

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

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

VORGELEGT VON STEFAN KUNZE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1971

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

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

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

Alle Rechte vorbehalten / 1971 / Printed in Germany

INHALT

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

ZUR EDITION

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

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchenkonzerte (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 (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

VI

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 Schlüsselung 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

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

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

1. Ein *Gesangsstück* löst sich infolge seines besonderen Erfolges als sog. *Favorit-Stück* aus seinem dramatischen Zusammenhang, wird gesondert veröffentlicht und aufgeführt, ohne daß es von vornherein als Einzelkomposition konzipiert worden war. Denkbar ist allerdings, daß dann nach dem Vorbild solcher *Favorit-Stücke* selbständige *Gesangsstücke* komponiert wurden. Es handelt sich hier um mehr volkstümliche Gattungen, wie etwa die *Canzonetten*, *Arietten*, *Rondeaux* u. ä. Der Ausgangspunkt der echten *Konzertarie* mag die *Rondo-Anlage* gewesen sein.
2. Ein dramatischer Zusammenhang (*Oper*) wird mit einer *Einlage* versehen, und zwar mit einem musikalischen und textlichen Einschub an geeigneter Stelle. Da dies in der Regel auf Veranlassung der Sänger geschah, sind solche Arien in besonderer Weise auf die Fähigkeiten des betreffenden Sängers zugeschnitten. Das konzertante Element der *Seria-Arie* erscheint hier also noch intensiviert, und es lag daher nahe, daß derartige Stücke, deren Bindung an das Theater ohnehin nur lose war, von den Sängern in privaten oder öffentlichen „*Akademien*“ auch konzertant gesungen wurden. Einbürgerung in den Konzertsaal ergab sich innerhalb dieser Kategorie „*sekundärer*“ *Konzertarien* wohl nur in Einzelfällen. — *Konzertarien* des erwähnten Typus (*Einlage-Arien*) sind in diesem Band die drei Arien KV 418–420. Als Ausnahmen haben die beiden *Buffa*-Ensembles KV 479 und KV 480 zu gelten, denn das Ensemble, in die dramatische Handlung mehr integriert als die Arie, war in der Regel als *Einlage* weniger geeignet, zumal auch die sängerische Selbstdarstellung — der Hauptanlaß für die *Einlage* — im Ensemble keine Rolle spielte. Der Bereich der *Einlage-Kompositionen* ist somit vor allem die *Seria*; innerhalb der *Buffa* wurden in der Regel nur solche Arien eingefügt, die der *Seria* nahestanden.
3. *Primäre* *Konzertarien* sind diejenigen Werke, die für bestimmte Sänger zum konzertanten Gebrauch geschrieben wurden, wobei die Grenze zur vorerwähnten Gruppe der *Einlage-Kompositionen* fließend ist. Es wird nicht immer festzustellen sein, ob eine Arie als *Einlage* oder unabhängig von einer Theateraufführung entstanden ist. Eindeutig, und zwar auf Grund der Besetzung mit obligatem Klavier, ist nur die *Be-*

stimmung der Szene KV 505. Otto Jahns Andeutung, die Szene KV 432 (421^a) aus Metastasio's *Temistocle* (III, 8) könnte für eine Aufführung dieser Oper gedacht gewesen sein, die freilich nicht in Wien stattgefunden haben muß, läßt sich weder stützen noch widerlegen¹. Für den musikalischen Stil aber dürfte diese Frage von untergeordneter Bedeutung sein, da Einlage-Arien und echte Konzertarien im Bereich der *Seria* sich jedenfalls kaum als verschiedene Gattungen ansprechen lassen. Gemeinsamer Bezugspol ist die in sich geschlossene Pathos-Szene und die konzertante Faktur. Zu erinnern wäre an den engen Zusammenhang zwischen der Einlage-Arie KV 490 mit obligater Violine für die private Wiener *Idomeneo*-Aufführung vom März 1786² und der „echten“, in diesen Band aufgenommenen Konzertarie KV 505 mit obligatem Klavier. Ihr liegt, nur geringfügig verändert, derselbe Text zugrunde wie der Arie KV 490. Möglicherweise ist auch die Szene KV 416 ursprünglich eine Einlage-Arie gewesen, worauf vielleicht der Pianoschluß hinweist. — Für die Gruppe der „echten“ Konzertarien ist ferner festzuhalten, daß sie primär nicht für den Konzertsaal als öffentliche Institution bestimmt waren, sondern daß allein die Sängerpersönlichkeit, der die Arie gewidmet und von der in der Regel wohl auch der Text ausgewählt worden ist, ihr konzertantes Erklingen rechtfertigte. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheint ein allgemein zugängliches Repertoire von konzertanter Vokalmusik angestrebt worden zu sein. An erster Stelle stehen in diesem Repertoire dann Mozarts Konzertarien, so etwa in dem Druck *Musica vocale per uso de' Concerti* bei Kühnel in Leipzig³. Den Ansatz zu einer Untersuchung der musikalischen Kriterien von Mozarts Konzert- bzw. Einlage-Arien könnten die Rondo-Arien bieten, im vorliegenden Band KV 416, KV 420, KV 505 und möglicherweise auch KV 431 (425^b).

Die Kompositionen dieses Bandes

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

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

Die Sopranarie KV 383 „Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!“ (= Nr. 26) ist auf dem heute verschollenen, seinerzeit in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin (= BB) aufbewahrten Autograph mit folgender Überschrift datiert: *di Wolfgango Amadeo Mozart à Vienna li 10 d'Aprile 1782*. Die Arie ist somit während der Komposition der *Entführung* entstanden, und zwar im Anschluß an das Quartett Nr. 16 „Ach! Belmonte! ach mein Leben!“, das den zweiten Akt beschließt. Hermann Abert wies darauf hin, daß der Hauptgedanke der Arie dem *Allegretto*-Satz „Liebste Blondchen! ach verzeihe . . .“ aus dem Quartett entnommen ist⁴. Die geschlossen-liedhafte Kontur des Themas im Quartett spricht gegen die Entstehung der Arie vor dem Quartett:



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

¹ Jahn, W. A. Mozart, Band III, Leipzig 1858, S. 120, Anm. 58.

² = Nr. 10b des Bandes *Idomeneo*, NMA II/5/11.

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

⁴ Abert, W. A. Mozart, Band I, Leipzig 5/1919, S. 909.

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

Die Szene KV 416 „*Mia speranza adorata!*“ — „*Ah non sai qual pena sia*“ (= Nr. 27) ist auf dem Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) datiert in *vienna. li 8 di gennaio 1783* und mit *Recitativo con Rondò* überschrieben. Als Widmungsträgerin ist Aloisia Lange genannt: *per la Sigr^a Lange*. Am 8. Januar 1783 schrieb Mozart an den Vater in Salzburg, eigentlich müsse er „*das schreiben auf künftigen Postag verschieben, weil ich diesen abend noch für meine schwägerinn Lange ein Rondò fertig machen muß, welches sie samstag in einer grossen Academie auf der Mehlgrube singen wird; —*“⁵. Die Aufführung fand am 11. Januar 1783 im Rahmen der von Philipp Jakob Martin veranstalteten Liebhaber-Konzerte im städtischen Kasino auf dem Mehlmarkt (Neuer Markt) statt⁶. Aloisia Lange sang die Szene auch in Mozarts großer und überaus erfolgreicher Akademie im Burgtheater am Sonntag, dem 23. März 1783⁷. In dem Brief Mozarts an den Vater vom 29. März 1783, in dem er das Programm des Konzerts mitteilt, heißt es, offensichtlich bezogen auf KV 416: „*9.^a sang die lange das Neue Rondeau von mir*“⁸. Nachgewiesen ist eine weitere Aufführung durch Aloisia im Rahmen des Mozart-Konzertes, das die beiden Schwestern Aloisia und Constanze am 11. November 1795 im Leipziger Gewandhaus veranstalteten⁹. Das Autograph gibt in einigen Punkten wertvolle Aufschlüsse über den Werdegang der Komposition. Deutlich erkennbar hat Mozart im Rezitativ die solistische Oboe erst nachträglich dem Streichersatz hinzugefügt und damit die für das begleitete Rezitativ übliche reine Streicherbesetzung durchbrochen (vgl. das Faksimile auf Seite XX). Die Arie hatte Mozart ursprünglich im c-Takt zu notieren begonnen. Zwei Takte lang führte er diese Gliederung durch, änderte sie dann aber in den $\frac{2}{4}$ -Takt um und

unterteilte dementsprechend die bereits aufgeschriebenen zwei Takte. Das ursprüngliche *Andante*-Tempo wurde, offenbar im Zuge der Taktänderung, modifiziert in *Andante sostenuto* (vgl. das Faksimile auf S. XXI)¹⁰. Änderungen der Taktart sind eng bezogen auch auf den Tempo-Charakter¹¹. Aus dem Autograph geht außerdem hervor, daß an der einzigen Stelle innerhalb der Arie, an der ein Satzglied zweimal hintereinander erklingt (T. 156 ff.), diese Wiederholung entgegen den Notierungsgepflogenheiten jener Zeit, die aus der integrierenden Funktion der Satz wiederholungen resultiert, nicht ausgeschrieben, sondern, möglicherweise nachträglich, durch ein *bis*-Zeichen angezeigt ist (vgl. das Faksimile auf S. XXII). — Wenigstens erwähnt sei die auffällige, aber durch die Stimmführung gerechtfertigte klangliche Reibung in den Takten 135 und 137, in denen jeweils *h'* und *b* bzw. *cis'* und *c* in Oboe und Viola aufeinanderstoßen. — Stärke und Verhältnis der Orchesterbesetzung lassen sich erschließen aus dem neuerdings durch Wolfgang Plath aufgefundenen originalen Stimmenmaterial (Fulda, Landesbibliothek), das für die Edition selbst, trotz gelegentlicher Eintragungen von Mozarts Hand, ohne Belang war. Auffallend ist das Vorhandensein von dreifachem Stimmensatz jeweils für Oboe I und II sowie für Horn I und II, außerdem von doppeltem Stimmensatz für beide Fagotte. Die Stimmen von Violine I und Viola sind jeweils vierfach, die von Violine II und den Bässen je fünffach vorhanden. Aus diesem Befund ergibt sich in der Besetzung von Streichern und Bläsern ein Verhältnis von etwa drei zu eins. — Zur Ausführung wäre noch zu bemerken, daß das *più andante* (T. 74 ff.) hier ohne Zweifel als Beschleunigung des Tempos zu interpretieren ist, zumal diese Stelle die Takte 100–103 des *Allegro assai* bewegungsmäßig vorwegnimmt. Von einer Ergänzung der Dynamik an den solistischen Bläserstellen des *Andante sostenuto* (T. 10–13 und T. 52–55) wurde abgesehen. Wie für die Singstimme ist auch für Solo-Instrumente die Dynamisierung des Orchesters nicht verbindlich (vgl. dazu auch die *Scena* KV 316/300^b = Nr. 22 in: NMA II/7, *Arien · Band 2*, S. 85 ff.). — Eine Pariser Kopie der Szene (Bibliothèque nationale, Département de la Musique, früher: Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Signatur: Ms. 261) hat zwar entgegen Köchel-Einstein

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

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

⁷ *Dokumente*, S. 189 und 190.

⁸ Bauer-Deutsch III, Nr. 734, S. 262, Zeilen 20–21.

⁹ *Dokumente*, S. 416.

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

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

und KV⁶ mit Mozart nichts zu tun, wirft aber ein Licht auf die Aufführungspraktiken der Zeit. Die Arie ist hier nach A-dur transponiert. Dementsprechend ist der Übergang vom Rezitativ zur Arie ab Takt 25 (2. Halbe) geändert. Die Versetzung um einen halben Ton tiefer (von B nach A) sollte das Werk offenbar den Sängern für den Konzertvortrag erreichbarer machen. Doch die Eingriffe gehen noch weiter: Nach Takt 109 entfällt der *Primo-tempo*-Abschnitt sowie der Anfang des *Allegro assai*, Takt 120–123. Die Takte 178 bis Schluß sind in der Partitur gestrichen. Danach ist ein neuer konzertant-glänzender Koloratur-Schluß notiert, der in Takt 172 oder in Takt 176 anschließen sollte. Die differenzierte Individualität der kompositorischen Aussage wurde dem Diktat des Effektes im nunmehr institutionalisierten Konzertsaal untergeordnet. — Der Text der Szene KV 416 ist der 1782 in Venedig erst-aufgeführten *Zemira* von Pasquale Anfossi entnommen. Als Textdichter nennt das Libretto von 1782 Abbate Gaetano Sertor¹². Die Rolle der Zemira sang laut Libretto die gefeierte Caterina Gabrielli. Der von Mozart vertonte Text beginnt mitten in der 5. Szene des II. Aktes in einer Rede des Gandarte. Es ist die Hauptkastratenrolle der Oper. Aloisia kann die Szene also kaum auf dem Theater gesungen haben, jedenfalls nicht in dieser Oper. Die Ausgangssituation ist folgende: Akbar, Kaiser der Mongolen, hat den indischen Großen Sarabes, dessen Tochter Zemira und deren Bräutigam Gandarte gefangengesetzt. Da Akbar sich mit Zemira vermählen will, stellt er Gandarte vor die Alternative, entweder Zemira zu bewegen, ihm, Akbar, willfährig zu sein, oder an Zemiras und Sarabes' Tod schuldig zu werden. Der Zwiespalt führt zu einem Verzweiflungsmonolog Gandartes (II, 3). Erstaunt erblickt Zemira Gandarte befreit von den Fesseln (II, 4). Gänzlich aufgelöst gibt er Zemira den Rat, Akbar zu erhören, geht ab und läßt sie bestürzt zurück. In Anwesenheit von Sarabes, Zemira und der Nebenperson Zama befragt Akbar in der folgenden Szene (II, 5) Gandarte über seinen Auftrag und ob Zemira seinen Wünschen nachgeben wolle. Doch Gandarte ist nicht in der Lage zu antworten. In seiner Qual spricht er zu Zemira und nimmt verzweifelt Abschied von der Geliebten.

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

In die erste Hälfte der 80er Jahre fallen noch einige Fragment gebliebene bzw. unvollständig überlieferte Arienkompositionen, deren Datierungen ausnahmslos hypothetisch sind. An erster Stelle zu nennen ist die nur im Klavierauszug (Leipzig, Breitkopf & Härtel, Verlagsnummer 1871* [1814], Nr.13) erhaltene Sopranarie KV 119 (382^b) „*Der Liebe himmlisches Gefühl*“ (= Anhang I, Nr. 1). Die Stimmenausgabe, auf Grund derer Köchel (KV¹ und KV²) die Orchesterbesetzung (Streicher, je zwei Oboen und Hörner) angab, ist nicht mehr nachweisbar. Obwohl die Komposition hinter KV 383 zurücksteht, ist sie doch kaum, wie Abert vermutete (Mozart I, S. 520, Anmerkung 2), in die Salzburger Zeit um 1775 zu setzen, sondern eher in die Nachbarschaft von KV 383, also in die Jahre um 1782. Beide Arien weisen im übrigen nicht den extremen Umfang der Singstimme auf, wie die anderen für Aloisia Lange komponierten Arien (z. B. KV 416). Möglicherweise handelt es sich bei KV 119 (382^b) auch um jene Gretl Marchand in Salzburg versprochene Arie, auf die sich Mozarts Brief vom 21. Juli 1784 an die Schwester bezieht: „wegen der Arie muß sie [sc. Gretl Marchand] schon geduldet haben — was ich ihr aber zu thun rathe um die Aria bald und gewis zu bekommen, ist, einen ihr anständigen text zu wählen, und mir ihn zu überschreiben, da ich ohnmöglich Zeit habe alle Opern durchzugehen.“¹³ An der Echtheit der Arie überhaupt zu zweifeln, liegt trotz dubioser Überlieferung musikalisch kein zwingender Grund vor.

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

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

¹³ Bauer—Deutsch III, Nr. 799, S. 320, Zeilen 24–27.

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

Anfang 1783 von Mozart geplanten Singspiel nach Goldonis *Diener zweier Herren* in Verbindung zu bringen, liegt nahe¹⁵. Belegt ist sie nicht. Andererseits ist es unwahrscheinlich, daß Mozart Einlagen zu den im Jahr 1783 in Wien aufgeführten Singspielen *Die unruhige Nacht* von Florian Leopold Gassmann, *Die betrogene Arglist* von Joseph Weigl und *Rose, oder Pflicht und Liebe im Streit* von Gallus-Mederitsch geplant hätte¹⁶.

Als Einlagen in die Wiener Erstaufführung der Oper *Il curioso indiscreto* von Pasquale Anfossi am 30. Juni 1783 im Burgtheater wurden die Arien KV 418 (= Nr. 28), KV 419 (= Nr. 29) und KV 420 (= Nr. 30) komponiert. Die Oper erschien zum ersten Mal 1777 am Teatro delle Dame in Rom und im selben Jahr schon in Venedig und in Florenz¹⁷. Der Textdichter der Oper, von dem auch die Texte zu KV 418 („*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*“) und KV 420 („*Per pietà, non ricercate*“) stammen, ist bisher nicht ermittelt¹⁸. Als textliche Einlage ist nur die Sopranarie KV 419 („*No, che non sei capace*“) anzusprechen. In den Libretti Rom, Venedig und Florenz von 1777 ist an der betreffenden Stelle (II, 7) keine Arie vorgesehen. Das Textbuch der Wiener Aufführung von 1783, das den italienischen Text mit der deutschen Prosa-Übersetzung gibt, ist folgendermaßen betitelt: *Il / Curioso / Indiscreto / Dramma giocoso / per musica. / da rappresentarsi / nel Teatro / di Corte / l'anno 1783. / — /*

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

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

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

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

In Vienna, / Presso Giuseppe Nob. de Kurbeck [sic!] ¹⁹. In diesem Libretto sind entgegen allgemeiner Annahme²⁰ alle drei von Mozart komponierten Arien-texte enthalten (p. 36, p. 84 und p. 102) – auch der Text der schließlich nicht aufgeführten Arie KV 420 („*Per pietà, non ricercate*“), und zwar in der von Mozart vertonten, im zweiten Teil von der ursprünglichen Fassung des Librettos (Rom 1777) abweichenden Form. Am 21. Juni 1783 schreibt Mozart an den Vater und erwähnt den Kompositionsauftrag: „*Ich muß dermalen ganz kurz seyn, und nur das Nothwendigste schreiben, weil ich gar zu viel zu thun habe, indemm eine Neue Wälsche opera aufgeführt wird, worinnen zum erstenmale 2 Teutsche auftreten, welche sind, meine Schwägerin die Lange, und der Adamberger, und wozu ich für die Langin 2 Arien, und für den Adamberger ein Rondeau zu machen habe.*“²¹ Wenig später, am 2. Juli, berichtet er dem Vater ausführlich über die Aufführung von Anfossis Oper und darüber, daß das Rondeau KV 420 („*Per pietà, non ricercate*“) nicht gesungen wurde:

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

Avertimento.

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

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

¹⁹ Ein Exemplar in München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: *Slg. Her 3278*.

²⁰ *Dokumente*, S. 193.

²¹ Bauer–Deutsch III, Nr. 753, S. 275, Zeilen 3–7.

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

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

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

len Teil zwar nur geringfügig verändert, dafür aber entfielen die letzten beiden Verse²⁴. Die Situation der Arie ist folgende: Der Marchese Calandrano möchte die Treue seiner Braut Clorinda erproben. Sein Freund, Conte di Ripaverde, soll Clorinda den Hof machen. Nur ungern willigt dieser ein. Ein erster Versuch mißlingt. Doch bei einer zweiten Annäherung beginnt Clorinda zu schwanken und Zuneigung zum Grafen zu fassen. Von dem Marchese allein gelassen stehen sich Clorinda und der Graf verwirrt gegenüber. In der Arie gesteht Clorinda dem Grafen verhüllt ihre Liebe. Doch von widerstrebenden Gefühlen des Schmerzes und der Eifersucht auf Emilia, die Braut des Grafen, beherrscht schickt sie ihn weg. Im *Adagio*-Teil der Arie spricht Clorinda für sich und wendet sich erst im *Allegro* an den Grafen. — Neben einer Melodieskizze ohne Text (vgl. Anhang II, Nr. 1) existiert von dieser Arie eine im Klavierauszug überlieferte Komposition des ersten Teils des Textes, die als ursprüngliche Fassung der Arie gelten muß: KV 178 (125/417e)²⁵. Denn ihr liegt die Textfassung des Original-Librettos der Oper (Rom 1777) zugrunde, die im Wortlaut beträchtlich abweicht von der später für Mozart bearbeiteten Fassung. Die Datierung in die erste Junihälfte 1783, die Ernst August Ballin vornimmt, wird dadurch erhärtet, daß sich auf der Rückseite der autographen Singstimmenaufzeichnung Skizzen zu KV 420 und KV 419 befinden (Faksimile des Singstimmenautographs: NMA III/8, *Lieder*, S. XX). Mit ziemlicher Sicherheit läßt der wenig klaviermäßige Satz auf orchestrale Konzeption schließen. — In der Stimme der solistischen Oboe von KV 418 wurden keine dynamischen Analogie-Ergänzungen vorgenommen. Ebenso wie für die Singstimme ist auch für das Solo-Instrument die Dynamik des Orchesters nicht bindend. In den Quellen ist die 2. Hälfte von Takt 87 in den zweiten Violinen verderbt. Es wurde die Korrektur der AMA übernommen. Die rhythmisch verschiedene Deklamation der Singstimme in Takt 11 und Takt 54 wurde belassen. In den Singstimmentakten 20 und 62 Appoggiaturen in der notierten Rhythmisierung (♩ ♪) anzubringen, wäre verfehlt, es sei denn, man führte die beiden notierten Achtelnoten als Viertel aus, was sich vom melodischen Duktus her gesehen vertreten ließe.

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

²² Bauer–Deutsch III, Nr. 754, S. 276 f., Zeilen 8–45.

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

²⁴ Die Gegenüberstellung der Texte im Krit. Bericht.

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

Arie KV 419 „*No, che non sei capace*“ (= Nr. 29) diene, da das Autograph fehlt, eine zeitgenössische Wiener Kopie (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur: IV 7751 Nr. 4). Die Arie begegnet hier unter Stücken aus Paisiello's Oper *Fedra*, die mit Mozarts Arie in dem Konzert der Tonkünstler-Sozietät am 16. und 17. April 1791 in Wien aufgeführt wurden²⁶. Zur Edition herangezogen wurde außerdem eine Kopie aus der Sammlung Otto Jahn (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK, Signatur: Mus. ms. 15 184), die die Pauken überliefert. Zu erwähnen wäre, daß in manchen Quellen ϕ -Takt vorgezeichnet ist. — Die Arie wurde in die 7. Szene des II. Aktes von Anfossis Oper eingelegt (Libretto von 1783, p. 102) an einer Stelle, an der ursprünglich keine Arie vorgesehen war (vgl. dazu Mozarts Brief vom 2. Juli 1783; zitiert oben, S. XI f.). Sie fehlt daher auch im Originallibretto von 1777, desgleichen in den Libretti Venedig und Florenz aus demselben Jahr. Die Arie faßt folgende Situation zusammen: Der Graf hat Clorinda aus Eifersucht bei dem Marchese verklagt. Clorinda, die das Gespräch belauschte, ist empört. In der folgenden Szene zwischen ihr und dem Grafen verstellen sich beide. Doch im Gespräch erweist sich die Unschuld Clorindas und die Grundlosigkeit der Eifersucht des Grafen. Er ist verwirrt, bittet um Verzeihung, gesteht seine Eifersucht und daß er sie gegenüber dem Marchese der Untreue verdächtigt habe. Clorinda reagiert mit heftiger Empörung und Enttäuschung. — Auch zu dieser Arie existiert eine Melodieskizze ohne Text, die im Anhang wiedergegeben ist (II, Nr. 2). Nicht ganz klar ist der Sinn der *ad-libitum*-Bezeichnung in Takt 74 der Arie. Es liegt nahe, sie als *colla-parte*-Anweisung zu verstehen. Diese Interpretation könnte sich auf eine Prager Kopie um 1800 stützen, die an der betreffenden Stelle *colla parte* (Streicher) und *a piacere* (Singstimme) überliefert. Da die Singstimme in diesem Takt jedoch lediglich eine Wiederholung der Koloratur der vorhergehenden Takte ohne Änderung der Harmonie bringt, wäre zu erwägen, ob durch die *ad-libitum*-Bezeichnung die Ausführung bzw. Auslassung von Takt 74 dem Ermessen des Sängers überlassen werden soll. — Die Triller in den Takten 9 und 60 f. (Violinen) sind wegen des schnellen Tempos nur als Doppelschläge (~) oder als Vorschläge (♯♭) auszuführen.

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

²⁶ *Dokumente*, S. 344 f.

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

10

Mozart nachweislich zusammengearbeitet hat²⁷. Sie scheint nicht nur auf das Autograph zurückzugehen, sondern es auch in manchen Details getreuer wiederzugeben als die vor allem in Dynamik und Artikulation ergänzende Revision der AMA. In der Quelle fehlende Bezeichnungen wurden im Notenbild typographisch gekennzeichnet. In der Wiener Kopie sind zwei Kürzungsmöglichkeiten angedeutet: Takt 97 bis 108 und Takt 149–158. Koloratur-Varianten für die Takte 163–166 wurden als Fußnote übernommen, aus einer Stimmenkopie um 1800 (Burgsteinfurt) die Verzierungen in Takt 74–75 und die Alternativfassung zu Takt 165–166 (jeweils Singstimme). In Takt 84 ist in der Quelle wohl irrtümlich das System des Fagotts leer geblieben; die Noten wurden sinngemäß ergänzt. — Obwohl die Aufführung der Arie in der Oper aus den von Mozart angegebenen Gründen (vgl. den Brief vom 2. Juli 1783; zitiert oben, S. XI f.) unterblieb, steht sie doch im Textbuch der Wiener Aufführung des *Curioso indiscreto* (II, 4; p. 84). Der erste Teil der Arie (die ersten beiden Verse) ist identisch mit der Fassung in den Libretti von 1777, während der zweite Teil erheblich gekürzt wurde und völlig abweicht vom ursprünglichen Wortlaut (Libretto: Rom 1777, p. 35)²⁸. Die Arie steht in folgender Situation: Der Graf hat ein Gespräch zwischen Aurelio, dem Freund des Marchese, und Clorinda verfolgt. Von schlimmster Eifersucht geplagt, macht er sich in der 4. Szene des II. Aktes Luft und weist die lästigen Frager ab, die sich nach seinem Zustand erkundigen. Kopflos und verzweifelt wünscht er sich nur den Tod. — Zwei Melodieskizzen ohne Text zu dieser Arie sind im Anhang wiedergegeben (II/3 a und b). — Es ist ungewiß, ob Valentin Adamberger das ursprünglich für ihn geschriebene Rondo je öffentlich gesungen hat. Das von Mozart in dem Brief vom 24. Dezember 1783 erwähnte „*Rondeaux*“, das Adamberger in den Konzerten der Tonkünstler-Sozietät am 22. und 23. Dezember 1783 im Burgtheater sang²⁹, war wohl KV 431 (425^b) (vgl. dazu unten, S. XIV).

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

²⁷ Diese Angabe verdanke ich Dr. Wolfgang Plath (Augsburg).

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

²⁹ Vgl. *Dokumente*, S. 195.

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

Die Tenor-Arie KV 431 (425^b) „*Misero! O sogno*“ — „*Aura, che intorno spiri*“ (= Nr. 32) ist vermutlich Ende des Jahres 1783 in Wien entstanden, und zwar für Valentin Adamberger. Ein eigenhändiger Vermerk auf dem Autograph (USA, Privatbesitz) lautet: *Müssen alle Stimmen herausgezogen werden und radopirt — gleich aber die Parte cantante und gleich dem Hrn. Adamberger hinschicken*. Am 22. und 23. Dezember 1783 wurde in dem Konzert der Wiener Tonkünstler-Sozietät von Adamberger ein „*neues Rondeaux*“ gesungen³⁰. Die Komposition, die Mozart in dem Brief vom 24. Dezember 1783 anführt, ist wohl diese Arie gewesen: „*vorgestern als Montag war wieder die grosse academie der societet — ich spielte ihnen ein Concert und Adamberger sang ein Rondeaux von mir. — gestern wurde sie repetirt*“³¹. Unklar ist jedoch, weshalb sie als „*Rondeaux*“ bezeichnet ist. Weder der

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

Das Quartett KV 479 „*Dite almeno in che mancai*“ (= Nr. 33) und das Terzett KV 480 „*Mandina amabile*“ (= Nr. 34), die erste Komposition datiert mit 5. November, die zweite mit 21. November 1785, sind Einlagen in die erste Wiener Aufführung von Francesco Bianchis *Buffa*-Oper *La villanella rapita* am 28. November 1785 im Burgtheater³². Von beiden Werken sind die Autographe erhalten (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK). KV 480 ist das einzige Gesangswerk

³⁰ Dokumente, S. 195.

³¹ Bauer–Deutsch III, Nr. 773, S. 299, Zeilen 62–64.

³² Dokumente, S. 225.

Mozarts, das zu seinen Lebzeiten, wohl ohne sein Wissen, in Partitur gedruckt erschien (bei Sieber Paris, Verlagsnummer 1060, ca. 1789/90)³³. Zum ersten Mal erschien die Oper Bianchi 1784 in Bologna. Das Originallibretto ist betitelt: *La Villanella / rapita / Dramma giocoso / per musica / da rappresentarsi / Nel Teatro Zagnoni / Nell'autunno dell'anno 1784... In Bologna / nella Stamperia dei Sassi...*³⁴ Der Textdichter ist Giovanni Bertati. Die Texte zu beiden Einlagen Mozarts finden sich hier allerdings nicht. Der unbekannt Wiener Bearbeiter – möglicherweise Da Ponte, der damals bereits Theaterdichter in Wien war – hat vielmehr die Rezitativ-Szenen II, 13/14 zum Quartett (KV 479) und I, 12/13 zum Terzett (KV 480) umgeformt. Aus der ursprünglichen szenischen Anordnung erklärt sich auch, weshalb KV 479 sich erst kurz vor dem *Allegro assai* zum Quartett erweitert. Die Ensembles stehen somit an Stelle von handlungs-tragenden Secco-Partien. Sie gehören zu den Belegen dafür, daß Buffa-Ensembles nicht aus Arien-Situationen entstehen, sondern musikalische Erfassung von Handlung sind³⁵. Die Texte von Mozarts Terzett und Quartett sind im Libretto der Wiener Aufführung von 1785 enthalten^{35a}. Der Titel des zweisprachigen Wiener Librettos lautet: *La / Villanella / rapita. / Dramma giocoso / per musica / da rappresentarsi / nel Teatro nazionale. / – / Das entführte / Bauernmädchen / ein / Scherzhaftes Singspiel. / – / In Viena, [sic!] / Presso Giuseppe Nob. de Kurzbek, / Stampatore di S. M. I. R. / 1785. – Auf p. (3) heißt es: „La Musica è del Sig. Maestro Francesco Bianchi Cremonese“. Der Textdichter ist nicht genannt. Am Schluß des Librettos wird auch Mozart erwähnt (p. 150): „NB. La Musica del quartetto e del terzetto è del Signor Maestro Mozart.“ Es folgt für sich der Text des Terzets, d. h. der Szenen 12 und 13 des ersten Aktes, die im fortlaufenden Text des Stückes ausgelassen sind. Offenbar war das Ter-*

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

³³ Ein Exemplar in München, Bayerische Staatsbibliothek.

³⁴ Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Katalog Sesini Nr. 537.

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

^{35a} Ein Exemplar des Textbuches befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Slg. Her 166*).

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

(* 1743), das Terzett von der Coltellini sowie von Calvesi und Mandini gesungen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts lassen sich Aufführungen der „im italienischen Style geschriebenen“ Ensembles auch im Konzertsaal nachweisen³⁶. Offenbar ist das Quartett aber auch in neuem dramatischem Zusammenhang aufgeführt worden. Eine Wiener Kopie (Sukowaty) aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Salzburg, Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum) überliefert das Stück mit nachträglichen Textänderungen und geänderten Personennamen. Die Autographe beider Werke weisen zahlreiche Korrekturen und Rasuren auf. Die verschiedenen Helligkeitsgrade der Tinte lassen den Entstehungsgang der Partiturniederschrift klar erkennen. Wohl in die Jahre, in denen Mozart nach einem ihm zusagenden Operntext suchte (vgl. den Brief vom 7. Mai 1783 an den Vater)³⁷, fällt das Fragment eines Terzetts für Tenor und zwei Bässe KV 434 (480^b), der Introduktions-Nummer zur Oper *Il Regno delle Amazoni* (Text: Giuseppe Pietrosellini; Musik: Agostino Accorimboni; Parma 1783).

Seit 1945 verschollen ist das mit 26. Dezember 1786 datierte, ehemals in der BB aufbewahrte Autograph der Sopran-Arie mit obligatem Klavier (*Recitativo con Rondo*) KV 505 „*Ch'io mi scordi di te?*“ — „*Non temer amato bene*“ (= Nr. 35), die Mozart für die Sängerin Nancy Storace und für sich selbst, möglicherweise zu der Abschieds-Akademie der Sängerin am 23. Februar 1787 komponierte³⁸. In sein eigenhändiges Verzeichnis hat Mozart das Werk unter dem 27. Dezember eingetragen: *Scena con Rondò mit klavier Solo. für Mad:elle storace und mich. begleitung. 2 violini, 2 viole, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni e Baßo*³⁹. Da keine der vorhandenen zeitgenössischen oder späteren Kopien sicher auf das Autograph zurückgeht, mußten die Lesarten des Autographs aus der Edition der AMA, der das Autograph noch vorlag, so gut wie möglich erschlossen werden. Daneben wurden zwei zeitgenössische Kopien herangezogen, die möglicherweise vom Autograph unmittelbar abhängig sind. Für den Abdruck zweier im Autograph gestrichener Stellen im Kritischen Bericht diente die AMA als Vorlage. Die Arie ist auffallend häufig und mit zum Teil aufschlußreichen Abweichungen, auch mit deutschem Text und mit unterlegtem geistlichen Text

(z. B. als Offertorium „*In te domine speravi*“) überliefert: in einer Kopie aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts beispielsweise um eine Quarte tiefer transponiert für Contraalto. — Der Text des Stückes ist die im Rezitativ gekürzte Fassung der Szene, die in der Privataufführung des *Idomeneo* im Palais Auersperg am 13. März 1786 an Stelle des ursprünglichen Beginns des II. Aktes eingefügt wurde⁴⁰. Ilia macht Idamante seine Liebe zu Elettra zum Vorwurf. Dieser sucht sie zu beruhigen und wendet sich mit den Worten „*Ch'io mi scordi di te?*“ an Ilia. Der Textdichter dieser *Idomeneo*-Bearbeitung ist unbekannt. — Das Werk hatte sich bald im Konzertsaal eingebürgert⁴¹. Im Bericht eines Konzertes im Theater an der Wien (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 5. Jg., Wien 1821, Sp. 231 f.) heißt es allerdings, das Stück sei „mehr für Unterhaltung alla Camera geeignet. Die Schönheiten desselben sind zu intensiv und weniger auf glänzenden Effect berechnet als man jetzt im Theater verlangt“.

Mozarts Sänger

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

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

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

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

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

³⁷ Bauer–Deutsch III, Nr. 745, S. 268, Zeilen 9–10.

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

³⁹ Bauer–Deutsch III, Nr. 1014, S. 629.

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

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

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

Auch Johann Ignaz Ludwig Fischer (1745–1825) gehörte wie Adamberger dem Ensemble des Nationaltheaters in Wien an, wo er als einer der berühmtesten Bässe seiner Zeit „erste komische und zärtliche Väter, auch Karrikaturrollen“ sang⁵¹. Er muß über eine ungemein kräftige, volle, dabei aber sehr bewegliche Stimme von enormem Umfang (die Angaben schwanken zwischen B—a', D—a' und C—a') und außerdem über eine hervorragende schauspielerische Begabung verfügt haben. Nach Reichardt habe seine Stimme „die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors“ gehabt. Er war Mozarts erster Osmin in der Entführung. Die Konzertarie KV 432 (421^a) war wahrscheinlich ihm zugehört. Sicher für ihn bestimmt waren die Szene KV 512 „Alcandro, lo cconfesso“ — „Non sò d'onde viene“ mit dem Text aus Metastasios Olimpiade, den Mozart schon einmal für Aloisia Lange vertont hatte (KV 294), und die Arie „Mentre ti lascio, o figlia“ KV 513. Man rühmte an ihm außer dem Umfang auch „die große Fertigkeit seiner Kehle“⁵², die Kraft seiner Stimme⁵³, ihre „Biagsamkeit“, die „sich bis zum reinen Tenor erhebt“, die Verbindung von „Bravour und Cantabile“⁵⁴, „Völle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit“ der tiefsten Töne, wie man sie „sonsten nur bey guten Tenoristen antrifft“⁵⁵, „natürliche Aktion“ und eine Figur, „die er mit Helden-Anstände und Würde zu tragen weiss“⁵⁶. Man bemän-

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

⁴⁴ Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, 1796, S. 39 f.

⁴⁵ AMZ III, Jg. 1801, Sp. 659 f.

⁴⁶ Bauer–Deutsch II, S. 318, Zeilen 14–16.

⁴⁷ Tagebuch einer Musikalischen Reise, übersetzt von C. D. Ebeling, Hamburg 1772, Teil II, S. 94.

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

⁴⁹ Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782, Wien, S. 124.

⁵⁰ Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag, 1796, S. 3.

⁵¹ Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782, Wien, S. 124.

⁵² Litteratur- und Theater-Zeitung . . . Berlin, 4. Jg., 1781, S. 52.

⁵³ AMZ V, Jg. 1802/03, Sp. 174.

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

⁵⁵ Geblers und Nicolais Briefwechsel (siehe Anm. 48), S. 104 f.

⁵⁶ Journal des Luxus und der Moden, Band V, 1790, S. 117.

gelte allerdings insbesondere am Vortrag der Sarastro-Arie aus der Zauberflöte und der Arien aus Mozarts *Figaro* seine Verzierungsmanier⁵⁷: „*Ueber sein ungemessenes Verzieren, wobey er weder auf den Charakter der Komposition, die er vorträgt, noch auf die unverletzlichen Gesetze der Harmonie viel Rücksicht nimmt, ist schon von anderen Orten her . . . geklagt worden. Wir erwähnen es nur, weil es sonst geschehen könnte, dass sich andere Bassisten durch das Beyfallklatschen der Menge . . . verleiten lassen könnten, ihn gerade dort — z. B. in seinem Vortrage der Arie: In diesen heiligen Hallen — nachzuahmen; eine Arie, deren ruhige Feyerlichkeit, gelassene Würde, eben so offenbar, als die sehr volle und durch alle Stimmen ausgeführte Harmonie, verlangen, dass der Sänger bey dem bleiben muss, was ihm vorgeschrieben ist.*“⁵⁸ Ähnlich lautet ein Konzertbericht aus Prag: „*Weniger Beyfall ward ihm in der Arie: In diesen heiligen Hallen; auch hätte er besser gethan, bey der zweyten Reprise nicht zu variiren. Es schmerzt zu sehen, daß auch ein bejahrter Künstler dem falschen Reiz huldigt, der sich für den Bruder der Schönheit ausgiebt; daß er die wunderliche Ansicht von dieser Arie mit den meisten Bass-sängern theilt, die, ohne zu bedenken, daß Inhalt und Vortrag in der engsten Wechselwirkung stehen müssen, die erhabene Reflexion des Priesters Sarastro überschmücken, durch ihre Schnörkel Ausdruck und Würde vernichten, und in unverzeihlicher Arroganz den unsterblichen Mozart meistern . . .*“⁵⁹ Solche Zeugnisse sind deutliche Anzeichen für das Auseinandertreten von Aufführungspraktiken und einer als adäquat empfundenen Interpretation des Mozartschen Werkes. Was als Aufführungssusus noch für die Musik außerhalb der Wiener Klassik als bereits im Komponieren intendierter Bestandteil des Werkes gelten mochte, scheint für Mozarts Musik zum überflüssigen, ja störenden Detail abgesunken zu sein. Die Sänger, die in der Wiener Aufführung der *Villanella rapita* (1783) Mozarts Einlage-Ensembles KV 479 und KV 480 sangen, gehörten der italienischen Hofoper an. Francesco Bussani (* 1743 in Rom), begabt mit einer „*ausgebenden Baßstimme*“⁶⁰ war seit 1783 in Wien als „*primo mezzo Carattere*“ und außerdem als „*Sopraintendente nel Scenario, e vestiario*“

angestellt⁶¹. Er hatte jedoch schon 1771 in Wien gesungen. Seine Frau, Dorothea Sardi, debütierte in Mozarts *Figaro* als Cherubino. — Paolo Stefano Mandini (1756 bis 1842) war seit 1783 als „*Primo buffo*“ in Wien, das er 1788 wieder verließ⁶². Er hat den Grafen im *Figaro* zum erstenmal gesungen, seine ebenfalls an der italienischen Hofoper angestellte Frau Maria Mandini als „*Seconda Donna*“ die Marcellina. Die Sicherheit und Kraft seiner Stimme und sein „*Heldenausssehen*“⁶³, aber auch sein gewandter dramatischer Ausdruck und sein vollendeter Vortrag wurden hervorgehoben. — Vincenzo Calvesi, seit 1785 als „*Primo mezzo Carattere*“ an der Wiener National-Bühne, hielt sich aber offensichtlich schon früher gelegentlich in Wien auf. — Celeste Coltellini (1760–1828), Tochter des Dichters Marco Coltellini, der die *Finta semplice* für Mozart bearbeitet hatte, war eine Sängerin, die durch ihre „*vortreffliche Aktion*“ bezauberte. „*Was ihrer Stimme, mehr Kontr' Alt als Sopran, an Umfange und Schönheit abgeht, sucht sie mit Glück, durch einen ausdrucksvollen Gesang zu ersetzen.*“⁶⁴ Ihre Stimme soll ein „*ausgeprägter, sehr klingvoller und kunstvoll entwickelter Mezzosopran, ohne Darstellung anmuthig belebt und gracios und ihre ganze Erscheinung lieblich und einnehmend*“ gewesen sein⁶⁵.

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁸ AMZ V, Jg. 1802/03, Sp. 174.

⁵⁹ AMZ XII, Jg. 1809/10, Sp. 801 f..

⁶⁰ *Genaue Nachrichten von beyden . . . Schaubühnen . . . in Wien*, 1. Band, 1772, S. 73.

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

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

*

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

München, im Februar 1971

Stefan Kunze

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

⁶⁷ AMZ II, Jg. 1799/1800, Sp. 713.

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

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a vocal score, with 12 staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as *rit.*, *pi.*, *con esp.*, and *rit.*. There are also some illegible handwritten notes and corrections. The music is written in a cursive, historical style.

„Mia speranza adorata!“ – „Ah non sai qual pena sia“ KV 416 = Nr. 27: Blatt 2^o des Autographs.
Vgl. Seite 13, Takt 1–12.

Mia speranza adorata! - Ah non sai qual pena sia
 Ah non sai qual pena sia

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

Vögel mein Terror = Wie für G. Adambornen yafinambn.

Vögel mein Terror = Wie für G. Adambornen yafinambn.

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

Violin

Viola

2. Flute

Bassoon

Clarinet

Cello/Double Bass

Aspri rimorsi atroci

rit.

mf

f

ff

rit. all. f. all.

rit.

mf

„Costi dunque tradisci“ — „Aspri rimorsi atroci“ KV 432 (421*) = Nr. 31: Blatt 2^v des Autographs.
 Vgl. Seite 69, Takt 1—6.

„Così dunque tradisci“ — „Aspri rimorsi atroci“ KV 432 (421^a) = Nr. 31: Blatt 5^o des Autographs.
 Vgl. Seite 74–75, Takt 44–51.

Allegro.
 Violini I
 Violini II
 Clarinetto
 Oboe
 Clarinetto basso
 Corni
 Fagotto
 Trombe
 Trombe
 Fagotto

„Mandina amabile“ KV 480 = Nr. 34: Blatt 67 des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 159–161, Takt 113–121.