ba - ro tor -

men-to, giu - sti dei, chi mai pro - vò, chi mai pro -

vò! Ven - go, oh ciel! deh la - scia, oh pe-ne! il più bar - ba - ro tor -

men-to, giu - sti dei, chi mai pro - vò, giu - sti

dei, chi mai pro - vò, chi mai pro - vò, chi mai pro -

fp crescendo f

Andante moderato

vò! Io ti - la - scio, e que - sto ad - di - o se sia l'ul - ti - mo non sò... Ah, chi

p

sà, bell' i - dol mi - o, se mai più ti ri - ve - drò, ah chi sà, bell' i - dol

p

*) T. 74. Vorschlag zur Auszierung der Fermate (Eingang):



mi - o, se mai più ti ri - ve - drò. Ven - go, oh

ciel! ven - go, deh la-scia, oh ciel! deh la-scia, oh pe - ne!

per te sol, mio ben, pa - ven - to, per te sol, mio ben, pa - ven - to, il più bar - ba - ro tor -

99

men - to, il più bar - ba - ro, bar - ba-ro tor - men - to, giu - sti dei, chi

104

mai pro - vò, chi mai pro - vò! Ven - go, oh

109

ciel! deh la - scia, oh pe - ne! per te sol, mio

ben_, pa - ven-to, il più bar - ba - ro tor - men-to, il più bar - ba - ro tor - men-to,

120

giu - sti dei_, chi mai pro - vò, giu - sti

125

dei_, chi mai pro - vò, chi mai pro - vò, chi mai pro -

131 Andante moderato


vò! lo ti la scio, e que sto ad di o se sia l'ul ti mo non

136 Allegretto

sò... Ah, chi sà, bell i dol mi o, se mai piu ti ri ve drò, ah, chi sà, bell i dol

142 Allegro assai

mi o, ven go, oh ciel! deh la scia, oh pe ne! sol per

* T. 131, Vorschlag zur Auszierung der Fermate (Eingang): 

te, mio ben, pa - ven - to, mio ben, pa - ven - to, il più

153 *Andante moderato*

bar - ba - ro tor - men - to, giusti dei, chimai pro - vò! lo ti - la - scio, e que - sto ad - di - o

159 *Allegro assai*

se sia l'ul - ti - mo non sò, se sia l'ul - ti - mo non sò, ah, chi sà, bell' i - dol'

* T. 156, Vorschlag zur Auszierung der Fermate (Eingang):

167
Ob. I

Ob. II

crescendo

crescendo

crescendo

fp

fp

fp

crescendo

crescendo

crescendo

mi - o, se mai più ti - ri - ve - drò, se mai più ti ri - ve - drò, ti ri - ve -

fp

crescendo

173
Ob. I, II

f

p

f

p

f

f

f

p

p

f

p

drò.

17. „Clarice cara mia sposa“

15

Arie für Tenor und Orchester

Textdichter unbekannt

KV 256*)

Aria buffa

Datiert Salzburg, September 1776

In tempo comodo d'un gran ciarlone

Oboe I, II
Corno I, II
in C

Violino I
Violino II

Viola

Tenore

Violoncello
e Basso

5 Ob. I
Ob. II

CAPITANO
Cla-ri-ce ca-ra mia spo-sa dev'es-se-re per la ma-

*) Eine Skizze zu dieser Arie ist im Anhang II als Nr. 1 in Faksimile und Übertragung, S. 182, wiedergegeben.

**) Fagott ad libitum: vgl. Vorwort, S. XIX.

16 *8 Op. 1, II*

gne-ti - ca vir - tù sim - pa - ti - ca, vo - glio con - vin - cer - mi col - la gram - ma - ti - ca, col - la re -

10 **Recitativo**

to - ri - ca, lo - gi - cae fi - si - ca, la ma - te - ma - ti - ca non può fal - lar, non può fal - lar, non può fal - lar. Pia - no per ca - ri -

DON TIMOTEO

13 *a tempo*

tà... Se in que - sta mu - si - ca non sian u - ni - so - ni tri - to - nie dis - so - ni, vuò ful - mi - nar.

CAPITANO

Dell' ar - te me - di - ca con tut - ti i re - ci - pi, con mil - le ca - ba - le dell' a - rit -

me - ti - ca, de - gli av - vo - ca - ti con tut - ti gli et cae - te - ra, voi lo ve - dre - te, sa - prò tri - on -

far, voi lo sa - pe - te, sa - prò tri - on - far, sa - prò tri - on - far, sa - prò tri - on -

22 Recitativo

a tempo

DON TIMOTEO *22^a* CAPITANO *p simile*
 far. Ca-ro si-gnor Dot-to-re, la-scia-te al-men chian-chi-o vi di-ca u-na-ra-gion...? Con car-te e sar-te, con nau-ti-ca

24

simile
 bus-so-la d'un cor a-ma-bi-le la ci-no-su-ra cer-ta e si-cu-ra sa-prò ri-tro-

26

var, sa-prò ri-tro-var. Se mi di-ce-ste che co-sa im-pos-si-bi-le, quel vo-stro pet-to di ti-gre in-fles-

si - bi - le con un fen - den - te vor - rei spa - lan - car, con un fen - den - te vor - rei spa - lan -

31

car, con un fen - den - te vor - rei spa - lan - car, vor - rei spa - lan - car, vor - rei spa - lan -

33 Recitativo a tempo

car. Mol - to te - nu - to io so - no al - le fi - nez - ze su - e; ma co - spet - tac - cio! Ma se poi fa - ci - le sie - te e pie -

DON TIMOTEO 33a CAPITANO simile

gia - bi - le spo - sa a - do - ra - bi - le del ce - le - ber - ri - mo Dot - tor giu - ri - di - co, me - di - co,

fi - si - co, che tut - to il mon - do ve - drem stu - pe - far, che tut - to il mon - do ve - drem stu - pe -

far, che tut - to il mon - do ve - drem stu - pe - far, che tut - to il mon - do ve - drem stu - pe -

*) Zu einer Streichung im Autograph nach T. 44 in Singstimme und Violoncello/Basso vgl. Krit. Bericht; siehe auch das Faksimile auf S. XXIII unten.

18. „Ah, lo previdi!“ - „Ah, t'invola“ - „Deh, non varcar“

Rezitativ, Arie und Cavatine für Sopran und Orchester
 Text von Vittorio Amedeo Cigna-Santi, „Andromeda“ III, 10

KV 272

Scena

Datiert Salzburg, August 1777

Recitativo

Allegro risoluto

Oboe I, II

Corno I, II
in *Mb*/*Es*

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello
e Basso^{*)}

ANDROMEDA

Ah, lo pre - vi - di!

Po - ve - ro Prence, con quel

7

fp

p

crescendo

f

fp

p

crescendo

f

fp

p

crescendo

f

fer - ro istesso, che me sal - vò, ti la - ce - rasti il petto.

*) Fagott ad libitum (?); vgl. Vorwort, S. XIX.

13

Ma tu sì fie-ro scem-pio per-chè non im-pe-dir? Co-me, o cru-de-le, d'un mi-se-ro a pie-

p

pp

18

tà non ti mo-vesti? Qual ti-gre, qual ti-gre ti no-

f

23

dri? Do-ve, do-ve, do-ve na-sce-sti? Ah, t'in-vo-la, t'in-vo-la agli oc-chi mie-i!

f

pp

attacca subito

46

cor! La ca-gio-ne, oh Dio, tu sei, oh Dio, tu sei del mio bar-ba-ro,

54

bar - ba - ro do - lor. Va, cru - de - le! Va, spie - ta - to!

62

Va, tra le fie - re ad a - bi - tar, tra le fie - re ad a - bi -

tar. La ca-gio-ne, oh Dio, tu sei del mio bar-ba-ro, bar - ba-

ro do - lor. Va, cru - de - le! Va, spie - ta - to! Va, tra le

fic - re ad a - bi - tar, tra le fic - re ad a - bi - tar.

90

Va, va, va, va, tra le fie - re ad a - bi -

96

tar, ad a - bi - tar, ad a - bi - tar.

102

Cru - de - le, spie - ta - to!

fp fp

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

f p *p* *f p*

Ah, t'in - vo - la agl' oc - chi mic - i! Ah, t'in -

f p *p* *f p*

p *crescendo* *f*

a 2 *p* *crescendo* *f*

p *crescendo* *f p*

p *crescendo* *f p*

p *crescendo* *f p*

p *crescendo* *f p*

vo - la agl' oc - chi mic - i, al - ma vi - le, in - gra - to cor, in - gra - to

p *crescendo* *f p*

f *f*

f *p* *p*

f *p*

cor. La ca - gio - ne, oh Dio, tu sei del mio bar - ba - ro,

f *p*

129

bar - ba - ro do - lor. Va, cru - de - le! Va, spie-

136

ta - to! Va, tra le fie - re ad a - bi - tar, tra le fie - re ad

142

a - bi - tar. La ca - gio - ne, oh Dio, oh Dio, tu sei del mio

148

bar - ba-ro, bar - ba - ro do - lor. Va, cru-

154

de-le! Va, spie-ta-to! Va, cru-de-le! Spic-ta-to, va! Va, tra le

162

scendo scendo scendo

fic - re ad a - bi - tar, tra le fic - re ad a - bi - tar, tra le

scendo

Allegro

185

tan-to nuo-ta già li-dol mi - o... Con quell'ac - cia-ro, ah Per-seo, che fa -

189

cesti? Mi sal-va-sti poc'an-zi, mi sal-va-sti poc' an-zi, or muc-ci - de-sti.

Adagio

194

pizz. Col san-gue, ahi, la bell' al-ma,

197

cc-co, già u-sci dal-lo squarcia-to se-no. Me in-fe - li-ce!

coll' arco pizz. arco

201 **Allegro** **Ad**

Si o-scu-ra il giorno a-gli oc-chi mie-i, e nel bar-ba-ro af-fanno

206

il cor vien me-no. Ah, non par-tir, om-bra di - lect-ta,

209

io vo-glio u-nir-mi a te. Sul gra-do e-stre-mo, in - tan-to che muc-ci-de il do-

213

lor, in-tan-to fer-ma-ti, fer-ma-ti al-quant-to!

attacca subito la Cavatina

ina
211 *Andantino*

Ob. Solo

Cor. I, II

Viol. I con sordino

Viol. II con sordino
pizz.

Va. con sordino
p. simile

Sopr.

Vc. e B. pizz.
p

Deh, non var-car quell' on -

224

p

simile

da a - ni - ma del - cor - mi - o. Deh, non var-car,
coll' arco

231

pizz.

tr

dch, non var - car - , no, quell' on - da! Di Le - te all' al - tra spon-da, di

pizz.

238

Le - te all' al - tra sponda, om - bra, com - pa - gna anch' i - o

245

vo - glio ve - nir, ve - nir con te, vo - glio ve - nir, ve - nir - con te,

253

vo-glio ve - nir, ve - nir con te. Dch, non var - car,

259

deh, non var - car_, no, quell'on - da! Om - bra, com - pa - - gna an-

266

ch'i - o, vo - glio ve - nir_, vo - glio ve - nir_, vo -

271

- glio ve - nir con te. Deh, non var - car, no!

276

ob. I, II

Fer - ma - ti! Di Le - piaz. - te all' al - - tra spon - da, di Le - - te al -

282

l'al - tra spon - da, om - - bra, com - pa - gna anch' i - o,

coll' arco

288

vo - glio ve - nir_, ve - nir con - te, vo - glio ve - nir_, ve - nir con

295 *p*

te. A - ni - ma del cor mi - o!

300

Deh, non var-car quell' on - da, deh, non var-car_, no!

si levano i sordini
si levano i sordini
si levano i sordini

307 Allegro

Vo - glio ve - nir, ve - nir con te, vo - glio ve -

312

nir, ve - nir con te, ve - nir con te, ve -

317

nir con te.

19. „Alcandro, lo confesso“ - „Non sò d'onde viene“

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester
 Text von Pietro Metastasio, „Olimpiade“ III, 6

KV 294*)

Datiert Mannheim, 24. Februar 1778

Recitativo

Andantino

Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 Soprano
 Violoncello e Basso

CLISTENE
 Al-can-dro, lo con-

5

fes-so, stu-pi-sco di me stesso. Il vol-to, il ciglio, la vo-ce di co-

10

Andante

stui nel cor mi de - sta un pal - pi-to improv - vi - so, che lo ri - sen-te in o - gni fi - bra il

*) Eine andere, aus einem autographen Blatt der Singstimme rekonstruierte Fassung (Umstellungen im dritten Teil der Arie, T. 117 bis Schluß) ist im Anhang I als Nr. 19a, S. 151–166, wiedergegeben; vgl. dazu das Faksimile, S. XXV unten. Eine Skizze des zweiten und dritten Arienteils (von T. 72 an) ist im Anhang II als Nr. 2 in Faksimile und Übertragung, S. 183, wiedergegeben.

**) So die Fassung Metastasio's; Mozart schreibt „stessa“, da die Arie für Aloysia Weber komponiert wurde. www.mozart-stiftung.de, Online Publications (2006)

Andantino

12

san - gue. Fra tut-ti i mici pen - sie - ri la ca-gion ne ri - cer-co,

15

fra tut-ti i mici pen-sie - ri la ca - gion ne ri - cer - co, e non la tro - vo.

18

Che sa - rà, giu - sti De - i, che sa - rà, giu - sti De - i, que - sto ch'io pro - vo? - -

segue l' Aria

*) Zur originalen Bezifferung vgl. Vorwort, S. XIII und XIX.

11

Authentische Auszierung^{)} der Singstimme (bis T. 72):*

Non sò - d'on - de vie - ne quel
 Non sò d'on - de vie - ne quel

17

te - ne - ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to —, che i - gno - to mi
 te - ne - ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i - gno - to mi

*) Vgl. Vorwort, S. XIII.

23

na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor ren - do mi

na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor ren - do mi

28

va, Non sò d'on - de vic - ne, non

va, Non sò d'on - de vic - ne, no, non

33

Solo

sò d'on - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel
 sò d'on - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel

mf p

38

mo - to, che i - gno - to mi na - sce nel pet - to, quel
 mo - to, che i - gno - to mi na - sce nel pet - to, quel

42

gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va. Non sò d'on - de
 gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va. Non sò d'on - de

47

vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i -
 vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i -

62

gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, quel gel
 gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, quel gel

67

—, che scor - ren - do mi
 —, che scor - ren - do mi

72 Allegro agitato

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

va.

va.

Nel se - no a de - star - mi si fie - ri con - tra - sti,

sempre p

78

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

nel se - no a de - star - mi si fie - ri con - tra - sti non

84

par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, non par - mi che ba - sti la

90

so - la pie - tà, nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con-

95

tra - sti, nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con - tra - sti non par - mi che

101

ba - sti, non par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, no, non

107
Fl. I

Fl. II

par - mi, non par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, no, non

113
Fl. I, II

Primo tempo

par - mi che ba - sti, no, no. Non sò d'on-de vic - ne, don-de

119

vic - ne quel te - ne - ro, te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i -

125

gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor-

130

ren - do mi va... Non sò d'on - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel

137

mo - to, che i - gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel, che le

142

ve - ne scor - ren - do mi va... Non sò — d'un - de

148

vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel gel, che le ve - ne scor - ren - do mi

154

va, quel gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, quel

159

gel, che scor - ren - do, scor-

163

f *p* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

tr do mi va.

crescendo *f* *p*

168

p *p*

10

fp f fp f p p

ARBACE

Se al lab - bro mio non cre - di,

mu f p

15

fp fp fp fp

f p p

ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca mi - a, a - pri - mi il pet - to e

f p

20

ve - di, a - pri-mi il pet - to e ve-di, e ve - di, qual si - a l'a-man - te

24

cor, ca - ra ne-mi - ca mi-a. Se al lab - bro mio non cie - di, non

29

p *a 2* *p* *a 2* *p*

simile

cre - di, a - pri-mi il pet - toe ve - di, a - pri-mi il pet - toe

34

p *a 2*

simile

ve - di, e ve - di, qual - sia l'a-man - te cor, qual sia l'a - man - te

39

fp fp fp fp fp fp

fp fp p cresc. fp p

fp fp fp p

cor; a - pri-mi il pet-to, a - pri-mi il pet-to, se non cre-di, e ve-di, e

fp fp p

44

fp fp fp fp

fp fp fp fp

fp fp fp fp

ve-di, qual si - a la - man - te cor, e ve-di, qual si - a la - man - te cor.

tr f

f

50

fp *f* *fp* *f*

p *f* *p*

p *f* *p*

Se al lab - bro mio non cre-di, ca - ra ne-mi - ca

p *f* *p*

56

p *p*

p

p

simile

mi - a, ca - - ra ne-mi - ca mi - a, a - pri-mi il pet - to e ve - di, a - pri-mi il pet - to e

simile

62

ve - di, qual si - a l'a-man-te cor, l'a - man - te cor, l'a - man - te cor.

67

Ah se al lab - bro mio non cre - di, ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca

72

mi-a, a - pri - mi il pet - to e ve - di, a - pri - mi il pet - to e

76

ve - di, e ve - di, qual si - a la - man - te cor, ca - ra ne - mi - ca mi - a, se al

81

lab - bro mio non cre - di, non cre-di, a - pri-mi il pet - to e

86

simile

ve - di, a - pri-mi il pet - to e ve - di, e ve - di, qual sia l'a-man - te cor, qual sia l'a-

simile

92

man te, la-man-te

98

cor, a-pri-mil pet-to, a-pri-mil pet-to, se non cre-di, e ve-di, qual sia l'a-man-te

104

cor, qual sia l'a - man - te cor, e ve - di, qual si - a l'a - man - te cor,

110

l'a - man - te

*) Zu T. 108 (und entsprechend T. 222) in den Hörnern vgl. Krit. Bericht.

**) T. 113. Vorschlag zur Ausführung der Kadenz: Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

114

fp fp fp fp

p f p f

p f p f

cor.

p f p f

118 Allegretto

Viol. I

Viol. II

Va.

Ten.

Ve. e B.

Il cor do - len - - - te e af - flit - - to, il cor do - len - - - te e af - flit - -

p f p f p

129

f p f p

tr tr

f f

f

to, ma d'o-gni col-pa pri-vo, se pur non è de-lit-to, se pur non è de-lit-to

un in - no - cen - te ar - dor, se pur non è de - lit - to, se pur non è de - lit - to un

in - no - cen - te ar - dor. Il cor do - len - te e af - flit - to, ma d'o - gni col - pa pri - vo,

se pur non è de - lit - to un in - no - cen - te ar - dor, se pur non è de -

lit - to un in - no - cen - - te ar - dor, un in - no - cen - - te ar - dor

* T. 178/179, Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

in - no - cen - - te ar - dor

181 *Primo tempo*

Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II

Viol. I
Viol. II
Va.
Tbn.
Ve. e B.

p
p
p
p
p

Ah se al lab - bio non cre - di, ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca

186

fp
fp
fp
f
p
f
p
f
p

mi a, a - pri - mi il pet - to e ve - di, a - - - pri - mi il pet - to e ve - di, e ve - di, qual

201

a - pri-mi il pet - to e ve - di, e ve - di, qual sia la-man - te cor, qual sia la - man -

207

te, la - man - te cor, a - pri-mi il

213

pet-to, a-pri-mi il pet-to, se non cre-di, e ve-di, qual sia là-man-te

218

cor, qual sia là-man-te cor, e ve-di, qual si-a là-man-te cor,

224

224

la - man - te

228

la - man - te

*) T. 227. Vorschlag zur
Ausführung der Kadenz:

227

228

la - man - te cor, la - man - te cor.

Aria

Andantino espressivo

14

Flauto I, II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Mib/E5

Violino I
con sordino

Violino II
con sordino

Viola
con sordino

Soprano

Violoncello
e Basso

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

Ah non la-sciar-mi, no—, bell' i-dol mi - -

20

rit. p

o, bell' i-dol mi - - o; di chi mi fi-de-rò—, se tu— m'in-gan - - ni?

Violoncello
Tutti Bassi

28

pp p a 2 p

pp p

pp p

Ah non la-sciar-mi, no, ah no, non la-sciar-mi, di chi mi fi-de-rò-, se tu m'in-

Violoncello Tutti Bassi

pp p

36

mf f p

mf

mf p f p

mf p f p

mf p

gan-ni? di chi mi fi-de-rò-, di chi, se tu m'in-gan-ni, se tu m'in-gan-

Violoncello Tutti Bassi

mf p f p

44

ni? Di vi - ta man - che - re - i, di

51

vi - ta man - che - re - i nel dir-ti: ad - di - o, nel dir-ti: ad - di - o, che vi - ver non po-

*) Zu T. 53–54 in Fagott II vgl. Krit. Bericht.

59

tre - i, che vi - ver non po - tre - i fra tan - ti af - fan - ni, fra tan - ti af - fan - ni! Ah

Recitativo

66 Allegretto

Tempo primo

no, non la - sciar - mi! ah no, non la - sciar - mi! Ah non la - sciar - mi, no_, bell' i - dol mi -

73

o, bell' i-dol mi - - o; di chi mi fi-de - rò, se tu - m'in - gan - - ni?

Violoncello *Tutti Bassi*

81

Ah non la-sciar-mi, no —, ah no, non la-sciar-mi, ah — no, di chi mi fi-de-

Violoncello

88

rò, se tu, se tu m'in-gan - ni? di chi mi fi-de - rò, di
 Tutti Bassi Violoncello

95

chi, se tu, se tu, se tu m'in-gan - ni? se tu m'in-gan - ni, se

102

si levano i sordini senza sordino
 si levano i sordini senza sordino
 si levano i sordini senza sordino

tu m'in-gan - ni? Ah non la - sciar - mi, no, ah non la - sciar -

109

mi!

22. „Popoli di Tessaglia!“ - „Io non chiedo, eterni Dei“

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester

Text von Ranieri de' Calzabigi („Alceste“ von Gluck, I, 2)

KV 316 (300^b)*Recitativo*

Scena

Datiert München, 8. Januar 1779

Andantino sostenuto e languido

Oboe

Fagotto

Corno I, II
in D \flat C

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello
e Basso ^{ca})

4

ALCESTE

Po - po-li di Tes - saglia! Ah mai più

6
13

66

*) Zur originalen Bezifferung vgl. Vorwort, S. XIX.

8

giu - sto fu il vo - stro pianto. A voi non men che a que - sti in - no - cen - ti fan - ciul - li Ad - me - to è

[tr] $\frac{14}{3}$

12

dolce fp p

pa - dre. Io per - do l'a - ma - to spo - so, e voi l'a - ma - to rè; la no - stra

fp p

24

re-gno, di me stes-sa, o de' miei fi-gli.

27

La pic-tà de-gli De-i so-la ci re-sta a implo-ra-re, a ot-te-ner.

31

Ver - rò com - pa - gna al - le vo - stre pre - ghie - re, ai

34

vostri sa - cri - fi - zi; avanti all' a - ra u - na mi - se - ra

38

ma - dre, due bam-bi-ni in-fe - li - ci, tut-toun po - po-lo in pian-to pre-sen-te - rò co -

41

si. For - se con que-sto spet-ta - co - lo fu - ne - sto, in cui do-len - te gli af -

Musical score for measures 8-14. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A double bar line is present at the end of measure 14.

Musical score for measures 15-21. The score continues with the same instrumentation and complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a final cadence in measure 21.

20

dolce
dolce
mf *p* *p* *p* *p* *p*

Io non — chie — do, e — ter — ni De — i, tut — to il ciel — per

28

p *mf* *p*

me — se — re — no, tut — to il ciel — per me — se — re — no,

34

mail mio duol con-so - lial-me - no, con - so - - lial-me - no

40

qual - - - che rag-gio, qual-che rag-gio di pie - tà

Musical score for measures 1-48. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right-hand melody with frequent sixteenth-note runs and a left-hand accompaniment of eighth notes. The voice part is a single line with lyrics. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music is in a major mode.

Musical score for measures 49-52. The score continues from the previous page. The piano part features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of eighth notes. The voice part has lyrics. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music is in a major mode.

49

di pic - tà.

54

Io non — chie-do, e - ter - ni De-i, e - ter - ni De -

61

i, ma il mio duol — con - so - lial - me - no qual - che rag - gio,

*) T. 60. Vorschläge zur Auszierung der Fermate (Eingang):

(Do) oder: oder:

67

qual - - - che rag - - -

f p

71

- gio di pie - tà, di pie - tà, qual - che rag - - -

f p

76

- gio, qual-che rag - gio di - pic - tà, qual-che

50

rag -

*) T. 81, Hörner; in der Vorlage Ganztaktpause; vgl. Krit. Bericht.

53 *Allegro assai*

p cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *p* *fp*

- gio di pic - - - - tà. Non — com-

59

fp *fp*

fp *fp* *crescendo*

fp *fp* *crescendo*

fp *fp* *crescendo*

fp *fp* *crescendo*

fp *fp* *crescendo*

pren-de i ma - li - mie - i, ne il ter -ror, che m'em - pie il pet - to, ne il — ter -ror, che

95

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

m'em - pie il pet-to, chi di mo-glie il vi-vo af-fet - to,

103

dolce *dolce*

chi di ma - - - - dre il cor. non

[A]

110

fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

ha. Non com - pren - de i ma - li - mic - i, ne il ter - ror, che m'em - pie il pet - to, ne il ter - ror, che

fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

116

f p p

f p p

f p p

f p p

f p p

f p p

m'em - pie il pet - - - - - to,

fp fp f p

123

chi di - mo - glie il vi - vo af - fet - to, chi di ma - - -

130

- dre il cor non ha

137

chi di mo - gliel vi - vo af - fet - to, chi

fp

b₂

144

di ma - - - dre il cor non ha

fp

tr

151

chi di ma-dre,

157

chi di ma - dre il cor non ha

165

fp *fp* *tr* *simile* *simile* *fp*

—, chi di ma - dre il cor non ha

fp

172

fp *fp* *tr* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

—, chi di ma - dre il cor non ha, chi di ma - dre il cor non

fp *fp* *fp* *fp*

179

Musical score for measures 179-185. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: *ha, chi di ma - dre il cor, chi di ma-dre il cor non ha.* The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *p*, *fp*, and *cresc.*

Musical score for measures 186-192. The score includes a piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes a double bar line at the beginning of the section.

23. „Ma che vi fece, o stelle“ - „Sperai vicino il lido“

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester
Text von Pietro Metastasio, „Demofonte“ I, 4

KV 368

Recitativo

Allegro assai

Scena

Entstanden vermutlich München, Januar 1781

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello e Basso

TINANTE
Ma che vi fe-ce, o stel-le, la po-ve-ra Dir-

5

ce - a, che tan-te u-ni-te sven - tu-re con-tro le - i?

9

Voi, che in-spi - ra-ste i casti affet-ti al-le no-str'al-me; voi, che al pud-i-co i-me - ne - o fo-ste pres-en-ti, di-fen-

13

de - te-lo, o nu-mi; io mi con fon-do.

19

M'op-pres-se il colpo a se-gno, m'op-pres-se il colpo a

25

se-gno, che il cor mancòmmi, e si smar-ri l'in-ge-gno.

Aria

Andantino

Flauto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa/F
Violino I
Violino II
Viola I, II
Soprano
Violoncello e Basso

Dynamic markings: p, mf, tr, a 2

This system contains the first six measures of the score. The Flute I and II parts feature trills (tr) and dynamic markings of p, mf, and p. The Bassoon (Fagotto) part includes a second ending bracket (a 2) and dynamic markings of p, mf, and p. The Horns (Corno) play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of p, mf, and p. The Violins (Violino I and II) and Violas (Viola I, II) have trills (tr) and dynamic markings of p, mf, and p. The Soprano part is silent. The Cello and Bass (Violoncello e Basso) part has dynamic markings of p, mf, and p.

7

fp, cresc., f, p

This system contains measures 7 through 11. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The Flute part has dynamic markings of f and p. The Bassoon part has dynamic markings of fp, cresc., f, and p. The Horn part has a dynamic marking of f. The Violin and Viola parts have dynamic markings of fp, cresc., f, and p. The Cello and Bass part has dynamic markings of fp, cresc., f, and p. The Soprano part is silent.

12

ra - i vi - ci - no, vi - ci - no il li - do, cre - de - i cal - ma - to il ven - to, cre -

19

de - i cal - ma - to il ven - to;

25

Allegro

Musical score for measures 25-30. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The vocal line has the lyrics: "ma tra-spor-tar mi sen-to, ma". The piano accompaniment features various dynamics including *f*, *mf*, *fp*, and *p*. There are also articulations like *a 2* and *f*.

31

Musical score for measures 31-36. The score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "tra-spor-tar mi sen-to fra le tem-pe-ste, fra le tem-pe-ste an-". The piano accompaniment continues with various dynamics including *p*, *f*, and *fp*.

36

cor, ma traspor - tar

41

*) Zu vier im Autograph nach T. 43 gestrichenen Takt in Singstimme und Violoncello/Basso vgl. Krit. Bericht; siehe dazu das Faksimile auf S. XXVI unten.

45

Fl. I *crescendo*

Fl. II *crescendo*

crescendo

a 2
p crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

f *mf* *mf* *p*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

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

f *mf* *p*

mi sen - to fra le tem - pe - stean-

crescendo *f* *f p* *f p* *f p* *f p* *p*

51

p

[J]

[J]

cor, ma tra-spor - tar

56

Fl. I, II

Fl. I, II

cresc. f fp

cresc. f fp

cresc. f fp

cresc. f fp

cresc. f fp

mi sen-to fra le tem -

61

fp fp p fp fp

fp fp p fp fp

fp fp p fp fp

fp fp p fp fp

fp fp p fp fp

pe - ste an - cor, fra le tem -

66

pe - ste an - cor, fra le tem - pe - ste an - cor.

72

simile

76

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

simile

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

E dau-no sco-glio in-fi-do

81

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

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

men-tre sal-var mi vo-glio, men-tre sal-var mi vo-glio, ur-to in un al-tro

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

87

scoglio, ur - to in un al - tro scoglio del pri - mo as - sai peg - gior - - - - - del

92

pri - mo as - sai peg - gior, as - sai peg - gior - - - - -

Recitativo

Andantino

98

Ma che vi fe-ce, o stelle. la po-ve-ra Dir-ce - a! Spe - ra - i vi - ci - no, vi - ci - no il

104

li - do, cre-de-i cal - ma - to il ven - to, cre - de - i, spe-ra - i, cre-

111

de - i cal - ma - to il ven - to;

Allegro

118

ma tra - spor - tar

123

Musical score for measures 123-126. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. A solo line in the treble clef has a melodic line with grace notes and slurs. The first staff is empty.

127

Musical score for measures 127-130. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. A solo line in the treble clef has a melodic line with grace notes and slurs. The first staff is empty.

131

mi —

135

sen-to fra le tem - pe - ste an - cor, Spe - rai vi -

141

ci - no il li - do, cre - de - i cal - ma - to il

146

ven - to, ma tra - spor - tar

152

mi sento fra le tem - pe - ste an - cor, fra le tem -

158

pe - ste an - cor, fra le tem - pe - ste an - cor,

164

fra le tem - pe - ste an - cor.

170

*) T. 166. Vorschlag zur Ausführung der Kadenz:

fra le tem - pe - ste an - cor.

24. „Misera, dove son!“ - „Ah! non son io che parlo“

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester

Text von Pietro Metastasio, „Ezio“ III, 12

KV 369

Scena

Datiert München, 8. März 1781

Recitativo

Andante sostenuto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for Flauto I, II; Corno I, II in B-flat/E-flat; Violino I and II; Viola I, II; and Violoncello e Basso. The bottom staff is for the Soprano. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte). The recitative section is followed by an aria for the Soprano, which begins with the lyrics 'Mi-se-ra, do-ve son! L'au-re del'. The aria is marked with a '5' above the first measure, indicating a five-measure rest or a specific rhythmic pattern. The score concludes with a final measure marked *p*.

9

Te-bro son que-ste chio re - spi-ro? Per le stra-de m'ag-gi-ro di Te-be e d'Ar-go?

13

O dal-le gre-che spon-de, di tra-ge-die fe-con-de, le do-me-sti-che fu-rie ven-ne-ro a que-sti

16

li-di, del-la pro-le di Cad-mo, e de-gli A-tri-di? Là d'un mo-nar-ca in-

giu-sto l'in-gra-ta cru-del-tà m'em-pie d'or-ro-re: d'un pa-dre tra-di-to-re qua la

col - pa m'ag-ghi-aci-a; e lo spo-so in-no-cen - te

ho sem-pre in fac-cia. Oh im-ma - gi-ni fu - ne - ste! Oh me -

32

mo - rie! Oh mar - ti - ro! Ed io par - lo, in - fe - li - ce, ed io re - spi - ro? Ah no - !

Aria

37 Andante sostenuto

Ah! non son io che par - lo, ah - ! non son io che par - lo, è il bar - - - -

43

- ba - ro do - lo - re, è il bar - ba - ro do - lo - re che mi di - vi - de il

*) T. 36, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:



co - re, che mi di - vi - de il co - re, che de - - - li - rar, che de - li -

53

rar mi fa. Ah! non son i - o, ah! non son io che

58

par - lo, è il bar - ba - ro do - lo - re che de - li - rar mi fa,

63

che de - li - rar, che de - li - rar mi fa, è il bar - ba - ro do - lo - re che

69

de - - li - rar mi fa, che de - li - rar, che de - li - rar mi fa - - - , che

75

de - li - rar mi fa, che de - li - rar

Allegro

80

f

cresc.

f

cresc.

f

p

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

f *p*

crescendo

tr

mi fa. Non cu - rail ciel ti -

cresc.

f *p*

crescendo

85

p

f

f

p

f

f

f *p*

ran - no laf - fan - - - - - no, in cui mi ve - do: un

f *p*

91

f

p

p

p

f

f

ful - mi - ne gli chie - do, e un ful - mi - ne non ha.

f

p

97

p

Ah! non son io, non son io che par - lo, è il bar - ba - ro do - lo - re

103

che mi di - vi - de il co - re, che de - li - rar mi fa.

109

p

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

crescendo *f* *p*

Non cu - ra il ciel ti - ran - no l'af - fan - -

crescendo *f* *p*

no, in cui mi ve-do: un

ful-mi-ne gli chie-do, e un ful-mi-ne non ha,

e un ful-mi-ne non ha; un ful-mi-ne gli chie-do, e un ful-mi-ne non

132

fp

tp

f p fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

f p fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

f p

ha, e un ful - mi - ne non ha; un ful - mi - ne gli chie - do, e un ful - mi - ne non

f p

138

fp

p *crescendo*

fp

p *crescendo*

f p *crescendo*

f p *crescendo*

f p *crescendo*

ha, e un ful - mi - ne non ha, e un ful - mi - ne non ha, e un

f p *crescendo*

143

f

f

f

f

f

ful - mi - ne non ha.

f

25. „A questo seno deh vieni“ - „Or che il cielo a me ti rende“

Rezitativ und Rondo für Sopran und Orchester
Text von Giovanni de Gamerra, „Sismano nel Mogol“ III, 7

KV 374

Entstanden Wien, April 1781

Recitativo

con moto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello e Basso

ZEIRA

A que-sto se-no deh vic-ni, i-do-lo mi-o. Quan-ti ti-

mo-ri, quan-te la-gri-me, oh Di-o! co-sti al-la spo-sa tu-a! Dun-que tu vi-vi! - Oh con-

ten-to! Oh cer-tez-za! Oh pre-mio! Oh spe-me! Oh a-mor! Nu-mi cle-men-ti! nell'of-frir-mi, pie-

cresc. f

p cresc. f

cresc. f

p cresc. f

cresc. f

p cresc. f

cresc. f

p cresc. f

8 più moderato

p

p

p

p

sf p

sf p

sf p

sf p

sf p

sf p

12 *con moto*

p cresc. f

to-si, un si bel do-no, tut-to il vo-stro ri-go-re io vi per-do-no.

p cresc. f

p cresc. f

[λ] [λ]

p cresc. f

segue Rondeaux

RONDEAUX
Allegretto

Oboe I, II

Corno I, II
in Mi^b/Es

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello
e Basso^{*)}

p sf p fp fp f

p sfp fp fp f

p sfp fp fp f

p sfp fp fp f

7

p p sf

*) Fagott ad libitum (?): vgl. Vorwort, S. XIX.

14 15 16 17 18 19

f *p*

20 21 22 23 24 25

Or che il cie - lo a me ti

p

26 27 28 29 30 31

ren-de, ca-ra par - te del mio cor, la mia gio - ia, ah, non com - pren-de chi non sa che co - sa è a - mor, chi non

sfp *fp* *fp* *mf* *p*

33

sa che co - sa è a - mor. Or che il cie - lo a me ti ren - de,

40

ca - rà par - te del mio cor - , la mia gio - ia, ah, non com - pren - de - chi non sa che cosa è a - mor - , chi non

crescendo mf
crescendo mf
crescendo mf
crescendo mf

47

sa che co - sa è a - mor, chi non sa che co - sa è a - mor, ah, non com - pren - de - , ah, non com - pren - de chi non

p sfp f p
p sfp sfp f p
p sfp sfp f p
p sfp sfp f p

Violoncello Tutti Bassi

sa che co - sa è a - mor, chi non sa che co - sa è a - mor.

So - no all' al - ma un gra - to og - get - to le sue bar - ba - re vi -

cen - de, ed in sen - dol - ce di - scen - de la me - mo - ria del do -

71

lor, la me - mo - ria, la me - mo - ria del do - lor. Or che il

78

cie - lo a me ti ren - de, ca - ra par - te del mio cor, la mia gio - ia, ah, non com - pren - de chi non

84

sa che co - sa è a - mor, chi non sa che co - sa è a - mor. Or che il cie - lo a me ti

91

ren-de, ca-ra par-te del mio cor-, la mia gio-ia, ah, non com-pren-de—chi non

98

crescendo *mf* *p* *sfp*
 sa che cosa è a - mor—, chi non sa che co - sa è a - mor, chi non sa che co - sa è a - mor, ah, non com-
 crescendo *mf* *p* *sfp*
 crescendo *mf* *p* *sfp*
 crescendo *mf* *p* *sfp*

sa che cosa è a - mor—, chi non sa che co - sa è a - mor, chi non sa che co - sa è a - mor, ah, non com-
 Violoncello

104

sfp *f* *p* *mf* *p* *mf*
 pren-de—, ah, non com-pren-de— chi non sa che co - sa è a - mor—, chi non sa che co - sa è a -
sfp *f* *p* *mf* *p* *mf*
sfp *f* *p* *mf* *p* *mf*
sfp *f* *p* *mf* *p* *mf*

Violoncello
 Tutti Bassi

110

mor. So - no all' al - ma un gra - to og-

114

get - to le sue bar - ba - re vi - cen - de, le sue bar - ba - re vi -

118

cen - de, ed in sen - dol - ce di - scen - de la me - mo - ri - a

120

la me - mo - ria del do - lor, la me - mo - ri - a, la me -

mf *p*

132

mo - ria del do - lor. Or che il cie - lo a me ti ren - de, ca - ra par - te del mio

mf *p* *sfp*

138

cor., la mia gio - ia, ah, non com - pren - de chi non sa che co - sa è a - mor, chi non sa che co - sa è a -

fp *mf* *p*

161

pren-de, ah, non com-pren-de chi non sa — che co-sa è a-mor, chi non sa che co-sa è a-
Tutti Bassi

167

mor, la mia gio-ia, ah, non com-pren-de, ah, non com-pren-de chi non sa che co-sa è a-

172

mor, la mia gio-ia, ah, non com-pren-de, ah, non com-pren-de chi non sa che co-sa è a-

177
Vi. ^o)

p *crescendo* f

crescendo f

crescendo f

crescendo f

mor, che co - sa è a - mor, che co - sa è a - mor.

crescendo f

183

p

189

p

p

p

*) Eine auf acht Takte erweiterte Variante der Takte 177–180 ist auf Seite 147 wiedergegeben; vgl. Vorwort, S. XVIII.

Erweiterte Variante der Takte 177–180:

-de

- mor, chi non sa che co - - sa è a -

folgt T. 181

mor, chi non sa che co - - sa è a - mor.

ANHANG

11

Authentische Auszierung^{)} der Singstimme (bis T. 72):*

CLISTENE

Non so d'on - de vie - ne quel
Non so d'on - de vie - ne quel

17

te - ne-ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i - gno - to mi
te - ne-ro af - fet - to, quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i - gno - to mi

*) Vgl. Vorwort, S. XIII.

23

na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor - ren - do mi
 na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor - ren - do mi

28

va. Non sò d'on - de vie - ne, non
 va. Non sò d'on - de vie - ne, no, non

33

Solo

mf p

sò d'on - de vic - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel
 sò d'on - de vic - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel

38

mo - to, che i - gno - to mi na - sce nel pet - to, quel
 mo - to, che i - gno - to mi na - sce nel pet - to, quel

42

gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, Non sò d'on - de
 gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, Non sò d'on - de

47

vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i -
 vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i -

52

gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor -

gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor -

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

crescendo *f*

57

ren - do, scor - ren - do mi va, quel

ren - do, scor - ren - do mi va, quel

tr

p

p

sfp sf sf sf p

p

62

gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, quel gel
 gel, che le ve - ne scor - ren - do mi va, quel gel

67

che scor - ren - do mi
 che scor - ren - do mi

72 Allegro agitato

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

sempre p

va.

va. Nel se - no a de - star - mi si fie - ri con - tra - sti,

sempre p

78

nel se - no a de - star - mi si fie - ri con - tra - sti non

84

par - mi che ba - sti la so - la pic - tà, non par - mi che ba - sti la

90

so - la pic - tà, nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con -

95

tra - sti, nel se - no a de - star - mi si fie - ri con - tra - sti non par - mi che

101

ba - sti, non par - mi che ba - sti la so - la pic - tà, no, non

Fl. I
Fl. II

par - mi, non par - mi che ba - sti la so - la pic - tà, no, non

113
Fl. I, II

Primo tempo

par - mi che ba - sti, no, no. Non sò d'on-de vie - ne, d'on-de

119

vic - ne quel te - ne-ro, te - - ne-ro af - fet - to, quel mo - to, che i-

125

gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel, che le ve - ne scor-

130

ren - do mi va - . Non so — d'on - de vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel

138

gel — che — le — ve - ne — scor - ren - do mi va - . Non sò — don - - de

143

Solo

mf *p*

vic - ne quel te - ne - ro af - fet - to, quel mo - to, che i -

148

gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel - che - le - ve - ne - scor -

153

ren - do — mi va, quel gel, che le ve - ne scor - ren - do — mi

158

va, quel gel, che scor - ren - do, scor -

163

ren - do mi va.

crescendo f p pi

crescendo f p

crescendo f p

crescendo f p

crescendo f p

crescendo f p

tr

crescendo f p

168

p

p

p

p

p

p

20a. „Se al labbro mio non credi“

Arie für Tenor und Orchester
 Wiederherstellung der ursprünglichen Fassung

Adagio

Flauto I, II
 Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Corno I, II
 in Mi^b/Es
 Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 Tenore
 Violoncello
 e Basso

5

smorzando

smorzando

10

fp f fp f p f

ARBACE
Se al lab - bro mio non cre - di,

15

fp fp fp fp

f p f p

ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - ra ne - mi - ca mi - a, a - pri - mi il pet - to e

20

ve - di, a - pri-mil pet - to e ve-di, e ve - di, qual si - a l'a-man - te

24

cor, ca - ra ne-mi - ca mi-a. Se al lab - bromio non cre - di, non

29

p *p* *a2* *p*

a2 *p*

simile

cre - di, a - pri-miil pet - to e ve - di, a - pri-miil pet - toe

34

simile

a2 *p*

simile

ve - di, a - pri-miil pet - toe ve - di, qual - sia l'a-man - te cor, qual sia l'a - man - te

simile

40

fp fp fp fp

fp fp

fp p cresc. fp p

fp fp p

cor; a - pri - mi il pet - to, a - pri - mi il pet - to, se non cre - di, e ve - di, qual

fp fp p

45

p

si - a, e ve - di, e ve - di, qual si - a là -

49

man - te cor, qual si - a l'a - man - te cor, e ve - di, e ve - di, qual si - a l'a -

55

man - te cor,

70

si - a la-man-te cor, la - man - te cor, la - man - te cor.

74

Ah se al lab - bro mio non cre - di, ca - ra ne - mi - ca mi - a, ca - - ra ne - mi - ca

* T. 70 (Violine I, II, Viola, Singstimme) und T. 71, 1. Viertel (Violine I, II, Singstimme): Lesart der endgültigen Fassung. Die von Mozart getilgte ursprüngliche Fassung ist nicht mehr zu rekonstruieren; vgl. dazu Krit. Bericht.

82

fp fp fp p

f *p* *f* *p*

mi-a, a - pri-miil pet - toe ve - di, a - - - pri-miil pet - toe

83

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

ve-di, e ve - di, qual si - a l'a-man - te cor, ca - ra nemi - ca mi-a, se al

88

lab - bro mio non cre - di, non cre - di, a - pri-miilpet - toe

93

simile

ve - di, a - pri-miilpet - toe ve - di, a - pri-miilpet - toe ve - di, qual sia l'a-man-te

simile

99

cor, qual sia l'a-man - te cor, a - pri-mi il pet - to, a - pri-mi il pet - to, se non

104

cre - di, e ve - di, qual - sia l'a-man - te cor, e ve - di, e

ve - - - - di, qual - sia la-man-te cor, qual sia la - man - te

cor, e ve - di, qual si - a la - man - - - - te cor,

...
 la - man - te
 ir

123
 fp
 fp
 fp
 fp
 p f
 p f
 p f
 cor.
 p f p f
 Fine

127 Allegretto

Viol. I
p f p

Viol. II
p f p

Va.
p f p

Ten.
Il cor do - len - te e af - flit - to, il cor do - len - te e af - flit -

Vc. e B.
p f p

138

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

tr *tr*

to, ma d'og-ni col-pa pri-vo, se pur non è de - lit-to, se pur non è de - lit-to

149

tr *tr*

un in - no - cen-te ar - dor, se pur non è de - lit-to, se pur non è de - lit-to un

160

in - no - cen - te ar - dor. Il cor do - len - te e af - flit - to, ma d'og - ni col - pa pri - vo,

171

se pur non è de - lit - to un in - no - cen - te ar - dor, se pur non è de -

179

lit - to un in - no - cen - te ar - dor, un in - no - cen - te ar - dor _____.

Dal segno
Primo tempo
al Fine

II

1. Skizze zur Arie Nr. 17 KV 256 (Faksimile und Übertragung)*)

A handwritten musical score for a 'Buffa aria. ritornell'. The score is written on six staves. The first staff begins with the title 'Buffa aria. ritornell' and a treble clef. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles throughout the manuscript, particularly in the second and third staves.

Buffa aria. ritornell

A printed musical score for 'Buffa aria. ritornell'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), and Tenor (Ten.). The second system contains five staves of music, likely for the same instruments. The notation is clear and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some performance instructions like [?] and [c?] in the score.

*) Vgl. Vorwort, S. X.

2. Skizze zur Arie Nr. 19 KV 294 (Faksimile und Übertragung)*)

This block contains a large, complex sketch of musical notation. It consists of several staves, including Violin I, Violin II, and Soprano parts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The entire sketch is heavily crossed out with diagonal lines, suggesting it is a preliminary or discarded version of the score.

Viol. I Sopr. Viol. I Sopr. Viol. I [?] Viol. I [?] [?] [?]

Viol. I Sopr. Viol. I [?] Sopr. [?] Viol. I [?] [?] [?]

Viol. I [?] Sopr. [?] Viol. I [?] [?] [?] [?]

Viol. I [?] Sopr. [?] Viol. I [?] [?] [?] [?]

Viol. I [?] Sopr. [?] Viol. I [?] [?] [?] [?]

*) Vgl. Vorwort, S. XIII.