

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bühnenwerke

WERKGRUPPE 7:  
ARIEN, SZENEN, ENSEMBLES UND CHÖRE MIT ORCHESTER  
BAND 3

VORGELEGT VON STEFAN KUNZE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1971

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

Die wissenschaftlichen Editionsarbeiten zu diesem Band wurden gefördert  
mit Hilfe 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 zu: *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 7.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1971 / Printed in Germany

## INHALT

Zur Edition . . . . .	VI
Vorwort . . . . .	VII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 416 = Nr. 27 . . . . .	XX
Faksimile: Blatt 2 <sup>v</sup> des Autographs von KV 416 = Nr. 27 . . . . .	XXI
Faksimile: Blatt 10 <sup>r</sup> des Autographs von KV 416 = Nr. 27 . . . . .	XXII
Faksimile: Melodieskizzen zu KV 420 (Nr. 30) und KV 419 (Nr. 29) = Anhang II, Nr. 3 und 2 . . . . .	XXIII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 432 (421 <sup>a</sup> ) = Nr. 31 . . . . .	XXIV
Faksimile: Blatt 2 <sup>v</sup> des Autographs von KV 432 (421 <sup>a</sup> ) = Nr. 31 . . . . .	XXV
Faksimile: Blatt 5 <sup>v</sup> des Autographs von KV 432 (421 <sup>a</sup> ) = Nr. 31 . . . . .	XXVI
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs von KV 479 = Nr. 33 . . . . .	XXVII
Faksimile: Blatt 6 <sup>v</sup> des Autographs von KV 480 = Nr. 34 . . . . .	XXVIII
-	
26. „Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!“, Arie für Sopran und Orchester KV 383 . . . . .	3
27. „Mia speranza adorata!“ — „Ah non sai qual pena sia“, Rezitativ und Arie (Rondo) für Sopran und Orchester KV 416 . . . . .	11
28. „Vorrei spiegarvi, oh Dio!“, Arie für Sopran und Orchester KV 418 . . . . .	25
29. „No, che non sei capace“, Arie für Sopran und Orchester KV 419 . . . . .	37
30. „Per pietà, non ricercate“, Arie (Rondo) für Tenor und Orchester KV 420 . . . . .	51
31. „Così dunque tradisci“ — „Aspri rimorsi atroci“, Rezitativ und Arie für Baß und Orchester KV 432 (421 <sup>a</sup> ) . . . . .	67
32. „Misero! O sogno“ — „Aura, che intorno spira“, Arie für Tenor und Orchester KV 431 (425 <sup>b</sup> ) . . . . .	81
33. „Dite almeno in che mancai“, Quartett für Sopran, Tenor, zwei Bässe und Orchester KV 479 . . . . .	101
34. „Mandina amabile“, Terzett für Sopran, Tenor, Baß und Orchester KV 480 . . . . .	143
35. „Ch'io mi scordi di te?“ — „Non temer, amato bene“, Rezitativ und Arie (Rondo) für Sopran, obligates Klavier und Orchester KV 505 . . . . .	175
 Anhang	
I: 1. „Der Liebe himmlisches Gefühl“, Arie für Sopran und Orchester (nur Klavierauszug überliefert) KV 119 (382 <sup>b</sup> ) . . . . .	203
2. „Ah! spiegarvi, oh Dio“, Arie für Sopran und Orchester (nur Klavierauszug überliefert) KV 178 (125 <sup>i</sup> /417 <sup>a</sup> ) . . . . .	210
II: 1. Melodieskizze zur Arie Nr. 28 KV 418 . . . . .	214
2. Melodieskizze zur Arie Nr. 29 KV 419 . . . . .	215
3. Zwei Melodieskizzen zur Arie Nr. 30 KV 420 . . . . .	215



## ZUR EDITION

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 (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme 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, 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 zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV<sup>1</sup> bzw. KV<sup>1a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

VI

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezifferung sowie Akzidenzien 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 fehlende 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. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  statt  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$ ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[ $\frac{1}{16}$ ]“ 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 und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung



## VORWORT

Die zehn Kompositionen dieses dritten Arien-Bandes der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA II/7) entstanden im Zeitraum von April 1782 bis Dezember 1786 und gruppieren sich um die Hauptwerke dieser ersten Wiener Jahre: *Entführung* (1782), *Figaro* (1786), die meisten der großen Klavierkonzerte, die „Haffner-Sinfonie“ KV 385, die „Linzer Sinfonie“ KV 425 und die „Prager Sinfonie“ KV 504 sowie die sechs Haydn-Quartette. Die hier vorgelegten Arien- und Ensemble-Kompositionen sind nicht durchweg als umrahmende Nebenarbeiten Mozarts zu verstehen; vier von ihnen ergänzen vielmehr sein Werk um eine Gattung, auf die er nach dem *Idomeneo* (1781) innerhalb seines Operschaffens erst wieder im *Titus* (1791) zurückkam: um die geschlossene Pathos-Szene aus dem Bereich der *Seria*. Zwar bleiben die Kompositionen des Bandes, die *Seria*-Texte zur Grundlage haben (KV 416, KV 432/421<sup>a</sup>, KV 431/425<sup>b</sup>, KV 505), in der Minderzahl. Berücksichtigt man aber, daß die andere größere Gruppe von Kompositionen, die italienischen Arien KV 418–420, ihre Entstehung einem gemeinsamen Anlaß verdanken — sie waren als Einlagen für eine fremde Buffa-Oper bestimmt —, so bilden die vier genannten *Seria*-Szenen den größten in sich geschlossenen Komplex im Sinne einer Gattung. Nur sie sind dem engeren Begriffe nach Konzertarien, denen auch die deutsche Arie KV 383 als textliches und musikalisches Unikum zugezählt werden muß. Irreführend wäre es, alle Kompositionen dieses Bandes — auch abgesehen von den beiden Buffa-Ensembles KV 479 und KV 480 — generell als „Konzertarien“ zu bezeichnen. Eine typologische Untersuchung muß unterscheiden zwischen Kompositionen, die heute nur konzertant erklingen können, weil der größere szenisch-dramatische Rahmen, in den sie ursprünglich gehörten, verloren oder nicht zu realisieren ist (Konzertarien im weiteren Sinne) und solchen, die von vornherein auf eine Aufführung im Konzertsaal hin konzipiert wurden. Nur Arien, auf die das zuletzt genannte Kriterium zutrifft, sind als „Konzertarien“ im engeren Sinne des Gattungsbegriffes anzusprechen. Voraussetzung für beide Gruppen von Konzertarien ist einmal die dramatische Struktur der *Opera seria* mit der eindeutigen Trennung von Aktion und ruhender Situation, die sich in der geschlossenen musikalischen Nummer manifestiert und die den affektiven Gehalt der Handlung zusammenfaßt, zum anderen der Einlage-Charakter der musikalischen Nummern im Singpiel.

Die verschiedenen Bedingungen, unter denen die Konzertarie entstand, sind zwar in der historischen Realität nicht zu trennen, sie seien jedoch im folgenden einzeln etwas näher beleuchtet.

1. Ein Gesangsstück löst sich infolge seines besonderen Erfolges als sog. Favorit-Stück aus seinem dramatischen Zusammenhang, wird gesondert veröffentlicht und aufgeführt, ohne daß es von vornherein als Einzelkomposition konzipiert worden war. Denkbar ist allerdings, daß dann nach dem Vorbild solcher Favorit-Stücke selbständige Gesangsstücke komponiert wurden. Es handelt sich hier um mehr volkstümliche Gattungen, wie etwa die Canzonetten, Arietten, Rondeaux u. ä. Der Ausgangspunkt der echten Konzertarie mag die Rondo-Anlage gewesen sein.

2. Ein dramatischer Zusammenhang (Oper) wird mit einer Einlage versehen, und zwar mit einem musikalischen und textlichen Einschub an geeigneter Stelle. Da dies in der Regel auf Veranlassung der Sänger geschah, sind solche Arien in besonderer Weise auf die Fähigkeiten des betreffenden Sängers zugeschnitten. Das konzertante Element der *Seria*-Arie erscheint hier also noch intensiviert, und es lag daher nahe, daß derartige Stücke, deren Bindung an das Theater ohnehin nur lose war, von den Sängern in privaten oder öffentlichen „Akademien“ auch konzertant gesungen wurden. Einbürgerung in den Konzertsaal ergab sich innerhalb dieser Kategorie „sekundärer“ Konzertarien wohl nur in Einzelfällen. — Konzertarien des erwähnten Typus (Einlage-Arien) sind in diesem Band die drei Arien KV 418–420. Als Ausnahmen haben die beiden Buffa-Ensembles KV 479 und KV 480 zu gelten, denn das Ensemble, in die dramatische Handlung mehr integriert als die Arie, war in der Regel als Einlage weniger geeignet, zumal auch die sängerische Selbstdarstellung — der Hauptanlaß für die Einlage — im Ensemble keine Rolle spielte. Der Bereich der Einlage-Kompositionen ist somit vor allem die *Seria*; innerhalb der Buffa wurden in der Regel nur solche Arien eingefügt, die der *Seria* nahestanden.

3. Primäre Konzertarien sind diejenigen Werke, die für bestimmte Sänger zum konzertanten Gebrauch geschrieben wurden, wobei die Grenze zur vorerwähnten Gruppe der Einlage-Kompositionen fließend ist. Es wird nicht immer festzustellen sein, ob eine Arie als Einlage oder unabhängig von einer Theaterraufführung entstanden ist. Eindeutig, und zwar auf Grund der Besetzung mit obligatem Klavier, ist nur die Be-



stimmung der Szene KV 505. Otto Jahns Andeutung, die Szene KV 432 (421<sup>a</sup>) aus Metastasio's *Temistocle* (III, 8) könnte für eine Aufführung dieser Oper gedacht gewesen sein, die freilich nicht in Wien stattgefunden haben muß, läßt sich weder stützen noch widerlegen<sup>1</sup>. Für den musikalischen Stil aber dürfte diese Frage von untergeordneter Bedeutung sein, da Einlage-Arien und echte Konzertarien im Bereich der *Seria* sich jedenfalls kaum als verschiedene Gattungen ansprechen lassen. Gemeinsamer Bezugspol ist die in sich geschlossene Pathos-Szene und die konzertante Faktur. Zu erinnern wäre an den engen Zusammenhang zwischen der Einlage-Arie KV 490 mit obligater Violine für die private Wiener *Idomeneo*-Aufführung vom März 1786<sup>2</sup> und der „echten“, in diesen Band aufgenommenen Konzertarie KV 505 mit obligatem Klavier. Ihr liegt, nur geringfügig verändert, derselbe Text zugrunde wie der Arie KV 490. Möglicherweise ist auch die Szene KV 416 ursprünglich eine Einlage-Arie gewesen, worauf vielleicht der Pianoschluß hinweist. — Für die Gruppe der „echten“ Konzertarien ist ferner festzuhalten, daß sie primär nicht für den Konzertsaal als öffentliche Institution bestimmt waren, sondern daß allein die Sängerpersönlichkeit, der die Arie gewidmet und von der in der Regel wohl auch der Text ausgewählt worden ist, ihr konzertantes Erklingen rechtfertigte. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheint ein allgemein zugängliches Repertoire von konzertanter Vokalmusik angestrebt worden zu sein. An erster Stelle stehen in diesem Repertoire dann Mozarts Konzertarien, so etwa in dem Druck *Musica vocale per uso de' Concerti* bei Kühnel in Leipzig<sup>3</sup>. Den Ansatz zu einer Untersuchung der musikalischen Kriterien von Mozarts Konzert- bzw. Einlage-Arien könnten die Rondo-Arien bieten, im vorliegenden Band KV 416, KV 420, KV 505 und möglicherweise auch KV 431 (425<sup>b</sup>).

#### Die Kompositionen dieses Bandes

Nur zu fünf von den zehn Nummern dieses Bandes standen die Autographe Mozarts für die Edition zur Verfügung (zu KV 416, KV 432/421<sup>a</sup>, KV 431/425<sup>b</sup>, KV 479, KV 480), von denen eines nur indirekt herangezogen werden konnte (zu KV 431/425<sup>b</sup>). Während das Autograph zu KV 419 stets als unbekannt gegolten hat, sind die Autographe zu KV 383, KV 418, KV 420 und KV 505, ehemals im Besitz der Preu-

ßischen Staatsbibliothek Berlin, seit 1945 verschollen, wodurch sich die Quellenlage für das Hauptkorpus dieses Bandes gegenüber dem früheren Bestand erheblich verschlechtert hat. Unter den Vorlagen, die bei fehlenden Autographen als Quellen dienten, sind besonders die Abschriften aus der Sammlung Otto Jahn hervorzuheben. Diese konnten in einigen Fällen der Edition zugrundegelegt werden (KV 383 und KV 418). Bei anderen Arien mußten zeitgenössische Kopien bzw. die AMA als Vorlage dienen (KV 419, KV 420, KV 505). — Zum ersten Mal kommen in diesem Band auch die Melodieskizzen Mozarts zu KV 418–420 zum Abdruck (Anhang II), offensichtlich die ersten Aufzeichnungen Mozarts zu diesen drei italienischen Arien.

Die Sopranarie KV 383 „Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!“ (= Nr. 26) ist auf dem heute verschollenen, seinerzeit in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin (= BB) aufbewahrten Autograph mit folgender Überschrift datiert: *di Wolfgango Amadeo Mozart à Vienna li 10 d'Aprile 1782*. Die Arie ist somit während der Komposition der *Entführung* entstanden, und zwar im Anschluß an das Quartett Nr. 16 „*Ah! Belmonte! ah mein Leben!*“, das den zweiten Akt beschließt. Hermann Abert wies darauf hin, daß der Hauptgedanke der Arie dem *Allegretto*-Satz „*Liebste Blondchen! ah verzeihe . . .*“ aus dem Quartett entnommen ist<sup>4</sup>. Die geschlossen-liedhafte Kontur des Themas im Quartett spricht gegen die Entstehung der Arie vor dem Quartett:



Die Arie war angeblich für Aloisia Lange bestimmt. Den Beleg bot möglicherweise eine entsprechende Notiz auf dem verschollenen Autograph. Als Anlaß der Entstehung ist auf Grund der Textaussage — eine Danksagung und Huldigung an einen ungenannten Gönner — eine Benefizvorstellung zu vermuten. Der Textautor ist unbekannt. — Eine grammatikalische Richtigstellung des Textes ließe sich in den Takten 10 und 11 vorschlagen. In dem Abschnitt „*euch laut zu sagen, können Männer . . .*“ wäre „zu“ durch „ihn“, bezogen auf den Dank, zu ersetzen. — Für die Takte 48 und 49 wurde im Violoncello die *pizzicato*-Angabe

<sup>1</sup> Jahn, W. A. *Mozart*, Band III, Leipzig 1858, S. 120, Anm. 58.

<sup>2</sup> = Nr. 10b des Bandes *Idomeneo*, NMA 11/5/11.

<sup>3</sup> Vgl. die Anzeige in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (= AMZ), XV, Jg. 1813, Sp. 646 f.

<sup>4</sup> Abert, W. A. *Mozart*, Band I, Leipzig 3/1919, S. 909.



analog den Violon und Kontrabässen ergänzt; eine *coll'arco*-Ausführung ist dennoch nicht auszuschließen. — Als Primärquelle der Arie muß einstweilen eine wohl nach dem Autograph angefertigte Abschrift aus Otto Jahns Besitz gelten (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK), die indessen zahlreiche fehlerhafte Textlesungen aufweist.

Die Szene KV 416 „*Mia speranza adorata!*“ — „*Ah non sai qual pena sia*“ (= Nr. 27) ist auf dem Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) datiert in *vienna. li 8 di gennaio 1783* und mit *Recitativo con Rondò* überschrieben. Als Widmungsträgerin ist Aloisia Lange genannt: *per la Sigr<sup>a</sup> Lange*. Am 8. Januar 1783 schrieb Mozart an den Vater in Salzburg, eigentlich müsse er „das schreiben auf künftigen Postag verschoben, weil ich diesen abend noch für meine schwägerinn Lange ein Rondò fertig machen muß, welches sie samstag in einer grossen Academie auf der Mehlgrube singen wird; —“<sup>5</sup>. Die Aufführung fand am 11. Januar 1783 im Rahmen der von Philipp Jakob Martin veranstalteten Liebhaber-Konzerte im städtischen Kasino auf dem Mehlmarkt (Neuer Markt) statt<sup>6</sup>. Aloisia Lange sang die Szene auch in Mozarts großer und überaus erfolgreicher Akademie im Burgtheater am Sonntag, dem 23. März 1783<sup>7</sup>. In dem Brief Mozarts an den Vater vom 29. März 1783, in dem er das Programm des Konzerts mitteilt, heißt es, offensichtlich bezogen auf KV 416: „9: sang die lange das Neue Rondeau von mir“<sup>8</sup>. Nachgewiesen ist eine weitere Aufführung durch Aloisia im Rahmen des Mozart-Konzertes, das die beiden Schwestern Aloisia und Constanze am 11. November 1795 im Leipziger Gewandhaus veranstalteten<sup>9</sup>. Das Autograph gibt in einigen Punkten wertvolle Aufschlüsse über den Werdegang der Komposition. Deutlich erkennbar hat Mozart im Rezitativ die solistische Oboe erst nachträglich dem Streichersatz hinzugefügt und damit die für das begleitete Rezitativ übliche reine Streicherbesetzung durchbrochen (vgl. das Faksimile auf Seite XX). Die Arie hatte Mozart ursprünglich im c-Takt zu notieren begonnen. Zwei Takte lang führte er diese Gliederung durch, änderte sie dann aber in den  $\frac{3}{4}$ -Takt um und

unterteilte dementsprechend die bereits aufgeschriebenen zwei Takte. Das ursprüngliche *Andante*-Tempo wurde, offenbar im Zuge der Taktänderung, modifiziert in *Andante sostenuto* (vgl. das Faksimile auf S. XXI)<sup>10</sup>. Änderungen der Taktart sind eng bezogen auch auf den Tempo-Charakter<sup>11</sup>. Aus dem Autograph geht außerdem hervor, daß an der einzigen Stelle innerhalb der Arie, an der ein Satzglied zweimal hintereinander erklingt (T. 156 ff.), diese Wiederholung entgegen den Notierungsgepflogenheiten jener Zeit, die aus der integrierenden Funktion der Satz wiederholungen resultiert, nicht ausgeschrieben, sondern, möglicherweise nachträglich, durch ein *bis*-Zeichen angezeigt ist (vgl. das Faksimile auf S. XXII). — Wenigstens erwähnt sei die auffällige, aber durch die Stimmführung gerechtfertigte klangliche Reibung in den Takten 135 und 137, in denen jeweils *h'* und *b* bzw. *cis'* und *c* in Oboe und Viola aufeinanderstoßen. — Stärke und Verhältnis der Orchesterbesetzung lassen sich erschließen aus dem neuerdings durch Wolfgang Plath aufgefundenen originalen Stimmenmaterial (Fulda, Landesbibliothek), das für die Edition selbst, trotz gelegentlicher Eintragungen von Mozarts Hand, ohne Belang war. Auffallend ist das Vorhandensein von dreifachem Stimmensatz jeweils für Oboe I und II sowie für Horn I und II, außerdem von doppeltem Stimmensatz für beide Fagotte. Die Stimmen von Violine I und Viola sind jeweils vierfach, die von Violine II und den Bässen je fünffach vorhanden. Aus diesem Befund ergibt sich in der Besetzung von Streichern und Bläsern ein Verhältnis von etwa drei zu eins. — Zur Ausführung wäre noch zu bemerken, daß das *più andante* (T. 74 ff.) hier ohne Zweifel als Beschleunigung des Tempos zu interpretieren ist, zumal diese Stelle die Takte 100–103 des *Allegro assai* bewegungsmäßig vorwegnimmt. Von einer Ergänzung der Dynamik an den solistischen Bläserstellen des *Andante sostenuto* (T. 10–13 und T. 52–55) wurde abgesehen. Wie für die Singstimme ist auch für Solo-Instrumente die Dynamisierung des Orchesters nicht verbindlich (vgl. dazu auch die *Scena* KV 316/300<sup>b</sup> = Nr. 22 in: NMA II/7, *Arien* · Band 2, S. 85 ff.). — Eine Pariser Kopie der Szene (Bibliothèque nationale, Département de la Musique, früher: Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Signatur: Ms. 261) hat zwar entgegen Köchel-Einstein

<sup>5</sup> Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (= Bauer-Deutsch), 4 Bände, Kassel etc. 1962/63, III, Nr. 720, S. 249, Zeilen 3–6.

<sup>6</sup> Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 187.

<sup>7</sup> *Dokumente*, S. 189 und 190.

<sup>8</sup> Bauer-Deutsch III, Nr. 734, S. 262, Zeilen 20–21.

<sup>9</sup> *Dokumente*, S. 416.

<sup>10</sup> In einer Partiturskopie um 1820 (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK, Signatur: Mus. ms. 15 189) ist der Tempo-Angabe die Metronombezeichnung  $\text{♩} = 72$  hinzugefügt.

<sup>11</sup> Die Stelle wäre mit ähnlichen Fällen in Zusammenhang zu bringen, z. B. mit den Änderungen der Taktart in dem Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus der *Zauberflöte*.



und KV<sup>6</sup> mit Mozart nichts zu tun, wirft aber ein Licht auf die Aufführungspraktiken der Zeit. Die Arie ist hier nach A-dur transponiert. Dementsprechend ist der Übergang vom Rezitativ zur Arie ab Takt 25 (2. Halbe) geändert. Die Versetzung um einen halben Ton tiefer (von B nach A) sollte das Werk offenbar den Sängern für den Konzertvortrag erreichbarer machen. Doch die Eingriffe gehen noch weiter: Nach Takt 109 entfällt der *Primo-tempo*-Abschnitt sowie der Anfang des *Allegro assai*, Takt 120–123. Die Takte 178 bis Schluß sind in der Partitur gestrichen. Danach ist ein neuer konzertant-glänzender Koloratur-Schluß notiert, der in Takt 172 oder in Takt 176 anschließen sollte. Die differenzierte Individualität der kompositorischen Aussage wurde dem Diktat des Effektes im nunmehr institutionalisierten Konzertsaal untergeordnet. – Der Text der Szene KV 416 ist der 1782 in Venedig erst-aufgeführten *Zemira* von Pasquale Anfossi entnommen. Als Textdichter nennt das Libretto von 1782 Abbate Gaetano Sertor<sup>12</sup>. Die Rolle der Zemira sang laut Libretto die gefeierte Caterina Gabrielli. Der von Mozart vertonte Text beginnt mitten in der 5. Szene des II. Aktes in einer Rede des Gandarte. Es ist die Hauptkastratenrolle der Oper. Aloisia kann die Szene also kaum auf dem Theater gesungen haben, jedenfalls nicht in dieser Oper. Die Ausgangssituation ist folgende: Akbar, Kaiser der Mongolen, hat den indischen Großen Sarabes, dessen Tochter Zemira und deren Bräutigam Gandarte gefangengesetzt. Da Akbar sich mit Zemira vermählen will, stellt er Gandarte vor die Alternative, entweder Zemira zu bewegen, ihm, Akbar, willfährig zu sein, oder an Zemiras und Sarabes' Tod schuldig zu werden. Der Zwiespalt führt zu einem Verzweiflungsmonolog Gandartes (II, 3). Erstaunt erblickt Zemira Gandarte befreit von den Fesseln (II, 4). Gänzlich aufgelöst gibt er Zemira den Rat, Akbar zu erhören, geht ab und läßt sie bestürzt zurück. In Anwesenheit von Sarabes, Zemira und der Nebenperson Zama befragt Akbar in der folgenden Szene (II, 5) Gandarte über seinen Auftrag und ob Zemira seinen Wünschen nachgeben wolle. Doch Gandarte ist nicht in der Lage zu antworten. In seiner Qual spricht er zu Zemira und nimmt verzweifelt Abschied von der Geliebten.

<sup>12</sup> Titel des Originallibrettos (Exemplare in Venedig, Biblioteca Marciana und Casa Goldoni, sowie in Washington, Library of Congress): *Zemira / Dramma per Musica / da rappresentarsi / nel Nobilissimo Teatro / di S. Benedetto / Il Carnovale / dell'anno 1782 / – / In Venezia / 1782. / Presso Modesto Fenzo.* – Auf p. 3 heißt es: „La Musica è del celebre Sig. Pasquale Anfossi Maestro di Capella Napolitano. La Poesia è dell'Abate Gaetano Sertor.“

In die erste Hälfte der 80er Jahre fallen noch einige Fragment gebliebene bzw. unvollständig überlieferte Arienkompositionen, deren Datierungen ausnahmslos hypothetisch sind. An erster Stelle zu nennen ist die nur im Klavierauszug (Leipzig, Breitkopf & Härtel, Verlagsnummer 1871<sup>a</sup> [1814], Nr.13) erhaltene Sopranarie KV 119 (382<sup>b</sup>) „Der Liebe himmlisches Gefühl“ (= Anhang I, Nr. 1). Die Stimmenaussage, auf Grund derer Köchel (KV<sup>1</sup> und KV<sup>2</sup>) die Orchesterbesetzung (Streicher, je zwei Oboen und Hörner) angab, ist nicht mehr nachweisbar. Obwohl die Komposition hinter KV 383 zurücksteht, ist sie doch kaum, wie Abert vermutete (Mozart I, S. 520, Anmerkung 2), in die Salzburger Zeit um 1775 zu setzen, sondern eher in die Nachbarschaft von KV 383, also in die Jahre um 1782. Beide Arien weisen im übrigen nicht den extremen Umfang der Singstimme auf, wie die anderen für Aloisia Lange komponierten Arien (z. B. KV 416). Möglicherweise handelt es sich bei KV 119 (382<sup>b</sup>) auch um jene Gretl Marchand in Salzburg versprochene Arie, auf die sich Mozarts Brief vom 21. Juli 1784 an die Schwester bezieht: „wegen der Aria muß sie [sc. Gretl Marchand] schon gedult haben – was ich ihr aber zu thun rathe um die Aria bald und gewis zu bekommen, ist, einen ihr anständigen text zu wählen, und mir ihn zu überschreiben, da ich ohnmöglich Zeit habe alle Opern durchzugehen.“<sup>13</sup> An der Echtheit der Arie überhaupt zu zweifeln, liegt trotz dubioser Überlieferung musikalisch kein zwingender Grund vor.

Die als Fragment von 81 Takten in reinschriftähnlicher Stimmenauszugs-Notierung (Singstimme und Baß) überlieferte Sopranarie KV 440 (383<sup>b</sup>) „In te spero, o sposo amato“ (Autograph: Washington, Library of Congress) ist laut Constanzes Kennzeichnung „per la mia cara sposa“<sup>14</sup> und auch auf Grund des Textes für Constanze während der Brautzeit Mozarts und Constanzes im Frühjahr 1782 entstanden. Der Text ist der 2. Szene des I. Aktes von Metastasio's *Demofonte* entnommen: Dircea, die heimliche Braut des Timante, legt ihr Schicksal vertrauensvoll in die Hände ihres Bräutigams.

Die in autographen Partiturentwürfen (Veste Coburg) erhaltenen Arien für Tenor KV 435 (416<sup>b</sup>) „Müßt' ich auch durch tausend Drachen“ und für Baß KV 433 (416<sup>c</sup>) „Männer suchen stets zu naschen“ mit dem

<sup>13</sup> Bauer–Deutsch III, Nr. 799, S. 320, Zeilen 24–27.

<sup>14</sup> Vgl. den Brief Constanzes vom 25. 2. 1799 an Breitkopf & Härtel, Bauer–Deutsch IV, Nr. 1236, S. 229, Zeile 67. – Die hier in der chronologischen Reihenfolge besprochenen Fragmente KV 440 (383<sup>b</sup>), KV 435 (416<sup>b</sup>), KV 433 (416<sup>c</sup>) und, weiter unten (S. XVI), KV 434 (480<sup>b</sup>) werden in: *Arien · Band 4* (Anhang) abgedruckt.



Anfang 1783 von Mozart geplanten Singspiel nach Goldonis *Diener zweier Herren* in Verbindung zu bringen, liegt nahe<sup>15</sup>. Belegt ist sie nicht. Andererseits ist es unwahrscheinlich, daß Mozart Einlagen zu den im Jahr 1783 in Wien aufgeführten Singspielen *Die unruhige Nacht* von Florian Leopold Gassmann, *Die betrogene Arglist* von Joseph Weigl und *Rose, oder Pflicht und Liebe im Streit* von Gallus-Mederitsch geplant hätte<sup>16</sup>.

Als Einlagen in die Wiener Erstaufführung der Oper *Il curioso indiscreto* von Pasquale Anfossi am 30. Juni 1783 im Burgtheater wurden die Arien KV 418 (= Nr. 28), KV 419 (= Nr. 29) und KV 420 (= Nr. 30) komponiert. Die Oper erschien zum ersten Mal 1777 am Teatro delle Dame in Rom und im selben Jahr schon in Venedig und in Florenz<sup>17</sup>. Der Textdichter der Oper, von dem auch die Texte zu KV 418 („*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*“) und KV 420 („*Per pietà, non ricercate*“) stammen, ist bisher nicht ermittelt<sup>18</sup>. Als textliche Einlage ist nur die Sopranarie KV 419 („*No, che non sei capace*“) anzusprechen. In den Libretti Rom, Venedig und Florenz von 1777 ist an der betreffenden Stelle (II, 7) keine Arie vorgesehen. Das Textbuch der Wiener Aufführung von 1783, das den italienischen Text mit der deutschen Prosa-Übersetzung gibt, ist folgendermaßen betitelt: *Il / Curioso / Indiscreto / Dramma giocoso / per musica. / da rappresentarsi / nel Teatro / di Corte / l'anno 1783. / — /*

<sup>15</sup> Vgl. den Brief Mozarts vom 5. Februar 1783 an den Vater (Bauer-Deutsch III, Nr. 725, S. 255, Zeilen 39–44).

<sup>16</sup> Im Libretto des letztgenannten Stückes für eine Aufführung 1788 in Wien (München, Bayerische Staatsbibliothek, Slg. Her 3221) ist weder der Text enthalten noch kommt eine Person Karl vor.

<sup>17</sup> Der Titel des Originallibrettos, Rom 1777, lautet: *Il Curioso / Indiscreto / Dramma giocoso / per musica / da rappresentarsi / Nel Teatro delle Dame / il Carnevale dell'anno 1777 / . . . / In Roma / . . . / Dalle Stampe del Casaletti a S. Eustachio . . .* (p. 12: „*La Musica è del Sig. Pasquale Anfossi Maestro di Cappella Napolitano*“). Textbuch der venezianischen Aufführung: Venedig, Biblioteca Marciana. – Vorbild für die Oper ist wohl u. a. das Prosa-Schauspiel *Il Curioso Indiscreto. Comedia in cinque atti del celebre Sig. Destouches dell'Accademia Francese tradotta in Italiano dalla Sig. Duchessa V. S. Milanese. Terza Edizione novellamente corretta, ed emendata. Venezia 1774. Presso Pietro Savioni* (Venedig, Biblioteca Marciana, Signatur: *Dramm. 1648.2*). Als Sujet liegt Schauspiel und Oper die *Novelle* im 33. und 34. Kapitel aus dem I. Buch des *Don Quijote* von Cervantes zugrunde.

<sup>18</sup> Die gelegentlich anzutreffende Angabe, es sei Giovanni Bertati (vgl. U. Manferrari, *Dizionario universale delle Opere melodrammatiche*, Florenz 1954, Band I, S. 47, und G. Tintori, *L'Opera Napoletana*, Milano 1958, S. 122), war nicht zu belegen. Auch A. Schatz (G. Bertati, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, V. Jg., 1889, S. 231 ff.) führt den *Curioso* nicht im Katalog der Textbücher Bertatis.

*In Vienna, / Presso Giuseppe Nob. de Kurbeck [sic!] <sup>19</sup>*. In diesem Libretto sind entgegen allgemeiner Annahme<sup>20</sup> alle drei von Mozart komponierten Arien-texte enthalten (p. 36, p. 84 und p. 102) – auch der Text der schließlich nicht aufgeführten Arie KV 420 („*Per pietà, non ricercate*“), und zwar in der von Mozart vertonten, im zweiten Teil von der ursprünglichen Fassung des Librettos (Rom 1777) abweichenden Form. Am 21. Juni 1783 schreibt Mozart an den Vater und erwähnt den Kompositionsauftrag: „*Ich muß dormalen ganz kurz seyn, und nur das Nothwendigste schreiben, weil ich gar zu viel zu thun habe, indemm eine Neue Wälsche opera aufgeführt wird, worinnen zum erstenmale 2 Teutsche auftretten, welche sind, meine Schwägerin die Lange, und der Adamberger, und wozu ich für die Langin 2 Arien, und für den Adamberger ein Rondeau zu machen habe.*“<sup>21</sup> Wenig später, am 2. Juli, berichtet er dem Vater ausführlich über die Aufführung von Anfossis Oper und darüber, daß das Rondeau KV 420 („*Per pietà, non ricercate*“) nicht gesungen wurde:

„die opera il curioso indiscreto vom Anfoßi worinn die Lange und Adamberger zum erstenmale aufgetreten, ist vorgestern Montags zum erstenmale gegeben worden. – es gefiel gar nichts als die 2 arien von mir. – und die 2<sup>te</sup>, welche eine Bravour arie ist, musste wiederhollet werden. – Nun müssen sie wissen daß Meine feinde so boshaft waren schon vorhinein auszusprenge; Mozart will die opera des anfoßi Corrigiren – ich hörte es. – ich liess also dem graf Rosenberg sagen, daß ich die arien nicht hergebe, ausgenommen es wird folgendes so wohl teutsch als wälsch den bücheln beygedruckt.

#### Avertimento.

Le due Arie à carta 36 e a carta 102 sono state messe in Musica dal Sig:<sup>ro</sup> Maestro Mozart, per compiacere alla sig:<sup>ra</sup> Lange, non essendo quelle state scritte dal sig: Maestro anfoßi secondo la di lei abilità, mà per altrosoggetto. questo si vuole far noto perchè ne vada L'onore à chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del già molto cognito Napolitano.

es wurde beygedruckt – und ich gab die arien her, welche so wohl mir als meiner schwägerin unaussprechliche Ehre Machten. – und die Hr: feinde sind ganz betroffen! – Nun kömmt eine tour des H: Salieri, welche nicht so viel mir als den armen Adamberger schaden thut. – ich glaube ich habe ihnen geschrieben daß ich auch für dem Adamberger ein Rondeau gemacht habe. – bey einer kleinen Probe : da das Rondeau noch gar nicht abgeschrieben war : rufte Salieri den adamberger auf die Seite, und sagte ihm, daß der graf Rosenberg nicht gerne sähe daß er eine arie hinein setze,

<sup>19</sup> Ein Exemplar in München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Slg. Her 3278.

<sup>20</sup> *Dokumente*, S. 193.

<sup>21</sup> Bauer-Deutsch III, Nr. 753, S. 275, Zeilen 3–7.



und er ihm folglich als ein guter freund rathe, es nicht zu thun. — Adamberger — aufgebracht über den Rosenberg und — dermalen zur *unzeit Stolz* — wusste nicht sich anderst zu rächen, begieng die dummheit und sagt — Nu Ja — um zu zeigen das Adamberg schon seinen Ruhm in Wienn hat, und nicht nöthig hat sich erst durch für ihn geschriebne Musique Ehre zu machen, so wird er singen was darinn steht, und sein lebtage keine arie mehr einlegen. — was war der erfolg davon? — das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anderst möglich war! — Nun reuet es ihn, aber zu spätt. — denn wenn er mich heute ersuchte ihm das Rondeau zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. — ich kann es sehr gut in eine Meinige opera brauchen. — das ärgste aber dabey ist, daß die Prophezeihung seiner frau und von mir wahr geworden ist, nemlich, daß der graf Rosenberg sammt der Direction gar kein wort davon weis, und das es nur so ein Pfiff des Salieri war. —<sup>22</sup>

Die im Brief erwähnte Bemerkung entspricht wörtlich dem zweisprachig im Libretto abgedruckten *Avertimento* (p. 142 und 143)<sup>23</sup>. Bedeutsam sind die zitierten Briefstellen, weil sie Auskunft geben über die Aufgabe solcher für die Sänger eingelegten Arien: den ranghöchsten Sängern einer Opernwiederaufnahme ähnliche Ausgangsbedingungen einzuräumen, wie den Sängern, für die die Oper komponiert worden war. Daß der Sänger mit einem eigens für ihn komponierten Stück auftrat, hob nicht nur sein Ansehen, sondern bot ihm auch die Möglichkeit, seine Fähigkeiten im günstigsten Licht zu zeigen.

Das seit 1945 verschollene, seinerzeit in der BB aufbewahrte Autograph der Arie für Aloisia Lange KV 418 „*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*“ (= Nr. 28) war datiert und hatte folgende Überschrift: *Il curioso indiscreto. Atto primo. // Conte pazienza // per la Sig.<sup>ta</sup> Lange di Amadeo Wolfgango Mozart mpr. Vienna li 20 di Giugno 1783*. Die Edition wurde nach der wohl nach dem Autograph hergestellten Kopie aus der Sammlung Otto Jahn (Berlin-Dahlem, SPK, Signatur: *Mus. ms. 15 183*) und im Vergleich mit der AMA vorgenommen, der das Autograph vorlag. Die Arie steht am Schluß der 6. Szene des I. Aktes (p. 36 des Librettos von 1783). Gegenüber der ursprünglichen Fassung ist der Arientext für Mozart im ersten, langsamen Teil erheblich überarbeitet, im zweiten, schnell-

len Teil zwar nur geringfügig verändert, dafür aber entfielen die letzten beiden Verse<sup>24</sup>. Die Situation der Arie ist folgende: Der Marchese Calandrano möchte die Treue seiner Braut Clorinda erproben. Sein Freund, Conte di Ripaverde, soll Clorinda den Hof machen. Nur ungern willigt dieser ein. Ein erster Versuch mißlingt. Doch bei einer zweiten Annäherung beginnt Clorinda zu schwanken und Zuneigung zum Grafen zu fassen. Von dem Marchese allein gelassen stehen sich Clorinda und der Graf verwirrt gegenüber. In der Arie gesteht Clorinda dem Grafen verhüllt ihre Liebe. Doch von widerstrebenden Gefühlen des Schmerzes und der Eifersucht auf Emilia, die Braut des Grafen, beherrscht schickt sie ihn weg. Im *Adagio*-Teil der Arie spricht Clorinda für sich und wendet sich erst im *Allegro* an den Grafen. — Neben einer Melodieskizze ohne Text (vgl. Anhang II, Nr. 1) existiert von dieser Arie eine im Klavierauszug überlieferte Komposition des ersten Teils des Textes, die als ursprüngliche Fassung der Arie gelten muß: KV 178 (125<sup>1</sup>/417<sup>c</sup>)<sup>25</sup>. Denn ihr liegt die Textfassung des Original-Librettos der Oper (Rom 1777) zugrunde, die im Wortlaut beträchtlich abweicht von der später für Mozart bearbeiteten Fassung. Die Datierung in die erste Junihälfte 1783, die Ernst August Ballin vornimmt, wird dadurch erhärtet, daß sich auf der Rückseite der autographen Singstimmenaufzeichnung Skizzen zu KV 420 und KV 419 befinden (Faksimile des Singstimmengraphs: NMA III/8, *Lieder*, S. XX). Mit ziemlicher Sicherheit läßt der wenig klaviermäßige Satz auf orchestrale Konzeption schließen. — In der Stimme der solistischen Oboe von KV 418 wurden keine dynamischen Analogie-Ergänzungen vorgenommen. Ebenso wie für die Singstimme ist auch für das Solo-Instrument die Dynamik des Orchesters nicht bindend. In den Quellen ist die 2. Hälfte von Takt 87 in den zweiten Violinen verderbt. Es wurde die Korrektur der AMA übernommen. Die rhythmisch verschiedene Deklamation der Singstimme in Takt 11 und Takt 54 wurde belassen. In den Singstimmentakten 20 und 62 Appoggiaturen in der notierten Rhythmisierung (♯ ♯) anzubringen, wäre verfehlt, es sei denn, man führe die beiden notierten Achtelnoten als Viertel aus, was sich vom melodischen Duktus her gesehen vertreten ließe.

Als primäre Quelle der ebenfalls für Aloisia Lange bestimmten und im Juni 1783 entstandenen Sopran-

<sup>22</sup> Bauer-Deutsch III, Nr. 754, S. 276 f., Zeilen 8–45.

<sup>23</sup> Die deutsche Fassung lautet: „*Erinnerung. / Weil bei 2 Arien, nemlich Seite 36 und 102 die Musik des Herrn Anfosi [sic!] für jemand andern geschrieben, und solche den erhabenen Fähigkeiten der Madame Lange nicht angemessen war: so hat der Herr Mozartzt [sic!] gedachter Madame Lange zu gefallen, eine neue Musik dazu geliefert. Dieses wird hiemit jedem bekannt gemacht, auf daß die Ehre davon demjenigen bleibe, dem sie soll, ohne daß der Ruhm des schon genung bekannten Neapolitaners auf was immer für eine Art verletzt werde.*“

<sup>24</sup> Die Gegenüberstellung der Texte im Krit. Bericht.

<sup>25</sup> NMA III/8, *Lieder*, S. 68 ff., und Wiederabdruck im Anhang 1/2 des vorliegenden Bandes. Vgl. dazu den Krit. Bericht zum zitierten *Lieder*-Band der NMA, S. 171 ff.



Arie KV 419 „*No, che non sei capace*“ (= Nr. 29) diene, da das Autograph fehlt, eine zeitgenössische Wiener Kopie (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur: IV 7751 Nr. 4). Die Arie begegnet hier unter Stücken aus Paisiellos Oper *Fedra*, die mit Mozarts Arie in dem Konzert der Tonkünstler-Sozietät am 16. und 17. April 1791 in Wien aufgeführt wurden<sup>28</sup>. Zur Edition herangezogen wurde außerdem eine Kopie aus der Sammlung Otto Jahn (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK, Signatur: Mus. ms. 15 184), die die Pauken überliefert. Zu erwähnen wäre, daß in manchen Quellen ♩-Takt vorgezeichnet ist. — Die Arie wurde in die 7. Szene des II. Aktes von Anfossis Oper eingelegt (Libretto von 1783, p. 102) an einer Stelle, an der ursprünglich keine Arie vorgesehen war (vgl. dazu Mozarts Brief vom 2. Juli 1783; zitiert oben, S. XI f.). Sie fehlt daher auch im Originallibretto von 1777, desgleichen in den Libretti Venedig und Florenz aus demselben Jahr. Die Arie faßt folgende Situation zusammen: Der Graf hat Clorinda aus Eifersucht bei dem Marchese verklagt. Clorinda, die das Gespräch belauschte, ist empört. In der folgenden Szene zwischen ihr und dem Grafen verstellen sich beide. Doch im Gespräch erweist sich die Unschuld Clorindas und die Grundlosigkeit der Eifersucht des Grafen. Er ist verwirrt, bittet um Verzeihung, gesteht seine Eifersucht und daß er sie gegenüber dem Marchese der Untreue verdächtigt habe. Clorinda reagiert mit heftiger Empörung und Enttäuschung. — Auch zu dieser Arie existiert eine Melodieskizze ohne Text, die im Anhang wiedergegeben ist (II, Nr. 2). Nicht ganz klar ist der Sinn der *ad-libitum*-Bezeichnung in Takt 74 der Arie. Es liegt nahe, sie als *colla-parte*-Anweisung zu verstehen. Diese Interpretation könnte sich auf eine Prager Kopie um 1800 stützen, die an der betreffenden Stelle *colla parte* (Streicher) und *a piacere* (Singstimme) überliefert. Da die Singstimme in diesem Takt jedoch lediglich eine Wiederholung der Koloratur der vorhergehenden Takte ohne Änderung der Harmonie bringt, wäre zu erwägen, ob durch die *ad-libitum*-Bezeichnung die Ausführung bzw. Auslassung von Takt 74 dem Ermessen des Sängers überlassen werden soll. — Die Triller in den Takten 9 und 60 f. (Violinen) sind wegen des schnellen Tempos nur als Doppelschläge (~) oder als Vorschläge (♩) auszuführen.

Das Autograph der Rondo-Arie KV 420 „*Per pietà, non ricercate*“ (= Nr. 30) für Tenor ist seit 1945 verschollen. Es lag der AMA noch vor und trug die Überschrift: *Il Curioso indiscreto. Atto 2<sup>do</sup> per il Sig.*“

<sup>28</sup> Dokumente, S. 344 f.

*Adamberger di Wolfgango Amadeo Mozart a Vienna li 21 di giugno 1783 — Rondò.* Grundlage der Edition war die Kopie (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK, Signatur: Mus. ms. 15184) eines Wiener Schreibers, der mit

10

Mozart nachweislich zusammengearbeitet hat<sup>27</sup>. Sie scheint nicht nur auf das Autograph zurückzugehen, sondern es auch in manchen Details getreuer wiederzugeben als die vor allem in Dynamik und Artikulation ergänzende Revision der AMA. In der Quelle fehlende Bezeichnungen wurden im Notenbild typographisch gekennzeichnet. In der Wiener Kopie sind zwei Kürzungsmöglichkeiten angedeutet: Takt 97 bis 108 und Takt 149–158. Koloratur-Varianten für die Takte 163–166 wurden als Fußnote übernommen, aus einer Stimmenkopie um 1800 (Burgsteinfurt) die Verzierungen in Takt 74–75 und die Alternativfassung zu Takt 165–166 (jeweils Singstimme). In Takt 84 ist in der Quelle wohl irrtümlich das System des Fagotts leer geblieben; die Noten wurden sinngemäß ergänzt. — Obwohl die Aufführung der Arie in der Oper aus den von Mozart angegebenen Gründen (vgl. den Brief vom 2. Juli 1783; zitiert oben, S. XI f.) unterblieb, steht sie doch im Textbuch der Wiener Aufführung des *Curioso indiscreto* (II, 4; p. 84). Der erste Teil der Arie (die ersten beiden Verse) ist identisch mit der Fassung in den Libretti von 1777, während der zweite Teil erheblich gekürzt wurde und völlig abweicht vom ursprünglichen Wortlaut (Libretto: Rom 1777, p. 35)<sup>28</sup>. Die Arie steht in folgender Situation: Der Graf hat ein Gespräch zwischen Aurelio, dem Freund des Marchese, und Clorinda verfolgt. Von schlimmster Eifersucht geplagt, macht er sich in der 4. Szene des II. Aktes Luft und weist die lästigen Frager ab, die sich nach seinem Zustand erkundigen. Kopflos und verzweifelt wünscht er sich nur den Tod. — Zwei Melodieskizzen ohne Text zu dieser Arie sind im Anhang wiedergegeben (II/3 a und b). — Es ist ungewiß, ob Valentin Adamberger das ursprünglich für ihn geschriebene Rondo je öffentlich gesungen hat. Das von Mozart in dem Brief vom 24. Dezember 1783 erwähnte „*Rondeaux*“, das Adamberger in den Konzerten der Tonkünstler-Sozietät am 22. und 23. Dezember 1783 im Burgtheater sang<sup>29</sup>, war wohl KV 431 (425<sup>b</sup>) (vgl. dazu unten, S. XIV).

Die Datierung der Baß-Arie KV 432 (421<sup>a</sup>) „*Così dunque tradisci*“ — „*Aspri rimorsi atroci*“ (= Nr. 31)

<sup>27</sup> Diese Angabe verdanke ich Dr. Wolfgang Plath (Augsburg).

<sup>28</sup> Vgl. die Texte im Krit. Bericht; ebenda zu einem deutschen Text aus der oben erwähnten Stimmenkopie (Burgsteinfurt).

<sup>29</sup> Vgl. Dokumente, S. 195.



ist hypothetisch, obwohl das Autograph (Paris, Bibliothèque nationale, Département de la Musique, früher: Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Slg. Malherbe, Signatur: Ms. 232) vorliegt. Die Vermutung, sie sei 1783 in Wien für Ludwig Fischer, den ersten Sänger des Osmin, entstanden, geht auf Johann André (handschriftliches Verzeichnis der Werke Mozarts) zurück und trifft wohl das Richtige. Der graphische Befund im Autograph ließe auch eine frühere Datierung zu, etwa in die letzte Mannheimer Zeit (1778). Als terminus ante quem ist der Beginn des Jahres 1784 anzunehmen, mit dem Mozarts eigenhändiges *Verzeichnüss aller meiner Werke* beginnt. Eine Komposition wie die Arie KV 432 (421\*) wäre hier sicherlich notiert worden. Die Entstehungszeit vor 1780 bzw. 1781 anzusetzen, scheint indessen die musikalische Gestalt des Werkes zu verbieten. Unklar ist auch, ob die Arie als Konzertarie oder für eine Aufführung von Metastasios *Temistocle*, dem der Text entnommen ist (III, 8), gedacht war. Beides wäre möglich. Doch ließ sich bisher keine Aufführung des *Temistocle* nachweisen, die man mit Mozarts Komposition in Verbindung bringen könnte. — Die Szene ist Höhepunkt einer pathetischen Situation der Handlung: Die Umsturzspläne seines Vertrauten Sebaste sind zur Kenntnis des Königs Serse gelangt. Serse eröffnet Sebaste überraschend, daß er um alles wisse. Sebaste ist durch diese Mitteilung wie vernichtet. In der folgenden Solo-Szene (Rezitativ und Arie) macht er seiner Empörung über den Verrat der Prinzessin Rossane Luft. Reue, Verzweiflung und Selbstanklage sind die bestimmenden Momente der Arie.

Die Tenor-Arie KV 431 (425<sup>b</sup>) „*Misero! O sogno*“ — „*Aura, che intorno spira*“ (= Nr. 32) ist vermutlich Ende des Jahres 1783 in Wien entstanden, und zwar für Valentin Adamberger. Ein eigenhändiger Vermerk auf dem Autograph (USA, Privatbesitz) lautet: *Müssen alle Stimmen herausgezogen werden und radopirt — gleich aber die Parte cantante und gleich dem Hrn. Adamberger hinschicken. Am 22. und 23. Dezember 1783 wurde in dem Konzert der Wiener Tonkünstler-Sozietät von Adamberger ein „neues Rondeaux“ gesungen*<sup>30</sup>. Die Komposition, die Mozart in dem Brief vom 24. Dezember 1783 anführt, ist wohl diese Arie gewesen: *„vorgestern als Montag war wieder die grosse accademie der societet — ich spielte ihnen ein Concert und Adamberger sang ein Rondeaux von mir. — gestern wurde sie repetirt“*<sup>31</sup>. Unklar ist jedoch, weshalb sie als „*Rondeaux*“ bezeichnet ist. Weder der

erste langsame noch der zweite *Allegro*-Teil weisen eindeutige Rondo-Züge auf. Geht man andererseits davon aus, daß die Werkindividualität bei Mozart von der Vorstellung der Gattung her nicht mehr ohne weiteres zu verstehen ist und daß sich die Gattung in einmaliger Werkgestalt konstituiert, könnte man zumindest den *Andante-sostenuto*-Teil auch als Rondo-Anlage auffassen. Allerdings ist die melodische Faktur alles andere als rondonmäßig. Es ist fraglich, ob die angedeutete Schwierigkeit die Annahme erlaubt, es handle sich bei dem in Mozarts Brief und im Programm des Konzerts erwähnten „*Rondeaux*“ um eine andere, verschollene Komposition. — Auf eine Eigentümlichkeit der Anlage ist hier wenigstens hinzuweisen: Die Takte 125–151 sind eine Wiederholung der Takte 81–107. Doch in auffälligem, weil strukturell kaum erklärlichem Unterschied zur ersten Stelle, an der die Fagotte (T. 89 ff.) pausieren, sind die Fagotte in der Wiederholung (T. 133 ff.) wesentlich beteiligt und außerdem die Violen eine Oktave tiefer geführt. Noch bei strenger Wiederholung ist Mozarts orchestrale Phantasie in Tätigkeit. Eine weitere geringfügige Änderung in den Kadenztakten des wiederholten Abschnitts (T. 148–149: die Bewegung aufhaltenden Fermaten und danach Weiterführung der Singstimme ohne Pause) hat indessen satztechnisches Gewicht. Die Kadenzierung erhält gegenüber der analogen Stelle (T. 104–105) eine zusammenfassende Wirkung, die der veränderten Stellung dieser Kadenz (T. 148–152) im Ganzen des Satzes entspricht. — Weder der Textdichter noch das Werk, dem der Text entstammt, konnten bisher identifiziert werden. Es handelt sich offensichtlich um einen *Seria*-Text, und zwar um eine *Ombra*-Szene. Auch die Tonart Es-dur weist auf diesen Typus des *Seria*-Theaters. Die Klage über die Trennung von der Geliebten und über die trostlose Lage in einer einsam-düsteren unterweltlichen Gegend, die Anrufung der Geister der Unterwelt, die die Todespforten öffnen sollen, und das letzte Lebewohl für die Geliebte sind Inhalt von Rezitativ und Arie.

Das Quartett KV 479 „*Dite almeno in che mancai*“ (= Nr. 33) und das Terzett KV 480 „*Mandina amabile*“ (= Nr. 34), die erste Komposition datiert mit 5. November, die zweite mit 21. November 1785, sind Einlagen in die erste Wiener Aufführung von Francesco Bianchis *Buffa-Oper La villanella rapita* am 28. November 1785 im Burgtheater<sup>32</sup>. Von beiden Werken sind die Autographe erhalten (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK). KV 480 ist das einzige Gesangswerk

<sup>30</sup> *Dokumente*, S. 195.

<sup>31</sup> *Bauer-Deutsch III*, Nr. 773, S. 299, Zeilen 62–64.

<sup>32</sup> *Dokumente*, S. 225.



Mozarts, das zu seinen Lebzeiten, wohl ohne sein Wissen, in Partitur gedruckt erschien (bei Sieber Paris, Verlagsnummer 1060, ca. 1789/90)<sup>33</sup>. Zum ersten Mal erschien die Oper *Bianchis* 1784 in Bologna. Das Originallibretto ist betitelt: *La Villanella / rapita / Dramma giocoso / per musica / da rappresentarsi / Nel Teatro Zagnoni / Nell'autunno dell'anno 1784... In Bologna / nella Stamperia dei Sassi...*<sup>34</sup> Der Textdichter ist Giovanni Bertati. Die Texte zu beiden Einlagen Mozarts finden sich hier allerdings nicht. Der unbekannt Wiener Bearbeiter – möglicherweise Da Ponte, der damals bereits Theaterdichter in Wien war – hat vielmehr die Rezitativ-Szenen II, 13/14 zum Quartett (KV 479) und I, 12/13 zum Terzett (KV 480) umgeformt. Aus der ursprünglichen szenischen Anordnung erklärt sich auch, weshalb KV 479 sich erst kurz vor dem *Allegro assai* zum Quartett erweitert. Die Ensembles stehen somit an Stelle von handlungs-tragenden Secco-Partien. Sie gehören zu den Belegen dafür, daß Buffa-Ensembles nicht aus Arien-Situationen entstehen, sondern musikalische Erfassung von Handlung sind<sup>35</sup>. Die Texte von Mozarts Terzett und Quartett sind im Libretto der Wiener Aufführung von 1785 enthalten<sup>35a</sup>. Der Titel des zweisprachigen Wiener Librettos lautet: *La / Villanella / rapita. / Dramma giocoso / per musica / da rappresentarsi / nel Teatro nazionale. / – / Das entführte / Bauernmädchen / ein / Scherzhaftes Singspiel. / – / In Viena, [sic!] / Presso Giuseppe Nob. de Kurzbek, / Stampatore di S. M. I. R. / 1785. – Auf p. (3) heißt es: „La Musica è del Sig. Maestro Francesco Bianchi Cremonese“.* Der Textdichter ist nicht genannt. Am Schluß des Librettos wird auch Mozart erwähnt (p. 150): *„NB. La Musica del quartetto e del terzetto è del Signor Maestro Mozzart.“* Es folgt für sich der Text des Terzetts, d. h. der Szenen 12 und 13 des ersten Aktes, die im fortlaufenden Text des Stückes ausgelassen sind. Offenbar war das Ter-

zett nicht zeitig genug fertig geworden, um noch an der richtigen Stelle eingerückt zu werden. Das Quartett dagegen steht als Szene 13 im Zusammenhang des zweiten Aktes (p. 114–117)<sup>35b</sup>. – Die Grundsituation, die zu den beiden Ensembles führt, ist typisch für die Buffa: Der Graf ist in das Bauernmädchen Mandina verliebt. Ihr Bräutigam ist der Bauernbursche Pippo. Die Annäherungsversuche des Grafen werden von Mandina und ihrem Vater Biagio naiv für Beweise herrschaftlicher Gunst gehalten. Nur Pippo durchschaut das Spiel und gerät darüber in Streit mit Biagio und Mandina. In den Szenen 12 und 13 des I. Aktes (~ KV 480) sucht der Graf Mandina seine wahren Motive verständlich zu machen. Er fragt sie, ob sie mit ihm leben wolle. Mandinas Einfalt aber bleibt undurchdringlich. Schließlich schenkt ihr der Graf eine Geldbörse, die Mandina ohne Argwohn als Zeichen gräflichen Wohlwollens dankbar annimmt. Wütend erscheint Pippo, der die Szene beobachtet hat, und apostrophiert sarkastisch die Gunst (*bontà*) seines Herrn. Dem Grafen bleibt nichts anderes übrig, als sich unverrichteter Dinge zurückzuziehen. Mandina ist ratlos über die Aufregung Pippos und des Grafen. Der Graf beschließt nun, Mandina zu entführen. Dies geschieht im Finale des I. Aktes im Anschluß an ein Fest, das der Graf veranstaltet hat. Mandina, durch einen Schlaftrunk betäubt, wird in das Schloß des Grafen gebracht. Hier erscheinen endlich auch Biagio und Pippo (II, 13/14 ~ KV 479). Mandina wird mit Schmähungen und Vorwürfen überschüttet. Vater und Bräutigam sagen sich von ihr los. Sie ist verwirrt und verzweifelt über die Aufregung, ohne den Grund verstehen zu können. Das Erscheinen des Grafen steigert den Tumult. – Das Quartett KV 479 wurde in der Aufführung der *Villanella rapita* von Celeste Coltellini (1760–1828), Vincenzo Calvesi, Paolo Mandini (1756–1842) und Francesco Bussani

<sup>33</sup> Ein Exemplar in München, Bayerische Staatsbibliothek.

<sup>34</sup> Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Katalog Sesini Nr. 537.

<sup>35</sup> Ensembles, die auf Secco-Partien der ursprünglichen Textfassung beruhen, finden sich in Mozarts *Titus*. Ein analoger Fall ist die Arie KV 256 „*Clarice cara mia sposa*“ (= Nr. 17 in: NMA II/7, *Arien · Band 2*, S. 15 ff.; vgl. auch Vorwort zu diesem Band, S. X). Umgekehrt verfuhr z. B. Da Ponte, als er in seiner Bearbeitung von Bertati/Gazzanigas *Don-Giovanni*-Oper für London 1794 eine Chor-Soli-Szene in eine Secco-Szene verwandelte. (Ausführliche Angaben in der Studie *Don Giovanni in der Opera buffa*, die der Verfasser vorbereitet.) Zur Herkunft des Buffa-Ensembles und speziell zu KV 479 und KV 480 sei auf die Habilitationsschrift des Verfassers verwiesen, die in den *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, hrsg. von Thrasylulos G. Georgiades, erscheinen wird.

<sup>35a</sup> Ein Exemplar des Textbuches befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Slg. Her 166*).

<sup>35b</sup> Im Jahr 1793 kam in Berlin eine völlig neu bearbeitete, wesentlich verkürzte und auf drei Personen reduzierte Fassung der *Villanella rapita*, angeblich mit der Musik von Domenico Cimarosa, zur Aufführung. Diese Bearbeitung enthält in der Szene 5 des ersten Aktes den nur leicht überarbeiteten Text des Terzetts *Mandina amabile* KV 480 von Mozart, der jedoch möglicherweise neu komponiert wurde. Ob allerdings der Komponist dieser Fassung der Oper wirklich Cimarosa war, ist fraglich. Das bisher zuverlässigste Verzeichnis der Werke Cimarosas (Mary Tibaldi Chiesa, *Cimarosa e il suo tempo*, Milano 3/1949) enthält die *Villanella rapita* nicht. Ein zweisprachiges Libretto befindet sich in München (Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: *Slg. Her 960*). Der Titel lautet: *La Villanella rapita / Opera in II atti / La musica è del Sign. Cimarosa. / – / Das geraubte Landmädchen / Singspiel in 2 Aufzügen. / Die Musik ist von Herrn Cimarosa. / – / Berlin, 1793. – (Terzett *Mandina amabile*: p. 18–21).*



(\* 1743), das Terzett von der Coltellini sowie von Calvesi und Mandini gesungen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts lassen sich Aufführungen der „im italienischen Style geschrieben“ Ensembles auch im Konzertsaal nachweisen<sup>36</sup>. Offenbar ist das Quartett aber auch in neuem dramatischem Zusammenhang aufgeführt worden. Eine Wiener Kopie (Sukowaty) aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Salzburg, Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum) überliefert das Stück mit nachträglichen Textänderungen und geänderten Personennamen. Die Autographe beider Werke weisen zahlreiche Korrekturen und Rasuren auf. Die verschiedenen Helligkeitsgrade der Tinte lassen den Entstehungsgang der Partiturniederschrift klar erkennen.

Wohl in die Jahre, in denen Mozart nach einem ihm zusagenden Operntext suchte (vgl. den Brief vom 7. Mai 1783 an den Vater)<sup>37</sup>, fällt das Fragment eines Terzetts für Tenor und zwei Bässe KV 434 (480<sup>b</sup>), der Introduktions-Nummer zur Oper *Il Regno delle Amazoni* (Text: Giuseppe Pietrosellini; Musik: Agostino Accorimboni; Parma 1783).

Seit 1945 verschollen ist das mit 26. Dezember 1786 datierte, ehemals in der BB aufbewahrte Autograph der Sopran-Arie mit obligatem Klavier (*Recitativo con Rondo*) KV 505 „Ch'io mi scordi di te?“ – „Non temer amato bene“ (= Nr. 35), die Mozart für die Sängerin Nancy Storace und für sich selbst, möglicherweise zu der Abschieds-Akademie der Sängerin am 23. Februar 1787 komponierte<sup>38</sup>. In sein eigenhändiges Verzeichnis hat Mozart das Werk unter dem 27. Dezember eingetragen: *Scena con Rondò mit klavier Solo. für Mad:selle storace und mich. begleitung. 2 violini, 2 viole, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni e Baßo*<sup>39</sup>. Da keine der vorhandenen zeitgenössischen oder späteren Kopien sicher auf das Autograph zurückgeht, mußten die Lesarten des Autographs aus der Edition der AMA, der das Autograph noch vorlag, so gut wie möglich erschlossen werden. Daneben wurden zwei zeitgenössische Kopien herangezogen, die möglicherweise vom Autograph unmittelbar abhängig sind. Für den Abdruck zweier im Autograph gestrichener Stellen im Kritischen Bericht diente die AMA als Vorlage. Die Arie ist auffallend häufig und mit zum Teil aufschlußreichen Abweichungen, auch mit deutschem Text und mit unterlegtem geistlichen Text

(z. B. als Offertorium „In te domine speravi“) überliefert: in einer Kopie aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts beispielsweise um eine Quarte tiefer transponiert für Contraalto. – Der Text des Stückes ist die im Rezitativ gekürzte Fassung der Szene, die in der Privataufführung des *Idomeneo* im Palais Auersperg am 13. März 1786 an Stelle des ursprünglichen Beginns des II. Aktes eingefügt wurde<sup>40</sup>. Ilia macht Idamante seine Liebe zu Elettra zum Vorwurf. Dieser sucht sie zu beruhigen und wendet sich mit den Worten „Ch'io mi scordi di te?“ an Ilia. Der Textdichter dieser *Idomeneo*-Bearbeitung ist unbekannt. – Das Werk hatte sich bald im Konzertsaal eingebürgert<sup>41</sup>. Im Bericht eines Konzertes im Theater an der Wien (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 5. Jg., Wien 1821, Sp. 231 f.) heißt es allerdings, das Stück sei „mehr für Unterhaltung alla Camera geeignet. Die Schönheiten desselben sind zu intensiv und weniger auf glänzenden Effect berechnet als man jetzt im Theater verlangt“.

#### Mozarts Sänger

Mit KV 294 (= Nr. 19 in: NMA II/7, *Arien · Band 2*) beginnt die Reihe von Konzertarien, die Mozart für seine spätere Schwägerin Aloisia Lange (1761–1839) schrieb. Seit ihrem Debut in Wien (1779) gehörte sie zu den gefeiertsten Sängerinnen ihrer Zeit. Sie spielte in der Oper „die ersten sanften zärtlichen Liebhaberinnen, auch naive und schalkhafte Rollen“<sup>42</sup>. „Ihr Gesang ist vortrefflich besonders ist die Gelenkigkeit ihrer Kehle unbeschreiblich und schwerlich jemals übertroffen worden. Die schwersten Rouladen macht sie mit der größten Leichtigkeit, präcis und rein, und trillert allenfalls ebenso gut durch eine ganze Oktave in einem Odem . . . Auch die Recitative trägt sie immer schön und richtig vor. Da sie nicht viel Aktion hat . . . so wird dadurch der Eindruck ihres Gesanges, auf dem Theater, zuweilen geschwächt: man muß sie daher in einem Oratorium, in einem Saal hören, und man wird

<sup>36</sup> Vgl. z. B. AMZ IX, Jg. 1806/07, Sp. 207; XII, Jg. 1809/10, Sp. 296 und Sp. 679.

<sup>37</sup> Bauer–Deutsch III, Nr. 745, S. 268, Zeilen 9–10.

<sup>38</sup> *Dokumente*, S. 271 f. Noch einmal hat Mozart die Arie mit Josefa Duschek in seiner Akademie am 12. Mai 1789 im Gewandhausaal aufgeführt. Vgl. ebenda, S. 299 f.

<sup>39</sup> Bauer–Deutsch III, Nr. 1014, S. 629.

<sup>40</sup> Über den Zusammenhang von KV 505 mit der Tenorarie mit obligater Violine KV 490, die für die erwähnte Aufführung komponiert wurde, vgl. F. Spiro, *Die Entstehung einer Mozartschen Konzertarie (KV 505)*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, IV. Jg., 1888, S. 255 ff.; siehe auch L. Wallerstein, *Mozarts „Idomeneo“ in der Wiener Bearbeitung*, in: *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*, August 1931, Leipzig 1932, S. 161 ff.

<sup>41</sup> Vgl. z. B. *Berlinische musikalische Zeitung*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt, 1. Jg., 1805, S. 412; AMZ XI, Jg. 1808/09, Sp. 281; *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, red. von A. B. Marx, 6. Jg., 1829, S. 102.

<sup>42</sup> *Almanach der k.k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788*. Von F. C. Kunz, Wien, Bl. C 6 r.



in ihr die vollkommen ausgebildete Sängerin bewundern . . ." <sup>43</sup> Ein Bericht aus dem Jahre 1796 rühmt an ihr die „Klarheit des Tons“, das „schwebende Wachsen und Verlöschen“, die „Schattirungen“ und „schmelzenden Übergänge durch die Molltone“, die „perlirten Triolen und Läufe“, die „reinen deutlichen Triller vom entstehenden Piano bis zum stärksten Forte, und wieder zurück zum sterbenden Piano“, das „Recitativ voll Nachdruck, Wärme, Wahrheit, lebendiger Aesthetik! Kurz alles, was sich aus der gefühlvollen Seele nur immer schöpfen lässt“ <sup>44</sup>. Noch 1801 wird Aloisia als „unstreitig eine der vorzüglichsten jetzt lebenden Sängerinnen“ genannt, die es verstände, „in Spiel und Gesang immer neu zu scheinen“ <sup>45</sup>. Kritischer beurteilt werden gelegentlich ihre schauspielerischen Fähigkeiten. Bald nach 1800 scheint indessen ihre Stimme verloren zu haben. Als Mozart für sie die Arien KV 416, KV 418 und KV 419 komponierte, stand sie auf der Höhe ihres Könnens, das schon in ihrer Mannheimer Zeit beträchtlich gewesen sein muß. Mozart schrieb damals, nachdem er für sie die Szene KV 294 komponiert hatte, am 7. März 1778 an den Vater: „ein Mann wie sie, der versteht was mit portamento singen heist, würde gewis ein sattsames vergnügen daran finden.“ <sup>46</sup>

Für den Tenoristen Johann Valentin Adamberger (1743 bis 1804), Mozarts ersten Belmonte, den Charles Burney als einen Sänger erwähnt, „dessen Stimme und Singart sehr angenehm war“ <sup>47</sup>, sind die beiden Arien KV 420 und KV 431 (425<sup>b</sup>) bestimmt gewesen. Als Sänger italienischer Schulung debutierte Adamberger in Venedig (1762). In Italien und England war er unter dem Namen Adamonte bekannt. Er galt in seiner Zeit als „einer der ersten Tenoristen“. „Er verbindet große Kunst mit einer herrlichen Stimme. Keine Sylbe entwischt den Zuhörern, selbst in den schwersten Passagen. Erster Liebhaber.“ <sup>48</sup> Eine Notiz über ihn aus dem Jahre 1782 lautet: „Herr Joseph Adamberger, geboren zu München, ward aus Italien für die Wieneroper verschrieben, und debütierte 1780 als Astrubal in der verfolgten Unbekannten. Er singt den Tenor, erste junge sanfte und feurige Liebhaber sind seine Rollen.“ <sup>49</sup> Nach 1790 scheint er sich von der Bühne zu-

ruckgezogen und nur noch Gesangsunterricht erteilt zu haben. In einer kurzen Würdigung aus dem Jahre 1796 heißt es: „Herr Adamberger. Da dieser würdige Virtuose dermalen privatisiret, so gehen wir von unserer angenommenen Regel bei ihm ab, und sehen ihn nicht als einen Theatervirtuosen an, denn er ist einmal ein wichtiger Gegenstand in der Kunst, um mit Stillschweigen übergangen zu werden. Jedermann weis, welch ein vortrefflicher Sänger er ist, und welche Verdienste er sich ehemals bei unsern deutschen Opern erworben hat. Seine Gesangslehre ist eine der vollkommensten. Er hat in Italien selbst alles erschöpft, was zur Vollkommenheit dieser Schule erfordert wird, und wir verdanken ihm mandie reizende Sangerinn. Er hat einige Arien und andere Stücke komponirt, welche gut aufgenommen wurden.“ <sup>50</sup>

Auch Johann Ignaz Ludwig Fischer (1745–1825) gehörte wie Adamberger dem Ensemble des Nationaltheaters in Wien an, wo er als einer der berühmtesten Bässe seiner Zeit „erste komische und zärtliche Väter, auch Karrikaturrollen“ sang <sup>51</sup>. Er muß über eine ungemein kräftige, volle, dabei aber sehr bewegliche Stimme von enormem Umfang (die Angaben schwanken zwischen B–a', D–a' und C–a') und außerdem über eine hervorragende schauspielerische Begabung verfügt haben. Nach Reichardt habe seine Stimme „die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors“ gehabt. Er war Mozarts erster Osmin in der Entführung. Die Konzertarie KV 432 (421<sup>a</sup>) war wahrscheinlich ihm zugeordnet. Sicher für ihn bestimmt waren die Szene KV 512 „Alcandro, lo confesso“ – „Non so d'onde viene“ mit dem Text aus Metastasios Olimpiade, den Mozart schon einmal für Aloisia Lange vertont hatte (KV 294), und die Arie „Mentre ti lascio, o figlia“ KV 513. Man rühmte an ihm außer dem Umfang auch „die große Fertigkeit seiner Kehle“ <sup>52</sup>, die Kraft seiner Stimme <sup>53</sup>, ihre „Biegsamkeit“, die „sich bis zum reinen Tenor erhebt“, die Verbindung von „Bravour und Cantabile“ <sup>54</sup>, „Völle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit“ der tiefsten Töne, wie man sie „sonsten nur bey guten Tenoristen antrifft“ <sup>55</sup>, „natürliche Aktion“ und eine Figur, „die er mit Helden-Anstande und Würde zu tragen weis“ <sup>56</sup>. Man beman-

<sup>43</sup> AMZ VI, Jg. 1804, Sp. 400 f.; vgl. auch AMZ XII, Jg. 1810, Sp. 224 und AMZ XVI, Jg. 1814, Sp. 487.

<sup>44</sup> *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796, S. 39 f.

<sup>45</sup> AMZ III, Jg. 1801, Sp. 659 f.

<sup>46</sup> Bauer–Deutsch II, S. 318, Zeilen 14–16.

<sup>47</sup> *Tagebuch einer Musikalischen Reise*, übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg 1772, Teil II, S. 94.

<sup>48</sup> Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771 bis 1786, hrsg. von R. M. Werner: *Aus dem Josephinischen Wien*, 1888, S. 104 f.

<sup>49</sup> *Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782*, Wien, S. 124.

<sup>50</sup> *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796, S. 3.

<sup>51</sup> *Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782*, Wien, S. 124.

<sup>52</sup> *Litteratur- und Theater-Zeitung* . . . Berlin, 4. Jg., 1781, S. 52.

<sup>53</sup> AMZ V, Jg. 1802/03, Sp. 174.

<sup>54</sup> *Rheinische Musen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste*, 2. Band, 1. Heft, Kunstanhang 4. Stück, 1794, S. 27.

<sup>55</sup> Geblers und Nicolais Briefwechsel (siehe Anm. 48), S. 104 f.

<sup>56</sup> *Journal des Luxus und der Moden*, Band V, 1790, S. 117.



gelte allerdings insbesondere am Vortrag der Sarastro-Arie aus der Zauberflöte und der Arien aus Mozarts *Figaro* seine Verzierungsmanier<sup>57</sup>: „Ueber sein ungemessenes Verzieren, wobey er weder auf den Charakter der Komposition, die er vorträgt, noch auf die unverletzlichen Gesetze der Harmonie viel Rücksicht nimmt, ist schon von anderen Orten her . . . geklagt worden. Wir erwähnen es nur, weil es sonst geschehen könnte, dass sich andere Bassisten durch das Beyfallklatschen der Menge . . . verleiten lassen könnten, ihn gerade dort — z. B. in seinem Vortrage der Arie: In diesen heiligen Hallen — nachzuahmen; eine Arie, deren ruhige Feyerlichkeit, gelassene Würde, eben so offenbar, als die sehr volle und durch alle Stimmen ausgeführte Harmonie, verlangen, dass der Sänger bey dem bleiben muss, was ihm vorgeschrieben ist.“<sup>58</sup> Ähnlich lautet ein Konzertbericht aus Prag: „Weniger Beyfall ward ihm in der Arie: In diesen heiligen Hallen; auch hätte er besser gethan, bey der zweyten Reprise nicht zu variiren. Es schmerzt zu sehen, daß auch ein bejahrter Künstler dem falschen Reiz huldigt, der sich für den Bruder der Schönheit ausgiebt; daß er die wunderliche Ansicht von dieser Arie mit den meisten Bass-sängern theilt, die, ohne zu bedenken, daß Inhalt und Vortrag in der engsten Wechselwirkung stehen müssen, die erhabene Reflexion des Priesters Sarastro überschmücken, durch ihre Schnörkel Ausdruck und Würde vernichten, und in unverzeihlicher Arroganz den unsterblichen Mozart meistern . . .“<sup>59</sup> Solche Zeugnisse sind deutliche Anzeichen für das Auseinandertreten von Aufführungspraktiken und einer als adäquat empfundenen Interpretation des Mozartschen Werkes. Was als Aufführungssusus noch für die Musik außerhalb der Wiener Klassik als bereits im Komponieren intendierter Bestandteil des Werkes gelten mochte, scheint für Mozarts Musik zum überflüssigen, ja störenden Detail abgesunken zu sein.

Die Sänger, die in der Wiener Aufführung der *Villanella rapita* (1783) Mozarts Einlage-Ensembles KV 479 und KV 480 sangen, gehörten der italienischen Hofoper an. Francesco Bussani (\* 1743 in Rom), begab mit einer „ausgebenden Baßstimme“<sup>60</sup> war seit 1783 in Wien als „*primo mezzo Carattere*“ und außerdem als „*Soprintendente nel Scenario, e vestiario*“

angestellt<sup>61</sup>. Er hatte jedoch schon 1771 in Wien gesungen. Seine Frau, Dorothea Sardi, debütierte in Mozarts *Figaro* als Cherubino. — Paolo Stefano Mandini (1756 bis 1842) war seit 1783 als „*Primo buffo*“ in Wien, das er 1788 wieder verließ<sup>62</sup>. Er hat den Grafen im *Figaro* zum erstenmal gesungen, seine ebenfalls an der italienischen Hofoper angestellte Frau Maria Mandini als „*Seconda Donna*“ die Marcellina. Die Sicherheit und Kraft seiner Stimme und sein „*Heldenausssehen*“<sup>63</sup>, aber auch sein gewandter dramatischer Ausdruck und sein vollendeter Vortrag wurden hervorgehoben. — Vincenzo Calvesi, seit 1785 als „*Primo mezzo Carattere*“ an der Wiener National-Bühne, hielt sich aber offensichtlich schon früher gelegentlich in Wien auf. — Celeste Coltellini (1760–1828), Tochter des Dichters Marco Coltellini, der die *Finta semplice* für Mozart bearbeitet hatte, war eine Sängerin, die durch ihre „*vortreffliche Aktion*“ bezauberte. „*Was ihrer Stimme, mehr Kontr'Alt als Sopran, an Umfange und Schönheit abgeht, sucht sie mit Glück, durch einen ausdrucksvollen Gesang zu ersetzen.*“<sup>64</sup> Ihre Stimme soll ein „*ausgeprägter, sehr klangvoller und kunstvoll entwickelter Mezzosopran, ihre Darstellung anmuthig belebt und graciös und ihre ganze Erscheinung lieblich und einnehmend*“ gewesen sein<sup>65</sup>.

Ann (Nancy) Storace (1765–1817), halb englischer, halb italienischer Abstammung (väterlicherseits), kam mit 19 Jahren als Primadonna nach Wien (1784) und war Mozarts erste Susanne im *Figaro*. Für sie schrieb Mozart die Szene KV 505, mit der sie sich vor ihrer Rückkehr nach London im Jahre 1787 vom Wiener Publikum verabschiedete. Sie hatte ihre Ausbildung bei Rauzzini und dann in Italien bei Sacchini erhalten und war bereits in Florenz, Mailand und Venedig in Hauptrollen aufgetreten, bevor sie nach Wien kam. Man bewunderte an ihr weniger ihre Stimme, als vielmehr ihr Spiel und Temperament vor allem in komischen Rollen der Buffa. Burney charakterisiert ihre Fähigkeiten folgendermaßen: „*. . . she acquired a very good taste, and first gave us l'avant goût of Marchesi's embellishments. But though a lively and intelligent actress, and an excellent performer in comic operas, her voice, in spite of all her care, does not favour her*

<sup>57</sup> Z. B. AMZ I, Jg. 1798/99, Sp. 32; AMZ XIII, Jg. 1811, Sp. 258.

<sup>58</sup> AMZ V, Jg. 1802/03, Sp. 174.

<sup>59</sup> AMZ XII, Jg. 1809/10, Sp. 801 f.

<sup>60</sup> *Genauere Nachrichten von beyden . . . Schaubühnen . . . in Wien*, 1. Band, 1772, S. 73.

<sup>61</sup> *Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788*. Von F. C. Kunz, Wien, Bl. C 6 r.

<sup>62</sup> In Bologna (1783) und in Palermo (1793/94) ist Mandini als „*Primo mezzo Carattere*“ nachweisbar.

<sup>63</sup> Vgl. z. B. AMZ VI, Jg. 1803/04, Sp. 248.

<sup>64</sup> Ernst Ludwig Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Sp. 763.

<sup>65</sup> Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1870 ff., Band II, S. 525 f.



*ambition to appear as a serious singer. There is a certain crack und roughness, which, though it fortifies the humour and effects of a comic song, in scenes where laughing, scolding, crying, or quarrelling is necessary: yet in airs of tenderness, sorrow, or supplication, there is always reason to lament the deficiency of natural sweetness, where art and pains are not wanting.*"<sup>66</sup> Ihre Stärke in komischen Rollen, in denen sie nach ihrer Rückkehr nach London vorzugsweise auftrat, wird verschiedentlich bestätigt, z. B. in einem Bericht der AMZ: *"... das Komische gelingt der Signora Storace unvergleichlich, und weit mehr als das Ernste und Zärtliche."*<sup>67</sup> In einer viel späteren Würdigung heißt es: *"... der Storace aber ist nachzurühmen, daß sie für die Bühne ein unersetzlicher Verlust war, indem sie, wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man sich für die italienisch-komische Oper wünschen mag, in sich ver-*

<sup>66</sup> Burney, *A General History of Music*, London 1776 ff., Neudruck hrsg. von F. Mercer, London 1935, Band II, S. 900.

<sup>67</sup> AMZ II, Jg. 1799/1800, Sp. 713.

*einigte ..."*<sup>68</sup> Hinsichtlich ihrer Stimme, die allgemein als etwas rauh beschrieben wurde, kann man freilich daran zweifeln, ob sie für die Rolle der Susanne im *Figaro*, aber auch für die Szene KV 505 die ideale Interpretin gewesen ist.

•

Zuletzt ist es mir eine erfreuliche Pflicht, allen denen zu danken, die durch Rat und Tat an der Fertigstellung dieses Bandes beteiligt waren: in erster Linie der Editionsleitung, Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) und Dr. Wolfgang Rehm (Kassel). Für weitere wertvolle und freundliche Hilfe ist insbesondere Herrn Walter Hinrichsen (†) und Mrs. Hinrichsen (New York) sowie Herrn Professor Dr. Alfred Mann (Westfield, N.J.) zu danken. Mein besonderer Dank gilt auch Frau Professor Annelies Kupper (München) für ihre Mühe bei der Durchsicht der Fermatenauszierungen.

München, im Februar 1971

Stefan Kunze

<sup>68</sup> AMZ XXIV, Jg. 1822, Sp. 284: Übersicht der Geschichte der kaiserlich-königlichen Hoftheater in Wien.



manusc. B. G. G. 1785

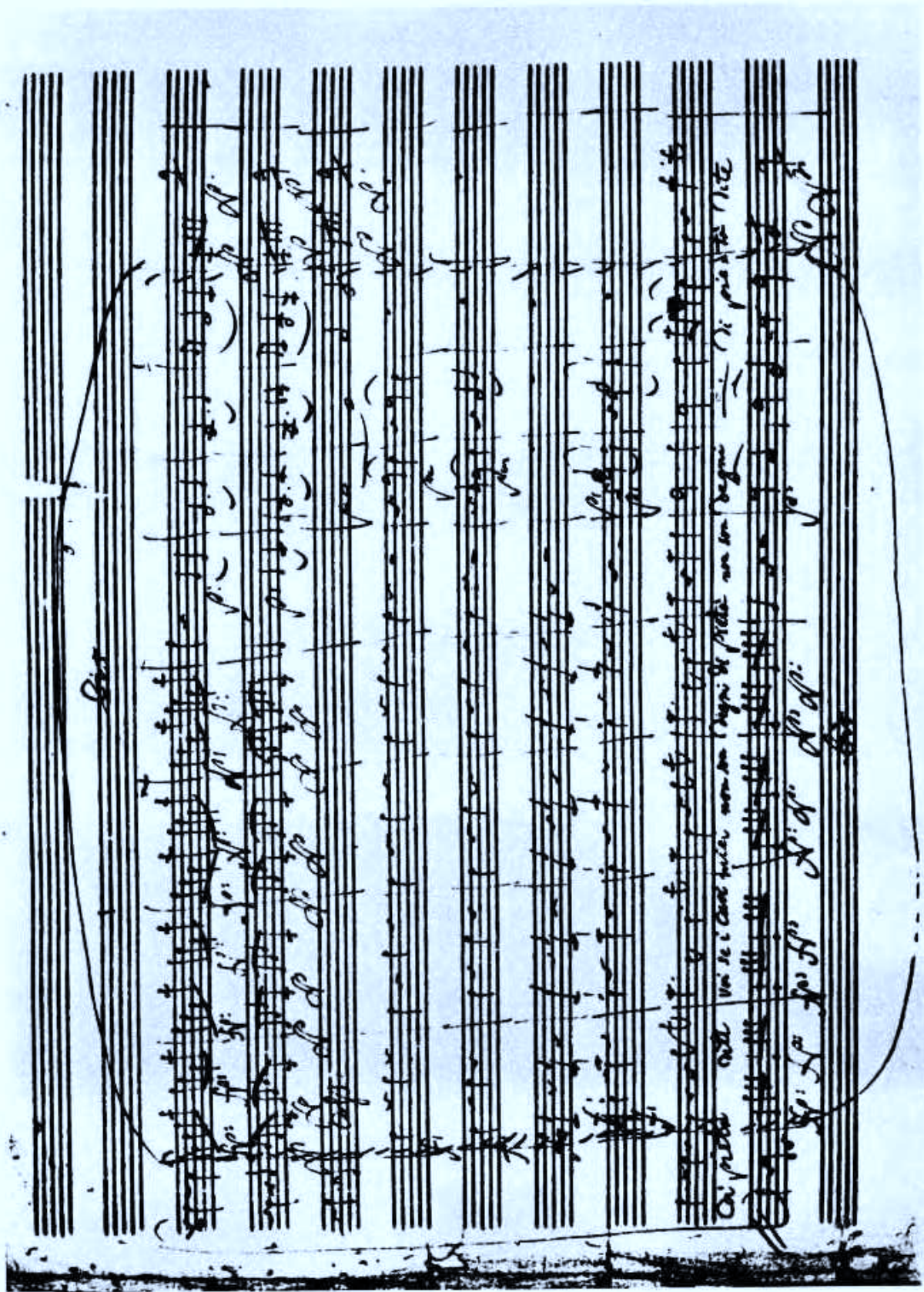
Mia speranza adorata!  
 Viva  
 Viva  
 Viva  
 Viva  
 Viva  
 Viva  
 Viva  
 Viva  
 Viva

"Mia speranza adorata!" - "Ah non sai qual pena sia" KV 416 = Nr. 27: Blatt 1<sup>r</sup> des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 11, Takt 1-10.



„Mia speranza adorata!“ – „Ah non sai qual piena sia“ KV 416 = Nr. 27; Blatt 2<sup>a</sup> des Autographs.  
Vgl. Seite 13, Takt 1–12.





„Mia speranza adorata!“ — „Ah non sai qual pena sia“ KV 416 = Nr. 27; Blatt 10r des Autographs.  
Vgl. Seite 23--24, Takt 155--172.



*Plüze mir, Tenor = Arie für Loh: Adumbonyer yafsmind.*

*Plüze mir, Tenor = Arie.*

„Per pietà, non ritercate“ KV 420 = Nr. 30 und „No, che non sei capace“ = Nr. 29; Autograph der Melodiskizzen = Anhang II, Nr. 3 und 2; Rückseite des Blattes im Besitz der Memorial Library of Music der Stanford University/USA (Vorderseite: Autograph der Singstimme zu KV 178/125/417\* = Anhang I, Nr. 2; Faksimile: NMA III/8, *Lieder*, Seite XX). Vgl. Seite 215.



Handwritten musical score for the opera *Aspri rimorsi atroci*. The score is written on ten staves, with the following parts labeled from top to bottom: *Violini*, *Viola*, *Clarin.*, *Flauto*, *Violoncello*, *Contrabbasso*, *Organo*, *Chorus*, *Chorus*, *Chorus*, and *Chorus*. The lyrics are written below the vocal staves. The text includes: "189.", "M. 27. 6.", "M. 28. 1.", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io", "Cosi dunque, Nulloi Sibal Principessa... al folle! ed io". There are several circular library stamps on the page, including one from the "BIBLIOTHEQUE NATIONALE" and another from the "BIBLIOTHEQUE DU CONSERVATOIRE".

„Cosi dunque tradisci“ – „Aspri rimorsi atroci“ KV 432 (421<sup>a</sup>) = Nr. 31: Blatt 1<sup>r</sup> des Autographs im Besitz der Bibliothéque nationale Paris (Département de la Musique, früher: Bibliothéque du Conservatoire de Musique, Slg. Malherbe, Signatur: Ms. 232). Vgl. Seite 67, Takt 1–9.



Violini

Viola

2. Flauto

2. Oboe

Coro

Basso

*Aspri rimorsi atroci*

„Cosi dunque tradisci“ – „Aspri rimorsi atroci“ KV 432 (421<sup>a</sup>) = Nr. 31: Blatt 2<sup>o</sup> des Autographs.  
Vgl. Seite 69, Takt 1–6.



„Cosi dunque tradisci“ — „Aspri rimorsi atroci“ KV 432 (421v) = Nr. 31: Blatt 5<sup>v</sup> des Autographs.  
Vgl. Seite 74–75, Takt 44–51.



*Violoncello, Organo.*

*Justitia. Acto 2<sup>do</sup>: scena XIII.*

*Die Wollger in dem Meeresgymnasion: 1785*

*Figura*

*Gravität*

*Allegro*

*Dite almenzo in che manci*

*Allegro*

*on padre di 2 m. per ogni 4 m.*

„Dite almenzo in che manci“ KV 479 = Nr. 33: Blatt 1<sup>o</sup> des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 101–102, Takt 1–6.



Handwritten musical score for the opera *Mandina amabile*. The score is written on ten staves, each with a label below it: *Violin*, *Viola*, *Clarin*, *Oboe*, *Violoncelli*, *Contrabasso*, *Violoncelli*, *Contrabasso*, *Violoncelli*, and *Contrabasso*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *pp*. The score is written in a cursive, handwritten style.



# 26. „Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!“

Arie für Sopran und Orchester

Textdichter unbekannt

KV 383

Datiert Wien, 10. April 1782

Andante

Flauto

Oboe

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello

Basso

5

Nehmt meinen Dank, ihr hol - den Gön-ner! so feu-rig, als mein Herz ihn



10

*p*

spricht, euch laut zu sa - gen, kön - nen Män - ner, ich, nur ein Weib, ich, nur ein

14

*coll' arco*

Weib, ver-mag es nicht. Doch glaubt, doch glaubt, ich werd' in mei-nem Le - ben,

*coll' arco*



glaubt, ich werd' in mei-nem Le-ben nie-mals ver-ges-sen cu-re Huld:

*coll'arco*

24

*p cresc.* *sf*

*p cresc.* *sf*

*p cresc.* *sf*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

blieb' ich, blieb' ich, so wä-re mein Be-stre-ben, sie zu ver-die-nen-

*pizz.* *p cresc.* *sfp*

*p cresc.*



28

*p* *p cresc.*

doch Ge - duld! Blieb' ich, blieb' ich, so wa - re mein Be - stre - ben, sie zu ver -

*p* *p cresc.*

33

*sf* *p* *sf* *sf*

die - nen - doch Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld!

*sf* *p* *pizz.*

*cresc.* *cresc.* *cresc.*



30

*sfp* *f*

*sfp* *f*

*sfp* *f*

*f* *p*

*f* *p*

Von An-be-ginn war ste - tes Wan-dern der Mu-sen und der Künst-ler.

*f* *p*

*f* *p*

43

*p*

*p*

Los —: mir geht es so wie al - len an - dern, fort aus des Va - ter - lan - des Schoß seh' ich mich von dem

*coll' arco*



48

coll' arco

coll' arco

coll' arco

*pizz.*

coll' arco

Schick - - sal lei - - ten. Doch glaubt, doch glaubt es mir, in je-dem

53

coll' arco

coll' arco

coll' arco

coll' arco

coll' arco

coll' arco

Reich, doch glaubt es mir, in je-dem Reich, wo - hin ich geh', zu



57

al - - len Zei - - ten bleibt im - mer - dar, bleibt im - mer - dar mein Herz bei

*coll' arco*

*pizz.*

*p cresc.*

61

euch —, mein Herz bei euch, bleibt im - mer - dar,

*pp*

*p*

\*) T. 58, Sopran, Vorschlag zur Ausführung der Fermate: *58*  
 (Zei) - ten bleibt



66

*p cresc.* *sf*

*p cresc.* *sf*

*p cresc.* *sf*

bleibt im-mer-dar mein Herz bei euch, bleibt im-mer-dar mein Herz bei

*p cresc.* *sf* *p*

70

*p* *p*

euch, bei euch, bei euch,

*pizz.*



# 27. „Mia speranza adorata!“ – „Ah non sai qual pena sia“

Rezitativ und Arie (Rondo) für Sopran und Orchester

Text von Gaetano Sertor (aus der Oper „Zemira“ von Pasquale Anfossi, II, 5)

KV 416

## Recitativo con Rondo

Datiert Wien, 8. Januar 1783

*Recitativo*  
Andante

Oboe

Violino I *sotto voce*

Violino II *sotto voce*

Viola I, II *sotto voce*

Soprano *GANDARTE*  
Mia spe - ran - za a - do - ra - ta! Ah, trop-po è a no - i li - ra del ciel fu -

Violoncello e Basso *sotto voce*

5 *Adagio*

nesta! l'ul - ti - ma vol - ta è que - sta, ch'io ti stringo al mio se - no! A - ni - ma mi - a, io

9 *Allegretto* *Andante*

più non ti ve - drò, deh, tu fas - si - sti, tu per me la con - so - li. Ad - dio, Ze -

*(a SARABES)*



13

(a ZAMA)

mi-ra, ri-cor-da-ti di me! Sen-ti... che ve-do, tu pian-gi, o mio te-so-ro! Oh, quanto ac-

18 Allegro assai

cre-sce quel pianto il mio martir! Chi pro-va ma-i sta-to peggior del mi-o!

23 Adagio

Ad-dio per sempre, per sempre, a-ma-ta spo-sa, ad-di-o!

segue Rondeau



# RONDEAU

Andante sostenuto

*Oboe I, II*  
p cresc. f

*Fagotto I, II*  
p cresc. f

*Corno I, II*  
*in Sib alto / B hoch*  
p cresc. f

*Violino I*  
p cresc. f p p p f

*Violino II*  
p cresc. f p p p f

*Viola I, II*  
p cresc. f p p p cresc. p

*Soprano*  
Ah non sa - i qual pe - na si - a il do -

*Violoncello e Basso*  
p cresc. f p p p f

10 *Solo*

*Solo*

p f p f p f p

p f p f p f p

p f p f p f p

ver - ti, oh Dio \_\_\_\_\_, la - sciar, il do - ver - ti, oh Dio \_\_\_\_\_, la - sciar \_\_\_\_\_,



17

il do - ver - - - ti, oh Di-o —, la sciar. Ma quel

24

pian - to, a - - - ni - ma mi - a, fa più gra - - - ve il mio pe - nar, il mio pe -



30

nar; ma quel pian-to, a - ni - ma mi - a, fa più gra - ve,

37

fa più gra - ve il mio pe - nar, il mi - o pe - nar, il mio pe - nar.

\*) T. 46. Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: Ah.



47

*Solo*

*Solo*

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

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

*crec. p*

Ah, non sa - i, qual pe - na si - a il do - ver - ti, oh Dio, la - sciar,

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

55

*p* *p* *p*

*p*

il do - ver - ti, oh Dio, la - sciar, il do - ver -

\*) T. 56, Sopran: zur Textunterlegung vgl. aber T. 14.



62

*f* *p* *f* *sfp* *sfp* *sfp*

*(ad AKBAR)*

- ti, oh Di-o, la - sciar. Deh, mi la - scia, mi la - scia, oh fier mo - men - to!

69 *più andante*

*pp* *pp* *pp* *pp*

Ca - ra spo - sa, ca - ra spo - sa! Ah, ch'io mi sen - to per l'af - fan no il cor man -

*Violoncello*



77 Allegro assai

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

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

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

car, il cor man-car. A quai bar-ba-re vi-cen-de mi-ser-ba-ste avver-si De-i!

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

Violoncello *fp*

Basso *f*

84

*a 2* *sf* *sf*

*a 2* *sf* *sf*

*p* *sf* *p fp* *sf* *p fp* *p*

*p* *sf* *p fp* *sf* *p fp* *p*

*sf* *p fp* *sf* *p fp* *p*

di-te voi, di-te voi, se i ca-si mic-i non son de-gni

*Tutti* *p* *fp* *fp* *p*



92

di - pie - tà. Deh, mi la - scia, oh fier mo - men - tol Ca - ra

*(ad AKBAR)*

*f* *p* *f* *fp*

99

spo - sa! - Ah, ch'io mi sen - to per l'af - fan - no il cor man - car, ah, ch'io mi sen - to

*p* *p* *R*

Vc. *Tutti*




106 **Primo tempo**

per l'af-fan-no il cor-man-car- Ah non sa-i qual pe-na si-a il do-

115 **Allegro assai**

ver- ti, oh Dio, la-sciar. A qui bar-ba-re vi-cen-de mi ser-

\*) T. 109, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: 

\*\*) T. 117, Sopran: zur Textunterlegung vgl. aber T. 14.



122

*p cresc.* *f* *p* *sf* *a 2* *sf*

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

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

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

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

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

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

ba-ste avver-si De-i! Di-te voi, di-te voi, se i ca-si

*Violoncello* *f* *Basso* *f* *Tutti* *fp*

130

*sf* *Solo p*

*sf* *p fp* *p* *sf* *p fp* *p*

*sf* *p fp* *p* *sf* *p fp* *p*

*sf* *p fp* *p* *sf* *p fp* *p*

mic-i non son de-gni di-pic-tà

*fp* *p*



137

, non son de - gni di pie - tà

145



152

non son de - gni di pie - tà, di-te voi, se i ca - si mic - i non son

159

de - gni di pie - tà, non son de - gni, de - gni di pie - tà, di-te voi, se i ca - si mic - i non son



167

de - gni di pie - tà, non son de - gni, de - gni di pie - tà, di - te voi, se i ca - si mie - i non son

175

de - gni di pie - tà, di pie - tà, di pie - tà.



# 28. „Vorrei spiegarvi, oh Dio!“

Arie für Sopran und Orchester

Einlage in die Oper „Il curioso indiscreto“ (I, 6) von Pasquale Anfossi

Textdichter unbekannt

KV 418\*)

Datiert Wien, 20. Juni 1783

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I, II

Corno I  
in Re/D

Corno II  
in La/A

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello  
e Basso

6

sfp

sfp

p

p

f

p

f

p

\*) Eine nur im Klavierauszug überlieferte, vermutlich frühere Fassung dieser Arie sowie eine Melodieskizze sind im Anhang I als Nr. 2, S. 210–213, bzw. im Anhang II als Nr. 1, S. 214, wiedergegeben.



11

CLORINDA

Vor-rei spiegar-vi, oh Di - o! qual è l'affan - no mi - o, qual è l'af -

17

*Solo*

fan - no, l'af - fan - - - - no mi - o;



22

mf p mf p

mf p mf p

f p f p f p

ma mi condan - na il fa - to, ma mi condan - na il fa - to a pian -

f p f p

28

- ge - re c ta - cer, a pian -



33

ge - re e - ta - cer.

39

Ar - der non può il mio co - re per chi vor - reb - be a -



44

mo - re e fa che cru - daio sem - bri, un ba - ba-ro do-ver, e

49

fa che cru - daio sem - bri, un bar - ba-ro, un bar - ba-ro do-ver. Vor-

\*) T. 53, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: (do) - ver . Vor - zeil



54

rei spiegar-vi, oh Di-o! qual è l'affan-no mi-o, qual è l'af-fan-no, l'af-

60

*Solo*

fan-no mio; ma mi condan-na il



65

fa - to, ma mi condan - nail fa - to a pian -

71

ge - re e ta -



77

cer, a pian-ge-re e ta-cer, a pian-ge-re e ta-

81 *Ob. I, II* Allegro

senza sordino  
p  
coll' arco  
p  
coll' arco  
p

cer... Ah còn-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-gi-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-

\*) T. 80, Sopran. Vorschlag zur Auszierung der Fermate:

piange-re e ta-cer



87

gi - te lon - ta - no da me, lon - ta - no da me. La vo - stra di - let - ta E - mi - lia v'a -

94

spetta, lan - guir non la fa - te, è de - gna d'a - mor. Ah stel - le spie - ta - te!



102

fp f fp f

scendo f p p cresc. f p

scendo f p p cresc. f p

scendo f p p cresc. f p

ne - mi - che mi sie - te, ne - mi - che mi sie - te. Mi perdo s'èi resta, oh Di-o! mi

scendo f p p cresc. f p

111

p

p

p

per - do — Ah con - te, par - ti - te, cor - re - te, fug - gi - te, la vostra di - let - ta E -



119 *più allegro*

mi-lia v'as-pet-ta —, lan-guir non la fa-te, è de-gna d'a-mor. Par-ti-te, cor-re-te, d'a-

127

mor non par-la-te, è vo-stro il suo cor; par-ti-te, cor-re-te, d'a-mor non par-la-



136

te, è vo - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor, è

144

vo - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor.



## 29. „No, che non sei capace“

Arie für Sopran und Orchester

Einlage in die Oper „Il curioso indiscreto“ (II, 7) von Pasquale Anfossi

Textdichter unbekannt

KV 419\*)

Entstanden Wien, Juni 1783

**Allegro**

*Oboe I, II*

*Corno I, II in Do/C*

*Clarinete I, II in Do/C*

*Timpani in Do-Sol/C-G*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola I, II*

*Soprano*

*Violoncello e Basso*

CLORINDA

No, no, no, che non sei ca - pa - ce

6

*Violoncello e Basso*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola I, II*

*Soprano*

di cor - te - sia, d'o -

\*) Eine Melodieskizze ist im Anhang II als Nr. 2, S. 215, wiedergegeben; vgl. auch das Faksimile auf S. XXIII.



11

no - re, di cor - - - te -

14

sia, d'o - no - re, e



18

van - ti a tor - to un co - re, ch'ar - de d'a - mor, ch'ar - de d'a -

23

mor per me, non sei ca - pa -

\*j) Zu T. 19 in Violoncello/Baß vgl. Krit. Bericht.



Musical score for measures 28-31. The score is arranged in two systems. The first system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs, all of which are empty. The second system contains six staves: a grand staff (treble and bass clefs) and four individual staves. The grand staff shows a piano accompaniment with various rhythmic patterns and trills. The four individual staves show a vocal line with lyrics and a bass line.

Musical score for measures 32-35. The score is arranged in two systems. The first system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs, all of which are empty. The second system contains six staves: a grand staff (treble and bass clefs) and four individual staves. The grand staff shows a piano accompaniment with various rhythmic patterns and trills. The four individual staves show a vocal line with lyrics and a bass line. The lyrics "ce di" are visible at the end of the vocal line. Dynamic markings "fp" are present in the piano accompaniment.



37

cor - te - si - a, d'o - no - re, e

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

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

41

van - ti a tor-touú co - re, ch'ar

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

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



46

*f*

*p* *cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*tr*

de per

*cresc.*

50

*f*

*f*

*f*

*f*

*tr*

*p*

*tr*

*p*

*p*

me

*p*



50

No, no, no, che non sei ca - pa - ce, no, che non sei ca - pa - ce di

60

cor - te - sia, d'o - no - re, non sei ca - pa -



65

p

p

70

ad libitum

pp

pp

pp



75 *Allegro assai*

ce... Van-ne; t'a - bor - ro in - gra - to, t'a - bor - ro in - gra - to, e

81

più me stes - sa a - bor - ro, e più me stes - saa - bor - ro, me stes - sa, me

\*) T. 75, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:



sf p cresc. f  
 sf f  
 sf f  
 p sf p cresc. f p  
 p sf p cresc. f p  
 sf p cresc. f  
 stes - sa, me stes - - sa a - bor-ro, che t'ho un i - stan - te a - ma - to, che

f  
 f  
 f p  
 f p  
 f p  
 t'ho un i - stan - te a - ma - to, che so - spi - rai per te, che so - spi - rai per te, che



98

t'ho un i - stan - te a - ma - to, che t'ho un i - stan - te a - ma - to, che so - spi - rai per te, che so - spi -

f p

104

rai per te, che so - spi - ra - - - - -

p



Musical score for measures 110-115. The score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: a vocal line (treble clef) with a long note, a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The second system consists of five staves: a vocal line (treble clef) with a melodic line, a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 116-121. The score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: a vocal line (treble clef) with a long note, a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The second system consists of five staves: a vocal line (treble clef) with a melodic line, a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings include *f* and *p*. Trills are marked with *tr*.

... i, che so - spi - rai per te,



121

che - so - spi - ra

p

p

127

p

p



133

fp fp

f

f p sf p sf p

f p sf p sf p

f sf p sf p

i, che so-spi-rai per te, che so-spi-rai per te, che so-spi-rai per

f sf p sf p

139

cresc. f

p cresc. f

cresc. f

cresc. f

cresc. f

cresc. f

te, che so-spi-rai per te.

cresc. f



## 30. „Per pietà, non ricercate“

Arie (Rondo) für Tenor und Orchester

Einlage in die Oper „Il curioso indiscreto“ (II, 4) von Pasquale Anfossi

Textdichter unbekannt

KV 420\*)

## Rondo

Datiert Wien, 21. Juni 1783

Andante

Clarinetto I, II  
in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mib/E<sub>3</sub>

Violino I

Violino II

Viola I, II

Tenore

Violoncello e  
Basso

5

p cresc.

p cresc.

a 2

p cresc.

p

p

p

p

\*) Zwei Melodieskizzen sind im Anhang II als Nr. 3a und b, S. 215, wiedergegeben; vgl. auch das Faksimile auf S. XXIII.



9

p cresc. p f p  
 p cresc. p f p  
 f p  
 f p  
 f p  
 f p  
 IL CONTE  
 Per pie - tà non ri - cer-

15

fp fp  
 fp fp  
 fp fp  
 ca - te la ca - gion del mio tor - men - to, sì cru - de - le in me lo  
 fp fp



19

*p cresc.* *p* *cresc.*  
*p cresc.* *p* *cresc.*  
*a 2*  
*p cresc.* *p* *cresc.*

*p* *p* *p*

sen - to, che nep - pur lo - so spie - gar., si cru - de - le in me lo

23

*p* *p*

*p*

sen - to, che nep - pur lo - so spie - gar., che nep - pur lo so spie -



28 *mf*

*mf*

*p*

*p*

*p*

gar. Vo' pen-san - do... ma poi

*p*

32

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

co - me?... per u - scir... ma che mi gio-va di far que-sta o quel-la

*cresc.*



36

Musical score for measures 36-40. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "pro - va, se — non tro - vo, se non tro - vo in che spe - rar,". Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

41

Musical score for measures 41-45. The score includes piano accompaniment and a vocal line. The vocal line has lyrics: "se non tro - - vo in che spe - rar —, non". Dynamics include *p*.



46

tro - vo \_\_\_\_\_, se non tro - vo in che spe - rar! Per pie - tà non ri - cer - ca - te la ca -

51

gion del mio tor - men - to, si cru - de - le in me lo sen - to, che nep -

\* ) T. 48, Tenor, Vorschlag zur Auszierung der Fermate:



55

Musical score for measures 55-59. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics:

pur lo\_ so spie - gar\_ , sì cru - de - le in me lo sen - to, che nep - pur lo\_ so spie -

The piano accompaniment features dynamic markings: *p cresc.*, *p*, *cresc.*, and *p*. There is also a marking *a 2* above the piano part in measure 56.

60

Musical score for measures 60-64. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics:

gar\_ , che nep - pur\_ lo so\_ spie - gar. Vo' pen-

The piano accompaniment features dynamic markings: *mf* and *f*.







74

Allegro assai

tro-vo in che spe - rar! Ah, tra l'i-re e tra gli

80

sde-gni del - - - la mia fu - ne - sta sor - te, del-la

cresce.  
cre - -  
cre - -  
cre - -

\*) T. 74, Tenor, Vorschlag zur Auszierung der Fermate (vgl. Vorwort):

\*\*) Zu T. 84 in den Fagotten vgl. Vorwort.

tro - - - vo in che spe - rar!



85

- scen - do *f* *p*

- scen - do *f* *p*

- scen - do *f* *p*

- scen - do *f* *p*

mia fu-ne - sta sor-te, chia-mo, chia-mo, chia-mo so - lo, oh

- scen - do *f* *p*

93

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz* *p*

*sfz* *sfz* *p*

*sfz* *sfz* *p*

Dio, la mor-te che mi ven - ga a con - so - lar. ; chia-mo,

*sfz* *sfz* *p*



101

Musical score for measures 101-107. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *chia-mo, chia-mo so-lo, oh Dio, la mor-te*. Dynamics include *p* and *sfp*.

108

Musical score for measures 108-114. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *che mi ven-ga a con-so-lar. Ah, tra*. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.



112

Musical score for measures 112-115. The score includes staves for strings, woodwinds, piano, and vocal line. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The vocal line has lyrics: "l'i - re e tra gli sde - gni del - la".

116

Adagio

Musical score for measures 116-120. The score includes staves for strings, woodwinds, piano, and vocal line. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The tempo is marked *Adagio*. The vocal line has lyrics: "mi - a, del - la mia fu - ne - sta sor - te, chia - mo so - lo, oh".



121 *Primo tempo*

*p* *sf* *sf* *a2*

*p* *sf* *sf* *a2*

*sf* *p* *sf* *p* *p*

*sf* *p* *sf* *p* *p*

*sf* *p* *sf* *p* *p*

Dio, la mor - te che mi ven - - -

*p*

129

*sf* *sf*

*sf* *sf*

*sf*

*f*

*f*

ga a con - - - so - - - lar,

*sf* *sf*



134

che mi ven - - ga a con - - - so -

*p* *sfp*

140

lar; chia - mo so - lo, oh Dio, la - mor - te, oh Dio, la -

cre - - scen - - do  
cre - - scen - - do  
cre - - scen - - do  
cre - - scen - - do

*p* *cresc.*



144

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

mor - - - te che mi ven - ga a con - so - lar, a con - so - lar;

*f* *p*

151

*f* *p*

*f* *p*

*cresc.* *f* *p*

cre - scen - do *f*

cre - scen - do *f*

cre - scen - do *f*

chia-mo so - lo, oh Dio, la - mor - te, oh Dio, la - mor - - - te che mi ven - ga a

cre - scen - do *f*



con - so - lar, a con - so - lar, che mi ven - ga a con - so - lar, che mi ven - ga a con - so - lar, a

seen - do  
seen - do  
seen - do  
con - so - lar.

\*) Die Hauptquelle, eine Partiturnkopie aus Mozarts Umkreis (vgl. dazu Vorwort), überliefert für die Takte 163–166 der Singstimme folgende Koloratur-Varianten:

ven - ga a con - so - lar. *tenuto* a con - so - lar. und ven - ga a con - so - lar. *p* a con - so - lar.

\*\*\*) T. 165–166, Tenor, Alternativ-Vorschlag (vgl. Vorwort):

con - so - lar. *p*



# 31. „Così dunque tradisci“ – „Aspri rimorsi atroci“

Rezitativ und Arie für Baß und Orchester  
 Text von Pietro Metastasio, „Temistocle“ III, 8  
 KV 432 (421\*)

## Recitativo

Entstanden angeblich Wien, 1783

### Allegro

*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola*  
*Basso*  
*Violoncello e Bassa*

**SEBASTE**  
 Co-sì dun-que tra-di-sci, di-sle-al prin-ci-pes-sa... Ah fol-le!

**5** *Andante*

ed i-o son d'ac-cu-sar-la ar-di-to! Si la-gna un tra-di-tor

**9**

d'es-ser tra-di-to! Il me-ri-ta-i. Fug-gi Se-ba-ste... fug-gi... Ah



13

do-ve - do-ve fug-gi - rò da me stes-so! A por-to in se-no il car - ne - fi-ce mi-o. Dovun-que io

17

va - da, il ter-ror, lo spa-ven - to se-gui-ran la mia trac - cia:

20

la col - pa mi - - a mi sta - rà sem-pre in fac-cia.

**P** attacca subito l' Aria



## Aria

Allegro

Flauto I

Flauto II

Oboe I

Oboe II

Fagotto I, II

Corno I, II in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Violoncello e Basso

A - spri ri - mor - si a - tro - ci,

4

a - spri ri - mor - si a - tro - ci, fi - gli del fal - lo mi - o, fi -



8

*p*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*f* *fp*

gli del fal - lo mi - o, per - chè si tar - di oh

12

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*f* *fp*

*f* *fp*

*f* *fp*

Di - o! per - chè si tar - di oh Di - o! mi la - ce - ra - te il



18

fp fp fp fp fp fp fp fp

cor? - Per - chè fu - ne - - ste vo - - ci

f p

20

fp fp fp fp fp fp p crescendo

fp pp crescendo

fp p crescendo

fp p crescendo

fp p crescendo

ch'or mi sgrì-da - te ap - pres - - so, ch'or mi sgrì - da - - te, sgrì -

f p



24

da - te ap - pres - so, per - chè v'ascol - to ad - es - so,

28

ne v'a-scol-tai fin or? - per - chè? - per - chè? - per -















54

fp fp fp fp fp fp

chè si tar - di oh - Di - ol mi la - ce - ra - te il

f fp f fp

57

f p f p f p

cor? Per - chè fu - ne - ste vo - ci

f p f p fp fp



Musical score for measures 61-64. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ch'or mi sgrì-da - te ap - pres - so, ch'or mi sgrì - da -". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics include "f" and "p".

Musical score for measures 65-68. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "te ap - pres - so, per - chè v'a-scol - to ad -". The piano accompaniment continues with the sixteenth-note pattern. Dynamics include "f" and "p".



es - so, ne v'à-scol-tai fin or, ne v'à-scol-tai fin

or, per - ché v'à-scol - to ad - es - so, ne v'à-scol-tai fin



77

or, ne v'a-scol-tai fin or, per - ché v'a-scol-to ad - es - so,

82

a piacere

ne v'a-scol-tai fin or, per - ché, per - ché ne, v'a-scol-tai fin



or, per - ché v'a-scol - to ad - es - so, ne v'a - scol-tai fin or, per -

ché ne v'a - scol - tai fin or.







10

chiu - so a-bi-ta - to dall' om - bre, luo-go ta - ci-to, e me - sto, o - ve non

13

s'io - de nell'or-ror del-la not - te che de' notturni au - gel - li la la-men-



16

slargando

Allegro risoluto

ta - bil vo - ce, i gior - ni mie - i do - vrò qui ter - mi - nar?

21

A - pri - te, in - de - gne, que - sta por - ta in - fer - na - le,



25

## Andante sostenuto

spie-tat e, a-pri-te, a-pri-te. Al-cun non m'ode,

30

al - cun non m'o-de, e so-lo, ne' ca-vi sas-si a - scoso, risponde a' mestiac-



34

cen-ti e - co pie-to-so. E dov-rò qui mo - rir? Ah! neglie-stremi a - ma-ri so-spi-ri al-

*crescendo* *fp*

*crescendo* *fp*

*crescendo* *fp*

*crescendo* *fp*

39

men potessi, oh Dio! oh Di-o! dar al ca-ro mio ben, dar al ca-ro mio ben l'ul-timo ad-di-o!

*attacca*



## Aria

Andante sostenuto

Au - ra, che in - tor - no spi - ri, sull' a -

li a lei che a - do - ro, deh! por-tai miei so - spi - ri, i miei so -



12

*f* *f* *tr* *sf* *p* *sf* *f* *p*

spi - ri, di che per es - sa - mo - ro, di che per es - sa - mo - ro,

17

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

[*h*] che più non mi ve - drà, di che per es - sa - mo - ro,



23

di che per es - sa mo - ro, che - più, no, che più - non mi ve - drà.

Au - ra, che in - tor - - no spi - ri, che in - tor - - no spi - ri,



32

sf p

sf p

sf p

sf p

sull' a - li - a lei che a - do - ro,

sf p

40

fp fp fp

f p fp fp

f p fp fp

fp fp fp

deh, por-ta i miei so - spi - ri, di che per es - sa - mo - ro, per es - sa - mo - ro, che

fp fp fp

\*) T. 36-38, Tenor, Vorschlag zur Auszierung der Fermaten: 



più non mi ve - drà, che più non mi ve - drà, deh! por - ta i miei so-

spi - ri, di che per es - sa - mo - ro, per es - sa - mo - ro, che più non mi ve -



58

drà, che più non mi ve - drà, che più non mi ve - drà

64

Allegro assai

, che più, che più non mi ve - drà. Ho mil - le lor - ve in -

\*) T. 62. Hörner: vgl. dagegen T. 65.

\*\*) T. 65-67, Tenor, Vorschlag zur Auszierung der Fermaten:

... che più, che più non non mi ve - drà.



69

tor - no, di va - rie vo - ci il suo - no; che or - ri - bi - le \_ sog - gior - no, che

74

nuo - va cru - del - tà, che nuo - va cru - del - tà, che nuo - va cru - del - tà.



80

*p*

*p*

Che bar - ba-ra sor - te, che sta - to do-

*p*

88

<sup>2</sup>

len - te, mi la-gno, so - spi-ro, nes - su-no mi sen - te, nel gra-ve pe - ri - glio nes-



95

su-no non mi-ro, non spe-ro con-si-glio, non tro-vo pic-tà, non

fp f fp fp p cresc. fp cresc.

101

spe-ro con-si-glio, non tro-vo pic-tà, non tro-vo, non tro-vo pic-tà.

pp a 2 pp cresc. p pp cresc. pp cresc.



scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

Ho mil - le lar - ve in - tor - no, di va - rie

scendo *f* *p* *pp* *crescendo* *f* *p*

115

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

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

*p* *cresc.* *fp* *fp* *fp* *sfp*

*p* *cresc.* *fp* *fp* *fp* *sfp*

*p* *cresc.* *fp* *fp* *fp* *sfp*

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

vo - ci il suo - no; che or - ri - bi - le sog - gior - no, che nuo - va cru - del - tà, che

*cresc.* *f* *fp* *fp* *sfp*



121

*f* *p* *sfp* *p*

nuo - va cru - del - tà, che nuo - va cru - del - tà. Che bar - ba - ra

*sfp* *p*

128

*sfz* *p*

sor - tel Che sta - to do - len - te mi la - gno, so - spi - ro, nes - su - no mi

*sfp* *p*











4

fp

fp

crescendo

f

fp

fp

crescendo

crescendo

f

fp

crescendo

f

fp

fp

crescendo

f

si - glio, non tro - vo pie - tà, non spe - ro con - si - glio, non tro - vo pie -

fp

crescendo

f

170

p

crescendo

f

fp

fp

fp

fp

p

crescendo

f

fp

fp

p

crescendo

f

fp

fp

p

crescendo

f

fp

fp

tà, non spe - ro con - si - glio, non tro - vo pie - tà, non tro - vo, non

p

crescendo

f

p



177

tro - vo pic - tà, non tro - vo, non tro - vo pic - tà, non tro - vo pie -

184

tà, non tro - vo pic - tà.



# 33. „Dite almeno in che mancai“

Quartett für Sopran, Tenor, zwei Bässe und Orchester  
 Einlage in die Oper „La villanella rapita“ (II, 13) von Francesco Bianchi  
 Textdichter unbekannt  
 KV 479

## Quartetto

Datiert Wien, 5. November 1785

**Allegro**

*Oboe I, II*  
*Clarinetto I, II in Sib/B*  
*Fagotto I, II*  
*Corno I, II in F/B*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola I, II*  
 Soprano  
 MANDINA  
 Di-te al-me-no in che man - ca-i.  
 Tenore  
 IL CONTE  
 Basso  
 PIPPO  
 Basso  
 BIAGGIO  
 Non par-lar chè meglio as-sa-i.  
*Violoncello e Basso*



6

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

Ma che fe - ci me - schi-nel-la?

Che fa-ce-sti?- che fa - ce-sti?- ba - gat-

*p*

*f*



12

*sf* *p*  
*p*  
*p*  
*p* *sfp* *sf* *p* *p* *sfp* *sf* *p* *p* *sfp* *sf* *p*  
 Tu mi fai di-ven-tar  
 tel-la, stet-ti lì per dir-la gros-sa, per dir-la gros-sa.  
*p* *sfp* *sf* *p*







22

ah non di-te tal pa - ro - la,      ah non di - te tal pa - ro - la.  
 mo-nio,      io di - sdi-co il ma - tri - mo-nio, io di - sdi-co il ma - tri - mo - nio.  
 ti ri-nun-zio per fi - gliuo-la, ti ri - nun-zio per fi - gliuo - la.



26

Il pa - dron m'è te - sti - mo - nio.

Te - sti - mo - nio! te - sti - mo - nio! eh peg - gio an -



32

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The piano part includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*. The vocal line begins with a *p* dynamic marking.

Second system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a single staff with a *p* dynamic marking.

Third system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features three staves with dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*.

Vocal line with lyrics: *Le gri - da - te che mi fa - te mi ri - em - pion di stu - por, mi ri - em - pion di stu - por.*

Fourth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a single staff.

Fifth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a single staff with the marking *cor.*

Sixth system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a single staff with the marking *Quel - la*.

Seventh system of the musical score, primarily piano accompaniment. It features a single staff with dynamic markings *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.



36

Musical score for page 108, starting at measure 36. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves, including a grand staff with piano and bass clefs, and three additional staves. The vocal lines are in bass clef. The lyrics are:

Quel-la cre - sta e quell' a - bi-to che por - ti ti rim-pro - ve-rai tuoi  
 ve - sta e quell' a - bi-to che por - ti ti rim-pro - ve-rai tuoi



41

*sfp* *sfp* *cresc.* *f* *p* *f*  
*sfp* *sfp* *cresc.* *f* *p* *f*  
*sfp* *sfp* *cresc.* *f* *p* *f*  
*sfp* *sfp* *cresc.* *f*  
*f* *p* *f* *p* *crescendo* *f*  
*sf* *p* *sf* *p* *crescendo* *f*  
*sf* *p* *sf* *p* *crescendo* *f*  
 A - bi - tac - cio ma - le - det - to! Or mi spo - glio e via lo get - to e via lo get - to e via lo get - to, se mi toglie il vo - stro a -  
 tor - ti.  
 tor - ti.  
*sf* *p* *sf* *p* *crescendo* *f*



The musical score for page 110, measure 46, features a complex arrangement of instruments and a vocal line. The top section includes staves for strings (Violin I, Violin II, and Viola) and a piano part. The piano part consists of a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a rhythmic accompaniment. The vocal parts are written in a single line with lyrics in Italian. The lyrics are:

mor —, il vo - - stro a - mor. Voi don - ne in - no - cen - ti che a  
 Voi spo - si tra - di - ti che a  
 Voi pa - dri scher - ni - ti che a

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sotto voce* (softly). The tempo and mood are indicated by the notation and the choice of dynamics.



51

Musical score for page 51, featuring piano accompaniment and vocal lines. The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with various dynamics including *sf* (sforzando) and *p* (piano). The vocal part includes a vocal line with lyrics and two bass lines. The lyrics are: "tor - to sof - fri - te, voi so - lo ca - pi - te le pe - ne, i tor - men - ti di". The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *sfp*, *f*, and *P*. There are also performance instructions like *a 2* and *sf* *p*.



57

que - sto mio cor. A - bi - tac - cio ma - le - det - to! Or mi spoglie e via lo

que - sto mio cor. Quel - la cre - sta e quell' a - bi - to che por - ti, ti rim -

que - sto mio cor. Quel - la ve - sta e quell' a - bi - to che por - ti, ti rim -



63

sfp sfp *cresc.*  
 sfp sfp *cresc.*  
 sfp sfp *cresc.*  
 sfp sfp *cresc.*  
*f p f p crescendo*  
*sf p sf p crescendo*  
*sf p sf p crescendo*  
 get-to. A - bi - tac - cio ma - le - det - to! Or mi spo - glio e via lo get - to, e via lo get - to, e via lo  
 pro - ve - ra i tuoi tor - ti.  
 pro - ve - ra i tuoi tor - ti.  
*sf p sf p crescendo*







72

don - ne in - no - cen - ti che a tor - to sof - fri - te, voi so - lo ca -  
 spo - si tra - di - ti che a tor - to sof - fri - te, voi so - lo ca -  
 pa - dri scher - ni - ti che a tor - to sof - fri - te, voi so - lo ca -



77 Recitativo

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

*sfp* *sfp* *sf*

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sf*

*sf* *p* *sf* *p* *sf*

*sf* *p* *sf* *p* *sf*

*sf* *p* *sf* *p* *sf*

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

pi - te le pe - ne, i tor - men - ti di que - sto mio cor \_\_\_\_\_ .

Co - s'è que - sto fra -

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

pi - te le pe - ne, i tor - men - ti di que - sto mio cor \_\_\_\_\_ .

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

pi - te le pe - ne, i tor - men - ti di que - sto mio cor \_\_\_\_\_ .

*sf* *p* *sf* *p* *sf*







89

*f* *sfp* *sfp*

*f* *sfp* *sfp*

*f* *sfp* *sfp*

*f* *sfp* *sfp*

*f* *p* *cresc.* *sfp* *p cresc.* *sfp* *p cresc.*

*f* *p* *cresc.* *sfp* *p cresc.* *sfp* *p cresc.*

*f* *p* *cresc.* *sfp* *p cresc.* *sfp* *p cresc.*

co - ne è do-gni mal ca - gio-ne, or o - ra me lo straccio, or o - ra me lo straccio.

Ma

*f* *p cresc.* *sfp* *p cresc.* *sfp* *p cresc.*



96

sfz f sfz f sfz f

sfz f sfz f sfz f

sfz f sfz f sfz f

sfz f sfz f sfz f

sfz f sfz f sfz f

Per que - sto ve - sti - tac - cio Pip - pomingiu - ria a tor - to.

dim-mi almen per-chè? Che

sfz f sfz f sfz f











114

Mor - to non è co - stu - i? mor - to non è co - stu - i? Di - sco - sta - ti, vil -  
me.



120

Tre - mo da ca-po a piè.  
 la - no!  
 Ci so-no and'i io per lu - i se voi ci stuz - zi -



126

Oh Dio, fer - ma - te! oh Dio, fer - ma - te!

Bir - ban - ti! bir - ban - ti! Or

ca - te.



131

*f* *f* *f* *f*

Oh Di - o! Oh Di - o, fer - ma - te!

or, con que - sto fer - ro... or or, con que - sto fer - ro... Bir -

A - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ciam - maz - za que - sto sgher - ro, a - iu - to, a - mi - ci, a -

A - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ciam - maz - za que - sto sgher - ro, a - iu - to, a - mi - ci, a -

*f* *f*



138

fer-ma - te! fer-ma - te! fer-ma - te, fer - ma - te! Ah

ban - til bir - ban - til Or or, con que - sto fer - ro...

iu - to, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ci ammaz - za que - sto sgher - ro, que - sto sgher - ro, que - sto sgher - ro.

iu - to, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ci ammaz - za que - sto sgher - ro, que - sto sgher - ro, que - sto sgher - ro.



140

se non ho per - du - to, Si - gnor, il vostro a - mo - re, per - don, pie - tà, mer -

Or

p



147.

cèl Oh Di - o! Oh Di - o!  
 or, con que - sto fer - ro, or or, con que - sto fer - ro...  
 A - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ciam - maz - za que - sto  
 A - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ciam - maz - za que - sto



151

fer - ma - te!      fer - ma - te!      fer - ma - te!      fer - ma - te, fer -

Bir - ban - ti!      bir - ban - ti!      Or or,      con que - sto

sgher - ro, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ci ammazza que - sto      sgher - ro, que - sto sgher - ro, que - sto

sgher - ro, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to, a - iu - to, a - mi - ci, a - iu - to! ci ammazza que - sto      sgher - ro, que - sto sgher - ro, que - sto



155

ma - te! Ah se non ho per - du - to, Si - gnor, il vostro a - mo - re, per - don, pie - tà, mer -  
fer - ro...  
sgherro.  
sgherro.



163 Più stretto

pp

pp

pp

pp

p

p

p

cèl

sotto voce

Qui v'è

sotto voce

Qui v'è

sotto voce

Qui v'è

sotto voce

Qui v'è

p



169

tut - ta l'ap - pa - ren - za, ch'or or sie - gue u - no scom -

tut - ta l'ap - pa - ren - za, ch'or or sie - gue u - no scom -

tut - ta l'ap - pa - ren - za, ch'or or sie - gue u - no scom -

tut - ta l'ap - pa - ren - za, ch'or or sie - gue u - no scom -



175

cresc. *f* *p*  
 cresc. *f* *p*  
 sf *f* *p*  
 sf *f* *p*  
 crescendo *f* *p*  
 crescendo *f* *p*  
*f* *p*  
 pi-glio. Per le-var-si dal pe-ri-glio, dal pe-  
 pi-glio. Per le-var-si dal pe-ri-glio, dal pe-  
 pi-glio. Per le-var-si dal pe-ri-glio, dal pe-  
 pi-glio. Per le-var-si dal pe-ri-glio, dal pe-  
*f* *p*



181

ri - glio, me - - - - glio è as - sai par - tir di qua, par - tir di

ri - glio, me - - - - glio è as - sai par - tir di qua, par - tir di

ri - glio, me - - - - glio è as - sai par - tir di qua, par - tir di

ri - glio, me - - - - glio è as - sai par - tir di qua, par - tir di



187

Musical score for measures 187-191. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics range from forte (*f*) to piano (*p*). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with *cresc.* markings. The vocal lines have lyrics: "qua. Eil giu - di - zio e la pru -".



193

e la pru - den - za poi con - si - glio - ci da -  
 e la pru - den - za poi con - si - glio ci da -  
 den - za poi con - si - glio ci da -  
 den - za poi con - si - glio ci da -



199

rà. Per le - var - si dal pe - ri - glio, dal pe - ri - glio, me - glio è as -  
 rà. Per le - var - si dal pe - ri - glio, dal pe - ri - glio, me - glio è as -  
 rà. Per le - var - si dal pe - ri - glio, dal pe - ri - glio, me - glio è as -  
 rà. Per le - var - si dal pe - ri - glio, dal pe - ri - glio, me - glio è as -



205

sai par-tir di qua, par-tir di qua. Eil giu-di-zio e la pru-

sai par-tir di qua, par-tir di qua. Eil giu-di-zio e la pru-

sai par-tir di qua, par-tir di qua. Eil giu-di-zio e la pru-

sai par-tir di qua, par-tir di qua. Eil giu-di-zio e la pru-



211

den - za poi con - si - glio ci da - rà, e il giu -

den - za poi con - si - glio ci da - rà, e il giu -

den - za poi con - si - glio ci da - rà, e il giu - di - zio

den - za poi con - si - glio ci da - rà, e il giu - di - zio



217

di - zio e la pru - den - za poi con - si - glio ci da -  
 di - zio e la pru - den - za poi con - si - glio ci da -  
 e la pru - den - za poi con - si - glio ci da -  
 e la pru - den - za poi con - si - glio ci da -



223

rà, poi con - si - glio ci da - rà, poi con -  
 rà, poi con - si - glio ci da - rà, poi con -  
 rà, poi con - si - glio ci da - rà, poi con -  
 rà, poi con - si - glio ci da - rà, poi con -







# 34. „Mandina amabile“

Terzett für Sopran, Tenor, Baß und Orchester

Einlage in die Oper „La villanella rapita“ (I, 12) von Francesco Bianchi

Textdichter unbekannt

KV 480

## Terzetto

Datiert Wien, 21. November 1785

**Andante**

*Flauto I, II*

*Oboe I, II*

*Clarinetto I, II in La/A*

*Fagotto I, II*

*Corno I, II in La/A*

*Violino I*

*Violino II*

*Viola I, II*

*Soprano* MANDINA

*Tenore* IL CONTE  
Man-di-na a - ma-bi-le, Man-di-na a - ma-bi-le, que-sto da-

*Basso* PIPPO

*Violoncello e Basso*



The musical score consists of several staves. The top two staves are for strings (violin and viola), the next two for woodwinds (flute and oboe), and the bottom two for the piano (right and left hand). The vocal line is positioned between the woodwinds and the piano. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano).

The vocal line begins with the lyrics: "na-ro, pren-di-lo, tien-te-lo, tut-to per te, tut-to per te." The phrase "Oh co-me" appears at the end of the vocal line in the previous measure. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggios.



18

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with a long note in the second measure and a piano accompaniment with eighth-note patterns. The middle system shows a vocal line with a long note and piano accompaniment. The bottom system features a vocal line with lyrics, piano accompaniment, and a bass line.

Lyrics:

sie - te gra - zio - so e ca - ro! oh co - me sie - te gra - zio - so e ca - ro, gra - zio - so, e



24

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ca - ro, gra - zio - so, e ca - ro! Quan - te mo - ne - te! quan - te mo -

cresc.



30

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 30. The vocal line starts with the lyrics "ne-te! Tut-to per me, tut-to per me, Tut-to per te,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The piano part is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are: "ne-te! Tut-to per me, tut-to per me, Tut-to per te,".



The musical score for page 148, measure 37, is presented in a multi-staff format. The top system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The piano introduction features a series of chords in the upper staves and a rhythmic pattern in the lower staves. The vocal line begins in the middle of the page, with the lyrics "tut - to per me, per tut - to per te, tut - to per te,". The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps. The bass line is written in a bass clef with a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "a 2".



43



Musical score for the first system. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes chords and arpeggiated figures. Dynamics markings include *mf* and *mp*.

Musical score for the second system, piano accompaniment. It features a single staff with a melodic line. Dynamics markings include *mf*.

Musical score for the third system, piano accompaniment. It features two staves. The upper staff has a melodic line with trills (*tr*) and dynamics *mf*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*.

Musical score for the fourth system, vocal line with lyrics. The lyrics are: "Ec - co, ser - vi - te - vi, ec - co, ser - vi - te - vi, ve la con - se - gno, ve la con -".

Musical score for the fifth system, piano accompaniment. It features two staves, both of which are empty, indicating a rest for the piano part.

Musical score for the sixth system, piano accompaniment. It features a single staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics markings include *mf*.







ten - to in cor mi sen - to, in cor mi sen - to! Più dol - ce  
 ten - to in cor mi sen - to, in cor mi sen - to! Più dol - ce giu - bi - lo per me non



First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a prominent eighth-note accompaniment in the bass line. Dynamic markings include *p cresc.*, *p*, *mf*, and *p*. The vocal line has a long note with a *cresc.* marking.

Second system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, *mf*, and *p*. The vocal line has a long note with a *cresc.* marking and a *a 2* marking above it.

Third system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, *mf*, and *p*. The vocal line has a long note with a *cresc.* marking.

g i u - b i - l o   p e r   m e   n o n   v ' è ,   p i ù   d o l - c e   g i u - b i - l o   p e r   m e   n o n   v ' è .   Q u a n - t e   m o -

v ' è ,   p i ù   d o l - c e   g i u - b i - l o   p e r   m e   n o n   v ' è ,   p i ù   d o l - c e   g i u - b i - l o   p e r   m e   n o n   v ' è .

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, *mf*, and *p*. The vocal line has a long note with a *cresc.* marking.



ne - te,                      quan-te mo - ne - te!                      tut-to per me,

Pren - di-lo,                      tien - te-lo,                      tut-to per te,



The musical score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The top system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "tut-to per me, tut-to per me. Oh co-me". The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic lines. The second system continues the vocal line with lyrics: "tut-to per te, tut-to per te." and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The tenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eleventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The twelfth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventeenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The nineteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twentieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirtieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fortieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fiftieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixtieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eightieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-second system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The ninetieth system shows the vocal line and piano accompaniment. The hundredth system shows the vocal line and piano accompaniment.



sie - te gra-zio-so e ca - ro, oh co-me sie - te gra-zio-so e ca-ro! Oh che con-  
 Oh che con - ten - to,



Musical score for two staves, likely strings. The music features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *cresc.* and *p*.

Musical score for a single staff, likely a woodwind or string. It features long, flowing melodic lines with dynamic markings *cresc.* and *p*.

Musical score for a grand piano, consisting of three staves. It includes complex harmonic textures with dynamic markings *cresc.* and *p*.

ten - to, oh che con - ten - to in cor mi sen - to, in cor mi sen - to! Più dol - ce

oh che con - ten - to in cor mi sen - to, in cor mi sen - to!

Musical score for a single staff, likely bass. It features a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings *cresc.* and *p*.



101

giu - bi - lo per me non v'è, no, per me non v'è, più dol - ce giu - bi - lo  
 Più dol - ce giu - bi - lo, più dol - ce giu - bi - lo per me non v'è, più dol - ce giu - bi - lo



107

per me non v'è, più dol-ce giu-bi-lo per me non v'è,  
per me non v'è, più dol-ce giu-bi-lo per me non v'è,



Allegro

114

Musical score for the first system, measures 114-117. It consists of four staves. The first two staves are for the vocal line, and the last two are for the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro'. Dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte). There are also markings for *a2* (second ending) and *tr* (trill).

Musical score for the second system, measures 114-117. It consists of two staves, likely for the piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for the third system, measures 114-117. It consists of three staves for the piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Vocal line for the first vocal part, measures 114-117. The lyrics are: per me non v'è, per me non v'è.

Vocal line for the second vocal part, measures 114-117. The lyrics are: per me non v'è, per me non v'è.

Bass line for the first vocal part, measures 114-117. The lyrics are: Ec - cel - len - za, se - gui - ta - te,

Bass line for the second vocal part, measures 114-117. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).



120

sf p cresc. p

sf p cresc. p pp

sf p cresc. p pp

sf p cresc. p pp

p f

sf p cresc. p pp

f p cresc. p pp

f p cresc. p pp

se - gui - ta-te, io già so che voi lo fa-te per bon-tà, per a-mi - ci-zia, per bon-tà, per a-mi -

f p f p pp



125 *a2*

*f sf p sf p*

*f sf p sf p sf p*

*f sf p sf p*

*f sf p sf p sf p*

*f sf p sf p*

*f p sf p cresc.*

*f p sf p cresc.*

*f p sf p cresc.*

ci - zia. Qui non c'en-tra la ma - li-zia, oh non c'en-tra,



131

Musical score for page 163, measures 131-135. The score includes vocal lines and piano accompaniment with dynamic markings such as *sf*, *p*, and *cresc.*

The score is divided into two systems. The first system (measures 131-135) features a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic pattern. The vocal line has lyrics: "Re-sta pur col-la tua" and "si - gnor no, oh non c'en-tra, si - gnor no."

The second system (measures 136-140) features a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic pattern. The vocal line has lyrics: "Re-sta pur col-la tua" and "si - gnor no, oh non c'en-tra, si - gnor no."



137 *p*

*p*

*p*

*a 2*

*p*

*p*

Pip-po ha in ca-po qual-che co-sa, vor-ria fin-ge-re e non  
 spo-sa, io vi las-cio e me ne vo.



143

Musical score for a vocal and piano piece, page 165. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with dynamic markings.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth notes and dynamic markings such as *sf*, *p*, *cresc.*, *f*, and *μ*.

The vocal line includes the following lyrics:

può. So - no a - strat - ti, pa - ion mat - ti.  
 Va - do e tor - no, va - do e  
 Ho un so - spet - to ma - le - det - to, e ca - var - me - lo non so.

The piano accompaniment includes dynamic markings: *sf p*, *cresc.*, *p sf p*, *f*, *cresc.*, *f*, *p sf p*, *f*.



149

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

*p* *simile* *crescendo*

*p* *simile* *crescendo*

*p* *crescendo*

*p* *simile* *crescendo*

*p* *simile* *crescendo*

*p* *crescendo*

tor-no, e co-me il gior-no fi-nir dee, sol io lo so, sol io lo

*p* *crescendo*



155

Musical score for a vocal and piano piece, measures 155-167. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with dynamic markings.

**Measures 155-167:**

**Vocal Line (Soprano):**

So - no a - strat - ti, pa - ion mat - ti, co - sa s'ab - bia-no non  
 so. Va - - do e tor - no, va - - do e

**Vocal Line (Bass):**

Ho un so - spet - to ma - le - det - to, e ca - var - me - lo non so,

**Piano Accompaniment:**

Dynamics: *f*, *p*, *sf*, *fp*.



161

so; so-no a-strat-ti, pa-ion mat-ti, co-sa s'ab-bia-no non  
 tor-no, e co-me il gior-no fi-nir dee\_, sol io lo  
 ho un so-spet-to ma-le-det-to e ca-var-me-lo non so\_, ca-var-me-lo non



167

The musical score consists of two systems. The first system includes four staves for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and one staff for the vocal line. The second system includes two staves for the piano (Right and Left Hand) and two staves for the vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line features lyrics in Italian. Dynamics include piano (p) and piano-piano (pp).

so, non so, non so, non so.

so, sol io lo so, sol

so, non so, non so, non so.



174

Musical score for the first system, consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music includes various notes, rests, and slurs. Dynamics markings include *cresc.* and *f*. The number 174 is written above the first staff.

Musical score for the second system, featuring a single staff in treble clef. The music consists of a series of notes with slurs. Dynamics markings include *cresc.* and *f*.

Musical score for the third system, featuring a grand staff with piano accompaniment. It includes a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The music consists of rhythmic patterns and chords. Dynamics markings include *cresc.* and *f*.

sotto voce *f*  
So-no a-strat-ti, pa-ion mat-ti, co-sa s'ab-bia-no non so, co - sa

sotto voce *f*  
io lo so. Va-do e tor-no e co - me il gior-no fi - nir dee, sol io lo so, fi - nir

sotto voce *f*  
Ho un so - spet - to ma-le - det - to, e ca - var - me - lo non so, e ca -

Musical score for the fourth system, featuring a single staff in bass clef. The music consists of a series of notes with slurs. Dynamics markings include *cresc.* and *f*.



180

s'ab - bia-no non so; so - no a - strat - ti, pa - ion mat - ti, co - sa s'ab - bia - no non  
 dee, sol io lo so; va - do e tor - no e co - me il gior - no fi - nir dee, sol io lo  
 var - me - lo non so; ho un so - spet - to ma - le - det - to, e ca - var - me - lo non



185

so, co - sa s'ab - bia-no non so. So-no a-strat-ti, pa-ion mat - ti, co - sa

so, fi - nir dee, sol io lo so. Va - do e tor - no e co - me il gior - no fi - nir

so, e ca - var - me-lo non so. Ho un so - spet - to ma - le - det - to e ca -



190

s'ab - bia-no non so, so-no a-strat-ti, pa-ion mat-ti, co - sa s'ab - bia-no non  
 dee, sol io lo so, va - do e tor-no e co - me il gior-no fi - nir dee, sol io lo  
 var - me-lo non so, ho un so - spet - to ma - le - det-to e ca-var - me-lo non



195

Musical score for page 174, starting at measure 195. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

The piano accompaniment consists of four staves. The vocal lines are:

- Soprano: *so, non so—, non so, non so—, non so, non so—, non so.*
- Alto: *so, sol io lo so, sol io lo so, sol io lo so.*
- Bass: *so, non so, non so, non so, non so, non so, non so.*



# 35. „Ch'io mi scordi di te?“ – „Non temer, amato bene“

Rezitativ und Arie (Rondo) für Sopran, obligates Klavier und Orchester

Text aus einer Bearbeitung der Oper „Idomeneo“ (Wien 1786)

Textdichter unbekannt

KV 505

## Recitativo con Rondo

### Recitativo Andantino

Datiert Wien, 26. Dezember 1786

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello e Basso

Ch'io mi scor-di di te?

5

Che a lui mi do-ni puoi con-si-gliar-mi? E puoi vo-ler che in

8

Allegro assai

vi-ta... Ah no. Sa-reb-be il vi-ver mi-o di morte as-sai peg-gior.



13

Ven-ga la mor-te, in-tre-pi-da l'at-ten-do.

19

Ma, ch'io pos-sa strug-germi ad al-tra fa-ce, ad altr' og-get-to do-nar gl'af-fet-ti

23 Andante

mie-i, co-me ten-tar-lo? co-me ten-tar-lo? Ah! di do-lor\_, ah! di do-lor mor-

*attacca*



# RONDO

Andante

Clarinetto I, II in Sib/B

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi♭/Es

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Pianoforte

Violoncello e Basso

9



16

per te sem - pre, sem - pre il cor sa-

21

rà. Più non reg - go a tan - te



pe - ne, l'al - - - ma mia - man - can - - do

28

va, man - - - can - - -



Musical score for measures 31-34. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "do va. Tu so-". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Musical score for measures 35-38. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "spi-ri? o duol fu- ne-sto! Pen - - sa al - - men,". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamic markings such as *f* and *p* are present.



30

pen - sa al - men, che i - stan - te è que - sto! Non mi

*p cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *dolce*

45

pos - so, oh Dio! spie - gar, oh Dio! spie - gar, no, ah no! ah non mi

*p* *p* *p* *p*



51

pos - so, oh Di - o! spie - gar. Non te -

57

mer - a - ma - to be - ne, per - te - sem - pre -







70 Allegretto

mai tan-to ri-gor? tan-to ri-gor?

75

\*) T. 72, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: 73  
tan-to ri-gor?



Al-me bel - le, che ve - de - te le mie pe-ne in tal mo - men - to, di - te

86

voi, se - gual tor - men-to può sof - frir un fi - do cor? Di - - - te



Musical score for measures 91-93. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: voi, s'è - gual tor - men - to.

Musical score for measures 94-96. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: può sof - frir un - fi - - - do.



cor? Di - te voi, s'è - gual tor - men - to può sof -

100

fir - un fi - do cor. Al - me



bel - le, che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men - to, di - te voi, se - gual tor - men - to può sof -

frir un fi - do cor? Stel - - - le bar - ba - re,



stel - - le spie - ta - tel per - chè mai tan - to ri -

116  
p  
p  
p  
gor? per - chè? per - chè?



Non te - mer, a - ma - to be - ne, per te

sem-pre il cor sa - rà. Più non reg-go a tan-te



pe-ne, l'al - ma mia man - - can - do va, man -

138

can - do va, Tu so -



143

spi - ri? o duol fu - ne - sto! che i - stan - - - te è que - sto! Stel - le  
 bar - ba - re, stel - le spie - ta - - te! per - chè mai tan - to ri -

148



gor? ah, per - chè?

154

Ah! Al - me bel - le, che ve - de - te le mie

p



pe-ne in tal mo-men-to, di-te voi, s'e-gual tor-men-to può sof-frir un—fi-do cor?

Al-me bel-le, che ve-de-te le mie pe-ne in tal mo-



102

men-to, di - te voi, s'e - gual tor - men-to\_ può sof - frir un\_ fi - do\_ cor\_,

174

può\_ sof - frir\_ un\_ fi - do\_ cor? Al - me



179

bel - le, di - te vo - i, s'egual tor -

183

men-to può sof - frir un fi - do cor, può sof - frir un fi - do



188

cor

192

può sof - frir un fi - do cor? Al - me



196

bel - le, che ve - de - te le mie pe - ne in tal mo - men - to, di - te

200

voi, se - gual tor - men - to può sof -



194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

fir un fi-

204

205

206

207

208

209

210

211

do

p

tr

\* Die folgenden acht Takte (204–211) stellen die Erweiterung von ursprünglich drei Takten dar; vgl. dazu Krit. Bericht.



212

p  $\frac{2}{2}$  cresc.  
 p cresc.  
 p cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.

cor, un fi - - do cor, un

215

f  
 f  
 f  
 f  
 f  
 f

fi - - do cor?



# ANHANG







## I

## 1. „Der Liebe himmlisches Gefühl“

Arie für Sopran und Orchester\*)

(nur Klavierauszug überliefert)

Textdichter unbekannt

KV 119 (382<sup>b</sup>)

Entstanden angeblich Wien, 1782\*\*)

*Allegro*

*Soprano*

*Pianoforte*

*f* *p*

6

9

13

The first system of the musical score consists of a Soprano line and a Piano line. The Soprano line is mostly empty, indicating that the vocal part is not present in this piano reduction. The Piano line is in G major (one sharp) and common time. It begins with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line. A piano (p) dynamic marking appears in the second measure of the piano part.

\*) Orchesterbesetzung: angeblich Streicher, je zwei Oboen und Hörner.

\*\*) Zur Datierung vgl. Vorwort.



17

20

Der Lie -

25

- be himm-li - sches Ge - fühl ist nicht an

30

uns - re Macht ge - bun - den, ist nicht an uns - re

35

Macht ge - bun - den.



39

Ein ein-ziger Blick ent-scheidet viel, noch hat mein

*p*

44

Herz, mein Herz ihn nicht ge-fun-den, ihn nicht ge-fun-den; ich

*p*

50

wart', ich wart' mit Zu-ver-sicht, ich wart'

*tr*

55

ich

60

wart' mit Zu-ver-sicht; ich wart'

*fp fp*







86

schäf - tigt sich mein Geist, nur sie kann Her - zen wohl ver - bin - den, nur

91

sie, nur sie, die Klug - heit kann das nicht, die Klug - heit kann das

96

nicht, die Klug - heit kann das nicht.

101

Der Lie - be himm - li - sches Ge -

107

fühl ist nicht an uns - re Macht ge - bun - den,



112

ist nicht an uns - re Macht ge -

117

bun-den. Ein ein - z'ger Blick ent - schei - det

122

viel, noch hat mein Herz, mein Herz ihn nicht ge - fun-den, mein Herz ihn nicht ge -

128

fun-den, ich wart; ich wart' mit Zu - ver - sicht, ich wart!

134

ge -



138

ich wart'

ich wart'

143

mit Zu-ver-sicht, ich wart' mit

mit

147

Zu-ver-sicht, ich

151

wart' mit Zu-ver-sicht.

155

tr



## 2. „Ah! spiegarti, oh Dio“

Arie für Sopran und Orchester aus der Oper  
„Il curioso indiscreto“ (I, 5) von Pasquale Anfossi  
(nur Klavierauszug überliefert)

Textdichter unbekannt

KV 178 (125/417\*)

Entstanden Wien, vermutlich erste Juni-Hälfte 1783

Andante

Ah! spie - gar - ti, oh Dio, vor - re - i quel de - si - o, che il  
cor m'af - fan - na, quel de - si - o, che il cor, che il cor m'af -  
fan - na; ma la sor - te mi con - dan - na, mi con - dan - na a ta -  
cer e so - spi - rar, a ta - cer e so - spi -



23

*rar.* Nol con - sen - te il cru - do a -

27

mo - re, ch'io mi strug - ga ad al - tra - fa - ce,

32

del suo bar - ba - ro ri - go - re, con - te mio, non ti la - gnar, con - te mio, non ti la -

36

gnar, con - te mio, non ti la - gnar.

41

Ah! spie - gar - ti, oh Dio, vor - re - i quel de - si - o, che il cor m'af - fan - na,

\*) Vgl. Krit. Bericht zu NMA III/8.



49

quel de - si - o, che il cor, che il cor m'af - fan - na, ma la

55

sor - te mi con - dan - na, mi con - dan - na a ta - cer e so - spi - rar, a ta -

61

cer e so - spi - rar.

66

Noi con - sen - te il cru - do a - mo - re, ch'io mi strug - ga ad al - tra



72

fa - ce; del suo bar - ba - ro ri - go - re, con - te mio, non ti la - gnar, con - te -

76

mio, non ti la - gnar. Del suo bar - ba - ro ri - go - re, con - te mio, non ti la -

80

gnar, con - te mio, non ti la - gnar, con - te mio, non ti la - gnar.

Von Mozart unvertont gelassener Teil:

a. Nach dem Textbuch der Oper „Il curioso indiscreto“ von Pasquale Anfossi, welcher der Text der vorliegenden Arie entstammt; Florenz 1777:

Deh presto partite,  
Andate, fuggite  
Lontano da me;  
La vostra diletta  
Emilia v'aspetta,  
Languir non la fate,  
Ch'è degna d'amor.  
(Ah stelle spietate  
Nemiche mi sietè!)  
Andate, correte,  
Sol quella ha l'impero  
Del vostro bel cor.

b. Nach der handschriftlichen Partitur von Anfossis Oper, Bibliothèque nationale Paris (Département de la Musique, früher: Bibliothèque du Conservatoire de Musique), Signatur Ms. 1972:

Deh presto partite,  
Andate fuggite  
Lontano da me.  
La vostra diletta  
Serpina\*) ci aspetta  
Languir non la fate  
Ch'è degna d'amor.  
Ah stelle spietate  
Nemiche mi sietè  
Andate correte  
Sol quella ha l'impero  
Del vostro bel cor.

\*) Ursprünglich „Emilia“.







## 2. Melodieskizze zur Arie Nr. 29 KV 419\*)

Musical score for Melodieskizze zur Arie Nr. 29 KV 419. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 10, with a measure rest at the beginning and a fermata over the final note. The second staff contains measures 11 through 20, with a measure rest at the beginning. The third staff contains measures 21 through 30, with a measure rest at the beginning and a fermata over the final note. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staves.

## 3. Zwei Melodieskizzen zur Arie Nr. 30 KV 420\*)

a.

Musical score for Melodieskizze a zur Arie Nr. 30 KV 420. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1 through 5, with a measure rest at the beginning. The second staff contains measures 6 through 10, with a measure rest at the beginning and a fermata over the final note. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staves.

b.

Musical score for Melodieskizze b zur Arie Nr. 30 KV 420. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1 through 5, with a measure rest at the beginning. The second staff contains measures 6 through 10, with a measure rest at the beginning and a fermata over the final note. The third staff contains measures 11 through 20, with a measure rest at the beginning. The fourth staff contains measures 21 through 30, with a measure rest at the beginning and a fermata over the final note. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staves.

\*) Vgl. das Faksimile auf S. XXIII.