

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5

BAND 20: LA CLEMENZA DI TITO

VORGELEGT VON
FRANZ GIEGLING



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1970

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

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Franz Giegling, Kritischer Bericht zur
Neuen Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Band 20.

Ferner erscheint ein Klavierauszug (Heinz Moehn, BA 4554a) sowie das vollständige
Aufführungsmaterial (BA 4554, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / 1970 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs (Beginn der Ouverture)	XIII
Faksimile: Erste Seite des Autographs von No. 3	XIV
Faksimile: Eine Seite aus der Abschrift Prag (Nationalmuseum, Archiv Lobkowitz)	XV
Faksimile: Blatt 73 ^r des Autographs (Atto secondo, Scena VIII)	XVI
Faksimile: Blatt 91 ^r des Autographs (aus No. 19)	XVII
Faksimile: Blatt 105 ^r des Autographs (Beginn von No. 23)	XVIII
Faksimile: Blatt 126 ^r des Autographs (No. 26, Beginn des Bläserparticells)	XIX
Faksimiles: Titelseite, Argomento und Personenverzeichnis aus dem Libretto	XX
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern	3
Atto primo	5
Atto secondo	161

A n h a n g

I: Skizzen und Entwürfe

1. Zu No. 1	
a) Abweichender Entwurf	321
b) Skizze zu T. 46–74	324
2. Zu No. 3: Abweichender Entwurf	325
3. Zu No. 10	
a) Skizze zu T. 1–9	327
b) Skizze zu T. 33–44	327
4. Zu No. 14	
a) Skizze zu T. 36 ff. und	
b) Skizze zu T. 88 ff. (Faksimile und Übertragung)	328
c) Skizze zu T. 88 ff.	330
5. Zu No. 15: Skizze zu T. 28–34	330
6. Zu No. 23: Abweichender Entwurf	331
II: Erste deutsche Übersetzung (Faksimile-Wiedergabe nach dem Partitur-Erstdruck, Leipzig 1809)	332

VORWORT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Zur Entstehung von
„La clemenza di Tito“

Am 6. September 1791 wurde die Oper *La clemenza di Tito* KV 621 anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. zum böhmischen König im Nationaltheater Prag uraufgeführt. Mozart schrieb in sein eigenhändiges Werkverzeichnis: *den 5.^t September*. [1791] — *aufgeführt in Prag den 6.^t September*. / *La Clemenza di Tito. opera Seria in Due Atti. per l'incoro-/nazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II. — ridotta à / vera opera dal Sig.^{te} Mazzolà. Poeta di sua A: S: l'Elettore di / Sassonia. — Atrici: — Sig.^{ta} Marchetti fantozzi. — Sig.^{ta} Antonini. — Attori. Sig.^{te} Bedini. Sig.^{ta} Carolina Perini | da Uomo | Sig.^{te} / Baglioni. Sig.^{te} Campi. — e Cori. — 24 Pezzi. —*

Es sangen demnach in dieser ersten Aufführung:

Tito Vespa-	—	Imperator von Rom	—	Antonio Baglioni
siano				(Tenor)
Vitellia	—	Tochter des Imperators Vitellio	—	Maria Marchetti Fantozzi (Sopran)
Servilia	—	Schwester des Sesto	—	Signorina Antonini (Sopran)
Sesto	—	Freund des Tito, Liebhaber der Vitellia	—	Carolina Perini (Sopran als Mann)
Annio	—	Freund des Sesto, Liebhaber der Servilia	—	Domenico Bedini (Kastrat)
Publio	—	Präfekt	—	Gaetano Campi (Baß)

Antonio Baglioni war der erste Don Ottavio im *Don Giovanni*, Prag 1787. Maria Marchetti Fantozzi (* 1767), seit 1788 mit dem Tenor Fantozzi vermählt, hatte sich zuerst in Neapel und Mailand großen Ruhm erworben und war dann nach Prag berufen worden. Sie soll eine schöne, volle Stimme gehabt und sich durch trefflichen Vortrag und gute Aktion ausgezeichnet haben, die „durch ein angenehmes Äusseres und edlen Anstand noch gehoben wurde“¹. Von Prag ging sie 1791 nach Venedig, später nach Berlin.

Von Gaetano Campi, dem ersten Baßbuffo, heißt es: „Ein sehr braver Sänger, dessen Stimme rein, hell und durchdringend ist, der die schwersten Passagen mit Leichtigkeit hervorbringt und einen überaus angenehmen Ton hat. Auch besitzt er das Verdienst, daß er sich nie überschreit. Sein Spiel ist wahrhaft komisch und nie übertrieben, daher gefällt er auch unserem Parterre

nicht ganz.“² Von den übrigen Darstellern ist nichts bekannt. Das Personalverzeichnis der Guardasonischen Truppe von 1791 fehlt.

Die Dekorationen zu den drei ersten Bildern (Gemächer der Vitellia, Forum Romanum und Kaiserliches Gemach auf dem Palatin) schuf Pietro Travaglia, der in Diensten des Fürsten Anton von Esterhazy stand. Das vierte Bild (öffentlicher Festsaal und wahrscheinlich auch die beiden Schluß-Szenen) stammte von Preisig aus Koblenz. Die Kostüme, ganz neu angefertigt, waren reich und anmutig. Entworfen hatte sie Cherubino Babbini aus Mantua.

Der Text stammt ursprünglich von Pietro Metastasio (1698–1782), der das Drama 1734 für eine Aufführung am Wiener Hof zur Namenstagsfeier Kaiser Karls VI. geschrieben hat. Das Libretto erwies sich in der Folge als eines der erfolgreichsten und lebenskräftigsten Werke Metastasios. Über vierzig Komponisten haben es für italienische und deutsche Bühnen vertont³. Für die Aufführung in Prag wurde es gekürzt und bearbeitet von Caterino Mazzolà, dem Sächsischen

² Vgl. Oskar Teuber, *Die Theater Wiens*, Wien 1903, II, S. 323.

³ Nachweisbar sind Vertonungen von:

A. Caldara 1734 Wien	G. Scarlatti 1757 Venedig
F. Peli 1735 München	I. Holzbauer 1757 Mannheim
L. Leo 1735 Venedig	G. Cocchi 1760 London
J. A. Hasse 1735 Pesaro (?)	B. Galuppi 1760 Turin
1738 Dresden	J. Platina 1767 Mailand
1759 Neapel	A. Bernasconi 1768 München
(2 Fassungen)	P. Anfossi 1769 Rom
P. V. Ciocchetti 1736 Genua	J. G. Naumann 1769 Dresden
G. Marchi 1737 Mailand	T. Traetta 1769 Lodi
Fr. M. Veracini 1737 London	G. Sarti 1771 Padua
G. Arena 1738 oder 1739	P. Anfossi 1772 Neapel
Turin	J. Mysliveček 1774 Venedig
A. Palella 1739 Neapel	P. Guglielmi 1785 Turin
G. Chr. Wagenseil 1746 Wien	D. A. Apell 1785 Kassel
Fr. Corselli 1747 Madrid	B. Ottani 1789 Turin
J. A. Kammerloher 1747 München	G. Nicolini 1797 Livorno
C. L. P. Grua 1748 Mannheim	A. Del Fante 1803 Florenz
A. G. Pampani 1748 Venedig	M. Portogallo 1809 Neapel (Bearbeitung von Mozarts Oper!)
D. Perez 1749 Neapel	H. Marschner 1816 (nicht aufgeführt).
Fr. Araia 1751 Petersburg	Ferner — nicht datierbar — von:
Chr. W. Gluck 1752 Neapel	L. G. Beltrani, G. A. Capucci
A. Adolfati 1753 Genua	(1748–1818), F. X. Süßmann:
N. Jommelli 1753 Stuttgart	unsicher ob nach Metastasio:
M. Valentini 1753 Bologna	von P. Raimondi (1786–1853).
V. L. Ciampi 1754 Venedig	G. Insanguine (1728–1795).
A. M. Mazzoni 1755 Lissabon	F. Horzický, J. P. Salomon 1774.
C. A. Cristiani 1757 Camerino	

Vgl. Hugo Riemann, *Opern-Handbuch*, Leipzig 1887; J. Towers, *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas*, Morgantown 1910; O. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914; *Annals of Opera 1597–1940*, compiled from the original sources by Alfred Loewenberg, Genf ²/1955.

¹ Paul Nettel, *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, S. 197.

Hofpoeten in Dresden⁴. Man vermutet, daß Mozart die Bearbeitung durch Mazzolà angeregt hatte. Jedenfalls schrieb er, offensichtlich befriedigt von der Arbeit Mazzolàs, in sein eigenhändiges Werkverzeichnis: „*ridotta à vera opera*“.

Mazzolà hat das Libretto von Metastasio um etwa ein Drittel gekürzt, indem er fast den ganzen zweiten Akt strich. An den verbliebenen Secchi änderte er wenig. Wo er Arien geändert oder Ensemblestücke eingefügt hat, sind verschiedene Grade von der Neudichtung bis zur Poetisierung vorhandener Secco- oder Arientexte zu verzeichnen⁵. Das Textbuch für die Aufführung in Prag wurde bei Schönfeld gedruckt (vgl. das linke Facsimile auf S. XX).

Über die Entstehungsgeschichte von Mozarts *Titus* sind wir nur spärlich unterrichtet.

Wer die Legende aufgebracht hat, die Oper *Titus* sei in 18 Tagen komponiert und einstudiert worden, ist heute nicht mit Sicherheit auszumachen. Sie steht schon bei Franz Xaver Niemetschek⁶ und findet als „authentische Quelle“ Eingang in die nachfolgende Literatur. Es ist nicht ausgeschlossen, daß „Großvater Meissner“⁷ oder eher noch Alexander von Kleist⁸, der, aus Karlsbad kommend, am 28. August 1791 in Prag zur Krönung eintraf, für sie verantwortlich sind. Die beiden berichteten, was sie in Prag zu sehen und zu hören bekamen; was den Prager Ereignissen vorausging, konnten sie freilich nicht wissen.

Schon Paul Nettl⁹ hält fest, daß die Ouverture, die zweite Arie des *Titus* (No. 8 „*Ah, se fosse intorno al trono*“), der Marsch und sämtliche Rezitative — auf diese kommen wir noch zu sprechen — auf anderem Papier geschrieben sind. Nettl stützt an dieser Stelle die Prager Anekdote um Karoline Pichler, wonach Mozart die Ouverture zum *Titus* erst in letzter Stunde niedergeschrieben habe. Während demnach von den Gesangsnummern der größte Teil auf „Wiener“ Papier steht, scheint ein kleiner Teil erst in Prag komponiert worden zu sein. Wolfgang Plath, der die autographe Partitur untersucht und beschrieben hat (siehe den Kri-

tischen Bericht), stellt darüber hinaus fest, daß außer den bei Nettl aus dem ersten Akt genannten Stücken die *Scena VIII* („*Che orror! che tradimento!*“, S. 204 ff.) und das *Accompagnato* der *Vitellia* No. 22 („*Ecco il punto*“, S. 262 ff.) aus dem zweiten Akt ebenfalls auf anderem Papier als die übrigen Stücke der Oper notiert sind. Selbst wenn wir also bei den in Wien konzipierten Stücken die verschiedensten Grade von begonnener bis vollendeter Partiturniederschrift annehmen, so müßte Mozart jedenfalls den kleineren Teil der Oper (von den Rezitativen abgesehen) in Prag vollendet haben. Das würde bedeuten, daß Mozart über die 18 Tage seines Aufenthaltes in Prag hinaus Zeit gehabt hat, an der Oper zu arbeiten. Nettl¹⁰ vermutet, daß Mozart den definitiven Auftrag vom Impresario Domenico Guardasoni im Juli erhalten habe. Er stützt sich dabei auf die Notiz der *Prager Oberpostamtszeitung* vom 12. Juli 1791, wonach Guardasoni etwa am 10. Juli das Neuthor zur Reise nach Wien passiert habe. — Mozart weilte vom 9. bis 11. Juli in Baden und holte Mitte Juli Frau und Kind aus Baden zurück¹¹. Tomislav Volek¹² hat dargelegt, daß der Auftrag, eine neue Oper zu schreiben, Mozart vielleicht schon im Frühjahr 1789 erreicht hat. Am 8. April 1789 reiste Mozart nämlich von Wien nach Prag. Am 10. April kam er dort an; er schrieb seiner Frau, daß er den Impresario Guardasoni getroffen habe, „*weldier es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 # [= Dukaten] und 50 # [= Dukaten] Reisegeld zu geben*“¹³. Mozart hätte also auf den Herbst 1790 für Guardasoni eine neue Oper schreiben sollen. Volek folgert weiter, daß man wahrscheinlich schon damals als Libretto den *Titus* von Pietro Metastasio ausgesucht habe, Mozart indessen mit dem gewählten Text nicht sehr glücklich gewesen sei und zumindest verlangt habe, daß der sächsische Hofpoet Caterino Mazzolà den Text bearbeite, d. h. wie sich Mozart später ausdrückte, „*ridotta à vera opera*“, „zur wirklichen Oper“ umarbeite. Ob Mozart, der im Frühling 1789 noch nach Dresden, Leipzig, Potsdam und Berlin reiste, mit Mazzolà gleich Kontakt aufgenommen und über die Umarbeitung persönlich verhandelt hat, ist ungewiß, aber durchaus möglich. Tat-

⁴ Mazzolà soll bei der Uraufführung zugegen gewesen sein; vgl. Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, NMA X/34 (= *Dokumente*), Kassel etc. 1961, S. 354.

⁵ Näheres bei Franz Giegling, *Metastasio's Oper „La clemenza di Tito“ in der Bearbeitung durch Mazzolà*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/69, Salzburg 1970.

⁶ Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, S. 32 und 56.

⁷ August Gottlieb Meißner, *Rococo-Bilder. Nach Aufzeichnungen meines Großvaters*, Gumbinnen 1871, S. 145 f.

⁸ Nettl, *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, S. 192 f.; über die Abhängigkeit der beiden Quellen von Kleist und Meißner vgl. S. 201 f.

⁹ A. a. O., S. 198.

¹⁰ A. a. O., S. 185.

¹¹ *Dokumente*, S. 349.

¹² Über den Ursprung von Mozarts Oper *„La clemenza di Tito“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, S. 274 f.

¹³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Bände (= Bauer—Deutsch), Kassel etc. 1962/63, Band IV, Nr. 1091, S. 80, Zeilen 12–14. Nach einer privaten Mitteilung von Karl Maria Pisarowitz, die hier bestens verdankt sei, bedeutet „*künftigen Herbst*“ = Herbst 1790.

sache ist, daß alle textierten Entwürfe bereits den Text von Mazzolà aufweisen.

Für die mindestens teilweise Richtigkeit dieser These zieht Volek vor allem das sechste Stück einer Konzertankündigung der Prager Sängerin Josephine Duschek vom 26. April 1791 heran. Es heißt dort in der Ankündigung der „Musikalischen Akademie“, die im königlichen Nationaltheater stattfand, „6tens. Ein Rondo von Herrn Mozart mit obligaten Basset-Horn“¹⁴. Das kann nichts anderes sein als das Rondo der Vitellia „Non più di fiori vaghe catene“ mit obligatem Bassethorn aus Mozarts Oper *Titus* (No. 23, S. 265 ff.), das demnach zu jenem Zeitpunkt bereits vorgelegen haben muß. Wie bei den Skizzen und Entwürfen entspricht auch hier der Text der Bearbeitung durch Mazzolà. Und laut Handschriftenbeschreibung von Wolfgang Plath¹⁵ sind die Außenblätter dieses Stücks besonders stark gebräunt und weisen stärkere Gebrauchsspuren auf als die übrigen Nummern. Das deutet wohl darauf hin, daß dieses Rondo wohl das zuerst entstandene Stück der Oper *Titus* und wahrscheinlich auch das einzige Stück sein muß, das vor dem 26. April 1791 komponiert wurde; wann, das ist nicht festzustellen. Wir müssen annehmen, daß der Opernauftrag damals liegen geblieben ist: Guardasoni verließ Prag und reiste nach Warschau, wohin ihn der polnische Landtag berufen hatte und wo am 14. Oktober 1789 Mozarts *Don Giovanni* gegeben wurde¹⁶. Es ist durchaus möglich, daß Mozart in der Zwischenzeit, vielleicht auf der Reise nach Dresden und Leipzig, wo Frau Duschek mit ihm konzertierte¹⁷, das Rondo der Vitellia für seine Freundin komponiert hat, ohne es indessen in sein eigenhändiges Werkverzeichnis einzutragen, offenbar weil das Opernprojekt damals noch in der Schwebe hing. Der Einwand, damals habe die Krönung in Prag noch gar nicht vorausgesehen werden können¹⁸, ist nicht stichhaltig: Guardasoni kann Mozart den Auftrag auch ohne konkrete Aufführungsmöglichkeit durch einen äußeren Anlaß gegeben haben. Er war dann sicher geschickt genug, den *Titus*-Stoff bei den Böhmisches Ständen anzubringen, als die Krönung spruchreif wurde. Daß dies bestimmt nicht einfach gewesen ist, zeigt der Vertrag zwischen ihm und den Vertretern der Böhmisches Stände, der erst am 8. Juli 1791 in Prag signiert worden ist¹⁹. Im Hinblick auf das aufzuführende Werk

heißt es wörtlich: „*Mi obbligo di far comporre la Poesia del Libro, a norma dei due Sogetti datimi da S. E. grau Burgravio e di farlo porre in Musica da un celebre Maestro, in caso però che non fosse affatto possibile di ciò effettuare per la Strettezza del tempo, mi obbligo di procurar un Opera nuovamente composta sul Soggetto del Tito di Metastasio.*“ („Ich [d. h. Guardasoni] verpflichte mich, das Libretto, wovon mir der Herr Burgraf [von Rottenhan] zwei Entwürfe gegeben hat, ausarbeiten und von einem berühmten Meister in Musik setzen zu lassen; im Falle aber, daß dies aus Zeitmangel nicht möglich wäre auszuführen, verpflichte ich mich, für eine ganz neu komponierte Oper zu sorgen, und zwar über das Motiv des Titus von Metastasio.“)

Zusammenfassend halten wir fest: Mozart erhält von Guardasoni in Prag im April 1789 einen Opernauftrag in Aussicht gestellt, wahrscheinlich für den Herbst 1790. Möglicherweise einigt man sich schon damals auf *La clemenza di Tito* von Pietro Metastasio, ein sehr erfolgreiches Libretto, wie die oben (Anmerkung 3) aufgeführten zahlreichen Vertonungen dartun. Mozart nimmt mit Caterino Mazzolà Kontakt auf, um den Text zu einer „wahren Oper“ im Sinne Mozarts umgestalten und bearbeiten zu lassen. Dies geschieht vielleicht schon auf seiner Reise nach Dresden, Leipzig usw. im April/Mai 1789. Es kommt zu ersten Skizzen und Entwürfen. Diese bleiben liegen, mit Ausnahme des Rondos der Vitellia, das Mozart für Frau Duschek komponiert und das die Sängerin in ihrem Konzert im Prager Nationaltheater am 26. April 1791 aufführt. Guardasoni reist Mitte Juli nach Wien, sehr wahrscheinlich um Mozart den definitiven Auftrag zur Oper *Titus* zu überbringen. Bis zur Aufführung am 6. September hätte Mozart demnach ungefähr sieben Wochen Zeit gehabt, die Oper zu vollenden.

Die Quellen

Hauptquelle für die Ouvertüre und die meisten Musiknummern ist das Autograph (Berlin-Dahlem, SPK, aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin). Die Arie No. 2 der Vitellia („*Deh se piacer mi vuoi*“) und das Finale des ersten Akts samt vorausgehendem Recitativo accompagnato (No. 11 und 12) sind seit Ende des Zweiten Weltkriegs verschollen. Ferner hatte Constanze seinerzeit das Duettino No. 3 („*Deh prendi un dolce amplesso*“) der Hauptpartitur entnommen und Christian Exner geschenkt. Von da kam es über verschiedene Zwischenstationen²⁰ zu Stefan

¹⁴ Volek, a. a. O., S. 275, und *Dokumente*, S. 345.

¹⁵ Siehe Krit. Bericht.

¹⁶ *Dokumente*, S. 309.

¹⁷ *Dokumente*, S. 297 und 300.

¹⁸ In: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 126, Zusammenfassung der Diskussion.

¹⁹ Mitgeteilt von Volek in: *Mozart-Jahrbuch 1959*, Salzburg 1960, S. 281 f.

²⁰ Vgl. *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 121, Anm. 1.

Zweig und ist heute im Besitz von Mrs. Eva Alberman; als Dauerleihgabe an das British Museum in London ist es zugänglich. Außerdem fehlt im Autograph das *Accompagnato* des Titus vor dem Finale im zweiten Akt (No. 25), „*Ma che giorno è mai questo?*“. Von den Secco-Rezitativen ist mit Ausnahme von acht Übergangstakten²¹ kein einziges von Mozarts Hand überliefert. „*Allgemeiner Annahme zufolge*“²², wird überliefert, habe Franz Xaver Süßmayr, der mit Mozart nach Prag gereist war, die Rezitative geschrieben. Diese Annahme ist jedoch bis heute durch kein Dokument bestätigt worden. Trotz intensiver Nachforschungen ist es nicht gelungen, die erste Niederschrift der Rezitative von der Hand Süßmayrs oder eines andern Komponisten ausfindig zu machen. Was uns bis jetzt zugänglich ist, sind nur Kopien.

Die Echtheitsfrage der Secchi wurde stilkritisch angegangen²³. Im Hinblick auf Mozart kann sie sicherlich verneint werden; im Hinblick auf Süßmayr könnte wohl nur die Urschrift der Rezitative Klarheit schaffen.

Daß laut Ignaz von Seyfried²⁴ Süßmayr auch die Arien der *Servilia*, des *Annio* und *Publio* komponiert und andere Nummern instrumentiert haben soll, gehört endgültig in das Reich der Fabel und kann durch das Autograph eindeutig widerlegt werden.

Die Partitur-Abschriften teilen sich in solche, die die Secco-Rezitative überliefern, und in solche, die nur die Musiknummern mitteilen²⁵. Die Gruppe der letzteren bildet ein nicht unwichtiges Indiz gegen die Echtheit der Secchi. Näheres darüber und über die Abhängigkeit der Kopien untereinander lese man im Kritischen Bericht.

²¹ Siehe Notenteil S. 207, nach dem *Accompagnato* die Takte 44–51, und das Faksimile auf S. XVI.

²² Revisions-Bericht AMA Serie 5, 21 (Rietz-Wüllner); Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig 1859, IV. Band, S. 568; *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel*, Leipzig 1/1862, S. 488.

²³ Vgl. Giegling, *Zu den Rezitativten von Mozarts Oper „Titus“*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, S. 121 ff.

²⁴ *Caecilia* IV, S. 295.

²⁵ Die wichtigsten Partitur-Abschriften mit den Secchi sind folgende:

a) Prag, Nationalmuseum, Archiv Lobkowitz, Signatur: X.D.e.9. (4 Bände);

b) Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Abschrift aus dem Besitz von Carl Mozart (2 Bände);

c) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: O.A. 205 (2 Bände);

d) London, British Museum, Signatur: Add. 16053/54 (2 Bände). Abschriften ohne Secco-Rezitative u. a.;

e) Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Signatur: Vat. lat. 14828/29;

f) Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Signatur: Mus. ms. 1385.

Ferner enthält die Erstausgabe der Partitur (Leipzig, Breitkopf & Härtel) von 1809 ebenfalls keine Rezitative.

Der Worttext folgt dem Autograph. In Fällen, wo kein Autograph vorliegt oder zugänglich ist, bildet das 1791 in Prag erschienene Textbuch (Titel: linkes Faksimile auf S. XX) die Hauptquelle. Bei den Secco-Rezitativen wurden dieses und die Partitur des Nationalmuseums Prag herangezogen.

Spezielle Anmerkungen

I. Zu den Rezitativen

Der in der NMA üblicherweise verfolgte Grundsatz, die Zutate und Ergänzungen des Bandbearbeiters typographisch zu kennzeichnen, wird hier bei den Rezitativen, mit Ausnahme des Kleinstichs von *Continuo*-Aussetzung und *Appoggiaturen*, durchbrochen: Alle Akzidenzien sind normal gestochen, gleichgültig ob sie Quelle oder Zusatz sind. Hauptquellen für die Rezitative sind die Partituren von Prag (Nationalmuseum) und Salzburg (Internationale Stiftung Mozarteum; aus dem Besitz von Carl Mozart). Da bei den Rezitativen besonders viele Schreibfehler und Abweichungen von Quelle zu Quelle festzustellen sind, wird die jeweils glaubwürdigere bevorzugt. (Sämtliche Quellenangaben und Details finden sich im Kritischen Bericht.)

II. Zu den einzelnen Nummern und Szenen

Ouverture, Takt 131: Im Autograph ist die Reprise (von Takt 1–26) nicht ausgeschrieben, sondern sie wird durch *D: C: 26. Tackt* angezeigt. Der erste Akkord der Reprise wird von den Kopisten verschieden interpretiert, je nachdem ob die Schreiber die wörtliche Wiederholung bevorzugt oder die Stimmführung im vorausgehenden Takt berücksichtigt haben. Wir ziehen die zweite Version vor und unterdrücken in Takt 131 (1. Halbe) die Oktav der Flöten, Terz und Quinte der Oboen sowie die Terz der Klarinette I (Näheres wird im Kritischen Bericht mitgeteilt).

No. 4 Marcia: Im Autograph steht kein Hinweis, daß der Marsch nach dem Rezitativ wiederholt werden soll (Seite 66–68). Es muß jedoch seit der Uraufführung eine Gewohnheit bestanden haben, ihn an dieser Stelle zu repetieren, denn die Prager Materialien verzeichnen *Marcia da Capo* oder *Sieque la Marcia*, was verschiedene weitere Kopien übernommen haben (Näheres folgt im Kritischen Bericht.)

No. 9 Aria: Bei der Solo-Klarinette handelt es sich zweifellos um die von Stadler gespielte sog. „*Bassettklarinetten*“, die nach unten um eine große Terz erwei-

tert war²⁶. Ernst Hess gibt in seinem Artikel *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzerts KV 622*²⁷ erschöpfend Auskunft über das Instrument und die aus dem zusätzlichen Bassregister resultierende Melodieführung der Solostimme im Klarinettenkonzert. Das gleiche gilt mutatis mutandis auch für die Solostimme im Quintett KV 581 sowie für den Klarinettenpart in der Arie No. 9 des Sesto „*Parto, ma tu ben mio*“. Da letztere im Autograph vorliegt, dient sie gleichsam als Beleg für die Ausführungen von Hess.

Atto secondo, Scena VIII: Die Takte 44–51 sind das einzige Secco-Recitativ der Oper *Titus*, das uns von der Hand Mozarts vorliegt (vgl. das Faksimile auf S. XVI). — Da Mozart in Takt 44 Continuo- und Tutti- baß in einem System notiert (ganze Note), war es notwendig, im System *Violoncello e Basso* unserer Ausgabe, der übrigen Instrumentation in der ersten Takthälfte folgend, eine Viertelnote a zu ergänzen, was ohne typographische Kennzeichnung geschehen konnte. No. 19 *Rondo*: Orchester- Vor- und Nachspiel sind im Autograph von Kopistenhand hinzugefügt. Das Rondo begann ursprünglich mit Takt 6, und zwar mit zwei Vierteln Auftakt der Singstimme allein. Die Taktstriche sind korrigiert worden. Die autographe Niederschrift bricht mit Takt 135 ab; das Nachspiel ist von Kopistenhand ergänzt (vgl. das Faksimile auf S. XVII und den Kritischen Bericht).

No: 23 *Rondo*: Wie oben ausgeführt (S. IX), scheint dieses Stück das zuerst vollendete gewesen zu sein. Für den Konzertvortrag der Frau Duschek schloß es wahrscheinlich mit dem ersten Viertel von Takt 180 (S. 281). Fermaten und *finis* über Violinen und Bassi bestätigen den Sachverhalt. (Man vergleiche auch die Handschriftenbeschreibung im Kritischen Bericht.)

Anhang I: Die dort (unter Verzicht auf Leersysteme jeweils ab zweiter Accolade) diplomatisch getreu wiedergegebenen Skizzen und Entwürfe zur *Clemenza di Tito* repräsentieren zeitlich verschiedene Arbeitsgänge. Während die Skizzen in unmittelbarer Beziehung zur definitiven Partitur stehen — es sind (ausgenommen die zu No. 14) allenfalls nur minimale Abweichungen zu beobachten —, stammen die Entwürfe aus einer Zeit, da Mozart offenbar noch keine präzisen Vorstellungen von den Besetzungsmöglichkeiten seiner neuen Oper hatte. Hier ist beispielsweise der Part des Sesto noch für Tenor geplant, und ganz allgemein zeigt die musikalische Gestaltung, verglichen mit den späteren Fassungen, erhebliche Unterschiede. Da sich unter

den Entwürfen auch eine erste Version der Vitellia-Arie No. 23 (noch ohne das obligate Bassethorn!) befindet, wird man dieses frühe Arbeitsstadium wohl mit aller Vorsicht auf die ersten Monate des Jahres 1791 datieren dürfen. Im einzelnen enthält Anhang I:

1. Zu No. 1:
 - a) Abweichender Entwurf (Fragmente Uppsala: Universitätsbibliothek, Takt 1 bis 28, und Coburg: Kunstsammlung der Veste, Takt 29 ff.)
 - b) Skizze zu Takt 46–74 (Uppsala)
2. Zu No. 3: Abweichender Entwurf (Stockholm: Bibliothek der Königlichen Musik-Akademie)
3. Zu No. 10: Skizzen (Uppsala)
 - a) zu Takt 1–9
 - b) zu Takt 33–44
4. Zu No. 14: Skizzen (Berlin: Deutsche Staatsbibliothek)²⁸

<ol style="list-style-type: none"> a) zu Takt 36 ff. b) zu Takt 88 ff. c) zu Takt 88 ff. 	} Faksimile und Übertragung
---	-----------------------------
5. Zu No. 15: Skizze zu Takt 28–34 (Uppsala)²⁹
6. Zu No. 23: Abweichender Entwurf (Coburg)

Anhang II: Hier wird als Faksimile die erste deutsche Übersetzung des italienischen Originaltextes mitgeteilt. Sie stammt aus der Erstausgabe der Partitur mit italienischem und deutschem Text, die 1809 unter der Verlags-Nummer 620 bei Breitkopf & Härtel erschienen ist³⁰. Der Übersetzer wird nicht genannt, doch soll es laut Loewenberg³¹ Friedrich Rochlitz gewesen sein.

*

Zu danken habe ich in erster Linie der Editionsleitung für die Beschaffung von Quellenmaterial und die Mithilfe bei der Lösung engerer und weiterer Editionsprobleme. Ferner habe ich meinem verstorbenen Freund Ernst Hess die Durchsicht der Rezitative, der Continuo-Aussetzung und Appoggiaturen zu verdanken. Mein Dank gilt außerdem allen Bibliotheken und Sammlun-

²⁶ Die Anwesenheit Stadlers zur Zeit der Uraufführung des *Titus* ist belegt: *Dokumente*, S. 355.

²⁷ In: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, S. 18 ff.

²⁸ Ein weiterer (mutmaßlicher) Entwurf zu No. 14 ist verschollen: In der Nachschrift zum Brief vom 25. Februar 1799 an Breitkopf & Härtel erwähnt Constanze Mozart unter Nr. 13 eine Komposition „*Se mai senti spiranti[!] sul volto*“, deren Text wohl nur dem *Titus* entstammen kann (vgl. Bauer—Deutsch IV, Nr. 1236, S. 229, Zeile 64).

²⁹ Richard Engländer will diese Skizze eher in Beziehung zur Arie No. 23 sehen. Dieser Auffassung kann nicht beigegeben werden. (Vgl. Engländer, *Die Mozart-Skizzen der Universitätsbibliothek Uppsala*, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1955, Jg. 37; ders. unter demselben Titel in: *Die Musikforschung* 1956, Jg. IX, S. 307 f.)

³⁰ Exemplar aus der Privatbibliothek Ernst Hess.

³¹ *Annals of Opera*, a. a. O.

gen, die durch bereitwillige Ausleihung und Vermittlung von Partituren und Mikrofilmen die wissenschaftliche Arbeit an diesem Band überhaupt ermöglicht haben. Es sind dies: Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, Universitätsbibliothek Tübingen, Nationalmuseum Prag, British Museum London, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Musikarchiv des Stiftes Melk, Bibliothek des Stiftes Kremsmünster, Janáček-Museum Brünn, Kunstsammlungen Veste Co-

burg, Universitätsbibliothek Uppsala, Bibliothek der Königlichen Musik-Akademie Stockholm, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Westdeutsche Bibliothek Marburg, Musikbücherei der Öffentlichen Bücherhallen Hamburg, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen, Biblioteca Apostolica Vaticana Rom, Bibliotheken der Konservatorien Parma und Genua, Conservatorio Musicale Florenz.

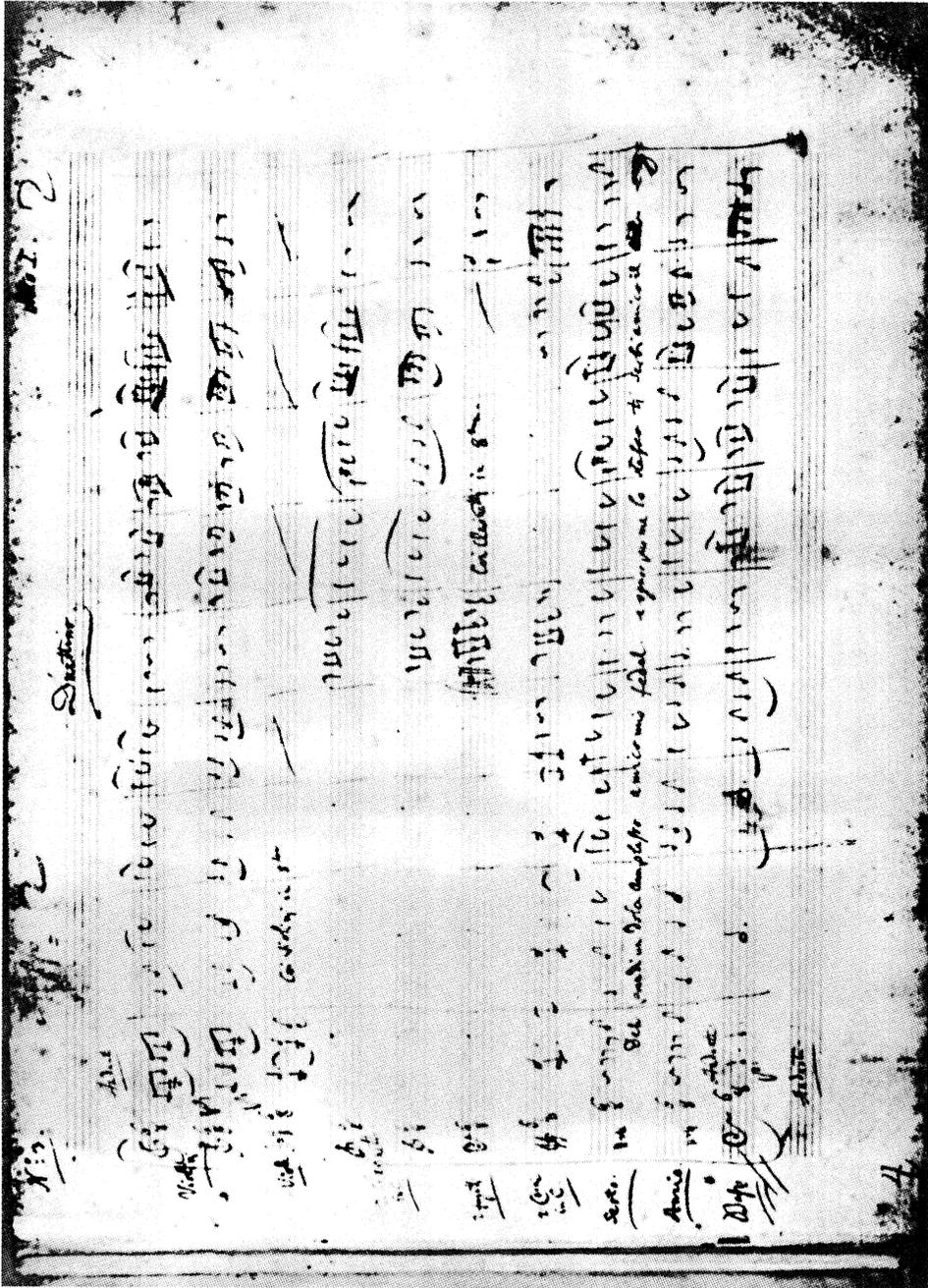
Basel, im März 1970

Franz Giegling

Allegro *La Clemenza di Tito. Oboen.* *Allegro* *La Clemenza di Tito. N. 18.*
non
molto
And.
And.
And.

The image shows a page of handwritten musical notation for the Oboe part of the first movement of Mozart's opera 'La Clemenza di Tito'. The score is written on ten staves. At the top left, there are tempo markings: 'Allegro' and 'non molto'. The title 'La Clemenza di Tito. Oboen.' is written across the top. On the right side, there is a reference number 'N. 18.' and some additional markings: 'non molto', 'And.', 'And.', and 'And.'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Ouverture, Takt 1-9 (Blatt 1^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem, SPK). Vgl. Seite 5.



No. 3 Duetto „Dich prenda il dolce amplesso“, Takt 1–9 (erste Seite des Autographs im Besitz von Mrs. Eva Alberman, London; deponiert als Dauerleihgabe im British Museum London). Vgl. Seite 47–48.

Ma' signor, non han tutti il cor di
in l'alta trave!
per signor, sopra tutto per signor.
Scena d'Amelio
Amo.

Scena VIII
Amo. Subito con foggia!
Amo. ad implorar lo vengo!
cesare,
no! disio. L'alto e' c'altore della mamma credel.

Atto secondo, Scena V, Recitativo „Già de' pubblici giuochi“, Takt 41–43 mit autographischer Korrektur
 (aus der Abschrift im Besitz des Nationalmuseums Prag, Archiv Lohkowitz, Signatur: X. D. e. 9., Rollen-
 stimme des Publio). Vgl. Seite 192 (und Seite 196, Takt 12–15).

Come: un'ombra solo torna schiumella formosa, il vento; e onde il core
 (p) *molto più forte*
 e dove sempre intanto in vena; de inflessi per la guerra e il nome solo fronte d'ognun
 (p) *molto più forte*
 di nobilita il mio (p) *molto più forte* di mio (p) *molto più forte* di mio (p) *molto più forte*
 di nobilita il mio (p) *molto più forte* di mio (p) *molto più forte* di mio (p) *molto più forte*

Atto secondo, Scena VIII, Takt 40-51 (Blatt 73^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin Dahlem, SPK). Vgl. Seite 207.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript or autograph. It consists of ten staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some markings that appear to be 'f' and 'p' (forte and piano), and some numbers like '11111' and '1111111111'. The handwriting is in black ink on aged paper. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century.

No. 19 Rondo „Dek per questo istante solo“, Takt 129–137 (Blatt 91^r des Autographs). Vgl. Seite 237 bis 238 (Übergang Autograph/Kopistenhand: Takt 135/136).

No. 18

Rondo

Handwritten musical score for No. 18 Rondo. The score consists of multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a working draft or autograph. There are several systems of staves, some with clefs and time signatures. The handwriting is in dark ink on aged paper.

No. 23 Rondo „Non più di fiori vaghe carene“. Takt 1—13 (Blatt 105r des Autographs). Vgl. Seite 265.

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Fagotto
Klarinette

No. 26 Sestetto con coro "Ti, è ver, mi assolverò Augusto", Bläserparticell Takt 1-47 (Blatt 126r des Autographs), Vgl. Seite 297-304.

LA CLEMENZA
DI TITO,

DRAMA SERIO PER MUSICA

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO NAZIONALE
DI PRAGA

NEL SETTEMBRE 1791.

IN OCCASIONE DI SOLLENIZZARE

IL GIORNO DELL' INCORONAZIONE

DI SUA

MAESTA L'IMPERATORE
LEOPOLDO II.

MELLA STAMPERIA DI NOB. DE SCHÖNBERG.

ARGOMENTO.

Non è congiunto l'antichità né migliore, né più amato Principe di Tito l'espriano. La sua virtù lo rese a tutti famoso, che fu chiamato la delizia del genere umano. E pure due giovani Patrizi, uno di quelli era suo Favorito, cospirarono contro di lui. Scoperto però la congiura furono dal Senato condannati a morte. Ma il clementissimo Cesare, concesso di pochi patteggiamenti ammisi, conusse loro, ed è loro compiaci un generoso perdono. *Suntum. Aurd. Viti. Dns. Zonar. &c.*

INTERLOCUTORI.

Tito *Vespasiano*, Imperator di Roma.
Vitellio, Figlia dell' Imperatore Vitellio.
Senzia, Sorella di Setto, amante d'Amio.
Setto, Amico di Tito, amante di Vitellia.
Amio, Amico di Setto, amante di Senzia.
Pubbio, Prefetto del Pretorio.

La Scena è in Roma.

La musica è tutta nuova, composta dal celebre Sig. Wolfgang Amadeo Mozart, maestro di capella in attuale servizio di sua Maestà imperiale.

Le tre prime Decorazioni sono d'invenzione del Sig. Pietro Travaglia, all' attuale servizio di S. A. il Principe Elitenzi.

La quarta Decorazione è del Sig. Praefig di Coblenz. Il refettorio tutto nuovo di ricca e vaga invenzione del Sig. Cherubino Babbinii di Mantova.

Von links nach rechts: Titelseite, Argomento und Personenverzeichnis aus dem Libretto (Prag 1791. Schönfeld).