

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5
BAND 6: IL SOGNO DI SCIPIONE

VORGELEGT VON JOSEF-HORST LEDERER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1977

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

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

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Josef-Horst Lederer

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Josef-Horst Lederer, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 6.

Ferner erscheint das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4577, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / 1977 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Titelseite des Autographs	XV
Faksimile: Vergrößerter Ausschnitt aus Blatt 136 ^v des Autographs	XV
Faksimile: Blatt 20 ^v des Autographs	XVI
Faksimile: Blatt 145 ^v des Autographs	XVII
Faksimile: Blatt 82 ^r des Autographs	XVIII
Faksimile: erste, verworfene Fassung der Takte 34—48 aus dem Rezitativ vor No. 3	XIX
Argomento, Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Nummern	3
Il sogno di Scipione	5

ZUR EDITION

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

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

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

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

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

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

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zitate 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 Schlüssellage übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. ♪, ♪♩ statt ♪, ♪♩); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift ♪♩, ♪♩♩ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♩]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

Wie immer, wenn der junge Mozart einmal nicht auf Reisen war und somit seine oder die sonst in vieler Hinsicht so aufschlußreiche Korrespondenz des Vaters unterblieb, ist es um den Wissensstand für diese Zeit schlecht bestellt. Geben beispielsweise Leopold Mozarts Briefe an seine Frau über Komposition, Proben, Besetzung etc. des im Herbst 1771 in Mailand entstandenen und aufgeführten *Ascanio in Alba* KV 111 genauen Aufschluß¹, so liegen sowohl die Entstehungs- als auch die Aufführungsgeschichte der im Autograph und in einer Partiturokopie des 19. Jahrhunderts (beides: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung) überlieferten „Azione teatrale“ *Il sogno di Scipione* KV 126² größtenteils im Dunklen, und man ist bei deren Rekonstruktion vielfach auf Vermutungen angewiesen. Mit Sicherheit läßt sich nur sagen, daß es sich hier – entgegen der bisherigen Meinung in der Mozartliteratur – nicht um eine Komposition des Jahres 1772, sondern des Jahres 1771 handelt, während ein tatsächliches Zustandekommen einer Aufführung des gesamten Werkes im Jahre 1772 zwar mit hohem Grad an Wahrscheinlichkeit verneint werden kann, aber letztlich (wie das Gegenteil) nicht beweisbar ist. Beides gilt es unter anderem im folgenden darzulegen und zu begründen.

Als Mozart mit seinem Vater am 15. Dezember 1771 von seiner zweiten Italienreise nach Salzburg zurückkehrte, lag sein Brotherr und Gönner, Erzbischof Sigismund von Schrattenbach, im Sterben. Dessen am Tage darauf eingetretener Tod brachte bekanntlich für ganz Salzburg entscheidende Umwälzungen und Neuerungen, von denen auch die Familie Mozart nicht unberührt geblieben ist. Sowohl der für die veränderte Situation verantwortliche neu gewählte Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo, als auch der verstorbene Landesfürst Erzbischof Schrattenbach sind mit *Il sogno di Scipione* aufs engste verbunden, da beide als Widmungsträger dieses Werkes nachweisbar sind. Eine genaue Untersuchung der Takte 10 und 11 des der Licenza I (Arie No. 11 a) vorausgehenden Rezitativs ergab nämlich, daß unter dem Vornamen des endgültigen Widmungsträgers „*Girolamo*“ (= Hieronymus) bereits ein anderer Namenszug gestanden haben muß. Die mittels Ultraviolettphoto-

grafie³ lesbar gemachte Rasurstelle erbrachte den Namen „*Sigismundo*“, womit feststeht, daß KV 126 ursprünglich für Erzbischof Sigismund von Schrattenbach geschrieben worden ist, ferner, daß mit dessen Sterbedatum, dem 16. Dezember 1771, auch ein sicherer „terminus ante quem“ für die Entstehungszeit der Komposition vorliegt. Ist somit auch klar, daß die abgeänderte Widmung auf Hieronymus Graf Colloredo erst nach dessen Wahl zum neuen Erzbischof von Salzburg im März 1772 erfolgt sein muß, so erhebt sich dennoch die Frage, zu welchem auf Erzbischof Graf Schrattenbach bezogenen Anlaß *Il sogno di Scipione* geschrieben worden sein könnte. Die schon vor Mozarts Ankunft in Salzburg im Dezember 1771 erfolgte Fertigstellung des Werkes läßt dabei die Annahme zu, daß dieser Anlaß relativ kurz nach diesem Zeitpunkt oder zumindest in den ersten Monaten des Jahres 1772 zu suchen ist. Hierfür bieten sich der 21. Dezember als Jahrestag der Konsekration und in der Folge der 28. Februar 1772 als Geburtstag des Erzbischofs an. Zieht man in Betracht, daß Mozart – so er sich gerade in Salzburg aufhielt – zu solchen Feierlichkeiten stets seinem Herrn musikalisch huldigte⁴, ließen sich diese beiden Daten unschwer mit der Komposition von KV 126 in Verbindung bringen, wenn ihnen nicht ein Ereignis besonderer Art den Rang streitig machen würde: Schrattenbach sollte nämlich am 10. Januar 1772 den 50. Jahrestag seiner Priesterweihe feiern⁵, und diesbezügliche umfangreiche Vorbereitungen lassen auf die Absicht großer Festlichkeiten schließen. So kaufte der Erzbischof angesichts seiner bevorstehenden Sekundiz nicht nur selbst „*einen Baldachin, Kasel, Dalmatiken und Pluviale aus golddurchwirkter Seide, überall mit seinem Wap-*

³ Siehe das Faksimile auf S. XV unten. Bei Klärung dieser Rasurstelle war mir Herr Univ.-Prof. Dr. Rudolf Flotzinger in entscheidendem Maße behilflich, wofür ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

⁴ Vgl. die beiden für Feierlichkeiten am Salzburger Hof entstandenen „Licenze“ KV 36 (33i) und 70 (61c) in NMA II/7, *Arien · Band 1* sowie Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 21f. und öfter.

⁵ Ritzler, *Remegius OFMConv/Sefrin, Pirmin OFMConv: Hierarchia catholica medii et recentioris aevi sive Summorum Pontificum S.R.E. Cardinalium Ecclesiarum Antistitum Serries e documentis tabularii praesertim vaticani collecta, digesta, edita. Volumen sextum a pontificatu Clementis PP.XII. (1730) usque ad pontificatum Pii PP. VI. (1799)*, in: *Il messaggero* di S. Antonio, Padua 1958, S. 364.

¹ Vgl. das Vorwort zu *Ascanio in Alba* (*Neue Mozart-Ausgabe* = NMA II/5/5), S. VII ff.

² Eine genaue Quellenbeschreibung bringt der Kritische Bericht.

pen“⁶, sondern die Salzburger Domherren sollen für diesen Anlaß sogar 300 000 (!) Gulden zusammenspart haben⁷. Darüber hinaus hatte Abt Beda Seeauer bereits 1771 sein dem Jubilar gewidmetes *Novissimum Chronicon*⁸ mit 1772 vorausdatiert. Daß diesem großen Ereignis auch die gebührende musikalische Umrahmung zugeordnet war, ist daher als selbstverständlich anzusehen, und wenn Leopold Mozart bereits am 5. Januar 1771 – also ein Jahr vorher – aus Mailand an seine Frau die Anfrage richtet, „wenn dann eigentlich die *Secunditz seiner Hochf: Gnaden unsers Gnädigsten Herrn seyn wird*“, weil es ihm „wegen vielen Ursachen zu wissen *nothwendig*“⁹ sei, so zeigt dies, daß er um die Wichtigkeit des Ereignisses wußte und offensichtlich rechtzeitig Dispositionen und „musikalische“ Vorkehrungen mit dem Sohn Wolfgang treffen wollte.

Bringt man damit die Entstehungszeit des Werkes in Verbindung, so ließe sich diese nach der bereits mit Mitte Dezember 1771 feststehenden oberen Zeitgrenze nun auch nach „unten“ dahingehend fixieren, daß mit der Komposition nicht vor der Rückkehr Mozarts von seiner ersten Italienreise (Ende März 1771) begonnen worden ist. Zu diesem Zeitpunkt wußte Mozart schon von seinem Mailänder Kompositionsauftrag für den Herbst desselben Jahres¹⁰, und er muß sich auch darüber im klaren gewesen sein, daß sein Aufenthalt in Salzburg nur von kurzer Dauer sein würde. Mit seiner Abreise aus Salzburg am 13. August 1771 waren es denn auch nicht mehr als viereinhalb Monate gewesen, die Mozart in seiner Heimatstadt zugebracht hatte, und im Bewußtsein, daß er vor Jahresende kaum zurückkehren würde, der Erzbischof aber bereits am 10. Januar des neuen Jahres seine *Sekundiz* feiern sollte, dürfte

Il sogno di Scipione wohl in den Monaten April bis August geschrieben worden sein. Diese Annahme wird auch durch den von Wolfgang Plath ermittelten Schriftbefund¹¹ bekräftigt, der KV 126 gleichfalls als eine ältere Komposition des Jahres 1771 ausweist. Plath sieht in ihr noch ein „*Musterbeispiel der alten, derben Großschrift*“, wie sie etwa in der im Mai 1771 entstandenen *Litanei KV 109 (74°)*, zum Teil auch im späteren *Ascanio in Alba KV 111* noch aufscheint, und die mit dem Schriftbild der im Spätherbst 1771 in Mailand entstandenen *Sinfonie KV 112* und des *Divertimento KV 113* nicht mehr übereinstimmt. In den zuletzt genannten Kompositionen kündigt sich nämlich bereits jene graphische Kleinförmigkeit an, die dann ab März 1772 mit der *Litanei KV 125* zur Regel wird und auch für die nachkomponierte, zu KV 126 gehörende *Licenza II (Arie No. 11b)* typisch ist¹². Würde man die Entstehung des *Sogno* mit seiner charakteristischen Großschrift in die Nähe von KV 112 und 113 bringen, käme dies einem Zurückfallen in den bereits überwundenen „*graphischen Gigantismus*“¹³ gleich, der nur durch übertriebene Eile und Zeitmangel Mozarts erklärbar wäre. Gerade aber davon ist in Leopold Mozarts Mailänder Briefen an seine Frau nach der Vollendung des *Ascanio in Alba* nicht die Rede: Am 28. September 1771 berichtet er, daß nun „*Vacanz und unterhaltung*“ beginnen, „weil der *Wolfg: am Montage schon alles fertig hatte, und am dienstage schon [unsere] spaziergänge, anfangen*“¹⁴. Zieht man dazu noch in Erwägung, daß die Folgezeit bis zur Abreise nach Salzburg darüber hinaus mit Proben und Aufführungen des *Ascanio*, einem regen gesellschaftlichen Leben sowie mit der Komposition von KV 112 und 113 ausgefüllt war, erscheint es unwahrscheinlich, daß Mozart auch noch Zeit für die Arbeit an einem so relativ umfangreichen Werk wie KV 126 geblieben sein soll. Die Annahme einer Entstehungszeit von *Il sogno di Scipione* im Zeitraum April bis August 1771, zwischen der ersten und zweiten Italienreise – also noch vor dem *Ascanio in Alba* – gewinnt so in verstärktem Maße an Plausibilität (die KV-Nummer „126“ ist somit revisionsbedürftig).

Eine Sonderstellung nicht nur in bezug auf Entste-

⁶ Franz Martin, *Die Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger (I. Teil)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Jg. 67 (1927), S. 64.

⁷ Johann Peztl, *Reise von Venedig*, o. O., 1793, S. 109.

⁸ *Novissimum Chronicon antiqui Monasterii ad Sanctum Petrum Salisburgi ordinis Sancti Benedicti. Salisburgo Sumptibus Josephi Wolff. MDCCCLXXII.*

⁹ Vgl. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände (= Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1972), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975), Band I, Nr. 227, S. 414 f., Zeilen 40–43.

¹⁰ Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 18. März 1771 aus Verona an seine Frau (Bauer–Deutsch I, Nr. 236, S. 426, Zeilen 46 bis 49).

¹¹ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie II. Schriftchronologie 1770–1780*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976* (in Vorbereitung).

¹² Vgl. die Gegenüberstellung von Klein- und Großschrift in den Faksimiles auf S. XVI und S. XVII.

¹³ Plath, a. a. O.

¹⁴ Bauer–Deutsch I, Nr. 247, S. 440, Zeilen 5–7.

hung, sondern auch auf Schriftbild und Zugehörigkeit zu KV 126 nimmt die Licenza II (= No. 11 b), die nachkomponierte zweite Fassung der Licenza I (= No. 11 a) ein. Als typisches Beispiel für die im Frühjahr 1772 einsetzende Kleinschrift Mozarts bereits oben erwähnt, wurde sie auf dem gleichen Salzburger Papier¹⁵ wie das im Mai 1772 entstandene *Regina coeli* KV 127 geschrieben. Die zeitliche Zusammgehörigkeit dieser beiden Kompositionen, die noch durch die Tatsache bekräftigt wird, daß bei den benachbarten Werken, der Litanei KV 125, KV 126 und der Sinfonie KV 128 jeweils ein anderes Papier verwendet wurde, liegt damit auf der Hand. Für die Licenza II ergibt sich dadurch eine Datierung mit März/April 1772¹⁶. Es handelt sich hier also nicht um eine Komposition des Jahres 1776, wie Wyzewa und Saint-Foix¹⁷ angenommen haben, sondern diese Arie entstand im Zusammenhang mit der Wahl Graf Colloredo zum neuen Erzbischof von Salzburg, worauf noch näher einzugehen sein wird. Leopold Mozart hat sie zu einem späteren Zeitpunkt – auf jeden Fall nach den Huldigungsfeierlichkeiten für den Erzbischof – zwischen die Arie No. 11 a und den Schlußchor (No. 12) des *Sogno* in das Autograph eingefügt und mit ihr auch bis zu dessen Ende eine neue Folierung vorgenommen¹⁸.

Zu einer Aufführung von *Il sogno di Scipione* anlässlich der Wahl von Colloredo ist es – wie bereits eingangs erwähnt – entgegen der bisher vorherrschenden Ansicht höchstwahrscheinlich nicht gekommen. Darauf deutet nicht allein das Fehlen jeglicher Dokumente und Hinweise, auch Stimmung und Situation am erzbischöflichen Hofe nach dem unerwarteten Wahlausgang im März 1772 lassen eine Aufführung des Werkes fraglich erscheinen: In der Zeit der Sedisvakanz hatte der ranghöchste Domdekan, Ferdinand Christoph Graf Waldburg-Zeil, als erster Anwärter auf den Bischofsstuhl gegolten, von dem man sich eine Fortsetzung der konservativen Politik des verstorbenen Erzbischofs Schrattenbach erhoffte. Graf Zeil lag auch nach vier Wahlgängen in führender Position und wurde erst vor dem fünf-

ten durch „bescheidene Insinuationen“¹⁹ veranlaßt, seine auf ihn gefallenen Stimmen an den von Wien und Rom protegierten Graf Colloredo abzutreten. Wie sehr man über dessen Wahl betroffen war, berichtet die *Salzburger Chronik des Felix Adauktus Haslberger*²⁰, in der es heißt, daß Domkapitel und Stadt bestürzt gewesen seien und daß Parolen wie „Weiber, Wein und Nacht haben unsern Fürsten g'macht“ oder „... jetzt haben wir die Geißl Gottes“ umgingen. Vater und Sohn Mozart dürften als nachweisliche Zeil-Anhänger über diesen Wahlausgang gleichfalls nicht sehr erfreut gewesen sein, doch mußten sie sich wohl mit den neuen Gegebenheiten abfinden und als Mitglieder der erzbischöflichen Kapelle ihren musikalischen Beitrag zu diesem Anlaß leisten²¹. Daß dabei auf die fertige Komposition des *Sogno* zurückgegriffen wurde, war nur naheliegend, und Mozart scheint auch mit einer bühenmäßigen Aufführung des Werkes noch ziemlich lange gerechnet zu haben. Darauf läßt eine Durchsicht des Werkes schließen, die Mozart (gemeinsam mit dem Vater) offensichtlich zur selben Zeit vorgenommen hat, in der die Licenza II entstand. Bei dieser in erster Linie auf die Dynamik ausgerichteten Revision fanden nämlich nicht nur dieselbe Tinte und eine ähnlich dünne Schreibfeder Verwendung, sondern die dynamischen Ergänzungen wurden auch in einer für die Licenza II charakteristischen Art – also typisch für die neue Kleinförmigkeit in der Schreibweise – durchgeführt²². Die Revision und auch die Änderung der Widmung von Schrattenbach auf Colloredo erscheinen nur angesichts einer beabsichtigten Aufführung sinnvoll; ein diesbezüglicher Plan muß demnach noch längere Zeit nach der Wahl bestanden haben. Seine Ausführung jedoch scheint eines der ersten Opfer von Erzbischof Colloredos drastischen Einsparungsmaßnahmen gewesen zu sein, mit denen er die Folgen

¹⁹ Gemeint ist damit Graf Hartig, der kaiserliche Gesandte, der auf diese Weise Wiens eindeutigen „Wahlwünschen“ Ausdruck verlieh. Vgl. Judas Thaddäus Zauner/Corbinian Gärtner, *Neue Chronik von Salzburg*, Band V/1. Teil, Salzburg 1826, S. 327.

²⁰ Franz Martin, *Die Chronik des Felix Adauktus Haslberger* (2. Teil), in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Jg. 68 (1928), S. 51.

²¹ Noch am 7. Februar 1772 schreibt Leopold Mozart an J. G. I. Breitkopf in Leipzig: „Da mir, und meiner Ehre nun viel daran gelegen, daß [ich] ein paar Hautbois und zwey Fagötte bald und von guter tonart bekomme, indem den 9ten Merz schon die Wahl eines neuen Fürsten für sich gehet...“ (Bauer–Deutsch I, Nr. 263, S. 455, Zeilen 7–10).

²² Vgl. z. B. Blatt 82r des Autographs: Faksimile auf S. XVIII.

der schlechten Finanzpolitik seines Vorgängers beheben wollte, und die gleich bei den Huldigungsfeierlichkeiten zur Anwendung kamen. So berichtet Abt Beda Seeauer in seinem Tagebuch²³ anlässlich des Einzugs des Erzbischofs von Schloß Freisaal am 29. April 1772, daß die „Landschaft“ und die Klöster vom Erscheinen dispensiert waren, um Kosten zu sparen, und weiter heißt es zur anschließenden, das Interregnum beschließenden Huldigung, daß „ein ganz ander Method in dem Rang befunden; sogar S[ein]e. Hoch[fürstliche] Gnaden sitzen an den nächst besten orth [. . .] es war kein tafl Music, alles ganz still und Modest, die Musick ist nur Abendts bei der Gesellschaft“²⁴. Daß es sich bei letzterer um die Aufführung des *Sogno* gehandelt haben könnte, ist zwar nicht gänzlich auszuschließen, der zitierten Mitteilung des Abtes Seeauer über den bescheiden gehaltenen Rahmen nach zu urteilen jedoch nicht sehr wahrscheinlich, da andernfalls das nicht alltägliche Ereignis eines festlichen Theaterabends in diesem Zusammenhang sicherlich auch Erwähnung gefunden hätte. Gemessen an ähnlichen Anlässen vergangener Jahre nehmen sich diese Feiern in der Tat sehr bescheiden aus und fanden – entgegen sonstiger Gewohnheit – in den meisten zeitgenössischen Salzburger Quellen kaum Beachtung. Schon gar nicht ist in diesen von einer Theateraufführung die Rede, und genaue Aufführungsdaten, von denen manche Mozartbiographen zu berichten wissen, basieren nur auf Vermutungen, die alle ihren Ursprung in Georg Nikolaus Nissens Vermerk auf dem Titelblatt des Autographs haben: *Zur Wahl des Erzbischofs Hieronimus aus dem fürstlichen Hause Colloredo . . .*²⁵ Damit wird wohl auf den Zusammenhang zwischen Werk und Anlaß hingewiesen, aber eine Aufführung selbst keineswegs bewiesen²⁶. Die zwar naheliegende, aber letztlich ohne Quellennachweis abgeleitete Folgerung, *Il sogno di Scipione* müsse tatsächlich anlässlich der Feierlichkeiten aufgeführt worden sein, erfolgte somit nicht nur zu Unrecht, sondern erbrachte darüber hinaus – den länger währenden Huldigungs-

feierlichkeiten entsprechend – noch voneinander abweichende Aufführungsdaten²⁷.

Sprechen somit – solange ein endgültiger Beweis fehlt – die Quellenlage sowie das Fehlen eines gedruckten Librettos gegen eine Aufführung von KV 126, so wäre denkbar, daß sich die oben im Zusammenhang mit der Huldigung Colloredos angeführte Bemerkung des Abtes Beda Seeauer, „. . . die Musick ist nur Abendts bei der Gesellschaft“, auf die Licenza II bezieht und nur diese, nicht aber das ganze Werk gespielt wurde. Auch der am Tag nach der Huldigung abgehaltene Ball in der Residenz²⁸ könnte für eine Aufführung in Frage gekommen sein, und in beiden Fällen fände so die nochmalige Vertonung des Textes der Licenza I eine plausible Erklärung dahingehend, daß Mozart dem Erzbischof nach der Absage einer Aufführung des gesamten *Sogno* dennoch mit einer, wenn auch kleinen, aber dafür ganz neuen Komposition huldigen wollte. Die Beibehaltung des Textes „*Ah perchè cercar degg'io*“ wäre dabei so zu motivieren, daß in ihm die Tugenden des Widmungsträgers gepriesen werden. Unter diesem Aspekt könnte auch das der Licenza I vorausgehende Rezitativ und der nachfolgende Chor (No. 12) zusammen mit der Licenza II aufgeführt worden sein, da in ihnen der Erzbischof persönlich mit seinem Namen „*Girolamo*“ und als „*Prence eccelso*“ angesprochen wird. Möglicherweise haben auch Wünsche einer bestimmten Sängerin oder eines Kastraten zur Entstehung der Licenza II geführt oder eine Rolle gespielt, doch kann es auch hier letztlich wie bei den zuvor angestellten Überlegungen nur bei Vermutungen bleiben.

*

Das Libretto von *Il sogno di Scipione* stammt von Pietro Metastasio. Mozart dürfte als Vorlage die Turiner Ausgabe der Werke des Dichters²⁹ benutzt haben, die er am 2. Februar 1770 von Karl Joseph Graf Firmian, dem Generalgouverneur der Lom-

²³ *Protocollum et Diarium Abbatiale Conscriptum 14ta Julii Anno 1763 Usque ad 4tam Julii Anno 1773* [ms.], pag. 260.

²⁴ Ebenda, S. 261 f.

²⁵ Vgl. das Faksimile auf S. XV oben.

²⁶ Dasselbe gilt für die *Data zur Biographie des verstorbenen Tonnkünstlers Wolfgang Mozart der Marianne von Berchtold* aus dem Frühjahr 1792, wo es heißt: „In Jahr 1772. machte der Sohn zur Wahl des Erzbischofs zu Salzburg eine *Serenata*. *il sogno di scipione*“ (Dokumente, S. 404).

²⁷ Diesbezügliche Angaben bewegen sich zwischen 29. April und 1. (oder Anfang) Mai 1772. Von letzterem spricht z. B. auch KV³ und beruft sich dabei auf eine falsche Quelle: Das dort (KV³ S. 188, *Anmerkung*) zitierte Tagebuch Schiedenhofens erwähnt nämlich weder *Il sogno di Scipione*, noch berichtet es über den dafür in Frage kommenden Zeitraum. Vgl. Otto Erich Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1958, S. 15 ff.

²⁸ Zauner/Gärtner, *Neue Chronik*, S. 332.

²⁹ *Poesia del Signor abate Pietro Metastasio, giusta le correzioni fatte dall'autore nell'edizione di Parigi, coll'aggiunta della Nittetti ed del Sogno, ultimamente date alla luce dal medesimo . . . In Torino, nella stamp. reale 1757.*

bardei, in Mailand als Geschenk bekommen hatte³⁰, und deren Wortlaut er genau folgt. Der Text wurde bereits im Jahre 1735 anlässlich des Geburtstages Kaiser Karls VI. im Auftrag der Kaiserin Elisabeth geschrieben, von Luca Predieri³¹ vertont, und spielt auf die erfolgreichen Kämpfe der österreichischen Truppen in Italien an. War damit eine gesellschaftlich-politische Relevanz zu den damaligen Zeitumständen gegeben, so läßt sich bei Erzbischof Schrattenbach, dem ersten Widmungsträger in der Mozartschen Vertonung des Librettos, zwar kein direkter Bezug des Textes in Form einer offenen Anspielung auf ein bestimmtes Ereignis herstellen, doch ist diese Episode aus der römischen Geschichte³² gleichzeitig auch Träger einer Symbolschicht, die sich aus ihrer Umdeutung der antiken in die christliche Welt interpretieren läßt. Demgemäß könnte aus der Gegenüberstellung der allegorischen Figuren der „Costanza“³³ als siegreiche Kraft der Beständigkeit und der „Fortuna“ als Flatterhaftigkeit des Glücks nach dem Ausgang des Stückes die versteckte Aufforderung an den Erzbischof herausgelesen werden, er möge seine konservative Haltung und Politik fortsetzen und nicht dem wankelmütigen und trügerischen Glück der Aufklärung folgen³⁴.

In der äußeren Bühnenhandlung fehlt dieser Metastasianischen „Azione teatrale“³⁵, dem Sujet entsprechend, fast jegliche Dramatik, und ihre „Aktionslosigkeit“ gipfelt in Scipios philosophischen Diskursen über Sphärenharmonie und Unsterblichkeit der Seele. Zwar war bekanntlich der Wert eines barocken Opernlibrettos nicht von seinem Grad an bühnenmäßiger Handlungsdramatik abhängig, doch

scheint für den damals erst fünfzehnjährigen Mozart wohl eher der Name des berühmten Wiener Hofpoeten bei der Wahl des Textes eine Rolle gespielt zu haben, als daß er sich durch dieses Traumspiel wirklich musikalisch inspiriert gefühlt haben könnte. Schon Otto Jahn hat auf diesen Umstand hingewiesen, wenn er diesem Werk den „Charakter einer Gelegenheitsmusik“ zuspricht, „bei der es mehr darauf ankommt Parade zu machen als Empfindung auszudrücken“³⁶. Kommentare dieser Art, die weniger an der Musik selbst als an deren Eigenbedeutung und Bezugslosigkeit zur Handlung Kritik üben, finden sich in der Mozartliteratur immer wieder, und selbst Bernhard Paumgartner klassifiziert KV 126 als eine Arbeit, die „unter Mozarts theatralischen Versuchen vielleicht die flüchtigste, schwächste darstellt“³⁷.

Die Ursache der Diskrepanz zwischen musikalischem Ablauf und szenischem Geschehen im *Sogno* liegt wohl darin, daß in Mozarts Musik zahlreiche musikalisch-barocke Gestaltungsprinzipien bereits überwunden sind, die Dichtung jedoch – sie entstand ja immerhin fast dreißig Jahre früher – noch ein echtes Produkt dramaturgischer Form des Barocktheaters darstellt und somit der jeweilige Szenentypus nicht mehr seine konsequente Entsprechung in der Musiktypologie findet. Für die sich so dem Dramaturgischen gegenüber als fortschrittlich erweisende musikalische Gestaltung war in erster Linie die Abkehr vom barocken Reihungsprinzip des Fortspinnungstypus von Bedeutung, die in steigendem Maße dem zur Klassik hinführenden Kontrasttypus mit Themen und Motiven gegensätzlichen Charakters Platz machte. Weiterhin bewirkte Mozart in den Arien eine formale Änderung im Großen durch die Loslösung von der strengen Hesseschen Da-capo-Form zugunsten der Dal-segno-Arie. In ihr wurde mit dem Wegfallen des ersten Abschnittes von Teil A in der Reprise der übertriebenen barocken Affektintensivierung, der in der Form der Da-capo-Arie vor allem im vollständig wiederholten A-Teil und auch im B-Teil breiter Raum gegeben wurde, Einhalt geboten und dadurch eine musikalische Straffung erzielt, wie die Arien No. 1, 3, 5, 9, 10 und, mit Einschränkungen, auch No. 8 zeigen. Derselbe Effekt gelang Mozart in den Arien No. 2, 6 und 7 – gleichfalls Dal-segno-Arien –, doch ist bei ihnen die Reprise nicht allein auf die wört-

³⁰ Vgl. Leopold Mozarts Brief vom 10. Februar 1770 aus Mailand an seine Frau in Salzburg (Bauer–Deutsch I, Nr. 160, S. 312 ff.).

³¹ Weitere Vertonungen des Metastasio-Textes: Christoph Nichelmann (Berlin 1746), Giuseppe Mir de Llusa (Madrid 1753), Francesco Uttini (Stockholm 1764), Giovanni Porta (München 1744), Georg Reuter (Wien 1757), Gerolamo Mango (Eichstädt 1764), Saverio dos Santos (Lissabon 1768).

³² Grundlage der Dichtung war Marcus Tullius Ciceros *Somnium Scipionis*, ex lib. *de Republica VI*. (Vgl. S. 2 des vorliegenden Bandes, *Argomento*.)

³³ Neben der „fortitudo“ („forchezza“) galt ja die „constantia“ („costanza“), die zweite der römischen Kardinaltugenden, von jeher auch als eine der christlichen Tugenden, die der oberste Kirchenhirt neben Güte und Weisheit besitzen sollte.

³⁴ Letzteres hat dann Erzbischof Colloredo getan, weshalb das Libretto für seine Person gänzlich unpassend war.

³⁵ Auch Bezeichnungen wie „Festa teatrale“, „Serenata“ oder „Dramatico componimento“ wurden für Gratulationsfestspiele dieser Art verwendet. Vgl. Josef-Horst Lederer, *Zu Form, Terminologie und Inhalt von Mozarts theatralischen Serenaden*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976* (in Vorbereitung).

³⁶ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Teil I, Leipzig 1856, S. 227.

³⁷ Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Zürich und Freiburg/Breisgau 1945, S. 159.

liche Wiederholung des zweiten Abschnittes von Teil A beschränkt; ihr erster Abschnitt wird ebenfalls wiederholt, jedoch in organischer Verkürzung durch Aneinanderreihung der Hauptgedanken in geraffter Form³⁸. Im Gegensatz dazu stellen die beiden *Licenza-Arien* (No. 11a und 11b) zweiteilige Reprisesformen dar und bedienen sich der thematischen Variation.

Dieser relativ „modernen“ *Arien-Gestaltung* steht nicht nur das Festhalten an der für die *opera seria* kennzeichnenden Ensemblefeindlichkeit, sondern auch die fast ausschließliche Anwendung des *Secco-Rezitativs* als Typus des barocken „Chiaroscuro“ im Sinne der Kontrastverdeutlichung von Handlung (Rezitativ) und Affekt (*Arie*) gegenüber. Nur ein einziges Mal wird ein *Accompagnato* verwendet (S. 215 ff.), dem aber hier freilich noch nicht die Bedeutung wie im Zusammenhang mit den späteren Charakterarien von Mozarts Meisteroperen zukommt, sondern das noch in ganz barocker Weise mittels *Tremoli* und raschen Skalen der Streicher sowie unter Zuhilfenahme von Pauken und Bläsern eine Sturm- und Gewitterszene darstellt, und bei dem nach Art eines *Demofonte-Rezitativs* die einzelnen Teile motivisch vereinheitlicht werden.

In der zwaisätzigen „*Overtura*“³⁹ läßt sich in der Satzfolge eine verknappte italienische *Opern-Sinfonia* erkennen, bei der allerdings der dritte Satz zu dem sich anschließenden Rezitativ umgedeutet ist, während der zweite Satz in das Rezitativ mit einem bis zum *pp* verhallenden *decrecendo* als „zarte Schlummermusik“⁴⁰ direkt übergeht. Im Unterschied zu *Ascanio in Alba* hat die *Overtura* sonst keinen Bezug zum übrigen Werk, etwa in der Form, daß ihr musikalisches Gedankengut nochmals aufgegriffen würde. Sie fand als erster und zweiter Satz der späteren Sinfonie KV 141^a – allerdings mit veränderten Schlüssen – nochmals Verwendung⁴¹.

Die Dynamik ist wie in den meisten Jugendwerken Mozarts sehr sparsam eingesetzt und auf die Or-

chesterstimmen beschränkt. Aufgrund der größtenteils vorherrschenden Gruppendynamik ergaben sich bei diversen Ergänzungen keine Probleme. Die von Leopold Mozart bei der erwähnten Revision des ganzen Werkes mit Bleistift ergänzten dynamischen Zeichen müssen als vom Sohn „akzeptiert“ und somit als autograph angesehen werden. Sie wurden in der vorliegenden Ausgabe nicht besonders gekennzeichnet, finden aber wie die *Dal-segno*-Hinweise im Kritischen Bericht Erwähnung. Singstimmen hat Mozart – mit Ausnahme der *Licenza II*, die auch dynamisch wesentlich differenzierter ist – nicht mit Artikulationsbögen versehen; von diesbezüglichen Ergänzungen wurde deshalb abgesehen. Satztechnische Ungeschicklichkeiten des jungen Mozart wurden belassen; Ausnahmen bilden offensichtliche Schreibfehler, wobei jedoch die autographe Version jeweils in einer Fußnote mitgeteilt wird. An einigen Stellen vom Herausgeber hinzugefügte Tempobezeichnungen, Gesangskadenzen und Fermatenauszierungen sowie die *Generalbaßaussetzung* in den *Secco-Rezitativs* sollen natürlich nur einen Vorschlag bzw. eine Anleitung ohne jede Verbindlichkeit darstellen. In diesem Sinne sind auch die Vorschläge für *Apoggiaturen* in den *Rezitativs* zu verstehen⁴². Der *Generalbaß* in den *Rezitativs* sollte, der damaligen Praxis entsprechend, vom *Violoncello* mitgespielt werden. In geschlossenen Nummern, in denen Holzbläser mitwirken, ein *Fagott* jedoch nicht eigens notiert ist, darf, der Aufführungspraxis der Zeit entsprechend, ein Mitgehen des *Fagotts* mit dem *Baß* als selbstverständlich angesehen werden.

Bei der Durchsicht des Autographs tauchte eine mit Siegellack an Blatt 40 angeklebte erste, verworfene Fassung der Takte 34–48 des *Rezitativs* vor No. 3 auf; sie wird als *Faksimile* auf S. XIX wiedergegeben (vgl. auch *Krit. Bericht*).

Von einer zusätzlichen Unterteilung des *Einakters* in einzelne Szenen wurde abgesehen, da sie sich aus der für *Metastasio* typischen Verfahrensweise ersehen läßt, das jeweilige Szenenende von zwei *Vierzeilern* der *Arie* zu beschließen. Die im Zusammenhang damit im *Libretto* selten aufscheinenden szenischen Anweisungen über Auftritte und Abgänge der darstellenden Personen fanden in der vorliegenden Ausgabe aber selbstverständlich Aufnahme. Was Mozarts *Orthographie* betrifft, so weicht diese von der

³⁸ Auf den Einfluß Johann Christian Bachs, der sich in dieser Form hier geltend macht, hat schon Hermann Abert hingewiesen in: *Johann Christian Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft I* (1918/19), S. 313 ff.

³⁹ Der Terminus „*Overtura*“ stammt nicht von Mozart. Seine Einführung im *Sogno* erscheint aber aufgrund der zeitlich nahen Entstehung von *Ascanio in Alba*, wo diese Bezeichnung autograph ist, sachlich gerechtfertigt. Vgl. das Vorwort zu *Ascanio in Alba*, NMA II/5/5, S. VIII, Anmerkung 9.

⁴⁰ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Teil I, Leipzig 7/1955, S. 232.

⁴¹ Vgl. NMA IV/11 *Sinfonien* · Band 3.

⁴² Zur grundsätzlichen Ausführung der *Apoggiaturen* bei Mozart vgl. die Vorworte von Luigi Ferdinando Tagliavini und Franz Giegling in den von ihnen vorgelegten NMA-Bänden II/5/5, S. X/XII, und I/4/1, S. VIII f.

Vorlage des öfteren dahingehend ab, daß mit der Groß- und Kleinschreibung nach subjektivem Ermessen des Wichtigkeitsgrades der Wortbedeutung verfahren wurde. Der Text mußte deshalb zum Teil an die heutige moderne Rechtschreibung angeglichen werden und basiert — mit Ausnahme von Mozarts größtenteils autograph belassener Interpunktion — in der Regel auf der Neuausgabe der Werke *Metastasio* von Bruno Brunelli⁴³.

*

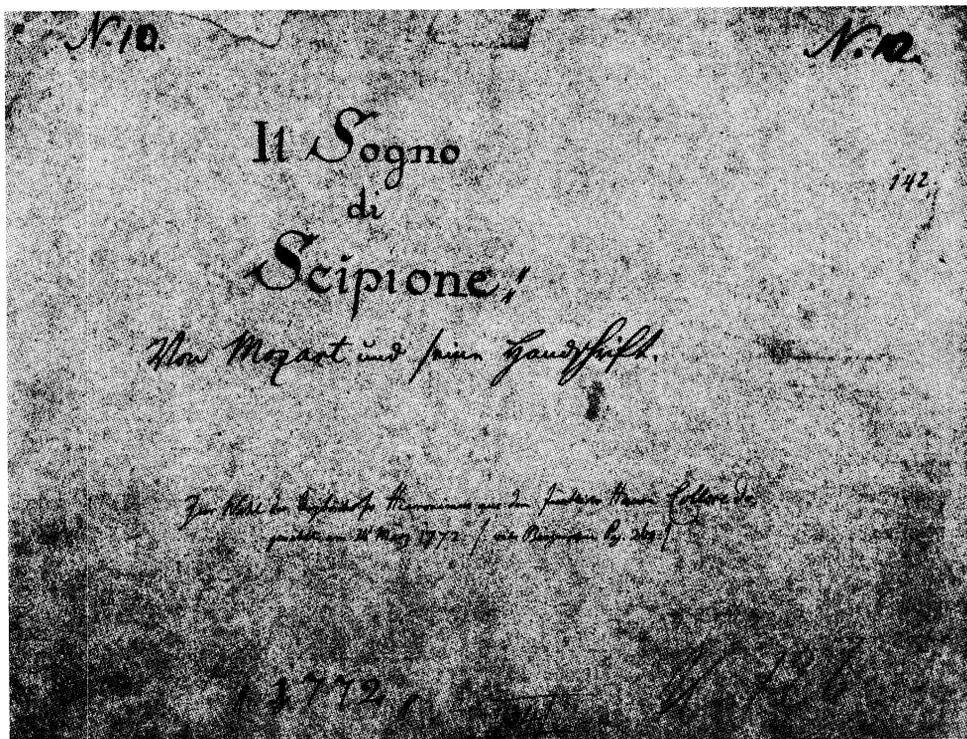
Es ist dem Herausgeber angenehme Pflicht, allen Institutionen und Persönlichkeiten, die in lebenswürdiger Weise für diesen Band Informationen, Quellen und Hinweise zur Verfügung gestellt haben, aufrichtig zu danken. Es sind dies die Musikabtei-

lung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West), die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, das Salzburger Landesarchiv, die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter Salzburg, das Institut für Kirchengeschichte der Universität Salzburg, die Herren Prof. Dr. Hellmut Federhofer/Mainz, Dr. Ernst Hintermaier/Salzburg sowie vor allem Herr Prof. Dr. Rudolf Flotzinger/Graz, der mit großer Anteilnahme und wertvollen Ratschlägen das Zustandekommen des vorliegenden Bandes in besonderer Weise gefördert hat. Den Herren Prof. Dr. Walther Dürr/Tübingen, Prof. Dr. Marius Flothuis/Amsterdam und Prof. Karl Heinz Füssl/Wien sei für ihre Hilfe beim Lesen der Korrekturen herzlich gedankt. Nicht zuletzt gilt mein Dank der Editionsleitung der NMA.

⁴³ *Tutte le opere di Pietro Metastasio a cura di Bruno Brunelli*, Milano 1943—1954.

Graz, im Frühjahr 1977

Josef-Horst Lederer



Vergößerter Ausschnitt (nach einer Ultraviolettphotografie) aus Blatt 136^r des Autographs: Takt 10 und 11 des der Aria della Licenza I (No. 11a) vorangehenden Rezitativs „Non è Scipio, o signore“; unter dem Namen des endgültigen Widmungsträgers „Girolamo“ (= Hieronymus Graf Colloredo) hat zunächst ein anderer Namenszug („Sigismondo“) gestanden. Vgl. Vorwort und Seite 223.



Blatt 20^v des Autographs: Takt 92-98 aus No. 1 (Aria „Risolver non osa confuser“). Vgl. Seite 32-33 und Vorwort.

145

Aria della Licenza

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the number '145' is written. The title 'Aria della Licenza' is written in the center. The music is arranged in ten staves. The first staff begins with the word 'Bragio' written above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'pizz.' (pizzicato) and 'fari.' (fari). The handwriting is in ink on aged paper.

Blatt 145r des Autographs: Beginn der Aria della Licenza II (No. 11b „Ah perchè cercar degg'io“).
Vgl. Seite 234–235, Takt 1–9, und Vorwort.

82

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 82 in the top right corner. The page contains several staves of music. The notation is dense and includes various markings such as *mf*, *rit.*, and *for.*. There are also some large, stylized symbols or characters interspersed with the musical notes. The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

Blatt 82 des Autographs: Takt 119–125 aus No. 6 (Aria „Voi collaggiù ridete“). Vgl. Seite 140 und Vorwort.

= canto, e l'gno de dan pe casso armonia sonne questo mirabol
 o nodo, questa ragione arana de diffinir l'accordo proportion sapo =
 o pella ordine e norma universal delle create cose, questo e quel che non
 o cose del boscher misterioso raggio entro i numeri suoi di samo il
 o saggio sapo.
 o man armonia si grande perche non giunge a noi, perche non

Rezitativ „Dunque one son?“ (vor No. 3): erste, verworfene Fassung der Takte 34–48. Vgl. Vorwort und Krit. Bericht.