

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 7:
ARIEN, SZENEN, ENSEMBLES UND CHÖRE MIT ORCHESTER
BAND 4

VORGELEGT VON STEFAN KUNZE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1972

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

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter Tours

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 / 1972 / Printed in Germany

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 513	XIV
Faksimile: Blatt 9 ^r des Autographs von KV 513	XV
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 528	XVI
Faksimile: Blatt 3 ^r des Autographs von KV 528	XVII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 538	XVIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des autographen Particells von KV 538	XIX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 582	XX
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 583	XXI
36. „ <i>Alcandro, lo confesso</i> “ — „ <i>Non sò d'onde viene</i> “, Rezitativ und Arie für Baß und Orchester KV 512	3
37. „ <i>Mentre ti lascio, oh figlia</i> “, Arie für Baß und Orchester KV 513	19
38. „ <i>Bella mia fiamma, addio</i> “ — „ <i>Resta, oh cara</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 528	37
39. „ <i>Ah se in ciel, benigne stelle</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 538	57
40. „ <i>Ich möchte wohl der Kaiser sein</i> “, ein deutsches Kriegslied für Baß und Orchester KV 539	79
41. „ <i>Un bacio di mano</i> “, Ariette für Baß und Orchester KV 541	83
42. „ <i>Alma grande e nobil core</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 578	91
43. „ <i>Chi sà, chi sà, qual sia</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 582	105
44. „ <i>Vado, ma dove? oh Dei!</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 583	115
45. „ <i>Per questa bella mano</i> “, Arie für Baß, obligaten Kontrabaß und Orchester KV 612	123
46. „ <i>Io ti lascio, oh cara, addio</i> “, Arie für Baß und Orchester KV Anh. 245 (621 ^a)	139
Anhang	
I: Fragmente	
1. „ <i>Ah, più tremar non voglio</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 71	145
2. „ <i>Un dente guasto e gelato</i> “, Arie für Baß und Orchester KV 209 ^a	149
II: Entwürfe	
1. „ <i>In te spero, oh sposo amato</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 440 (383 ^b)	150
2. „ <i>Männer suchen stets zu naschen</i> “, Arie für Baß und Orchester KV 433 (416 ^c)	152
3. „ <i>Del gran regno delle amazzoni</i> “, Terzett für Tenor, zwei Bässe und Orchester KV 434 (424 ^b ; KV ⁶ : 480 ^b)	154
3a. Skizze zum Entwurf KV 434 (Faksimile und Übertragung)	160
4. „ <i>Müßt ich auch durch tausend Drachen</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 435 (416 ^b)	162
5. „ <i>Schon lacht der holde Frühling</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 580	168
III: Andere Fassung der Arie Nr. 46 KV Anh. 245 (621 ^a) in G-dur für Sopran	176

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: Ensemblesmusik 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 (KV¹ bzw. KV²) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche 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

Der vorliegende abschließende vierte Arienband der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA II/7) enthält in seinem Hauptteil Werke aus den Jahren 1787 bis 1791, die somit der Spätzeit des Mozartschen Schaffens entstammen. Im Anhang I und II werden ferner alle überlieferten Fragmente und Entwürfe von Arien bzw. Szenen mitgeteilt, die in keinem sichtbaren Zusammenhang mit Mozarts Opernwerken stehen. Von den elf vollständigen Kompositionen sind nur vier (KV 512, KV 513, KV 528 und KV 538) als Konzertarien bzw. konzertante Szenen zu bezeichnen¹. Ihre Texte gehören in den Bereich des Seriatheaters. Fünf Stücke waren als Einlagen in fremde Buffa-Opern gedacht (KV 541, KV 578, KV 582, KV 583 und wohl auch KV 612). Außerhalb dieser beiden Gruppen stehen die Arie KV Anh. 245 (621^a), die ihre Entstehung offenbar einem privaten Anlaß verdankt und wohl dem häuslichen Musizieren vorbehalten war, sowie *Ein deutsches Kriegslied* KV 539, das dem Typus des Schauspiel-Lieds angehört.

Einen Zuwachs gegenüber der alten Mozart-Ausgabe (AMA) stellt die Arie KV Anh. 245 (621^a) dar, von der auch eine transponierte und mit Bläsern versehene Fassung aus dem Nachlaß von Mozarts Sohn als Anhang III mitaufgenommen wurde (vgl. hierüber weiter unten). Unter den Fragmenten und Entwürfen kommt das Fragment der Buffa-Arie KV 209^a hier erstmals zum Abdruck (= Anhang I, Nr. 2). – Die Quellenlage der vorliegenden Kompositionen hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg zwar nicht wesentlich verschlechtert, doch sind seit der Edition in der AMA auch nur wenige neue Quellen zutage getreten.

Die Kompositionen dieses Bandes

Das Autograph der Szene KV 512 „*Alcandro, lo confesso*“ – „*Non sò d'onde viene*“ (= Nr. 36) ist verschollen und lag auch für die Edition in der AMA nicht vor. Nach KV⁸ soll es die Widmung *Per il Sgr. Fischer di Wolfgango Amadeo Mozart mpr.* sowie die Datierung *Vienna li 19 Marzo 1787* getragen haben. Abweichend von dieser Datierung trägt Mozart in dem eigenhändigen Verzeichnis seiner Werke die „*Scena für H: fischer*“ jedoch unter dem 18. März ein².

¹ Zur Gliederung des Gesamtkorpus von Mozarts Einzelarien und -ensembles aufgrund ihrer Bestimmung sei auf die Vorworte der Arienbände 1–3 (NMA II/7) verwiesen.

² Vgl. *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf

Als Hauptquelle diente eine Partiturnkopie aus der Sammlung Köchel (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) nach einer Abschrift aus dem Besitz von Otto Jahn. Diese heute verschollene Abschrift aus der Sammlung Jahn ging möglicherweise auf das Autograph zurück. Von den übrigen zum Vergleich herangezogenen Quellen, über die der Kritische Bericht Auskunft gibt, verdient eine Partiturnkopie des 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Rœlchau³ besondere Erwähnung, da die Singstimme einige Verzierungen enthält, die als Fußnoten zum Notentext mitaufgenommen wurden. – Der Szene KV 512 liegt derselbe Text aus Metastasio's *Olimpiade* (III, 6) zugrunde, den Mozart schon früher für Aloisia Weber vertont hatte (KV 294 = Nr. 19 in: NMA II/7, *Arien · Band 2*). Anlaß zur Komposition war die Akademie, die der Sänger Ludwig Fischer⁴, für den Mozart wahrscheinlich schon die Arie KV 432/421^a (= Nr. 31 in: NMA II/7, *Arien · Band 3*) schrieb, am 21. März 1787 im Kärntnertheater gab⁵. Bei diesem Konzert bildete die Szene KV 512 den Abschluß. Eine kurze Anzeige des Drucks der Arie in der Reihe *Musica vocale per uso de' Concerti* bei Kühnel in Leipzig aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (= AMZ Jg. XV, 1813, Sp. 646/647) zählt die Szene zum Besten, „*was in dieser Art für den Bass existirt [. . .] Mozart (so wie Righini) wußte für den wahren Bass zu schreiben, und that es auch hier [. . .] denn außerdem, dass es [sc. das Stück] ihn [sc. den Sänger] so sehr begünstigt, ist es auch an sich eine meisterhafte Arbeit, durch alle Stimmen trefflich geschrieben.*“ – Die schlechte Quellenlage läßt einige Lesarten der Partitur unsicher erscheinen. In Takt 61 etwa (Fagott, Violoncello/Baß) weichen alle Quellen voneinander ab, ohne daß sich eine authentische Lesart ermitteln ließe; es wurde die Korrektur der AMA übernommen (zu weiteren, weniger gravierenden Notierungsunstimmigkeiten vgl. den Kritischen Bericht). Bei der Aufführung des Rezitativs empfiehlt es sich, die Singstimme jedesmal enden zu

Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl, 4 Textbände (= Bauer-Deutsch I–IV), Kassel etc. 1962/63, 2 Kommentarbände (= Eibl V–VI), Kassel etc. 1971, Band IV, Nr. 1042, S. 39.

³ Berlin, ehemalige Preußische Staatsbibliothek = BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK. Zu weiteren Quellen vgl. Krit. Bericht.

⁴ Über Ludwig Fischer, der Mozarts erster Osmin in der *Entführung* war, siehe das Vorwort zu: NMA II/7, *Arien · Band 3*, S. XVII f.

⁵ Vgl. *Mozart, Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 252.

lassen, bevor das Eröffnungsmotiv im Forte wieder einsetzt (T. 6, 14, 20)⁶.

Die Arie KV 513 „*Mentre ti lascio, oh figlia*“ (= Nr. 37), deren Autograph erhalten ist (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK), ist ebenfalls eine Baßarie. Die Datierung, 23 März 1787, sowie der Name des Widmungsträgers, *Gottfried v. Jacquin*, ferner die Tempobezeichnung *Larghetto* (vgl. das Faksimile auf S. XIV) stammen zwar nicht von der Hand Mozarts, werden jedoch durch Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis beglaubigt⁷. Es ist zu bemerken, daß Mozart den Part der Flöte der fertigen Partitur nachträglich hinzugefügt hat (vgl. die Faksimiles auf S. XIV f.). Im Autograph fehlen die Blätter 5 und 6 (T. 67 bis 101), die aber durch augenscheinlich genaue Kopie der autographen Seiten ersetzt sind. Rätselhaft ist die Bezifferung in den Takten 143 bis 148 (vgl. das Faksimile auf S. XV). Die Möglichkeit eines Hinweises auf Generalbaßspiel kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden. Am ehesten ließe sich die Bezifferung als Vergegenwärtigung des harmonischen Gangs erklären. — Mozart schrieb die Arie als Freundesgabe für Gottfried von Jacquin, der über eine ausgebildete Baßstimme verfügte. Die stimmlichen Anforderungen dieser Arie sind jedoch weit geringer als die von KV 512 für Ludwig Fischer. Wesentlich begrenzter, dem stimmlichen Vermögen Jacquins angepaßt, ist auch der Umfang. Er reicht in der Tiefe im wesentlichen nur bis zum *B* (*A* nur einmal berührt), in der Höhe bis zum *es'* (dagegen reicht der Stimmumfang in KV 512 von *E* bis *e'*). Der Text stammt aus *La disfatta di Dario* (II, 9) von Duca Sant' Angioli-Morbili, ein Opern-Libretto, das Giovanni Paisiello (1777) und Tommaso Traetta (1778) vertonten. Die Opern beider Komponisten kamen in Venedig zur Aufführung⁸. — Die Arie des Titelhelden Darius „*Mentre ti lascio, oh figlia*“ hat eine typische Abschiedssituation zum Inhalt. In der

entscheidenden Schlacht gegen Alexander ist Darius unterlegen und von seinem Feind entwaflnet worden. Da begegnet er seiner Tochter Statira, die zwischen Vaterliebe und Liebe zu Alexander schwankt. Darius hat mit dem Leben abgeschlossen, da er sich Alexander nicht beugen will. Er nimmt schmerzlichen Abschied von seiner Tochter. — Auch wenn ein Konzertbericht der AMZ von 1825 (Jg. XXVII, Sp. 319) aus Königsberg beklagt, die „herrliche *Bassarie* Mozarts: *Mentre ti lascio*“ sei „zu wenig gekannt, als daß das ganze Publikum ihre Schönheiten empfinden sollte“, so ist dies doch ein Beleg dafür, daß Mozarts Konzertarien schon im frühen 19. Jahrhundert in die Konzertsäle einzogen.

Unmittelbar nach der ersten Aufführung des *Don Giovanni* (29. 10. 1787) ist noch in Prag für die mit Mozart eng befreundete Sängerin Josefa Duschek die Szene KV 528 „*Bella mia fiamma, addio*“ — „*Resta, oh cara*“ (= Nr. 38) entstanden. Das Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) ist mit Prag, 3. November 1787 datiert (vgl. das Faksimile S. XVI). Dem entspricht auch die Eintragung Mozarts in seinem Werkverzeichnis⁹, das, wie übrigens auch das Autograph, den Namen der Widmungsträgerin nennt. Neben dem Autograph kamen andere Quellen als Grundlage der Edition nicht in Betracht. Zeitgenössische Kopien wurden jedoch einer Überprüfung unterzogen, über die der Kritische Bericht Auskunft gibt. Die Überschrift einer Kopie um 1800 (*Recitat: con Rondo*) bezeichnet den formalen Aufbau der Arie korrekt als Rondo. Mozart bevorzugte diese Anlage für große pathoserefüllte, isolierte Soloszenen. — Nach dem anekdotischen Bericht von Mozarts Sohn soll die Duschek Mozart in ihrer Villa Bertramka eingeschlossen haben, um ihn dazu zu bringen, die versprochene Arie endlich niederzuschreiben. Er dagegen habe die Arie nur herausgeben wollen, wenn sie imstande sein würde, das Stück richtig vom Blatt zu singen¹⁰. Die heikle Führung der Singstimme bei den Textworten „*Quest'affanno, questo passo è terribile per me*“ läßt darauf schließen, daß die Anekdote zumindest einen wahren Kern hat¹¹. Mit der Arie, von der in Mozarts Briefen vom 15. Oktober und 4. November 1787 an Gottfried von Jacquin die Rede ist, dürfte, entgegen Alfred Einsteins Vermutung (KV³), KV 528 indes kaum gemeint sein, sondern ein bisher nicht identifiziertes Stück, das ausdrücklich für Jacquin

⁶ Vgl. zu den Aufführungsgepflogenheiten im *Accompagnato-Resitativ* das Vorwort zu: NMA II/7, *Arien* · Band 1, S. XVII f.
⁷ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1042, S. 39.

⁸ Der Titel des Librettos von Traettas Oper lautet (Exemplar: Venedig, Biblioteca Marciana): *La disfatta di Dario. Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di S. Benedetto. Il Carnovale dell'anno 1778. In Venezia 1778.* — Auf p. 4: *La Musica è del celebre Maestro Sig. Tommaso Trajetta.* Der Textdichter ist nicht genannt. — Eine Partiturskopie der Oper von Paisiello befindet sich ebenfalls in Venedig, Biblioteca Marciana. Paisiellos Vertonung der Arie steht ebenso wie die von Mozart in *Es-dur* und beginnt mit einem *Larghetto*. Später wurde gerade diese Arie in die von F.-A. Gevaert herausgegebene repräsentative Sammlung *Les gloires d'Italie* (Paris o. J. II, S. 158 ff.) aufgenommen. Traettas Oper ist in einer Partiturskopie erhalten (BB). Die Tonart der Arie ist hier ebenfalls *Es-dur*, eine Tonart, die typisch für pathetische Abschiedsszenen ist.

⁹ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1070, S. 57.

¹⁰ *Berliner Musikzeitung*, *Echo* 1856, Nr. 25, S. 198 f.

¹¹ Über die Duschek und über KV 528 siehe R. Procházka, *Mozart in Prag*, Prag 1899, S. 1 ff. und S. 114.

bestimmt war¹². Allein die Tatsache, daß KV 528 eine Sopranarie ist, Jacquin aber eine Baßstimme hatte, verbietet eine solche Zuweisung. — Mozart hat in KV 528 eine große Verzweigungs- und Abschiedsszene des Seriatheaters vertont. Der Text stammt aus dem mythologischen Festspiel *Cerere placata* (II, 5) von D. Michele Sarcone, das Niccolò Jommelli im Jahr 1772 komponiert hatte¹³. Der Szene geht folgende Handlung voraus: Titano, König von Iberien, hat bei Ceres, Königin von Sizilien, um die Hand ihrer Tochter Proserpina angehalten und ist abgewiesen worden. Er raubt daraufhin Proserpina. Ceres schwört darauf dem Entführer Rache. Ein Sturm, den Ceres in ihrer Wut entfacht, wirft das Paar wieder an die heimatlichen Gestade. Titano gerät in Gefangenschaft der Ceres. Der erste Teil schließt mit einem Ensemble, in dem Ceres grausame Rache ankündigt. Im zweiten Teil wird Titano vor Ceres geführt. Sie beschließt zunächst seinen Tod, verbannt ihn dann jedoch für immer. Mit dem Rezitativ „*Bella mia fiamma, addio*“ beginnt der Verzweiflungsausbruch des Titano über die Trennung von der Geliebten. Im Rezitativ, aber vor allem in der Arie, wendet er sich außer an Proserpina auch an Ceres („*Prendi cura . . .*“ und „*Vieni, affretta . . .*“) und an Alfeo, den Fürsten von Elis („*Consolarla almen . . .*“). Folgende Regiebemerkung im Original-Libretto des Festspiels charakterisiert seinen Abgang: „*Parte seguito dalle guardie. Proserpina piangendo l'accompagna infino all'estremo della Scena, indi torna sulla dritta di Cerere, che si è intanto inoltrata verso Alfeo, di modo che poi rimane nel mezzo.*“ — Mozarts „wahrhaft große Szene und Arie: *Bella mia fiamma*“, wie sie in einem Bericht der AMZ aus dem Jahre 1815 apostrophiert wird, hat offensichtlich sofort Eingang in die Konzertsäle gefunden¹⁴.

¹² Vgl. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1069, S. 56, Zeilen 52–54, und Nr. 1072, S. 58, Zeile 7f.

¹³ Der Titel des Originallibrettos (Exemplar: Washington, Library of Congress) lautet: *Cerere placata / Festa teatrale / Data / in occasione di celebrarsi la solenne / funzione, in cui / in Nome / di S. M. C. Carlo Terzo / si tiene al Sagro Fonte / la Real Principessa / Maria Teresa Carolina / Prima Prole / delle M. M. del Re'delle due Sicilie / Ferdinand IV. / E della Regina Maria Carolina / d' Austria / da / S. E. Il Signor Duca d'Arcos / Grande di Spagna [. . .] / e rappresentata / In Napoli il giorno 14. Settembre 1772. / In casa di detto Eccmo Sig. Duca. — Poesia del Signor D. Michele Sarcone. Musica dell' insigne Signor D. Niccola Jommelli, maestro di Cappella Napoletano, e Pensionario all'attuale servizio di Sua Maestà Fedelissima. Der Text unserer Szene findet sich auf p. 38 und 39. — Jommellis Vertonung ist enthalten in der von F.-A. Gevaert herausgegebenen Sammlung *Les gloires d'Italie* (Paris o. J. II, S. 196 ff.).*

¹⁴ Vgl. die Berichte in der AMZ Jg. XV, 1813, Sp. 30/31, und Jg. XVII, 1815, Sp. 322.

Vorlage für die Edition der Arie KV 538 „*Ah se in ciel, benigne stelle*“ (= Nr. 39) war das Autograph (Veste Coburg), auf dem außer der Überschrift *Aria* noch die Widmungsträgerin *per la Sig:^{na} Lange* und die Datierung vermerkt ist: *vienna li 4 di marzo. 1788* (vgl. das Faksimile auf S. XVIII). Es ist das letzte Werk, das Mozart für seine Schwägerin Aloisia schrieb. Außer dem Autograph hat sich auch noch das autographe Particell mit Singstimme und Baß (vgl. das Faksimile auf S. XIX) erhalten (im Besitz von Otto Winkler, München), das jedoch in Einzelheiten vom Autograph abweicht (vgl. Krit. Bericht). Für die Edition verbindlich war in jedem Fall die autographe Partitur, wenn auch nicht sicher ist, ob das Particell nur als Entwurf oder als nachträglicher Auszug zu werten ist. Letzteres ist aus verschiedenen Gründen wahrscheinlicher¹⁵. Sehr deutlich sind an der autographen Partitur die Stufen der Niederschrift zu beobachten. Mozart schrieb fortlaufend zuerst die erste Violine und den Baß bzw. die Singstimme und den Baß und trug danach die Bläser und die Violen ein. — Der Text der Arie ist dem verhältnismäßig selten vertonten Drama *L'eroe cinese* (I, 2) von Metastasio entnommen. Inhalt der Arie ist flehende Bitte. Sie ergibt sich aus folgender vorausgehender Handlung: Die tatarische Prinzessin Lisinga befindet sich in Gefangenschaft des Regenten Leango von China. Sie liebt Siveno, den vermeintlichen Sohn des Leango. Von ihrem Vater erhält sie die Nachricht des Friedensschlusses und die Ankündigung, daß sie dem Erben des chinesischen Kaisers vermählt werden solle. Da aber der gesamte kaiserliche Stamm bei einem Aufstand umgekommen ist, sind Siveno und Lisinga von Zweifeln, wer dieser Erbe sein könnte, und von Schmerz über die bevorstehende Trennung erfüllt. In der Arie spricht Siveno den Wunsch aus, sich niemals von der Geliebten trennen zu müssen. — Wann und wo Aloisia Lange diese Szene gesungen hat, konnte bisher nicht ermittelt werden. Wahrscheinlich war auch diese Arie für eine „Akademie“ bestimmt, die die Sängerin gab oder an der sie mitwirkte.

Keine Arie, sondern ein Komödien-Strophenlied ist das deutsche Kriegslied, KV 539 „*Ich möchte wohl der Kaiser sein*“ (= Nr. 40), das Mozart laut Datierung des verschollenen Autographs am 5. März 1788 schrieb, und zwar „für den jüngern Bauman, Schauspieler in der Leopolds-Stadt“, wie er in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vermerkt¹⁶. Das Autograph

¹⁵ Vgl. darüber und zu den Abweichungen zwischen Partitur und Particell den Krit. Bericht.

¹⁶ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1075, S. 62f.

(BB) ist seit Kriegsende verschollen. Es lag der AMA noch vor. Der Edition in der NMA wurde bis Takt 8 einschließlich ein Faksimile des Autographs¹⁷, der Druck der AMA und eine Partiturnkopie aus Jahns Besitz (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK), die offensichtlich nach dem Autograph angefertigt wurde, zugrunde gelegt. Friedrich Baumann war ein beliebter Komiker am Leopoldstädter Theater und sang dort Mozarts Lied in seiner Akademie vom 7. März 1788¹⁸. Der Text stammt von Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719 bis 1803) und wurde 1776 erstmals gedruckt¹⁹. Das Lied wurde mehrfach, u. a. von Johann Holzer, vertont²⁰.

Mit der „Arietta“ für Baß KV 541 „Un bacio di mano“ (= Nr. 41), Einlage in Anfossis *Le gelosie fortunate* (II, 4), beginnt die Reihe der Einlage-Arien in fremde Buffa-Opern. Ein Autograph ist nicht bekannt und lag auch für die Edition in der AMA nicht vor. Als Quelle für die vorliegende Ausgabe diente eine wahrscheinlich aus Mozarts Nachlaß stammende Partiturnkopie (früher Sammlung André, jetzt: Frankfurt/Main, Stadt- und Universitätsbibliothek), die das Werk irrtümlich unter Anfossis Namen überliefert. Zum Vergleich wurde außerdem eine in Budapest liegende Kopie des 18. Jahrhunderts, die das Stück im Zusammenhang mit Anfossis Oper überliefert, herangezogen. Diese Kopie wurde hergestellt für eine Aufführung der Oper in Eszterháza unter Leitung von Josef Haydn²¹. — Mozart schrieb die Arie im Mai 1788 für den Sänger Francesco Albertarelli, der sie bei der Wiener Erstaufführung von Anfossis Oper am 2. Juni 1788 sang²². Der Text, eine sehr weitgehende Bearbeitung der ursprünglichen Textfassung der Arie von Filippo Livigni, dem Librettisten der Oper, stammt wahrscheinlich von Da Ponte und wurde in die vierte Szene des zweiten Aktes eingelegt²³. Don Pompeo ist entrüstet über einen Handkuß, bei dem er Monsieur Girò („Primo buffo mezzo Carattere“) ertappt hat. Girò klärt Pompeo darüber auf, was es mit dem Hand-

kuß auf sich habe, und erteilt ihm eine Lehre über weltmännische Manieren. Girò spielt in der Oper die Rolle eines „Viaggiatore affettato“ und eines „Cavalier servente“. — Francesco Albertarelli hatte am 7. Mai 1788 in der Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni* die Titelrolle gesungen. Er war seit dem 4. April 1788 am Wiener Hoftheater engagiert²⁴. Später begegnet sein Name als „Primo buffo“ einer Truppe, die zwischen 1793 und 1794 in Madrid Buffa- und Seria-Opern spielte²⁵. In dieser Arie erscheint in den Takten 20–36 ein Thema, das Mozart rund zwei Monate später in den ersten Satz der Jupiter-Sinfonie KV 551 (T. 101–111) übernahm. — Nur aufgrund von Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis wissen wir, daß im Januar 1789 „Eine teutsche Aria“ entstand. Diese Komposition KV 569, „Ohne Zwang, aus eigenem Triebe“, blieb bisher unauffindbar²⁶.

Die Arie KV 578 „Alma grande e nobil core“ (= Nr. 42) ist laut Mozarts Eintragung im eigenhändigen Werkverzeichnis im August 1789 entstanden²⁷. Die Quellenlage gleicht der von KV 541: Ein Autograph ist nicht bekannt. Der Edition konnte jedoch eine vermutlich aus Mozarts Nachlaß stammende Partiturnkopie (früher Slg. André, jetzt: Fulda, Hessische Landesbibliothek), die das Werk irrtümlich unter Cimarosas Namen überliefert, zugrunde gelegt werden. Die Kopie, auf die mittelbar auch die AMA zurückgeht, schreibt im Bläsersatz *Clarini* vor. Mozarts eigenhändiges Verzeichnis nennt jedoch in der Besetzungsangabe eindeutig „2 corni“; nach dieser authentischen Angabe richtet sich die vorliegende Ausgabe. — Mozart schrieb die Arie für die Sängerin Louise Villedeneuve als Einlage in Cimarosas Buffa-Oper *I due baroni di Rocca Azzurra* (I, 8). Das Werk kam in Wien am 6. und 13. September 1789 zur Aufführung²⁸. Die Arie steht in folgendem Handlungszusammenhang: Dem Baron Totaro („Primo buffo caricato“) ist Donna Laura („Prima donna seria. Milanese; donna fanatica

¹⁷ Ludwig Schieder mair, *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Leipzig und Bückeburg 1919, Tafel 55.

¹⁸ Vgl. Eibl VI, S. 367 (Kommentar zu Nr. 1075/25), und *Dokumente*, S. 274.

¹⁹ Vgl. KV⁶, S. 612, Anmerkung zu KV 539.

²⁰ *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* XXVII/1 Nr. 45. Vgl. dazu Max Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin 1902, Band II, S. 66 f.

²¹ Haydn hatte allerdings Mozarts Arie gestrichen. Vgl. dazu Dénes Bartha – László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960, S. 342.

²² Bauer-Deutsch IV, Nr. 1075, S. 64.

²³ Enthalten im Libretto der Wiener Aufführung (Exemplar: Neapel, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella). Vgl. den Eintrag in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis (vgl. Anmerkung 22) und *Dokumente*, S. 278 und 282. — Die erste Aufführung von Anfossis Oper fand 1783 in Turin statt.

²⁴ Eibl VI, S. 367 (Kommentar zu Nr. 1075/48).

²⁵ *Indice de' Teatrali spettacoli, di tutto l'anno dalla Primavera 1793 a tutto il Carnevale 1794... Parte nona*, Milano (o. J.), S. 78.

²⁶ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1084, S. 76.

²⁷ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1112, S. 98.

²⁸ Die Erstaufführung fand Februar 1783 in Rom (Teatro della Valle) statt. Der Titel eines Librettos, Florenz 1783, lautet (Ex.: Bologna, Civio Museo Bibliografico Musicale): *I due baroni / di Rocca Azzurra / Intermezzo a cinque voci / da rappresentarsi in Firenze nell' Autunno / dell' anno 1783. / Nel Nuovo Regio Teatro / degl' Intrepidi / detto della Palla a Corda / [...] / Firenze 1783.* — Der Name des Textdichters Giuseppe Palomba ist in einem Libretto, Neapel 1793, genannt (vgl. O. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Vol. I, Washington 1914, S. 415). Zur Wiener Aufführung vgl. auch *Dokumente*, S. 308.

e *superba*“) versprochen. Doch der schlaue Franchetto („*Primo mezzo carattere*“) hofft, Laura für sich zu gewinnen. Indem er sich als Bote der erwarteten Braut ausgibt, überreicht er dem Baron, der seine Braut noch nicht zu Gesicht bekommen hat, das Bild seiner Schwester Sandra („*Ragazza astuta e di spirito*“). Der Baron verliebt sich in das Bild. Als Laura eintrifft, ist sie empört, daß ihr Bräutigam sie nicht empfängt. Es kommt zu einer Konfrontation der Rivalinnen. Der Baron macht Sandra aufgrund des Bildes eine Liebeserklärung. Laura ist aufgebracht und ratlos. Die Frauen geraten in Streit. Laura beendet ihn mit der Arie „*Alma grande e nobil core*“, in der sie erklärt, daß hohe Gesinnung und ein edles Herz ein Wesen wie Sandra verachten müsse, und daß sie sich Respekt verschaffen wolle. Dem ungetreuen Bräutigam, der keine Verzeihung verdiene, kündigt sie Rache an. — Louise Villeneuve war die Schwester der Sängerin Adriana Ferrarese del Bene (eigentlich Francesca Gabrieli, aus Ferrara stammend), die in der Aufführung des *Figaro* am 29. 8. 1789 im Burgtheater die Susanna sang und bei der ersten Aufführung von *Così fan tutte* die Fior-diligi. Louise Villeneuve hatte 1789 am Burgtheater debütiert und war die erste Dorabella.

Für Louise Villeneuve schrieb Mozart noch zwei weitere Arien, die als Einlagen in die Oper *Il burbero di buon core* von Martin y Soler bestimmt waren: KV 582 „*Chi sà, chi sà, qual sia*“ (= Nr. 43) und KV 583 „*Vado, ma dove? oh Dei!*“ (= Nr. 44). Beide Arien sind im Autograph erhalten (Veste Coburg und BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) und mit *October* 1789 datiert (vgl. die Faksimiles auf S. XXf.), eine Datierung, die auch durch das eigenhändige Verzeichnis bestätigt wird²⁹. Die Aufführung von Martin y Solers Oper mit Mozarts Einlage-Arien (I, 14 und II, 5) fand am 9. November im Burgtheater statt³⁰. Zum erstenmal war die Oper, deren Libretto von Da Ponte stammt, am 4. Januar 1789 im Burgtheater in Szene gegangen. Auch der Text der Einlagen stammt mit größter Wahrscheinlichkeit von Da Ponte. Die Arie KV 582 wurde am Schluß einer kurzen rezitativischen Soloszene der weiblichen Hauptrolle Lucilla eingeschoben (I, 14)³¹. Nach einer Begegnung mit ihrem

Gatten Giocondo, der ihr aufgeregt, aber ohne Angabe eines Grundes, die Einmischung in seine Familienangelegenheiten verboten hatte, ist Lucilla ratlos zurückgeblieben. Sie fragt sich, was die Aufregung ihres Gatten zu bedeuten habe. — Die Arie KV 583 erhielt ihren Platz an einer in etwa analogen Stelle (II, 5). In Gegenwart seiner Gattin Lucilla hat Giocondo, dessen geschäftliche Verhältnisse nicht zum besten stehen, erfahren, daß seine Gläubiger sich nicht mehr vertrösten ließen und somit alles verloren sei. Giocondo, der sich von seinem gutmütigen, aber eigensinnigen und rauhbeinigen Onkel (Ferramondo) die Rettung aus seiner Misere erhofft, muß nun Lucilla seine Lage gestehen, nachdem Lucilla schon vorher aus Andeutungen entnehmen mußte, daß sie selbst von der Verwandtschaft ihres Gatten für Giocondos Unglück verantwortlich gemacht wird. Sie bricht in Klagen aus und beruft sich auf ihre Liebe zu Giocondo. In der Originalfassung der Oper wird die Szene durch ein Duett mit ähnlichem Inhalt abgeschlossen.

Unter dem 8. März 1791 trägt Mozart die Arie KV 612 „*Per questa bella mano*“ (= Nr. 45) als „*Eine Baß Aria mit obligaten Contra Baß. — für H: Görl und Pischlberger [. . .]*“ in sein Werkverzeichnis ein³². Das Autograph (BB), das der AMA noch vorlag, ist seit Kriegsende verschollen. Grundlage der Edition bildete daher die AMA, daneben auch eine Partiturnkopie des 19. Jahrhunderts, die wohl ebenfalls auf das Autograph zurückgeht (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). Verglichen wurde außerdem der Partitur-Erstdruck Offenbach, J. André (ca. 1822), der im Titel den ausdrücklichen Hinweis enthält: *Secondo il Manoscritto originale*. — Der Text läßt darauf schließen, daß auch KV 612 für eine Einlage in eine Buffa-Oper bestimmt war. Franz Xaver Gerl (Görl) (1764 bis 1827) sang in der ersten Aufführung der *Zauberflöte* den Sarastro. Spätestens im Jahr 1777 war Gerl als Domsänger (Altist) nach Salzburg gekommen. Hier unterrichtete ihn auch Leopold Mozart. Seit 1787 gehörte er dem Ensemble Schikaneders in Regensburg an, mit dem er 1789 als Sänger, Schauspieler und Komponist nach Wien an das Freihaus-Theater kam. Bis 1792 ist er bei Schikaneder nachweisbar. Später wirkte er in Mannheim (1802–1826). Gerl war nicht nur als Sänger, sondern auch als Schauspieler bedeutend. Seine Glanzrolle war die des Osmin in Mozarts *Entführung*³³. Friedrich Pischelberger (Pichelberger),

Martini Vincenzo. — Selbstverständlich sind die Wiener Einlagetexte hier nicht enthalten.

²⁹ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1146, S. 128.

³⁰ Vgl. den Artikel *Gerl, Franz Xaver* von Alfred Orel in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* IV, Kassel etc. 1955, Sp.

²⁹ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1112, S. 99.

³⁰ Vgl. *Dokumente*, S. 314.

³¹ Im Herbst desselben Jahres kam die erfolgreiche Oper von Martin y Soler auch in Venedig zur Aufführung. Der Titel des Librettos lautet (Exemplar: Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale): *Il burbero / di buon core / dramma giocoso per musica / da rappresentarsi / nel Nobile Teatro / Giustiniani / in San Moisè. / Nell'autunno dell'anno 1789. / — / In Venezia, / 1789. / Appresso Modesto Fenzo*, Handschriftlicher Vermerk:

der schon 1764 mit Dittersdorf in Großwardein ge- dient hatte, war ein berühmter Kontrabassist und gehörte ebenfalls dem Ensemble Schikaneders im Frei- haus-Theater an.

Die Echtheit der Arie K V A n h . 2 4 5 (6 2 1 ^a) „*Io ti lascio, oh cara, addio*“ (= Nr. 46), die in einigen Quellen auch mit *Cavatina* oder *Ariette* bezeichnet ist, wurde von Constanze Mozart in zwei Briefen an Breitkopf & Härtel aus dem Jahre 1799 mit Bestimmtheit bestritten³⁴. Sie hielt die Arie für eine Komposition des mit Mozart befreundeten Gottfried von Jacquin und schloß sich Abbé Stadlers Meinung an, nur die Violinen seien auf Jacquins Wunsch hin von Mozart gesetzt. Jacquin soll die Arie anlässlich der Abreise der Gräfin Hortensia Hatzfeld komponiert haben. Diesen Aussagen steht der autographe Befund gegenüber, der die Echtheit der Arie zu bestätigen scheint (vgl. auch KV⁶)³⁵. Die Arie wurde erstmals als Beilage der AMZ vom Oktober 1789 mit dem originalen italienischen Text und einer sangbaren deutschen Übersetzung veröffentlicht. Folgende Bemerkung ist der Partitur vorangestellt: „Wir liefern hier eine kleine Arie von Mozart zum erstenmal aus des Verfassers eigenhändigem Manuskript abgedruckt. Er schrieb sie in wenig Minuten, als er Abschied von einer Freundin nahm. Die Komposition wird bey aller Simplizität ihre schöne Wirkung nicht verfehlen, und bedarf unsers Lobes nicht.“ Als Ort und Zeit der Entstehung werden in sekundären Quellen Prag und das Jahr 1791 angegeben. Demnach müßte sie im September 1791 kurz vor Mozarts Abreise aus Prag nach der ersten Auf- führung des *Titus* geschrieben worden sein. In Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis wurde das Stück nicht aufgenommen. Die unsichere Datierung läßt indessen die Möglichkeit zu, das Stück mit der bislang nicht bzw. falsch zugewiesenen Arie zu identifizieren, die Mozart in seinen Briefen vom 15. Oktober und 4. November 1787 aus Prag an Gottfried von Jacquin erwähnte³⁶. Jedenfalls ist ein Teil des Autographs erhalten (Privatbesitz). Es bestand aus zwei Blättern, von denen das erste verloren ist. Das zweite enthält das Stück ab Takt 23 bis zum Schluß. Ergänzend zum

autographen Fragment wurde der Druck in der AMZ der Edition zugrundegelegt³⁷. Eine nach G-dur transponierte Fassung mit hinzugefügten Bläsern, die in einer zeitgenössischen Kopie aus dem Nachlaß von Mozarts Sohn (Salzburg, Mozarteum) überliefert ist, wurde als Anhang III in den vorliegenden Band auf- genommen. Die Kopie trägt als Komponistennamen Gottfried von Jacquin, der durchgestrichen und durch Mozart ersetzt ist. — Außer allem Zweifel steht, daß die Arie mit Jacquin in Verbindung zu bringen ist und daß sie durch einen Abschied veranlaßt war: Der Text variiert den geläufigen Typus der Abschiedsarie.

Fragmente und Entwürfe³⁸

Das Fragment der Seria-Arie K V 7 1 „*Ah, più tremar non voglio*“ (= Anhang I, 1) mit dem Text aus Metastasio's *Demofonte* (I, 1) ist entweder 1769 in Salzburg oder Anfang 1770 zu Beginn der Italienreise entstanden. Für letzteres spricht das Format des Auto- graphs (kleines Querformat), das Mozart auf Reisen bevorzugt. Das Autograph (Mengelberg-Stiftung, Amsterdam) überliefert auf vier Blättern mit acht beschriebenen Seiten 48 Takte einer voll ausgeführten Partitur; offenbar ist der Rest verlorengegangen.

Ebenfalls nur fragmentarisch erhalten ist die Buffa- Arie K V 2 0 9 ^a „*Un dente guasto e gelato*“ (= An- hang I, 2). Sie befindet sich auf einem autographen Blatt (Schweizer Privatbesitz), auf dessen Rückseite das voll ausgeführte Kyrie KV 90 niedergeschrieben ist. Wie bei KV 71 bricht auch hier die Komposition mit Seitenende ab, woraus auf Verlust weiterer Teile geschlossen werden könnte. Die Singstimme des Stük- kes, das keinen Titel hat, trägt die Personenbezeich- nung *l'ammalato*. Der Schrift nach dürfte das Frag- ment vor 1775 entstanden sein (Wolfgang Plath). Möglicherweise gehört es in den Zusammenhang der Buffa-Einlagen KV 209 und KV 210 (= Nr. 13 und 14 in: NMA II/7, *Arien · Band I*).

Von der Arie K V 4 4 0 (3 8 3 ^b) „*In te spero, oh sposo amato*“ (= Anhang II, 1) mit dem Text aus Metastasio's *Demofonte* (I, 2) liegt ein fragmenta- rischer Entwurf (Singstimme und Baß) im Autograph vor (Washington, Library of Congress). Er überliefert von der offenbar als Da-capo-Arie angelegten Kom- position nur den ersten Teil (*Allegro*) und den lang- samen Mittelteil (*Larghetto*). Constanzes Kennzeich-

1797 ff., und Alfred Orel, *Neue Gerliana*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 212 ff.

³⁴ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1243, S. 239, Zeilen 103–112, und S. 241, Zeilen 158–160, sowie Nr. 1245, S. 245, Zeilen 39–43.

³⁵ Die Frage der Echtheit wird diskutiert und aufgrund quellen- kritischer und musikalischer Interpretation positiv beantwortet in dem Aufsatz des Herausgebers *Die Arie KV 621^a von W. A. Mozart und Emilian Gottfried von Jacquin*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 205 ff.

³⁶ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1069, S. 56, Zeilen 52–54, und Nr. 1072, S. 58, Zeile 7 f.

³⁷ Über die zahlreichen weiteren Quellen, die z. T. angeblich auf das Autograph zurückgehen, wahrscheinlich jedoch auf den AMZ-Druck, orientiert der Krit. Bericht.

³⁸ Vgl. dazu auch die Vorworte der Arienbände 1–3 (NMA II/7), in denen die Fragmente in die Chronologie der vollständigen Kompositionen eingeordnet werden.

nung „per la mia cara sposa“ in einem Brief an Breitkopf & Härtel verweist das Stück in die Brautzeit Mozarts und Constanzes, ins Frühjahr 1782³⁹.

Autographe Partiturentwürfe (Veste Coburg) liegen vor für die Baß-Arie KV 433 (416^c) „Männer suchen stets zu naschen“ (= Anhang II, 2) und für die Tenor-Arie KV 435 (416^b) „Müßt ich auch durch tausend Drachen“ (= Anhang II, 4). Die Datierung 1783 ist hypothetisch. Nach Einsteins Vermutung (KV³) wären die Stücke mit dem Anfang 1783 von Mozart geplanten Singspiel nach Goldinis *Diener zweier Herren* in Verbindung zu bringen⁴⁰. Beide Stücke sind im Entwurf vollständig.

In die Zeit um 1783, als Mozart nach einem passenden Operntext suchte (vgl. den Brief an den Vater vom 7. Mai 1783)⁴¹, ist der autographe Entwurf des Terzettes für Tenor und zwei Bässe KV 434 (424^b; KV⁶: 480^b) „Del gran regno delle amazzoni“ (= Anhang II, 3) anzusetzen (Paris, Bibliothèque nationale, Département de la Musique, Sammlung Malherbe). Der Entwurf ist nicht zu Ende geführt worden. Es handelt sich um das Introduktions-Ensemble der Oper *Il regno delle amazzoni* von Giuseppe Petrosellini, die Agostino Accorimboni 1783 für Parma vertont hatte und die mehrfach aufgeführt wurde⁴². Zu dem Entwurf existiert eine Skizze mit zwei zusätzlichen Sopran-Stimmen, die im Anschluß an den Entwurf in Faksimile und Übertragung wiedergegeben wird (= Anhang II, 3a).

³⁹ Vgl. den Brief Constanzes vom 25. 2. 1799 an Breitkopf & Härtel: Bauer-Deutsch IV, Nr. 1236, S. 229, Zeile 67.

⁴⁰ Vgl. den Brief Mozarts vom 5. Februar 1783 an den Vater: Bauer-Deutsch III, Nr. 725, S. 255, Zeilen 39–44.

⁴¹ Bauer-Deutsch III, Nr. 745, S. 268, Zeile 9 ff.

⁴² Das Libretto einer Aufführung des Jahres 1784 in Florenz ist betitelt (Exemplar: Washington, Library of Congress): *Il Regno / delle Amazoni / Dramma giocoso per musica / da rappresentarsi nel Regio Teatro / di via della Pergola / l'estate del MDCCLXXXIV. / [...]* / — In Firenze 1784. Zum Text und zu den ausführlichen szenischen Bemerkungen vgl. Krit. Bericht.

Unter dem 17. September 1789 trägt Mozart in sein eigenhändiges Werkverzeichnis „Eine Aria in die Oper. der balbier von Seviglien. für Mad:^{me} Hoffer“⁴³ ein: KV 580 „Schon lacht der holde Frühling“ (= Anhang II, 5). Da die Aufführung dieser deutschen Bearbeitung von Paisiellos *Barbiere* offensichtlich nicht zustande kam, blieb das Stück unfertig liegen. Das Autograph ist verschollen und lag auch der AMA nicht vor. — Der Edition wurde eine Abschrift aus Jahns Besitz (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) zugrundegelegt, die wahrscheinlich auf das Autograph zurückgeht und auch von der AMA als Quelle benutzt wurde. Zum Vergleich wurde auch eine Kopie aus der Sammlung Köchel (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) herangezogen. — Die Sängerin Josepha Hofer, geb. Weber (1759–1818), seit 1788 mit dem Geiger Franz Hofer verheiratet, war die jüngere Schwester Constanzes. Ihre Ausbildung erfuhr sie bei Vincenzo Righini. Seit 1790 war sie Mitglied von Schikaneders Ensemble am Freihaustheater, wo sie die Rolle der Königin der Nacht in der Uraufführung der *Zauberflöte* sang⁴⁴.

*

Abschließend sei der Editionsleitung (Dr. Wolfgang Plath, Dr. Wolfgang Rehm) für ihre unentbehrliche Hilfe gedankt. Dank gebührt ferner all denen, die direkt oder indirekt die Edition durch Hinweise und Auskünfte gefördert haben; für diesen Band in erster Linie den Herren Dr. Dietrich Berke (Kassel), Dr. Walther Dürr (Tübingen) und Dr. Marius Flothuis (Amsterdam), sowie Fräulein Dr. Gertraut Haberkamp (München).

München, im März 1972

Stefan Kunze

⁴³ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1112, S. 98.

⁴⁴ Vgl. den Artikel *Weber, Familie* von Karl Maria Pisarowitz in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* XIV, Kassel etc. 1968, Sp. 323–324.

Handwritten musical score for the aria "Mentre ti lascio, oh figlia" from Mozart's opera *Le Nozze di Figaro*. The score is written on ten staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics in Italian. The bottom eight staves contain piano accompaniment. The lyrics are: "Mentre ti lascio, oh figlia, / che di pianto amara / piangi — / che di pianto amara / piangi — / che di pianto amara / piangi — / che di pianto amara / piangi —". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" and "ff".

„Mentre ti lascio, oh figlia“ KV 513 = Nr. 37: Blatt 9' des Autographs. Vgl. Seite 30–31, Takt 140–149.

Handwritten notes at the top of the page:
 Wien am 4. November 1788. 2. Blatt.
 des. Mozart.
 Eigenh. handschriftl.

Handwritten notes on the left side of the page:
 No. 39. K. 538. 1. g. 1. vollständig. S.
 1788.

The musical score consists of five staves, each labeled with an instrument: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written on a single page, with the number '3' written in the bottom right corner.

„Alt se in titel, bemigne stelle“ KV 538 = Nr. 39: Blatt 1^r des Autographs im Besitz der Veste Coburg.
 Vgl. Seite 57, Takt 1-7.

M.M.
Allegretto. Per Mozart und sein Gesangsst. i
Coburg 1789

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of ten staves. The first staff is for the voice, and the remaining nine are for the piano accompaniment. The lyrics are written in Italian and are: "Chi sa, chi sa, qual sia" (repeated), "L'esperte le mie braccia a separar, solo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p." and "f.". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

155/

1.
KV 582

„Chi sa, chi sa, qual sia“ KV 582 = Nr. 43; Blatt 1' des Autographs im Besitz der Veste Coburg.
Vgl. Seite 105, Takt 1-7.

36. „Alcandro, lo confesso” – „Non sò d’onde viene”

3

Rezitativ und Arie für Baß und Orchester
Text von Pietro Metastasio, „Olimpiade“ III, 6
KV 512

Recitativo

Datiert Wien, 18./19. März 1787

Allegro molto

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

CLISTENE
Al-can-dro, lo con-fes-so, stu-pi-sco di me

6
stes-so.
Il vol-to, il ci-glio, la vo-ce di co-

11 Andante a tempo
stui nel cor mi de-sta un pal-pi-to im-prov-vi-so,

*) T. 11, Streicher: in einer der Quellen (vgl. dazu Vorwort) fp statt p.

13 **Tempo primo**

che lo ri-sen-te in o-gni fi-bra il san-gue.

17

Fra tut-ti i miei pensie-ri la ca-gion ne ri-cer-co, e non la tro-vo.

22

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

attacca subito l'Aria

Aria

Andante

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Basso

Violoncello
e Basso

Non sò d'on - de vie-ne quel te - -

8

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

sfp

ne - ro af - fet - to, quel mo-to, chei-gno-to mi na-sce nel-pet-to, quel gel, che le ve - ne scor-

sfp

*) Eine der Quellen überliefert für die Takte 4-8 der Singstimme folgende verzierte Fassung:

9

don - de - vie-ne quel - - - ne - ro af - fet-to,

14

ren - do - do mi va. Non sò d'on - de vie - ne quel
 ren - do, scor - ren - do

sf p

20

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

p pp

20

gno-to mi na-sce nel pet-to, mi na - - - sce nel pet - - -

32

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

*) Eine der Quellen überliefert für die Takte 27-28 der Singstimme folgende verzierte Fassung:

mi na - sce nel pet - to,

39

ve - ne scor - ren -

44

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

*) Zu T. 43 in der Singstimme vgl. Krit. Bericht.

Allegretto

Ob. I

Ob. II

tr

do - ren - do mi va. Nel se - noa de - star - mi si

f

p

57

tr

fie - ri con-tra-sti, nel se - noa de - star - mi si

f

p

*) Zu T. 53/54 in den Oboen vgl. Krit. Bericht.

**) Zu T. 61 in den Fagotten und Violoncello/Baß vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

64

Ob. I, II

fi - ri con - tra - sti non par - mi che ba - sti la so - la pie - tà, no, non par - mi che

72

ba - sti la so - la pie - tà. Nel se - no a de - star - mi sì fie - ri con -

10

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

56

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

93

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

101

Tempo primo

la so - la pie - tà. Ah, non sò - d'on - de

*) Eine der Quellen überliefert für die Takte 106–113 der Singstimme folgende verzierte Fassung:

114

Ah, non sò - d'on - de - vie - ne, non sò - d'on - de - vie - ne quel - te - ne

Musical score for the first system, measures 110-114. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "vie - ne, non sò don - de vie - ne quel te - ne - ro af -". The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *p* and *fp*.


Musical score for the second system, measures 115-119. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "fet - to, quel mo - to, che i - gno - to mi na - sce nel pet - to, quel gel, che le". The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices and dynamic markings such as *fp*.


119

ve - ne scor - ren - do, scor - ren - do mi va. Non

126


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

*) Eine der Quellen überliefert für T. 122 der Singstimme folgende verzierte Fassung: 

**) Eine der Quellen überliefert für T. 132 (4. Viertel) der Singstimme folgende verzierte Fassung: 

Musical score for measures 130-139. The score includes vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The lyrics are: "guo-to mi na-sce nel pet-to, mi na - - sce nel pet - -".

Musical score for measures 140-149. The score includes vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *mfp*, and *f*. The lyrics are: "to, quel gel. che le ve - ne scor - ren - do mi va, quel gel, che le".

*) Eine der Quellen überliefert für T. 134 (4. Viertel) der Singstimme folgende verzierte Fassung: 

146

p mfp mfp

p mfp mfp

mfp mfp

mfp mfp

ve - ne - scor - ren

151

sfp sfp sfp

sfp sfp sfp

sfp sfp sfp

do mi va, quel gel, che le

*) Eine der Quellen überliefert für T. 154 der Singstimme folgende verzierte Fassung:

155

(scritto) do mi va.

**) Eine der Quellen überliefert für die Takte 155–156 der Singstimme folgende Alternativ-Fassung:

va. quel gel, che le

Musical score for measures 158-162. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ve - ne scor - ren - do mi va" and "scor - ren - do mi va". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include *sfp* (sforzando piano) and *sfz* (sforzando).

163

Musical score for measures 163-167. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "do - mi va, quel - gel, che le" and "scor - ren - do". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *tr* (trill) and *sfz* (sforzando).

37. „Mentre ti lascio, oh figlia”

Arie für Baß und Orchester

Text aus der Oper „La disfatta di Dario“ (II, 9) von Giovanni Paisiello

Text von Duca Sant'Angioli-Morbilli

KV 513

Datiert Wien, 23. März 1787

Larghetto

Flauto
Clarinetto I, II
in Si^b/B
Fagotto I, II
Corno I, II
in Mi^b/Es
Violino I
Violino II
Viola I, II
Basso
Violoncello
c. Basso

pp p sfp sf p sfp

6
sfp sfp sfp
p cresc. f sfp
p cresc. f sfp
sf p f p
sfp sfp sfp

11

Musical score for measures 11-14. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano part with triplets and a vocal line with dynamic markings. The piano part includes dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The vocal line includes dynamics *sf* and *p*. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets. The vocal line has a melodic line with some rests.

15

Musical score for measures 15-18. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano part with a dense texture and a vocal line with dynamic markings. The piano part includes dynamics *r* and *p*. The vocal line includes dynamics *r* and *p*. The piano part has a complex rhythmic pattern with many notes. The vocal line has a melodic line with some rests.

19

DARIO
Men - tre ti la-scio, oh fi - glia, oh - fi - glia, in sen - mi tre - ma il

26

co-re, in sen mi tre-ma, mi tre - ma il co-re. Ahi che par-ten - za a-

34

ma - ra! Ahi che par - ten - za, che par - ten - za a - ma - ra!

41

Pro - vo nel mio do - lo - re le

44

sma - nie ed il ter - ror, le sma - nie ed il ter - ror, le sma - - nie ed

49

il ter - ror. Men - tre ti - la - - - scio. oh

54

fi - glia, in sen - mi - tre - ma il - co - re.

Ahi che par-ten-za a - ma - ra! Ahi che par-ten - za a - ma - ra! Pro-vo nel mio do - lo - re le

64

sma-nie ed il ter-ror, le sma-nie ed il ter-ror, le sma-nie,

70

pro-vo nel mio do-lo-re le sma-nie ed il ter-ror, le sma-nie ed il ter-ror, le

76

sma - nie ed il ter - ror le sma - nie ed il ter - ror.

Par - to. Tu pian - gi? tu pian - gi? Oh — Di - o!

*) T. 85, Baß, Ausführung etwa: oder:

87 Allegro

Ti - chieg-gio un sol mo - men - to, un sol mo - men - to.

94

Men - tre ti la - scio, oh fi - glia, in sen ni -

100

tre - ma il co - re. Ahi che par - ten - za a - ma - ra! Ahi che par - ten - za a - ma - ra!

106

Fi - glia, ti la - scio. Oh Dio che fier tor - men - to! oh Dio che fier tor - men - to! che

112

fier tor-men-to! Ti-chieg-gio un sol mo-men-to, un sol mo-men-to.

120

Fi-glia, ti la-scio. Ahi che par-ten-za a-ma-ra! Oh Dio che fier tor-men-

127

to! Ah mi si spez - za il cor, ah mi si spez - za, si

134

spez - za il cor, Par - to, Ad - di - o, Tu

sfp
 sfp
 sfp
 p
 sfp
 sf
 p
 p
 p
 pian - gi ———! Ahi che par - ten - - za a - ma - ra!
 p
 sf

7 2) b7 $\begin{matrix} 2\flat \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2\flat \\ b5 \\ 3 \end{matrix}$

147
 p
 sf
 f
 f
 f
 Ahi che par - ten - - za a - ma - ra! Oh Dio che fier tor - men - to! oh
 p
 6 $\begin{matrix} 2\flat \\ 3 \end{matrix}$ b7 f

*) Zur Bezifferung in den Takten 143–148 vgl. Vorwort.

152

Dio che fier tor-men-to! che fier tor-men-to! Fi-glia, io par-to, ti

159

la-scio. Ad-di-o: Ahi che par-ten-za a-ma-ra! Oh Dio' che fier tor-men-

105

- - - to! Ah mi si spez - za il cor, ah mi si spez - za, si spez - za il

173
Più allegro

cor, ah mi si spez - za il cor, ah mi si spez - za il cor, ah mi si spez -

182

- za il cor, ah mi si spez - za il cor, mi si spez - za, si spez - za il cor, ah -

191

mi si spez - za il cor, mi si spez - za, si spez - za il cor, ah mi si spez - za il

9

cor, ah mi si spez - za il cor, ah mi si

204

spez - za il cor, mi si spez - za, si spez - za il cor, mi si

209

spez - za il cor,

214

ff

38. „Bella mia fiamma, addio” – „Resta, oh cara”

37

Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester

Text aus der Festa teatrale „Cerere placata” (II, 5) von Niccolò Jommelli

Text von D. Michele Sarcone

KV 528

Datiert Prag, 3. November 1787

Recitativo

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello e Basso

p

p

p

TITANO

Bel - la mia fiam - ma, ad - di - o, -

4

non pia - que al cie - lo di ren - der - ci fe - li - ci.

8

Ec - co re - ci - so, pri - ma d'es - ser com - pi - to, quel pur - is - si - mo no - do, che strin - se - ro fra

12

lor glia-ni-mi no-stri con il so-lo vo-ler. Vi-vi;

16

ce-dial de-stin, ce-dial do-ve-re. Dal-la giu-ra-ta fe-de la mia

19

fp

mor-te fas-sol-ve; a più de-gno con-sor-te... oh pe-ne! u-

22

ni - ta vi - vi più lie - ta e più fe - li - ce vi - ta.

25

Ri - cor - da - ti di me; ma non mai tur - bi d'un in - fe - li - ce spo - so la

29

ra - ra ri - mem - bran - za il tuo ri - po - so. Re - gi - na,

32

io va-do ad ub-bi-dir-ti; ah tut-to fi-ni-sca il mio fu-ror

35

col mo-rir mi-o. Ce-re-re, Al-fe-o, di-let-ta spo-sa, ad-di-o!

attacca l'Aria

Aria
Andante

Re-sta, oh ca-ra; oh ca-ra; a-cer-ba

8

p

p

mor - te mi - se - pa - ra, ah Di - o! - da te; mi se - pa - ra, oh

15

Di - o! - da te. Pren - di cu - ra di sua

19

sor - te, con - so - lar - la al - men pro - cu - ra. Va - do... ahi

23

las - so! ad - di - o, ad - di - o per sem - pre. Quest'af -

fan - no, que - sto pas - so è ter - ri - bi - le per me, è ter - ri - bi - le, ter -

mf

33

ri - bi - le per me. Re - sta, oh ca - ra; re - sta, oh

p

38

ca - ra; a - cer - ba mor - te mi - se - pa - ra, oh

44

Di - ol - da te; mi se - pa - ra, oh Di - o! - da te. Pren - di cu - ra di sua

50

sor-te, con - so - lar - - la al-men pro - cu-ra, al-men pro - cu - ra,

54

Ob. I

Ob. II

Va - do... ahi las - so! ad - di - o, ad - di - o per

58

Ob. I, II

sem. pre. Quest' af - fan - no, que - sto pas - so è ter - ri - bi - le per me, è ter -

63

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

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

ri - bi - le, ter - ri - bi - le, è ter - ri - bi - le per me. Ah! quest' af - fan - no, que - sto pas - so

70

è ter - ri - bi - le per me, è ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le, è ter -

75

ri - bi - le per me, è ter - ri - bi - le per me, è ter - ri - bi - le per

80 Allegro

me. Ah! dov' è il tem - pio, dov' è Pa - ra?

Vie - ni af - fret - ta la ven - det - ta! vie - ni af - fret - ta la ven - det - ta! vie - ni af -

104

più sof - fri - bi - le non è, no, più sof - fri - bi - le non

fp fp cresc. f p

112

è. Dov'è il tempio? dov'è la-ra? ah do-ve? ah do-ve? Vie-ni af-

f fp fp p

120

cresc. *f* *f* *a 2* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

fret - ta - la - ven - det - ta! vic - ni af - fret - ta - la - ven - det - ta! vic - ni! vic - ni!

cresc. *f*

126

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

Que - sta vi - ta

132

co - sia - ma - ra più sof - fri - bi - le non è, no...

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

138

Oh ca - ra; ad - di - o! ad -

p
p
p

144

di - o! ad - di - o! per sem - pre ___!

152

Ah que - sta vi - - ta co - - si a -

116

p

p

p

fp

fp

fp

crescendo

crescendo

crescendo

fri - bi - le non è. Quest'af - fan - no, que - sto pas - so, que - sta - vi - ta - co - sia -

fp

crescendo

178

f

p

f

p

f

p

f

fp

fp

f

fp

ma - ra - piu sof - fri - bi - le, sof - fri - bi - le non è, piu sof - fri - bi -

f

fp

3

184

p *crescendo*

le non è, più sof-fri-bi-le non è, più sof-fri-bi-

crescendo

191

f *a 2*

le non è.

39. „Ah se in ciel, benigne stelle“

57

Arie für Sopran und Orchester
Text von Pietro Metastasio, „L'eroe cinese“ I, 2
KV 538

Datiert Wien, 4. März 1788

Allegro

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

The score shows the first four measures of the piece. The Oboe and Bassoon parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Horns play sustained notes. The Violins and Viola play a complex rhythmic accompaniment. The Cello and Double Bass play a steady eighth-note bass line. The Soprano part is currently silent.

The score continues with measures 5, 6, and 7. The Oboe and Bassoon parts continue their rhythmic pattern. The Horns play sustained notes. The Violins and Viola play a complex rhythmic accompaniment. The Cello and Double Bass play a steady eighth-note bass line. The Soprano part is currently silent.

18

f

ff

f

f

Tutti Bassi

f

23

p

p

p

Ah se in ciel, be - ni - gne stel - le,

p

28

la pic - tà non è smar - ri - ta, la pic -

33

tà non è smar - ri - ta, o to - glie - te - mi la

38

p

vi - ta, o la - scia - te-mi il mio ben —, o la - scia - te-mi il mio

43

ben, la - scia -

47

Musical score for measures 47-50. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. The melody consists of quarter notes and half notes, often beamed together. The piano part includes a consistent eighth-note accompaniment in the bass and a more active line in the treble with eighth and sixteenth notes.

51

Musical score for measures 51-54. The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The piano accompaniment remains consistent with eighth-note patterns. The melody in the right hand continues with quarter and half notes, some with slurs. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active line in the treble with eighth and sixteenth notes.

55

- te-mi,

Vc.

59

la - scia-te-mi il mio ben. Ah se in ciel, be -

Tutti Bassi

64

ni - gne stel - le, la pie - tà non è smar -

69

ri - ta, non è smar - ri - ta, o to - glic - te - mi la -

vi - ta o la - scia - - - te - mi, la - scia - te - mi il mio

Tutti Bassi *Vc* *Tutti Bassi*

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

Detailed description: This system contains five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle three staves are piano accompaniment. The first piano staff has dynamics *f* and *p*. The second piano staff has dynamics *f* and *p*. The third piano staff has dynamics *f* and *p*. The vocal lines have lyrics: "vi - ta o la - scia - - - te - mi, la - scia - te - mi il mio". The bottom staff is a bass line with dynamics *f* and *p*. There are markings *Tutti Bassi* and *Vc* above the bass line.

ben, o la - scia -

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

Detailed description: This system contains five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle three staves are piano accompaniment. The first piano staff has dynamics *f* and *p*. The second piano staff has dynamics *f* and *p*. The third piano staff has dynamics *f* and *p*. The vocal lines have lyrics: "ben, o la - scia -". The bottom staff is a bass line with dynamics *f* and *p*. There is a marking *f* above the bass line.

83

84

te - mi il mio ben, o to - glie -

te - mi la vi - ta, o la - scia - te-mi il mio ben, o la - scia - te-mi, la -

*) T. 91 ff., Sopran: im autographen Particell (vgl. dazu Vorwort) abweichende Rhythmisierung und Textunterlegung; vgl. Krit. Bericht.

94

scia -

98

- te - mi il mio ben.

102

108

Voi che ar - de - te o - gnor sì bel - le del mio

112

ben nel dol - ce a - spet-to, del mio ben nel dol - ce a -

118

spet - to, pro - teg - ge - te il pu - ro af - fet - to che i - spi -

124

ra - te a que - sto sen, a que - sto sen. Ah se in ciel, be - ni - gne

130

stelle, la pie - tà non è smar - ri - ta, o to - glie - te - mi la vi - ta, o la - scia -

136

p

a 2
p

140

p

144

te-mi, la - scia-te-mi il mio ben. Ah se in ciel, be -

Vc. *Tutti Bassi*

f *p* *f*

150

ni - gne stel - le, la - pie - tà non è smar -

p

155

ri - ta, non è smar - ri - ta, o to - glie - - te - mi - la -

Vc.
p

cresc. *f* *f* *p*

161

vi - ta, o la - scia - - te - mi, la - scia - te - mi il mio ben, o la -

Tutti Bassi *Vc.* *p* *Tutti Bassi* *fp* *f*

167

scia - te - mi il mio

171

ben, o to - glie - te - mi la vi - ta, o la - scia - te - mi il mio

178

ben, o la - scia - te - mi - , la - scia -

182

te-mi il mio

*) T. 179 ff., Sopran: Zur Lesart des autographen Particells vgl. Krit. Bericht.

186

Musical score for measures 186-190. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "ben, o to - glie - te - mi la vi - ta -, o la - scia -". The piano accompaniment features dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte).

191

Musical score for measures 191-195. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "- te - mi il mio ben, o to - glie - te - mi, to -". The piano accompaniment features dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *tr* (trill).

195

f
 a²
 fp
 p
 cresc.
 cresc.
 cresc.
 f
 fp
 p
 f
 fp
 p

glie - te - mi la vi - ta, to - glie - te - mi la vi - ta, o la -

199

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

scia - te - mi, la - scia - te - mi il mio ben, la - scia - te - mi il mio ben, la -

204

p cresc. *f* *a 2*

p cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

scia - te-mi il mio ben, la - scia - te-mi il mio ben.

cresc. *f*

209

f

40. „Ich möchte wohl der Kaiser sein“

79

Ein deutsches Kriegslied für Baß und Orchester

Text von Johann Wilhelm Ludwig Gleim

KV 539

Datiert Wien, 5. März 1788

Allegro

Flauto piccolo

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in La/A

Piatti

Tamburo grande

Violino I

Violino II

Viola I, II

Basso

Violoncello
e Basso

1. Ich möch - te wohl der
2. Ich möch - te wohl der
3. Ich möch - te wohl der
4. Ich möch - te wohl der

6

Kai - ser sein, der Kai - ser sein!
 Kai - ser sein, der Kai - ser sein!
 Kai - ser sein, der Kai - ser sein!
 Kai - ser sein, der Kai - ser sein!

Den O - ri -
 A - then und
 Die be - sten
 Weil a - ber

11

ent wollt ich er - schüt - tern,
 Spar - ta soll - ten wer - den
 Dich - ter wollt ich din - gen.
 Jo - seph mei - nen Wil - len

die Mu - sel - män - ner müß - ten
 wie Rom die Kö - ni - gin der
 der Hel - den Ta - ten zu be -
 bei sei - nem Le - ben will er -

zit-tern, Con-stanti-nopel wäre mein, Con-stanti-nopel wäre
 Er-den, das Al-te sollte sich er-neun, das Al-te sollte sich er-
 sin-gen, die gold-nen Zei-ten führt ich ein, die gold-nen Zei-ten führt ich
 fül-len und sich da-rauf die Wei-sen freun, und sich da-rauf die Wei-sen

mein, Con-stanti-nopel wäre mein! Ich möch-te wohl der
 neun, das Al-te sollte sich er-neun! Ich möch-te wohl der
 ein, die gold-nen Zei-ten führt ich ein! Ich möch-te wohl der
 freun, und sich da-rauf die Wei-sen freun, so mag er im-mer

41. „Un bacio di mano“

83

Ariette für Baß und Orchester

Einlage in die Oper „Le gelosie fortunate“ (II, 4) von Pasquale Anfossi

Text von Lorenzo Da Ponte (?)

KV 541

Datiert Wien, Mai 1788

Allegretto

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Basso

Violoncello
e Basso

M. GIRÒ
Un ba-cio di ma-no vi fa ma-ra-vi-glia,

6

e poi bel-la fi-glia vo-le-te spo-sar, e poi bel-la fi-glia

12 tr.

vo - le - te spo - sar. Voi

21

sie - te un po' ton - do, mio ca - ro Pom - pe - o, lù - san - ze del mon - do an - da - te a stu -

28

mf_p mf_p mf_p mf_p mf_p mf_p

diar, an - da - te, an - da - te, an - da - te a stu - diar, an - da - te, an - da - te, an - da - te a stu -

36

f p

diar. Un

41

uoni, che si spo - sa con gio - vin vez - zo - sa, a cer - ti ca - pric - ci, dee

47

pria ri - nun - ciar, dee pria ri - nun - ciar, dee li - be - re vo - glie la -

Musical score for page 87, measures 53-57. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics:

sciar al - la mo - glie, dee sem - pre le por - te a - per - te la -

Dynamics and articulations in the piano part include *fp* (fortissimo piano), *tr* (trill), and *tr* (trill) in the right hand, and *fp* in the left hand.

Musical score for page 87, measures 58-62. The score includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has the following lyrics:

sciar, a - per - - - - te le por - te la - sciar, a - per - - - -

64

te le por - te la - sciar, dee chiu - de - re gli oc - chi, gli o-

simile

simile

69

rec - chi, la boc - ca, se il re de - gli scioc - chi non vuo - le sem-

simile

brar. Voi sie - te un po' ton - do, mio ca - ro Pom - pe - o, lù - san - ze del

80

mon - do an - da - te a stu - diar, an - da - te, an - da - te, an - da - te a stu - diar, an -

87

mf

mf

mf

da - te, an - da - te, an - da - te a stu - diar, an - da - te a stu - diar, an - da - te a stu -

94

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

diar, l'u - san - ze del mon - do an - da - te a stu - diar.

f

*) Zu T. 95 in den Fagotten vgl. Krit. Bericht.

42. „Alma grande e nobil core“

Arie für Sopran und Orchester

Einlage in die Oper „I due baroni di Rocca Azzurra“ (I, 8) von Domenico Cimarosa

Text von Giuseppe Palomba

KV 578

Datiert Wien, August 1789

Allegro

Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II *)
in Sib alto/B hoch
Violino I
Violino II
Viola I, II
Soprano
Violoncello
e Basso

7 tr

*) In der Quelle „Clarini“; vgl. Vorwort.

12. *a²*

p

a²

p

p

p

p

MADAMA
Al - ma gran - de e

p

p

18

p

no - - bil co - re le tue pa - - ri o - gnor di -

23

sprez - za, le tue pa - - rio - gnor di -

27

sprez - za, al - ma gran - de e no - bil co - re le tue pa - - - -

31

Musical score for measures 31-33. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part includes a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm.

34

Musical score for measures 34-37. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part includes a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm. Dynamics markings include *fp*, *p*, and *f*. The vocal line includes the lyrics: "ri o - gnor di - sprezz-a."

38

f *f* *a2* *f* *f* *p* *f* *fp* *fp* *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *Vc. p* *sf* *sf*

So - no da - ma al fa - sto av-vez - za e so far - - - mi, so

43

fp *fp* *f* *p* *cresc.* *sf* *sf* *f* *p* *cresc.* *sf* *sf* *f* *p* *cresc.* *sf* *sf* *f* *p* *cresc.* *Tutti, Bassi* *sf* *sf* *f* *p* *cresc.*

far - - mi ri - - spet - tar, e so far - mi ri - - spet -

47

a2
p

f *p* *f* *p*

tar. Al-ma gran-de, al-ma gran-dee no - bil co - re

f *p*

53

p

simile
simile

le tue pa - ri, le tue pa - ri o-gnor di-sprez-za. So - - no da - ma al

59

simile

f

f

f

f

fa - - - sto av - vez - za e so far - mi ri - spet - tar,

f

63

p

p

p

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

p

fp *fp* *fp*

e so far - - - mi ri - spet - tar, e so far - mi ri - spet -

68

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

a 2 *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

tar, e so far-mi-ri-spet-tar.

cresc. *f*

72

p *a 2* *p*

a 2 *p*

p

p *sf* *p*

sf *p*

Va, fa-vel-la a quell' in-gra-to,

10

p

simile

gli di - rai che fi - - da io so - no, che fi - da, che fi - da, che

p

84

Allegro assai

p

a2

p

a piacere

fi - da - io - so - no. Ma non me - ri - ta - per - do - no,

p

90

ma non me-ri-ta... per-do-no, sì mi vo-glio ven-di-car, sì mi vo-glio ven-di-

96

car, in-gra-to, in-gra-to non

100

me - ri - ta per - do - no, si mi vo - glio ven - di - car, si mi vo - glio ven - di - car, si mi

108

vo - glio, ah, si mi vo - glio, mi vo - glio, mi vo - glio ven - di - car,

114

simile *cresc.* *fp* *fp*

simile *cresc.* *fp* *fp*

simile *cresc.* *f*

in - gra - to, in - gra - to, in - gra - to non me - ri - ta per - do - no, sì mi

simile *cresc.* *f*

120

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

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

vo - glio ven - di - car, sì mi vo - glio ven - di - car, sì - mi - vo - glio, sì mi vo - glio ven - di -

126

f sfp sfp sfp
 f sfp sfp sfp
 cresc. f p cresc. f sf p sf p sf p
 f p cresc. f sfp sfp sfp
 car, ven-di - car, sì mi vo - glio ven-di - car, sì mi vo - glio
 f p cresc. f sfp sfp sfp

132

sfp sfp sfp sfp
 sfp sfp sfp sfp
 sfp p sfp sfp sfp sfp
 sf p p sf p sf p sf p
 sfp p sfp sfp sfp
 ven - di - car, ven - di - car, sì mi vo - glio
 sfp p sfp sfp sfp

138

ven - di - car, ven - di - car, sì mi vo - glio, mi vo - glio

144

ven - di - car.

43. „Chi sà, chi sà, qual sia“

Arie für Sopran und Orchester
 Einlage in die Oper „Il burbero di buon core“ (I, 14) von Martin y Soler
 Text von Lorenzo Da Ponte (?)
 KV 582

Datiert Wien, Oktober 1789

Andante

Clarinetto I,II
in *DolC*

Fagotto I,II

Corno I,II
in *DolC*

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello
e Basso

MADAMA LUCILLA
 Chi sà, chi sà, qual si - a l'af-

5

fan - no del mio be - ne, se sde - gno, ge - lo - si - a, ti - mor, so - spet - to, a -

10

fp fp p

fp fp cresc. f p

f p f p p cresc. f p

fp fp p cresc. f p

fp cresc. f p

mor-, se sde - gno, ge - lo - si - a, ti - mor, so - spet - to, a - mor.

f p f p p cresc. f

16

p

Voi che sa - pe - te, oh de - i, i pu - ri af - fet - ti - mic - i, voi que - sto dub - bio a -

21

ma - ro — to - glie - te - mi dal cor., voi que - sto dub - bio a - ma - ro — to -

26

glie - te - mi, to - glie - te - mi dal cor, to - glie - te - mi, to -

30

glic-te-mi, to-glie - te-mi dal cor

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

35

Chi sà, chi sà, qual si - a l'af - fan - no del mio be - ne, se

p *mf* *p*

40

fp fp p fp

fp fp

f p f p f p

fp fp fp

fp fp

sde-gno, ge-lo-si-a, ti-mor, so-spet-to, a-mor, se sde-gno, ge-lo-

f p f p f p

45

fp p

fp

fp cresc. f

f p p cresc. f p

fp p cresc. f

fp p cresc. f

si-a, ti-mor, so-spet-to, a-mor.

f p cresc. f

49

Voi che sa - pe - te, oh de - i,

Violoncello
p

53

i pu - ri af - fet - ti mie - i,

57

mf p cresc. cresc. cresc.

voi que-sto dub-bio a-ma-ro to-glie-te mi dal

Tutti Bassi

mf p cresc.

62

f p f p

p mf p mf

cor., voi que-sto dub-bio a-ma-ro to-

p mf

66

glie - te - mi dal

70

cor _____, to - glie - te - mi dal cor _____, to - glie - te - mi dal

74

Fag. I

Fag. II

p

cor, to - glie - - te, to - glie - - te - mi dal

78

Fag. I, II
a 2

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

cor, to - glie - te - mi dal - cor, to - glie - te - mi dal -

crescendo

82

f
 f
 a2
 f
 ff
 f
 cor.
 Violoncello
 ff
 Tutti Bassi

85

f
 ff

44. „Vado, ma dove? oh Dei!”

Arie für Sopran und Orchester

Einlage in die Oper „Il burbero di buon core“ (II, 5) von Martin y Soler

Text von Lorenzo Da Ponte (?)

KV 583

Datiert Wien, Oktober 1789

Allegro

Musical score for the first system of the aria. The score includes parts for Clarinetto I, II in Sib/B; Fagotto I, II; Corno I, II in Mib/Eb; Violino I and II; Viola I, II; Soprano; and Violoncello e Bassa. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is B-flat major. The soprano part begins with the text 'MADAMA LUCILLA' and the lyrics 'Va - do, ma do - ve?'. Dynamics include *f* and *p*.

Musical score for the second system of the aria. The score includes parts for Violino I and II; Viola I, II; Soprano; and Violoncello e Bassa. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is B-flat major. The soprano part continues with the lyrics 'oh - De - i! se - de' tor - men - ti - suo - i, se - de' so - spi - ri - mie - i non'. Dynamics include *p* and *simile*.

12

sen - te il ciel pie - tà, Va - do,

17

ma do - ve? oh De - i!

23

p

p

p

simile

simile

p

p

se de' tor-men-ti suo - i, se de' so-spi-ri-mie - i non sen-te il ciel pie -

28

a2

tà, non sen-te il ciel pie - tà, se de' tor-men - ti

32

suo - i, se de' so - spi - ri mie - i non sen - te il — ciel pie - tà.

Andante sostenuto

38

dolce

dolce

p

p

p

p

Tu che mi par - li al

43

co - re —, gui - dai miei pas - si a - mo - re; tu quel ri - te - gno or to - gli

48

che du - bi - tar mi fa, che — du - bi - tar mi fa.

53

Tu che mi par - li al co - re,

58

gui - dai miei pas - sia - mo - re; tu quel ri - te - gno or to - gli che du - bi - tar mi

63

Musical score for measures 63-67. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features the lyrics: "fa, che du - bi - tar mi fa, che du - bi - tar, che du - bi - tar". The piano accompaniment consists of a right-hand part with eighth-note patterns and a left-hand part with a steady bass line.

68

Musical score for measures 68-72. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features the lyrics: "mi fa, che du - bi - tar, che du - bi - tar mi". The piano accompaniment continues with similar patterns to the previous section.

45. „Per questa bella mano“

Arie für Baß, obligaten Kontrabaß und Orchester

Textdichter unbekannt

KV 612

Datiert Wien, 8. März 1791

Andante

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in D/Re

Violino I

Violino II

Viola I, II

Contrabbasso
obbligato

Basso

Violoncello
e Basso

7

Musical score for piano and strings, measures 11-14. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano part with a complex texture of six staves and a string quartet part with four staves. The piano part includes a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string quartet part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Measure 11 is marked with a double bar line and the number 11. Measure 14 is marked with a double bar line and the number 14. Dynamics include *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

19

Per que - sta bel - la ma - no, per que - sti va - ghi ra - i giu - ro, mio ben, che

24

ma - i non a - me - rò che te. l'au - re, le pian - te i

29

sas - si, che i miei so-spir ben san - no, a te qual sia di - ran - no la

34

mia co-stan - te fè, a te - qual sia di - ran - no - la mia co - stan -

40

46

- te fe. Per que - sta bel - la ma - no, per que - sti va - ghi ra - i

giu - ro, mio ben, che ma - i non a - me - rò che te.

* Zu T. 42-45 in Viola I, II vgl. Krit. Bericht.

50

a 2

Lau - re, le pian - te, i sas - si, che i

53

miei so-spir ben san - no, a te qual sia di -

57

ran - no - la mia co - stan - te fe

61 *Allegro* *f* *tr*

la mia co - stan - te fe. Vol-gi

68

68

p *simile*

lie - ti o fie - ri sguar - di, dim - mi pur che m'ò - di o

69

p

m'a - mi, dim - mi pur che m'ò - di o - m'a -

73

- mi, sem - pre ac - ce - so ai - dol - ci dar - di,

78

sem - pre tuo vo' - che - mi chia - mi,

Adagio

Allegro

83

ne can-giar può ter-ra o cie-lo quel de-sio — che — vi — ve in me —, quel de-sio — che —

89

vi — ve in — me. Vol-gi lie — ti o fie — ri sguar — di, dim-mi

* T. 85 f., Baß: Die Quellen (vgl. dazu Vorwort) überliefern hier und im folgenden die Textvariante „desir“ statt „desio“.


** T. 89, Violine I, 1.–3. Viertel: ossia wie T. 114 (Vorschlag des Herausgebers).

93

pur — che m'o - di o m'a - mi, dim-mi pur che m'o - dio...

97

m'a - mi,

*) T. 99, Baß, Ausführungsvorschlag: 
(mk) - - mi,

101

sem - pre ac - ce - so ai dol - ci dar - di,

105

sem - pre tuo vo - che mi chia - mi ne can -

109 Adagio Allegro

giar può ter - ra o cie - lo quel de - sio che vi - ve in me, quel de - sio che

114

vi - ve in me, nè can - giar può ter - ra o cie - lo quel de -

118

sio che vi - ve in me, nè can - giar può ter - ra o

121

cie - lo quel de - sio che

116

vi - - - ve in me, quel de - sio che vi - ve in

127

me, quel de - sio che vi - ve in me, quel de - sio — che —

130

vi - - - - ve in me.

133

*) Zu T. 132 und 134 in Viola I, II vgl. Krit. Bericht

46. „Io ti lascio, oh cara, addio“

Arie für Baß und Orchester*)

Textdichter unbekannt

KV Anh. 245 (621*)

Entstanden Prag, 1791

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Violoncello e Basso

3

Io ti

6


la-scio, oh ca - ra, ad - di - o, vi - vi più fe - li - ce e - scor - da - ti di

*) Eine andere Fassung dieser Arie (G-dur, für Sopran, mit zusätzlichen Bläsern) ist im Anhang III, S. 176–181, wiedergegeben.

me. Strap - pa, strap - pa pur dal tuo bel co - re quell' af -

fet-to, quell' a - mo-re, pen - sa che a te non li - ce il ri - cor - dar - - - si di

me. lo ti la - scio, oh ca - ra, ad - - di - o, vi - vi più fe - li - ce e - - scor - da - ti di

*) T. 16, Baß, Vorschlag zur Auszierung der Fermate (Eingang): 

**) Zu T. 16-17 in Violine II vgl. Krit. Bericht.

20

me. Strap - pa, strap - pa, strap - pa pur dal tuo bel co - re, quell' af -

23

fet - to e quell' a - mo - re, pen - sa oh Di - o che a te non

26

li - ce, il ri - cor - dar - si di me, il ri - cor - dar - si di me. Io ti

*) T. 27-28, Baß, Vorschlag zur Auszierung der Fermaten (Eingang):

a piacere *a piacere*
 (ricor-) dar - - - si di me - - - lo ti

29

la - scio, oh ca - ra, ad - di - o, vi - vi più fe - li - ce e scór - da - ti di

32

me, vi - vi più fe - li - ce e scór - da - ti di me, e scór - da - ti di me; ti la - scio, ad -

36

di - o, ad - di - o, ad - di - o!

ANHANG

I: FRAGMENTE

1. „Ah, piu tremar non voglio“

Arie für Tenor und Orchester

Text von Pietro Metastasio, „Demofonte“ I, 1

KV 71

Entstanden angeblich 1769 oder Anfang 1770

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in F \flat /F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Tenore

Violoncello
e Basso

5

9

13

19

24

tr

a 2

tr

p

f

28

tr

p

tr

p

p

p

Ah, più tre-mar non

p

33

p

p

p

f

p

f

p

vo - glio, più tre - mar non vo - glio fra tan - ti af - fan - ni e

f

p

*) T. 28, Violine II, 3. Viertel: so im Autograph; vgl. jedoch T. 24.

37

tan - ti, fra tan - ti af - fan - ni - e tan - ti; quel - lo che pre - me il

41

so - glio, quel - lo che pre - me il so - glio, ha da mo - rir con me, ha

45

da mo - rir con me. Ah, più tre - mar non

*) Das Autograph bricht hier ab.

2. „Un dente guasto e gelato“

149

Arie für Baß und Orchester

Textdichter unbekannt

KV 209*

Entstanden vermutlich vor 1775

Corno in Re/D
Violino
Basso
Violoncello e Basso

L'AMMALATO
Un den-te gua-sto e ge-la-to dai

5

ver-mi di-vo-ra-to m'ha fat-to tan-to do-lor! tan-to do-lor! oh

11

oh; l'ho mostra-to fer-ro pel-li-ca-no, fer-ro e pel-li-ca-no,

15

ma non ha vo-lu-to ri-tor-nar sa-no, non ha vo-lu-to ri-tor-nar

*) pellicano = Haken zum Zähneziehen.

***) Das Autograph bricht hier ab.

II: ENTWÜRFE

1. „In te spero, oh sposo amato“

Arie für Sopran und Orchester

Text von Pietro Metastasio, „Demofonte“ I, 2

KV 440 (383^b)

Entstanden vermutlich Wien, Frühjahr 1782

[Soprano]

[Bass]

In te spe-ro, oh spo-so a-ma-to, oh spo-so a-ma-to; fi-do a te la

8

sor-te mi-a, fi-do a te la sor-te mi-a. E per

13

te, qua-lun-que si-a, qua-lun-que si-a, sem-pre ca-ra, sem-pre

19

ca-ra a me-sa-ra, sem-pre ca-

24

27

30

ra a me-sa

35

rà. In te spe-ro, oh spo-so a-ma-to, oh spo-so a-ma-to;

42

fi-do a te la sor-te mi-a; e per te, qua-lun-que si-a, e per

48

te, qua-lun-que si-a, sem-pre ca-

53

- ra, sem-pre ca-ra a me sa-

58

rà, sem-pre ca-ra a me sa-ra.

63

Larghetto

Pur che a me nel mo-rir mi-o il pia-cer non sia ne-ga-to

70

di van-tar che tua son io, che tua son i o, il mo-

75

rir mi pia-ce-rà, mi pia-ce-rà, il mo-rir mi pia-ce-rà.

*) Das Autograph bricht hier ab.

2. „Männer suchen stets zu naschen“

Arie für Baß und Orchester

Textdichter unbekannt

KV 433 (416^c)

Entstanden angeblich Wien, 1783

Oboe I,II

Corno I,II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Violoncello
e Basso

WAHRMUND

Männer suchen stets zu na-schen, läßt man sie al-lein, läßt man sie al-

8 Basso

lein, leicht sind Mädchen zu er-ha-schen, weiß man sie zu ü-ber-ra-schen! weiß man sie zu ü-ber-

Vc. e B.

14

ra-schen! soll das zu ver-wun-dern sein, soll das zu ver-wun-dern sein? Mädchen ha-ben fri-sches

20

Blut, und das Na-schenschmeckt so gut, und das Na-schenschmeckt so gut, und das Na-schen schmeckt so

sf p sf f p f p

28 Viol. I

Basso

gut, schmeckt so gut, schmeckt so gut. Doch das Na-schen vor dem Es-sen nimmt den Ap-pe-

Vc. e B.

f p

Basso
 tit - nimmt - den Ap - pe - tit - . Man - che kam, die das ver - ges - sen, um den
Vc. e B.
 crescendo

43
 Schatz, den sie be - ses - sen, und um ih - ren Lieb - sten mit, und um ih - ren Lieb - sten mit. Vä - ter,
f *p*

49
 laßt's euch's War - nung sein: sperrt die Zu - cker - plätz - chen ein - , sperrt die - Zu - cker - plätz - chen
sf *p* *sf* *f* *p*

55
Viol. I
Viol. II
Basso
 ein. Vä - ter, laßt's euch's War - nung sein: sperrt die Zu - cker - plätz - chen ein,
Vc. e B.
sf *p* *sf* *p*

63
 sperrt die Zu - cker - plätz - chen ein - sperrt die jun - gen Mäd - chen ein, sperrt die jun - gen Mäd - chen, die
f *p* *f* *p*

70
Ob. I, II
Viol. I
Viol. II
Basso
 Zu - cker - plätz - chen ein, sperrt sie ein, sperrt sie ein.
Vc. e B.
f

3. „Del gran regno delle amazzoni“

Terzett*) für Tenor, zwei Bässe und Orchester

Text von Giuseppe Petrosellini (aus der Oper „Il regno delle amazzoni“ I, 1 von Agostino Accorimboni)

KV 434 (424^b; KV⁶: 480^b)

Entstanden vermutlich Wien, Ende 1785

Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Clarino I, II
 in Sib / B
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Tenore CAVAGLIERE
 Basso VILLOTTO
 Basso POLIPODIO
 Violoncello
 e Basso

5
 Viol. I
 Vc. e B.
 p f

9
 Fag. I, II
 Viol. I
 Vc. e B.
mo

*) In der nachfolgenden Skizze (= Anhang II/3a, S. 160–161) durch zwei hinzutretende Soprane (Lena, Serpilla) als Quintett entworfen.

13
Ob. I, II *lido*
Fag. I, II *mo*
Viol. I
Vc. e B. *p*

19
Ob. I, II *lido* *mo*
Viol. I
Vc. e B. *f* *p*

25
Viol. I *f*
Vc. e B. *f*

30
Ob. I
Viol. I
POLIPODIO
Vc. e B. *fp* *p* *p*

Del gran re - gno del - le a - maz - zo - ni ec - co il si - to ho ri - tro -

35
Viol. I

POLIPODIO

va - to. ec-coil si-to ho ri-tro - va - to; que-sto è il fiu - me ri - no -

Vc. e B.

40
POLIPODIO

ma - to; ec - co i mon - ti del Pe - rù, que-sto è il fiu - me ri - no -

Vc. e B.

45
Viol. I

VILLOTTO

In quest' an - no il ven - to

POLIPODIO

ma - to; ec - co i mon - ti del Pe - rù!

Vc. e B.

49
VILLOTTO

zef - fi-ro sof - fie - rà mat - ti - na e se - ra: dun-que il gra - no a pri - ma -

Vc. e B.

p

54

ve - ra pre - sto pre - sto ver - rà su, dun-que il gra - no a pri - ma - ve - ra pre - sto pre - sto ver - rà

Vc. e B.

cresc. *f* *p* *f*

59
Ob. I, II *lido*

Fag. I, II *lmo*

CAVAGLIERE

VILLOTTO

su.

Vc. e B.

Per a - mor di - Li - via -

64
Ob. I, II *lido*

Fag. I, II *lmo*

CAVAGLIERE

Vc. e B.

ca - ra son qui giun - to all' im - prov - vi - so: que' bei

69
CAVAGLIERE

Vc. e B.

sguar - di, quel bel vi - so, ah po - tes - si - va - gheg - giar. Ah po - tes - si - va - gheg -

74

giar. Ah - po - tes - si - va - gheg -

79
CAVAGLIERE (ironicamente)
gitar. Bel - le

VILLOTTO
Che al-ma-nac-co! che por-ten-ti! che al-ma-

POLIPODIO
Son le a-maz-zo-ni gran don-ne! son le a-maz-zo-ni gran

Vc. e B.
cresc. f

84
Viol. I

CAVAGLIERE
te - ste! bei ta - len - ti! bel - le te - ste! bei ta - len - ti!

VILLOTTO
nac - col! che por - ten - ti! bel - le te - ste! bei ta -

POLIPODIO
don - ne! gran don - ne! gran don - ne! bel - le te - ste! bei ta -

Vc. e B.
p

89
CAVAGLIERE
no, di più non si può far _____, bel - le te - ste! bei ta - len - ti! no, di più non si può

VILLOTTO
len - ti! bel - le te - ste! bei ta - len - ti! no, di

POLIPODIO
len - ti! bel - le te - ste! bei ta - len - ti! no, di più

Vc. e B.

83
CAVAGLIERE

far, no, di più non si può far, no, di più non si può

VILLOTTO

più non si può far, no, di più non si può

POLIPODIO

non si può far, no, di più non si può

Vc. & B.

97

far, no, di più non si può far, no, di

far, no, di più non si può far, no,

far, no, di più non si può far, no,

101

più non si può far, no, di più non si può far, non si può far, non si può far.

non si può far, no, non si può far, non si può far, non si può far.

non si può far, no, non si può far, non si può far, non si può far.

perdendosi PP e)

perdendosi PP

*) Das Autograph bricht hier ab.

3a. Skizze zum Entwurf KV 434 (Faksimile und Übertragung)

recto:

verso:

recto:

Viol. I [31-4] POLIPODIO [5] [10] [15] [20] [25] [30] [35]

Ob. [30]

CAVAGLIERE [35]

[40] [45]

VILLOTTO [50]

[50] [55] [60] [65]

Viol. I [50] [55] [60] [65]

Ob. [60]

verso:

Viol. I [70] [75] [80] [85]

Ob. [75]

* Die Takte 53 (Polipodio/Villotto) und 67 (Cavaliere) sind im Autograph ineinander notiert; vgl. Faksimile und Krit. Bericht.

4. „Müßt ich auch durch tausend Drachen“

Arie für Tenor und Orchester

Textdichter unbekannt

KV 435 (416^b)

Komponiert angeblich Wien, 1783

Allegro con brio

Flauto
Oboe
Clarinetto in La / A
Fagotto I, II
Corno I, II in Re / D
Clarino I, II in Re / D
Timpani in Re-La/D-A
Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Violoncello e Basso

Fl.
Ob.
Clar.
Viol. I
Viol. II
Va.
Ten.

Yc. e B.

KARL
Müßt ich
auch durch tau - send Dra - chen, die mit

8
Viol. I

Ten.

auf-ge-sperr-tem Ra-chen Lis-chen Tag und Nacht be-wa-chen, ei-ne

Vc. e B.

tr

sf

13

Ten.

blut'-ge Bahn mir ma-chen, ei-ne blut'-ge, blut'-ge-

Vc. e B.

18

Bahn mir ma-chen. Droh-te mir mit Schwert und Speer auch ein gan-zes Rit-ter-

f

p

24

heer, auch ein gan-zes Rit-ter-heer, stritt ich ih-nen Lis-chen

crescendo

f

fp

29

ab, stritt ich ih-nen Lis-chen ab, stritt ich ih-nen Lis-chen

fp

fp

35

Timp.

Ten.

ab o-der sänk ins frü-he Grab, o-der sänk ins frü-he Grab, stritt ich

Vc. e B.

fp

fp

fp

43
Tén.

ih - nen Lis - chen ab o - der sänk ins frü - he Grab, ins frü - he

Vc. e B.
fp fp fp fp fp fp *crescendo*

48
Viol. I

Viol. II

Tén.

Grab.

Vc. e B.
f

52

Will man Gü - ter, Blut und Le - ben für mein

p

55

Lis - chen, ich will's ge - ben. Lü - stet's euch nach mei - nem Gut, o - der

fp f p

67
Ten.

for - dert ihr mein Blut, hier ist Gut, ist Le - ben, hier ——— ! doch mein Lis - chen las - set —

Vc. e B. Violoncello Tutti Bassi

crescendo f f p f p f p

68
Fl.

Ob.

Viol. I tr

Viol. II

Va.

mir. Müßt ich auch durch

74
Fl.

Ob.

Clar.

tau - - - send Dra - chen, die mit auf - ge - sperr - tem

78
Viol. I

Ten.

Ra-chen Lis-chen Tag und Nacht be - wa - chen, ei - ne blut' - ge Bahn mir

Vc. e B.

tr

83
Ten.

ma - chen, ei - ne blut' - ge, blut' - ge Bahn mir ma-chen. Droh-te

Vc. e B.

f

90

mir mit Schwert und Speer auch ein gan-zes Rit - ter - heer, auch ein gan-zes Rit - ter - heer,

fp fp cresc. f

96

stritt ich ih - nen Lis - chen ab, stritt ich ih - nen Lis - chen ab, stritt ich

fp fp fp

101

ih - nen Lis-chen ab o - der sän-k ins frü-he Grab, o - der sän-k ins frü - he

fp

109

Grab, stritt ich ih - nen Lis - chen ab, stritt ich ih - nen Lis - chen ab, stritt ich

fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

114
Timp.

tr

Ten.

ih - nen Lis - chen ab o - der sän-k ins frü-he Grab, o - der sän-k ins frü - he

Vc. e B.

fp fp p fp

Viol. I, II

Viol. I

Viol. II

Ten.

Grab, stritt ich ih - - - nen Lis - - - chen

Vc. e B.

126

Cl. I, II

Timp.

Viol. I

Viol. II

Ten.

ab o - - der sänk ins frü - he Grab, ins frü - he

Vc. e B.

fp p crescendo

132

Cl. I, II

Timp.

Viol. I

Ten.

Grab, ins frü - he Grab.

Vc. e B.

137

Cl. I, II

Timp.

Viol. I

Vc. e B.

5. „Schon lacht der holde Frühling“

Arie für Sopran und Orchester

Geplante Einlage in die deutsche Bearbeitung der Oper „Il barbiere di Siviglia“ von Giovanna Paisiello

Textdichter unbekannt

KV 580

Datiert Wien, 17. September 1789

Allegro

[Clarinetto I]
[Clarinetto II]
[Fagotto I]
[Fagotto II]
[Corno I, II]
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Violoncello e Basso

6
Viol. I
Viol. II
Vc. e B.

19
Viol. I [A]
Viol. II
Va.
Sopr.
Vc. e B.

ROSINE
Schon lacht der

Fine *) p

23

hol - - de - Früh - ling auf blu - men - rei - - chen Mat - ten,

p

*) Zeichen bzw. „Fine“ im verschollenen Autograph von fremder Hand.

28
Sopr.

wo sich Ze-phi-re gat-ten un-ter ge-sel-li-gem Scher-ze, un-ter ge-

Vc. e B.

33

sel - - - - - li-gem

37
Viol. I [1]

Sopr.

Scher-ze. Wenn auch auf al - len -

Vc. e B.

41
Sopr.

Zwei-gen, auf al - len Zwei-gen sich jun - ge Blü - ten zei - gen, kehrt doch kein lei - ser -

Vc. e B.

46
Viol. I

Viol. II

Sopr.

Trost in - die - ses ar - me Herz. Schon lacht der hol - de -

Vc. e B.

51

Früh - ling auf blu - men - rei - chen Mat - ten, wo sich Ze - phi - re

55

gat - ten un - ter ge - sel - li - gem Scher - ze.

58
Viol. I

Sopr.
Wenn auch auf al - len Zwei - gen sich jun - ge Blü - ten zei - gen, kehrt doch kein lei - ser Trost in

Vc. e B.

64
Sopr.

Sopr.
die - ses ar - me Herz, in die - ses ar -

Vc. e B.

70

74

me Herz, in die ses ar

79
Viol. I

Sopr.

Vc. e B.

cresc.

f

me Herz.

84
Viol. I

Vc. e B.

87
Viol. I

Sopr.

Vc. e B.

Andante

p

p

Da sit - ze ich und

93
Sopr.

Vc. e B.

wei - ne ein - sam auf der Flur, ein - sam, ein - sam auf der Flur, nicht um mein ver - lor - nes

100

Schäfchen, nein, um den Schä - fer Lin - dor nur, da sit - ze ich und wei - ne, ein - sam auf der

107

Flur, ein - - sam auf der Flur, nicht um mein ver-lor-nes Schäf-chen,

112

nicht um mein ver-lor-nes Schäf-chen, nein, um den Schä-fer Lin - dor nur, um den Schä - fer

118 *Tempo primo*

Lin - dor, Schon lacht der hol - de Früh-ling auf blu - men - rei - chen Mat-ten, wo sich Zephi-re

126

gat-ten un-ter ge-sel-li-gem Scherze, un - ter ge - sel - - - - -

132 *Viol. I*

[A]

Sopr.

li - gem Scher-ze.

Ve. e B.

136

Wenn auch auf al - len Zwei-gen, auf al - len Zwei-gen sich jun - ge Blü - ten

141
Sopr.

zei - gen, kehrt doch kein lei - ser_ Trost in die - - ses ar - - me

Vc. e B.

146
Viol. I

Viol. II

Sopr.

Herz. Schon lacht der hol - de Früh - ling auf

Vc. e B.

150

blu - men - rei - chen Mat - ten, wo sich Ze - phi - re gat - ten

154

un - ter ge - sel - li - gem Scher - ze. Wenn auch auf al - len Zwei - gen sich

158
Sopr.

jun - ge Blü - ten zei - gen, kehrt doch kein lei - ser_ Trost in die - ses_ ar - me_

Vc. e B.

163

Herz, in die - ses ar -

168

171

me Herz, kehrt doch kein lei - ser -

175

Trost in - die - ses - ar - me - , ar - me - Herz - , in die - ses -

180

ar - me - Herz - , in die - ses ar - me - , ar - me - Herz, in

186

die - ses ar -

190

me Herz, in die - ses ar - me Herz - , in die - ses ar - me Herz.

*) Das verschollene Autograph bricht hier ab. Abbé Maximilian Stadler (?) bemerkt an dieser Stelle (nach AMA, Revisionsbericht): „Diese Arie ist für die Singstimme ganz vollendet, wie jedes Kind leicht einsieht; zum Schluß kann das ganze erste Ritornell, 21 Tacte, oder die 8 Tacte vom Zeichen [sc. von T. 14] an wiederholt werden.“

III

Andere Fassung der Arie Nr. 46 KV Anh. 245 (621^a) in G-dur für Sopran

Cavatina

Adagio

Flauto I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol/G

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello
e Basso

lo ti la-scio, oh ca-ra, ad-di-o, vi-vi più fe-

8

li - ce e scor - da - ti di me. Strap - pa, strap - pa pur dal tuo bel

11

co - re quell' af - fet - to, quell' a - mo - re, pen - sa che a te non

14

mf p

mf p

mf p

li - ce il ri - cor - dar - si di me. lo ti la-scio, oh ca - ra, ad -

mf p

18

mf p f

mf p f

mf p f

di - o, vi - vi più fe - li - ce e - scor - da - ti di me. Strap - pa,

mf p f

*) T. 16, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate (Eingang):

me lo ti

21

strap - pa, strap-pa pur dal tuo bel co - re, quell' af - fet - to e quell' a -

24

mo - re, pen - sa oh Di - o che a te non li - ce, il ri - cor - dar - si di

27

me, il ri - cor - dar - si di me, lo ti la - scio, oh ca - ra, ad - di - o, vi - vi più fe -

31

li - ce e scor - da - ti di me, vi - vi più fe - li - ce e scor - da - ti di

*) T. 27–28, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermaten (Eingang):

(ricor-)dar - - si di me - - lo ti

34

p

p

me, e scor - da - ti di me; ti la - scio, ad - di - o! ad - di - o!

37

p

p

ad - di - o!