

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche
Gesangswerke

WERKGRUPPE 4: ORATORIEN, GEISTLICHE SINGSPIELE
UND KANTATEN

BAND 3: DAVIDE PENITENTE

VORGELEGT VON MONIKA HOLL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1987

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Monika Holl,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie I, Werkgruppe 4, Band 3

Alle Rechte vorbehalten / 1987 / Printed in Germany
© 1987 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften

in der Bundesrepublik Deutschland,

vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,

aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des

Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg

der Walter Kaminsky-Stiftung

für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band

zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

INHALT

| | |
|--|-------|
| Zur Edition | VII |
| Vorwort | IX |
| Faksimile: Erste Seite des Autographs von No. 6 | XXIII |
| Faksimile: Zweite Seite des Autographs von No. 8 | XXIV |
| Faksimile: Erste Seite des Autographs der Kadenz in No. 10 | XXV |
| Faksimiles: Je eine Seite aus drei zeitgenössischen Partiturokopen | XXVI |

Davide penitente KV 469

| | |
|--|-----|
| No. 1 Coro: „ <i>Alzai le flebili voci al Signor</i> “ | 3 |
| No. 2 Coro: „ <i>Cantiam le glorie</i> “ | 21 |
| No. 3 Aria (Soprano II): „ <i>Lungi le cure ingrate</i> “ | 33 |
| No. 4 Coro: „ <i>Sii pur sempre benigno, oh Dio</i> “ | 42 |
| No. 5 Duetto (Soprano I, II): „ <i>Sorgi, o Signore, e spargi</i> “ | 45 |
| No. 6 Aria (Tenore): „ <i>A te, fra tanti affanni</i> “ | 49 |
| No. 7 Coro: „ <i>Se vuoi, puniscimi</i> “ | 64 |
| No. 8 Aria (Soprano I): „ <i>Tra l'oscure ombre funeste</i> “ | 78 |
| No. 9 Terzetto (Soprano I, II, Tenore): „ <i>Tutte le mie speranze</i> “ | 93 |
| No. 10 Coro: „ <i>Chi in Dio sol spera</i> “ – „ <i>Di tai pericoli non ha timor</i> “ | 103 |

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: Kirchengesänge (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.

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

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

VORWORT

„Die Societätmitglieder in Wienn zum Besten der Wittwen und Waisen verlangten von Mozart ein Oratorium 1783. Da aber die Zeit, ein neues zu komponiren, zu kurz war, nahm er eine große unvollendete Messe hervor und legte derselben einen vom italienischen Dichter verfaßten Text unter, setzte einige Arien und Duetten dazu, und so entstand das sogenannte Oratorium: *Davidde penitente*, worinn die Chöre aus dem Kyrie und Gloria genommen und in der Fuge ein dreistimmiges Solo von ihm eingeschaltet wurde“.

Diese erste Beschreibung des *Davidde penitente* KV 469 stammt von dem niederösterreichischen Benediktinerpater Maximilian Stadler¹, der 1798 im Auftrage von Constanze Mozart den musikalischen Nachlaß ihres Mannes ordnete und so eine intime Detailkenntnis der Kompositionen Mozarts, besonders jener der Wiener Zeit, erlangte.

Stadlers Text, im wesentlichen zutreffend, in Details allerdings ungenau, soll im folgenden mit Hilfe des noch verfügbaren Quellenmaterials und archivalisch gesicherter Erkenntnisse kommentiert, berichtigt und ergänzt werden.

Zum musikalischen Inhalt

Das heute als Kantate bezeichnete Chorwerk *Davidde penitente* für drei Solostimmen (zwei Soprane und Tenor), vier-, fünf- und achtstimmigen Chor mit großem Orchester ist das Ergebnis einer von Mozart veranlaßten Kontrafaktur italienischer Verse zu der Musik von Kyrie und Gloria der Missa in c KV 427 (417^a)², erweitert durch zwei neu komponierte italienische Arien (für den Tenor und den ersten Sopran) und eine in den Schlußchor eingefügte Kadenz der drei Solostimmen. Mozart setzte keine „Duetten“ oder sonstige Ensemblestücke hinzu, wie Stadler irrtümlich meinte, sie waren schon als Messensätze vorhanden. Die Komposition besteht somit aus zehn Teilen in der Reihenfolge:

No. 1 Coro: „*Alzai le flebili voci al Signor*“ (= Kyrie)

No. 2 Coro: „*Cantiam le glorie*“ (= Kopfsatz des Gloria)

No. 3 Aria (Soprano II): „*Lungi le cure ingrater*“ (= „*Laudamus te*“)

No. 4 Coro: „*Sii pur sempre benigno, oh Dio*“ (= „*Gratias*“)

No. 5 Duetto (Soprano I, II): „*Sorgi, o Signore, e spargi*“ (= „*Domine*“)

No. 6 Aria (Tenore): „*A te, fra tanti affanni*“ (neu komponiert)

No. 7 Coro: „*Se vuoi, puniscimi*“ (= „*Qui tollis*“)

No. 8 Aria (Soprano I): „*Tra l'oscure ombre funeste*“ (neu komponiert)

No. 9 Terzetto (Soprano I, II, Tenore): „*Tutte le mie speranze*“ (= „*Quoniam*“)

No. 10 Coro: „*Chi in Dio sol spera*“ (= „*Jesu Christe*“) – „*Di tai pericoli non ha timor*“ (= „*Cum Sancto Spiritu*“; T. 186–232 neu komponiert; Kadenz für Soprano I, II, Tenore)

Die Kantate nimmt unter Mozarts Bearbeitungen eigener Werke eine Sonderstellung ein. Im allgemeinen betreffen die Veränderungen Mozarts an früheren Kompositionen in erster Linie die Besetzung, sei es, daß er ein Musikstück für ein anderes Ensemble uminstrumentierte, einen Orchesterpart zum Klavierauszug reduzierte oder ein Klavierwerk für Orchester adaptierte. Zwar hat Mozart auch Werke „umgewidmet“: So hat er Opernouvertüren als Sinfonien verwendet und umgekehrt oder eigene Motive, Themen und ganze Kompositionsabschnitte nochmals in anderem Zusammenhang wiederverwertet oder zitiert³, aber niemals eine so tiefgreifende Veränderung im Charakter einer Komposition vorgenommen wie bei der Umwandlung der beiden Messensätze aus KV 427 (417^a) zur Kantate *Davidde penitente*. Aus einer Kirchenkomposition entstand ohne jegliche Veränderung der bestehenden musikalischen Substanz, nur durch einen neuen Text und das Hinzufügen weiterer Nummern, ein Werk für den Konzertsaal. So etwas konnte man natürlich nur mit einer Komposition machen, die von ihrer Konzeption her schon für eine solche Umwidmung prädestiniert schien. Die großangelegte, auf barocke Traditionen zurückgreifende c-moll-Messe war dafür bestens geeignet⁴. Als Nummern-

¹ Österreichische Nationalbibliothek Wien, Codex s. n. 4310, fol. 137^v; zitiert nach der Transkription in: *Abbé Maximilian Stadler. Seine Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten. Ein Beitrag zum musikalischen Historismus im vormärzlichen Wien*, hrsg. und kommentiert von Karl Wagner (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 6), Salzburg o. J. [1972], S. 138.

² Vgl. dazu *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) I/1/Abt. 1: *Messen · Band 5*, vorgelegt von Monika Holl unter Mitarbeit von Karl-Heinz Köhler, Kassel etc. 1983.

³ Vgl. die Übersicht in: Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Band 2), Salzburg 1969, S. 10 ff.

⁴ Vgl. NMA I/1/Abt. 1: *Messen · Band 5* (Vorwort).

messe des konzertanten Kirchenstils mit wuchtigen Chören, arienmäßigen Soli und Instrumentalritornellen geschaffen, war der Text des Meßordinariums darin bereits oratorienartig verarbeitet. Der heterogene Charakter der einzelnen Abschnitte erleichterte zudem die Erweiterung der Komposition. So ließen sich die beiden neu komponierten Arien ohne Mühe zwischen die vorhandenen Chöre und Ensembles einschieben, doch verlangte der tonartliche Zusammenhang in beiden Fällen einen kurzen modulatorischen Übergang zum nachfolgenden Satz. (Von der Arie No. 6, die in B-dur schließt, leiten zwei Takte über den Dominantseptakkord zum parallelen g-moll des nachfolgenden Doppelchores. Bei der Arie No. 8 ist ein zehntaktiges Nachspiel erforderlich, um nach dem heiteren C-dur-Teil des Stückes das strenge emoll des anschließenden Terzetts vorzubereiten.)

Mit den eingeschobenen Arien und dem bereits vorhandenen Messensatz „*Laudamus te*“ für Solo-Sopran (jetzt die Arie „*Lungi le cure ingrata*“) hatte jeder der drei Solisten ein eigenes Vortragsstück und war, zusammen mit den Solo-Ensembles und der abschließenden Solokadenz, angemessen beschäftigt.

Mozart hatte mit der Umarbeitung der Messe zur Kantate zweierlei erreicht: Zum einen stand ihm damit ohne viel Komponierarbeit ein größeres, in Wien unbekanntes Chorwerk für eine Aufführung zur Verfügung, zum anderen konnte er nur auf diese Weise eine unvollendete Komposition retten, an der ihm sicher gelegen war. Denn selbst der abgeschlossene Meßzyklus wäre für ihn zu jenem Zeitpunkt kaum verwendbar gewesen, weil im Wien Josephs II. nur in ganz wenigen Kirchen und nur zu besonderen Anlässen Figuralmusik gespielt werden durfte.

Das als Ergebnis der Kontraktur und Erweiterung entstandene geistliche Chorwerk war, wie es scheint, von Mozart selbst als „*Psalm*“ bezeichnet worden⁵; die erhaltenen musikalischen Quellen⁶ und die Ankündigung der Aufführung⁷ nennen es eine „*Kantate*“. In der ersten Gesamtausgabe von Mozarts Werken⁸ und in der frühen Mozartliteratur wird die Bearbeitung als „*Oratorium*“ bezeichnet, obwohl im Text kein Handlungsablauf erkennbar ist, daher auch keine Rezitative vorkommen, den Gesangssolisten

keine Rollen zugewiesen sind, und die Komposition insgesamt für ein Oratorium zu kurz ist. Ob nun *Kantate* oder *Oratorium*, zu Mozarts Zeit galten für beide Gattungen dieselben musikalischen Anforderungen, nämlich eine solche Komposition abwechslungsreich als Abfolge von Arien, Chören und Ensemblesätzen zu gestalten und die bis in die siebziger Jahre praktizierte eintönige Aneinanderreihung von mehreren Arien mit Rezitativen möglichst zu vermeiden. Die „*Modernisierung*“ des italienischen Oratoriums war um 1785 auch das erklärte Anliegen der Wiener Tonkünstlersozietät, die zugunsten eines Pensionsfonds für Musikerwitwen und -waisen Chorkonzerte veranstaltete, vornehmlich Oratorienproduktionen, aber auch mit Instrumentalmusik und Solodarbietungen vermischte Konzerte. Die Sozietät beauftragte in diesem Sinne 1786 sogar eigens den Librettisten Lorenzo Da Ponte mit der Umarbeitung älterer Oratorienlibretti⁹.

Mozarts *Dauid* entsprach in seiner Anlage sehr genau den Vorstellungen der Tonkünstlersozietät, auf deren Wunsch hin das Werk auch entstanden war. Die zentrale Bedeutung der Chöre und Ensemblesätze in der Komposition, wohlausgewogen ergänzt durch die drei Arien der Solisten, machten Mozarts Adaptierung zum richtungsweisenden Beispiel für ein zyklisches Werk geistlichen Inhalts in einer Zeit des Umbruchs, des Nachlassens italienischer Einflüsse, an einem Ort, an dem die nie gänzlich abgerissene Pflege Händelscher Oratorientradition¹⁰ gerade wieder anfang, neu zur Geltung zu kommen.

Zur Entstehung

Die als Auftraggeber bereits genannte Wiener Tonkünstlersozietät hatte Interesse daran, einheimische und durchreisende Künstler, die zu dem jeweiligen Zeitpunkt beim Publikum der Stadt gerade in der Gunst standen, für ihre Konzertaufführungen zu verpflichten. Es sollten ja möglichst hohe Einnahmen für die Rentenkasse der Versicherten erspielt werden. Bei den Vorbereitungen zur jährlichen Akademie der

⁵ Näheres bei Bernd Edelman, *Haydns „Il ritorno di Tobia“ und der Wandel des „Geschmacks“ in Wien nach 1780*, in: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Köln 1982*, hrsg. von Georg Feder, Heinrich Hüsch, Ulrich Tank (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 144), Regensburg 1985, S. 189–214.

¹⁰ Vgl. Theophil Antonicek, *Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Österr. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 250, 1. Abhandlung (= *Veröffentlichung der Kommission für Musikforschung* 4, hrsg. von Erich Schenk), Wien etc. 1966.

⁵ Sitzungsprotokolle der Wiener Tonkünstlersozietät, Stadtarchiv Wien, Bestand „*Haydn-Verein*“ A 2/1785/5 (siehe auch Anmerkung 14).

⁶ Vgl. die Quellenbeschreibungen im Kritischen Bericht.

⁷ Vgl. Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34 = *Dokumente*), Kassel etc. 1961, S. 212.

⁸ *Serie IV. 2. Abtheilung. Oratorien. Nr. 5*, Leipzig 1882.

Gesellschaft während der Fastenzeit, der Hauptkonzertsaison, beschloß die Sozietät zu Beginn des Jahres 1785 (nicht 1783, wie Stadler meinte¹¹), neben Vincenzo Righini auch Mozart um „*Verfertigung neuer Chöre, und allenfalls vorgehenden Arien mit Recitativem zu ersuchen*“¹². 1784/85 war Mozart als Komponist und Virtuose auf dem Höhepunkt seiner Karriere in Wien; er hatte schon mehrmals in Konzerten der Sozietät gastiert und war seinerseits als Ehemann und Familienvater an einer Mitgliedschaft in der Gesellschaft interessiert. So gehen Kompositionsauftrag an Mozart und Aufnahmeersuchen durch Mozart Hand in Hand¹³.

Mozart scheint auf die Anfrage der Sozietät hin die Komposition eines Psalmes zugesagt zu haben¹⁴. An welche Art von Komposition er dabei dachte, ist nicht bekannt. Jedenfalls muß laut Sitzungsprotokoll die Länge der Komposition eine gewisse Rolle gespielt haben. Selbstverständlich könnte Mozart anfänglich auch die Neukomposition eines von der Tonkünstler-sozietät vorgeschlagenen Textes im Sinne gehabt haben. Es ist jedoch die Frage, wie er eine solche zeitlich hätte bewältigen können bei den enorm vielen Konzert- und Kompositionsverpflichtungen, auf die er sich in dieser Saison bereits eingelassen hatte.

Auf alle Fälle muß sich Mozart schon vor dem nächsten Treffen des Vorstands der Gesellschaft am

21. Februar endgültig für die Umarbeitung der c-moll-Messe entschieden, höchstwahrscheinlich auch bereits seine Arrangements für das Aussehen der Kantate getroffen (vgl. dazu die originalen Anmerkungen in der autographen Messenpartitur und hier weiter unten im Abschnitt *Zu den Quellen*) und mit dem Librettisten die Frage der Textunterlegung besprochen haben. In dem Referendum der betreffenden Sitzung heißt es:

„Nachdem H: Mozart den versprochenen Psalm nicht hat fertig bringen können, so bietet derselbe dagegen einen andern für Wienn ganz neuen Psalm an, der jedennoch nur um eine Helfte der Musik auszumachen hinreichend ist. Wäre also dieserwegen eine andere *Einrichtung der Academie* zu treffen“¹⁵.

Die von Mozart angezeigte Änderung der Auftragskomposition jedenfalls veranlaßte die Sozietätsmitglieder zu einer Umstellung des geplanten Konzertprogrammes, für das allerdings bei den tatsächlichen Aufführungen dann nochmals andere Stücke gewählt wurden (siehe weiter unten den Abschnitt *Zur Aufführung*).

Bis zum ersten Konzert am 13. März 1785 verblieb noch ein Monat. Doch die Zeit drängte. Es sollte das Werk nicht nur zusammengestellt und textiert werden, es mußte auch noch zumindest einmal in Partitur abgeschrieben und das gesamte Stimmenmaterial erstellt werden. Mozart stand in jenen Tagen unter großem Druck: Nicht nur veranstaltete er zwischen 11. Februar und 18. März in Eigenregie sechs Konzerte in der Mehlgrube am Neuen Markt, sondern er gab am 10. März auch eine höchst erfolgreiche Akademie im Burgtheater, zu der er sein neuestes Klavierkonzert, KV 467 in C-dur, erst am Tage vor der Aufführung vollendete¹⁶. Zudem wirkte er mindestens dreimal bei fremden Konzerten mit, besuchte wahrscheinlich überdies noch die sonntäglichen Matineen im Hause des Barons Gottfried van Swieten und hatte darüberhinaus seinen Vater und dessen Zögling, den Geiger Heinrich Marchand, zu Besuch. Aus eben diesen

¹¹ Stadlers unrichtige Datumsangabe geht wohl zurück auf die autographe Datierung 1783 in Mozarts Manuskript der c-moll-Messe, in dem sich auch Anmerkungen für die Umarbeitung zur Kantate finden. Das Autograph befand sich unter den von Stadler gesichteten Musikalien des Mozart-Nachlasses.

¹² Sitzungsprotokoll der Wiener Tonkünstlersozietät: Stadtarchiv Wien, Bestand „Haydn-Verein“ A 2/1785/1.

¹³ Sitzungsprotokoll A 2/1785/5, Tagesordnungspunkt 7: „Wolfgang Amadeus Mozart bittet um Aufnahme in die Soc.; kann aber dermal seinen Tauschein nicht beibringen, welchen er nachzutragen verspricht / bleibt in Suspensio zum Theil aus Mangel des Tauscheines, und weiters bis zur Festsetzung der allgemeinen Societätswistigkeiten.“

¹⁴ Sitzungsprotokoll A 2/1785/5:

„Referendum: Dem 3^{ten} ward beschlossen, die *Academie Anstalten* für die Fasten noch einmal vorzunehmen.

Conclusum: Der Anfang soll seyn mit einer neuen Sinfonie des H. Josephs Haydn in D minore, gleichdarauf desselben zweyt-neuer Chor mit vorgehender Arie von Signore Mandini, dann wieder eine Sinfonie von H: Joseph Haydn. Darauf Concerto, wozu die Herrn Borra und Schenker einzuladen sind. Dann der Psalm von H: Mozart, am Ende dessen eine Sinfonie von Joseph Haydn.

Erste Probe am 10^{ten} Martii im Redoutenzimmer um 9 früh.

Generalprobe am 12^{ten} detto im Theater um 9 früh.

Productionen am 13^{ten}, und 15^{ten} Martii.“

Johann Borra (königlich sardischer Musikdirektor aus Turin, Violinvirtuose, Schüler Gaetano Pugnani) hatte am 14. 2. 1785 in Wien eine Akademie veranstaltet.

Schenker: Vorname unbekannt; vermutlich Harfenist aus der Kapelle des Prinzen Conti in Paris; veröffentlichte laut Musikalienkatalog Breitkopf von 1775 sechs Sonaten für Harfe, Violine und Basso continuo.

¹⁵ Sitzungsprotokoll A 2/1785/12; darin heißt es weiter:

„Conclusum: Der Anfang ist zu machen mit H: Joseph Haydn Sinfonie in D minor, darauf Coro von Sacchini in E.

1^{te} Tag Aria. von Signor Mandini gesungen.

2^{te} Tag Aria von Madame Le Brun gesungen.

Sinfonie von H: Jos: Haydn. Aria und Coro von detto, gesungen von Mademoiselle Cavalieri.

Concerti

1^{te} Tag Monsieur le Brun.

2^{te} Tag Monsieur Schenker.

darauf der Psalm von H: Mozart.“

¹⁶ Eine gedrängte Zusammenstellung aller Terminverpflichtungen Mozarts in diesen Tagen bei Otto Schneider – Anton Alगतy, *Mozart-Handbuch. Chronik – Werk – Bibliographie*, Wien 1962, S. 58 f.

Tagen stammt Leopold Mozarts Brief an seine Tochter in St. Gilgen mit den vielzitierten Sätzen:

„tägliche Akademie, immer Lernen, Musik, schreiben etc. [...] – wenn nur einmal die Akademien vorbei sind: es ist ohnmöglich die schererey und Unruhe alles zu beschreiben [...]“¹⁷

Unter den geschilderten Bedingungen beendete Mozart am 6. März die Arie No. 6¹⁸ und am 11. März, bereits nach der ersten Probe und einen Tag vor der Generalprobe¹⁹, die Arie No. 8, die zweite der beiden neuen Arien²⁰. Wann genau Mozart die annähernd 40 Takte umfassende Solokadenz zu No. 10 schrieb, ist nicht überliefert.

Die stückweise Fertigstellung der Kantate zu einem erst so knapp vor der Aufführung liegenden Zeitpunkt müßte sich in der Abschreibearbeit der Kopisten niedergeschlagen haben. Vermutlich ist zumindest No. 8 erst nachträglich in das Aufführungsmaterial eingearbeitet worden, da eine Kopiaturlinien der gesamten Kantate (Partitur und Stimmen) unmöglich innerhalb eines Tages hätte bewältigt werden können, auch nicht bei der Beteiligung einer ganzen Schreibwerkstatt, und ganz abgesehen von der Tatsache, daß zumindest das Stimmenmaterial der Chorteile bereits zur ersten Probe benötigt wurde (Näheres dazu weiter unten im Abschnitt *Zu den Quellen*).

Zur Aufführung

Die Konzertaufführungen der Tonkünstlersozietät fanden ab 1783 im Nationaltheater in der Hofburg statt. Zur unentgeltlichen Mitwirkung verpflichtet waren alle Sozietätsmitglieder, mithin ein Großteil der ausübenden Musiker Wiens²¹. Zu verschiedenen Konzerten, so unter anderem zu dem Fastenkonzert 1784 und dem Herbstkonzert 1785, sind die Besetzungs-

listen erhalten geblieben, so daß die Stärke des Klangkörpers von Mozarts Aufführungen erschlossen werden kann²²: Bei den ersten und zweiten Violinen spielten jeweils ca. 20 Musiker in drei Bänken, die Bratschen hatten eine Bank mit 6–8 Mitwirkenden, dazu kamen je ca. 7 Cellisten und Kontrabassisten, 2 Flötisten, etwa 6–7 Oboisten (von denen wohl einer in Mozarts *Davide penitente* bei der Arie No. 6 das Klarinetten solo blies), ebensoviele Fagottisten, bis zu 6 Hornisten, 2 Posaunisten (von denen weiter unten noch die Rede sein wird), 2 Trompeter und ein Pauker. Das ergab rund 80 Instrumentalisten; dazu kam der Chor mit ca. 30 Mitgliedern (d. h. Tenoristen und Bassisten). Für die Sopran- und Altstimmen des Chores wurde eine etwa ebenso hohe Anzahl von Sängerknaben aus der Michaelerkirche, dem Schottenstift und dem Kapellhaus von St. Stephan verpflichtet. Auch der eine oder andere männliche Altist wirkte in jenen Jahren noch mit. Zusammen mit den Gesangs- und Instrumentalsolisten waren demnach etwa 150 Mitwirkende an der Aufführung beteiligt²³.

Dieser imposante Klangapparat war aber leider zu jener Zeit im Burgtheater sehr ungünstig aufgestellt: Erst hinter dem nicht überdeckten Orchestergraben, in den offenen Kulissen der Bühne, stand der Chor, dann kamen in der Tiefe der Bühne die Instrumentalisten, wobei die Violinen von den Bassisten des Chores verdeckt wurden. Die akustische Wirkung für das Publikum war daher trotz des hohen Aufwandes an Musikern denkbar schlecht²⁴.

Das Fastenkonzert von 1785, bei dem Mozarts Kantate aufgeführt wurde, war auf Sonntag, den 13. März, die Wiederholung auf Dienstag, den 15. März, festgesetzt worden²⁵. Dazu fanden zwei Proben statt: die erste am 10. März um 9 Uhr früh im Redoutenzimmer, die Generalprobe dann am 12. wiederum um 9 Uhr früh, aber diesmal bereits im Burgtheater²⁶. Die Leitung des Konzerts hatte man ursprünglich Antonio Salieri zugedacht. „*Per la Batutta Sig: Salieri*“ steht im Sitzungsprotokoll vom 21. Februar. Der Name wurde jedoch getilgt (blieb aber lesbar) und durch den Namen „*Mozart*“ ersetzt. Am Cembalo saß wie

¹⁷ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel u. a. 1971); Bauer–Deutsch III, S. 379, Nr. 850, Zeile 38 ff.

¹⁸ An diesem Tage eingetragen ins eigenhändige *Verzeichniß aller meiner Werke* (vgl. Bauer–Deutsch III, S. 377, Nr. 849).

¹⁹ Vgl. Anmerkung 14.

²⁰ An diesem Tage eingetragen in das eigenhändige *Verzeichniß aller meiner Werke* (vgl. Bauer–Deutsch III, S. 378, Nr. 849).

²¹ Vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisirt als „Haydn“, Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien*, Wien 1871, S. 32 und 34.

²² Vgl. dazu die genauen Aufstellungen bei Otto Biba, *Beispiele für die Besetzungsverhältnisse bei Aufführungen von Haydns Oratorien in Wien zwischen 1784 und 1808*, in: *Haydn-Studien* IV (1978), Heft 2, S. 94 ff.

²³ Pohl, a. a. O., S. 34, spricht von „über 180 Personen“.

²⁴ Vgl. dazu Paul Wrnizkys Reformvorschläge von 1796 in: Pohl, a. a. O., S. 34 f.

²⁵ Vgl. Anmerkung 14 und die Konzertankündigung in: *Dokumente*, S. 212 f.

²⁶ Vgl. Anmerkung 14.

üblich Ignaz Umlauff. Als Konzertmeister fungierte der spätere Geiger der Hofkapelle Anton Hoffmann, der zum damaligen Zeitpunkt an der Schottenkirche und an St. Peter tätig war²⁷. Für das „gemischte“ Programm waren verschiedene Virtuosen um Solodarbietungen gebeten worden²⁸. Das endgültige Programm sah an beiden Abenden im zweiten Teil des Konzertes jeweils Mozarts Kantate vor mit den Gesangssolisten Caterina Cavalieri²⁹, Elisabeth Distler³⁰ und Johann Valentin Adamberger³¹. Der erste Teil der Aufführung brachte jeweils am Anfang Joseph Haydns allerneueste Sinfonie Hob. I/80 in d-moll³², dann einen Chor aus *Amore e Psiche* von Florian Leopold Gaßmann³³ und den von Joseph Haydn im Vorjahr so erfolgreich zum Oratorium *Il ritorno di Tobia* Hob. XXI/1 nachkomponierten „Sturmchor“ Nr. 13c³⁴. Zwischen diesen Stücken sangen am ersten Abend die Sänger Paolo Stefano Mandini³⁵ und Franziska Lebrun je eine Arie, und der Oboist Ludwig Lebrun³⁶ spielte als letztes Stück vor der Pause ein Oboenkonzert. Am zweiten Abend sangen im ersten Teil außer Mandini noch die Cavalieri eine italienische Arie, danach folgten ein italienischer Chor und eine Arie von Antonio Sacchini. Solist war Johann Valentin Adamberger. Zum Abschluß des ersten Teiles spielte Leopold Mozarts Schüler Heinrich Marchand ein

Violinkonzert³⁷. Man darf annehmen, daß Vater Leopold Mozart beide Konzerte als Zuhörer miterlebte.

Das erste Konzert besuchten nach dem Rapport des Nationaltheaters etwa 660 Personen, wenn man je verkaufte Loge vier Personen rechnet. In der zweiten, sehr viel schlechter besuchten Aufführung waren nur ca. 225 Personen anwesend, und die Logen des Adels blieben größtenteils leer³⁸. Der mäßige bis schlechte Besuch mag darauf zurückzuführen sein, daß die „gemischten“ Konzerte der Sozietät immer sehr viel weniger Anklang beim Publikum fanden als die Oratorienaufführungen. Außerdem waren Mozart und die meisten Solisten schon vor den Sozietätskonzerten in eigenen Akademien zu hören gewesen.

An Einnahmen für die Sozietät ergaben die beiden Konzerte zusammen 950.55 Gulden. In diesem Betrag waren die Spenden des Kaisers (50 Dukaten) und des Erzherzogs Franz (sechs Dukaten je Aufführung) bereits enthalten. Den Einnahmen standen Regiekosten von 306.33 Gulden gegenüber für das Herrichten und Aufräumen des Saales, für Öl und Kerzen zur Beleuchtung, für die Entlohnung von Offizianten, Instrumentendienern, Logenmeister und Inspektor. Ein relativ hoher Posten, nämlich 93.55 Gulden, entfiel auf die Rechnung für die Kopiator des Notenmaterials. Dabei ist aber davon auszugehen, daß nicht nur für Mozarts Kantate, sondern auch für andere Werke des Programms Stimmen zu schreiben waren. Der Gesellschaft brachten die zwei Aufführungen unter Mozarts Leitung einen Reingewinn von 644.22 Gulden ein³⁹. Für Mozart bedeuteten die beiden Konzerte, in denen die zu diesem Anlaß zusammengestellte Kantate *Davide penitente* erklang, wohl eher eine Verpflichtung, die er aus taktischen Gründen übernommen hatte. Die beabsichtigte Qualifizierung zur Aufnahme in die Sozietät jedoch erreichte er damit nicht.

²⁷ Sitzungsprotokoll A 2/1785/5:

„Per la Batutta

H: Mozart. [darunter ausradiert, aber noch gut leserlich: Sig: Saliern]

Violino Direttore

H: Anton Hofmann.

Al Cembalo

H. Umlauff“.

²⁸ Vgl. Anmerkungen 14 und 15.

²⁹ (1755–1801); vgl. auch Eibl V, S. 474f., zu Nr. 407/21.

³⁰ (1769–1789); vgl. auch Eibl VI, S. 217f., zu Nr. 847/76.

³¹ (1743–1803); vgl. auch Eibl VI, S. 60, zu Nr. 588/38.

³² Vgl. Anmerkung 14. Die gedruckten Stimmen zur Sinfonie kündigte der Verleger Torricella zusammen mit Hob. I, 79 und 81 am 23. 2. 1785 erstmals in der *Wiener Zeitung* als neuestes Druckwerk Joseph Haydns an. Aber noch vor der Auslieferung übernahm Artaria die Ausgaben und zeigte ihr Erscheinen am 12. März 1785 an. (Näheres in: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Band 1, Mainz 1957, S. 128f.) Ob in Mozarts Konzert bereits aus dem gedruckten Stimmenmaterial musiziert wurde, ist zweifelhaft.

³³ Sitzungsprotokoll A 2/1785/1:

„Ist indessen von seel: Gassmanns *Amore e Psiche* das beste, samt einem Chor zu wählen [...]“.

³⁴ Näheres bei Edelmann, a. a. O. (siehe Anmerkung 9), S. 204.

³⁵ (1736–1824), Sänger an der italienischen Oper in Wien, erster Darsteller des Grafen in Mozarts *Le nozze di Figaro*.

³⁶ (1752–1790), Oboist aus Mannheim; seine Ehefrau (1756–1791), Koloratursängerin, Schwester des Komponisten Franz Danzi. Beide befanden sich gerade auf einer überaus erfolgreichen Konzerttournee in Wien.

³⁷ Programmfolge aus dem *General-Ausweis der Ionkünstler Societäts Academien vom Jahre 1772 bis 1868* (Stadtarchiv Wien, Bestand „Haydn-Verein“ B 1/8). In diesem Dokument sind allerdings wohl irrtümlich die Programme des ersten und zweiten Konzerts vertauscht angegeben, so als ob die Lebrun im zweiten und Marchand im ersten Konzert mitgewirkt hätten. Dies ist durch die erhaltene Konzertankündigung widerlegt (abgebildet in: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* = NMA X/32, Otto Erich Deutsch / Maximilian Zenger, Kassel etc. 1961, S. 186, Nr. 386), ebenso auch durch Leopold Mozarts Brief an seine Tochter vom 12. März 1785 (Bauer–Deutsch III, S. 379, Nr. 850, Zeile 51f.).

³⁸ Stadtarchiv Wien, Bestand „Haydn-Verein“ A 1/4 Abrechnungen: Rapport Nr. 1 u. 2.

³⁹ Stadtarchiv Wien, Bestand „Haydn-Verein“ B 5/15 *Societaets-Rechnung vom Jahr 1785* (in diesem Dokument sind alle Ausgaben der Sozietät im betr. Quartal angegeben) sowie A 1/3 *Ausweis der Einnahmen*.

Zu Titel und Text

Eine bislang unveröffentlichte Dokumentation aller gedruckten italienischen Libretti vor 1800 von Claudio Sartori⁴⁰ nennt nicht weniger als 72 verschiedene Titel von Textbüchern zu Opern, Oratorien und Kantaten, deren Inhalte sich mit dem biblischen König David befassen. Zehn davon behandeln die Geschichte des für seine Sünden büßenden und von Gott Verzeihung erlehenden David. Sie tragen entsprechende Titel wie *David poenitens*, *David pentito*, *Il Davide pentito*, *David penitente*, *Il Davide penitente* oder *Davide penitente*. Ein Textbuch zu Mozarts Kantate ist bei Sartori allerdings nicht registriert. Zu dem Werk ist auch kein von Mozart autorisierter Titel überliefert. In den uns bekannten Briefen wird die Komposition nicht erwähnt; in sein Werkverzeichnis trug Mozart die dazu neu geschriebenen Arien nur mit dem Vermerk ein: „Zur SocietätsMusique“⁴¹. Die Konzertankündigung verspricht „eine ganz neue, dieser Zeit angemessene Kantate“⁴². Die erhaltenen musikalischen Quellen des ausgehenden 18. Jahrhunderts betiteln das Werk *Il Davide penitente* oder *Davide penitente*⁴³. Auch Constanze und Sohn Wolfgang Mozart sprechen in ihrer Korrespondenz vom *Davide penitente*⁴⁴. Erst der 1805 erschienene Partiturdruk des zweiten Teils der Kantate bringt die Schreibweise *Davidde penitente*⁴⁵, die sich dann verbreitete und in der Folge von Forschern des frühen 19. Jahrhunderts wie Maximilian Stadler⁴⁶ und dem Ehepaar Novello⁴⁷ übernommen wurde. Mit dem *Köchel-Verzeichnis* (1/1862) sowie mit der Veröffentlichung der ersten Gesamtausgabe von Mozarts Werken bürgerte sich der Titel in dieser Form ein und ist auch heute noch im Gebrauch. Wenngleich im Italienischen sowohl die Schreibweise *Davidde* als auch *Davide* möglich ist⁴⁸, so möchte diese Ausgabe doch zu der geläufigeren und aus den Quellen der Mozart-Zeit überlieferten Orthographie zurückkehren.

Der Titel *Davide penitente* bezieht sich auf den Inhalt des unterlegten italienischen Textes, der in vager Form einzelne Verse aus den *Psalmen Davids* paraphrasiert; doch kommt der Name David im Text nicht vor. Es ist sicher etwas vermessen, die dürtigen Verszeilen der Kantate, die, für sich geschrieben, noch nicht einmal eine Textseite ergeben, den Bußpsalmen der Bibel an die Seite zu stellen. Man muß dem Autor aber zugute halten, daß er nur soviel Text unterlegen konnte, wie die Musik anbot, und das waren eben nur die vertonten Worte von Kyrie und Gloria der c-moll-Messe. Die wenigen zur Parodie erforderlichen Sätze aber paßte der Textdichter äußerst geschickt und einfühlsam der vorhandenen Musik an. Er ersetzte die Versabschnitte des Meßordinariums durch inhaltlich ähnliche Wendungen aus dem Gedankengut der Psalmen, wobei er sich auch die als „Bußpsalmen“ bezeichneten Nummern 6, 32 (31), 38 (37), 50 (51), 102 (101), 130 (129) und 143 (142) zum Vorbild nahm⁴⁹. Relativ harmonisch gliedern sich die Verse der beiden neuen Arien in die übrige Kontrafaktur ein, obwohl sie bei weitem den umfangreichsten Text enthalten.

Für den italienischen Dichter, bei dem man eine Vertrautheit mit dem lateinischen Text der Messe von Kindheit an voraussetzen darf, mag die Umtextierung eine Arbeit von vielleicht einem Tag gewesen sein, nachdem er sich erst einmal mit Mozart über die Zusammensetzung des Werkes verständigt hatte: kein Grund also, groß als Autor in Erscheinung zu treten. So ist uns denn auch kein Name zweifelsfrei verbürgt. Stadler schreibt in den eingangs zitierten Zeilen nur vom „italienischen Dichter“. Vincent Novello gegenüber, mit dem Stadler bei dessen Besuch in Wien zusammentraf, soll er den Namen Lorenzo Da Ponte genannt haben⁵⁰. Können Stadlers Angaben auch nur mit Vorbehalt zitiert werden – Sachverhalte solcher Art kannte selbst er nur mehr vom Hörensagen –, so liegt es doch nahe, Da Ponte die Autorschaft zuzuschreiben. Mozart kannte Da Ponte bereits seit 1783⁵¹,

⁴⁰ Xerokopie des Manuskripts bei der RISM-Arbeitsgruppe der Bundesrepublik Deutschland, München.

⁴¹ Bauer-Deutsch III, S. 377f., Nr. 849.

⁴² Dokumente, S. 212.

⁴³ Näheres im Kritischen Bericht.

⁴⁴ Vgl. Bauer-Deutsch IV, S. 319, 417, 458, 500.

⁴⁵ Näheres bei Gertraud Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1985 (im folgenden zitiert als HaberkampED), Textband, S. 233, Bildband, Abb. 192.

⁴⁶ Vgl. das Zitat am Beginn des Vorworts.

⁴⁷ *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano, ed. by Rosemary Hughes, London 1955, S. 96, 100, 117, 158.

⁴⁸ Hinweis von Prof. Dr. Pierluigi Petrobelli, Rom.

⁴⁹ „Voce mea ad Dominum clamavi“ oder ein ähnlicher Vers wird zu „alzi le flebili voci al Signor“, „gloriamini omnes recti corde“ zu „cantiam le glorie“, „miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam“ ergibt „sii pur sempre benigno, oh Dio, e le preghiere ti muovano a pietà“; aus „inveniat manus tua omnibus inimicis tuis: dextera tua inveniat omnes, qui te oderunt“ wird „sorgi, Signore, e spargi i tuoi nemici, spargi e dissipa i tuoi nemici, fuga ogn'un che t'odia“; bei „se vuoi puniscimi, ma pria, Signore, lascia, che almeno, che sfoghi, si moderi il tuo sdegno, il tuo furore“ könnte man an das lateinische „Domine, ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me“ denken, bei „tra l'oscure ombre funeste“ an „si ambulavero in medio umbrae mortis“ etc.; die Beispiele ließen sich noch weiter fortsetzen.

⁵⁰ *A Mozart Pilgrimage*, a. a. O., S. 158.

⁵¹ Vgl. Bauer-Deutsch III, S. 268, Nr. 745, Zeile 13ff.

eine Zusammenarbeit war in Aussicht genommen worden, und mit der Tonkünstlersozietät stand Da Ponte ebenfalls in Verbindung (siehe oben). Alfred Einstein hat ohne Kenntnis von Novellos Notizen Da Ponte als Textdichter vermutet⁵². Da Ponte selbst erwähnt in seinen umfangreichen Memoiren nichts von einer solchen Arbeit für Mozart⁵³. Mit den *Psalmen Davids* hatte er sich jedoch schon vor seinem Wiener Aufenthalt intensiv befaßt und aus Teilen davon eine gereimte italienische Übersetzung in sieben Gedichten angefertigt, die 1780 in Dresden sogar im Druck erschienen war⁵⁴. Fünf der Psalmaphrasen nahm er in seine Lebenserinnerungen auf⁵⁵. In den Gedichten finden sich zwar inhaltliche Anklänge an den Text von Mozarts Kantate, in der Diktion der Verse aber besteht keinerlei Übereinstimmung. Da Ponte beschäftigte sich später nochmals mit dem biblischen Stoff und schrieb ein umfangreiches Oratorium in vier Akten, *Il Davide*, das die Lebensgeschichte des jugendlichen David behandelt, seine Heldentaten und Siege, seine Schwierigkeiten mit König Saul und seine Liebe zu Sauls Tochter Michol⁵⁶. Vom Text her besteht aber kein Zusammenhang mit Mozarts Kantate⁵⁷. – Im Titel der vorliegenden Ausgabe (S. 1) wird Da Ponte als der vermutliche Verfasser des Textes nicht genannt, weil bisher der eindeutige Beweis für seine Autorschaft nicht erbracht werden konnte.

Zu den Quellen und zur Überlieferung

Eine von Mozart eigenhändig angefertigte Partitur der Kantate ist nicht überliefert und hat wohl auch zu keiner Zeit existiert. Im Autograph der Messe jedoch finden sich mehrere Anmerkungen von Mozart, die sich auf die Umarbeitung zur Kantate beziehen⁵⁸, so daß die Sätze Kyrie und Gloria daraus auch als Originalpartituren für die entsprechenden Teile des vorliegenden Werks zu gelten haben. Die 1785 neu komponierten Arien (No. 6 und No. 8) und die in No. 10 eingeschobene Solokadenz sind in separaten Autographen erhalten⁵⁹.

Aus Mozarts Nachlaß stammt eine erste Partiturschrift, die Mozart offenbar noch vor dem Konzert von einer Kopistenwerkstatt anfertigen ließ⁶⁰. Die Partitur enthält alle Nummern der Kantate in der richtigen Reihenfolge, doch sind in den (italienisch textierten) Gesangsstimmen die Notenwerte zumeist noch entsprechend dem ursprünglichen (lateinischen) Text rhythmisiert (vgl. das Faksimile auf S. XXVI). An der Abschrift waren mehrere Schreiber beteiligt, was ein weiteres Indiz darstellt für eine Entstehung noch vor der Aufführung, da Eile geboten war und zum Beispiel die Vorlage für No. 8, wie oben ausgeführt, überhaupt erst zwei Tage vor der Aufführung zur Verfügung stand.

Eine zweite zeitgenössische Partiturschrift⁶¹, an der wiederum mehrere Schreiber tätig waren, könnte ebenfalls unmittelbar mit der Aufführung von 1785 zusammenhängen und möglicherweise für Ignaz Umlauff am Cembalo bestimmt gewesen sein. In

⁵² Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Stockholm 1947, S. 462, und KV³, S. 593.

⁵³ *Memorie di Lorenzo da Ponte da Ceneda*, Nuova-Jorca 2/1829 (Vol. I in 2 Teilen).

⁵⁴ A. a. O., Vol. I, Parte II, S. 27.

⁵⁵ A. a. O., Vol. I, Parte II, S. 27–34.

⁵⁶ Das Oratorium wurde im März 1791 fünf Mal zugunsten der Sängerin Francesca Adriana Gabrieli, genannt Ferrarese, in Wien gegeben. Näheres bei Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Teil 1, 1776–1810, in: *Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek*, Neue Folge, 1. Reihe, Band 4, Wien 1966, S. 26, Nr. 227, und Anhang: *Täglicher Spielplan des Burgtheaters (1776 bis Ende 1810) und des Kärntnertheaters (1785 bis Ende 1810)*, S. 24. Als Komponist der Musik zu dem Oratorium ist dort Giovanni Liverati genannt. Nachforschungen von Hans-Josef Irmen ergaben jedoch, daß zwei in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien verwahrte Musikhandschriften Liveratis zu Vokalwerken über das David-Thema (Signaturen: *Mus. Hs. 4108* und *Mus. Hs. K. T. 102*) textlich nichts mit Da Pontes Libretto zu tun haben. – Erhaltene Exemplare von Da Pontes Libretto: Mannheim: Reiss-Museum; Prag: Státní knihovna ČSR – Universitní knihovna-hudební oddělení; Rom: Biblioteca nazionale und Biblioteca Musicale governativa del Conservatorio di Santa Cecilia; Wien: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

⁵⁷ Auch zu dem in KV⁶ (S. 511) genannten lateinischen Oratorium *David poenitens* von Ferdinand Bertoni (Partitur: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: *Mus. Hs. Cod. 19155*) besteht keine Beziehung.

⁵⁸ Vgl. die Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur, Leipzig 1982 (Karl-Heinz Köhler), Kassel etc. 1983 (= *Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles*, Band 9; Karl-Heinz Köhler und Monika Holl).

⁵⁹ No. 6: Deutsche Staatsbibliothek Berlin/DDR (siehe das Faksimile auf S. XXIII).

No. 8 und Solokadenz: ehemals Preußische Staatsbibliothek Berlin, heute Biblioteka Jagiellońska Kraków (siehe die Faksimiles auf S. XXIVf.).

⁶⁰ Einstmals im Besitz von Johann Anton André, Offenbach; aus dessen Nachlaß gelangte sie über Andrés Mitarbeiter Heinrich Henkel an die Hessische Landesbibliothek Fulda, Signatur: *M 291* (siehe das Faksimile auf S. XXVI).

⁶¹ Sie kam 1939 aus dem Nachlaß Leopold von Zenettis aus Enns (des Lehrers von Anton Bruckner) an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur *Mus. Hs. 19903* (siehe das Faksimile auf S. XXVII). Vgl. auch Elisabeth Maier, *Der Nachlaß Leopold von Zenettis an der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, in: *Bruckner-Studien*, Wien 1975, S. 63ff.

dieser Abschrift sind in den Gesangsstimmen die Notenwerte den Textsilben bereits angepaßt. Man darf annehmen, daß die Partitur, ob nun mit dem Aufführungsmaterial 1785 in Gebrauch oder erst nach dem Aufführungsmaterial entstanden, die Version der Uraufführung unter Mozarts Leitung wiedergibt⁶². Das für diese Aufführung verwendete Stimmenmaterial aus dem Archiv der Tonkünstlersozietät konnte nicht ausfindig gemacht werden⁶³.

Einige der zahlreichen weiteren handschriftlichen Quellen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sind Abschriften nach der erstgenannten, aus Mozarts Nachlaß an den Offenbacher Verleger Johann Anton André verkauften Partitur. Sie weisen in den Vokalstimmen genau wie diese noch teilweise die Rhythmisierung nach dem Messentext auf⁶⁴. Die übrigen Kopien müssen auf Materialien zur Uraufführung zurückgehen, die entweder in Mozarts Besitz verblieben waren oder zu den Beständen der Tonkünstlersozietät gehörten. Sie geben die Notenwerte der Gesangsstimmen in musizierfähiger Form, angepaßt an den italienischen Text, wieder. Zu diesen Abschriften zählt ein Konvolut von Partitur und 26 Stimmen⁶⁵ aus der lange unbekannt gebliebenen Privatmusikaliensammlung Kaiser Franz II.⁶⁶ Das sorgsam geschriebene Material stimmt mit der möglicherweise bereits für die Uraufführung verwendeten Partitur (siehe weiter oben) in allen Details überein, jedoch läßt die Anordnung der Stimmen erkennen, daß es nur für eine Aufführung in kleinem Rahmen gedacht war: Die Posaunenstimmen fehlen ganz, und für die Sänger sind in jeder Stimmelage nur zwei Exemplare geschrieben worden, wobei die drei Solisten den Chor verstärken (Näheres im Kritischen Bericht). Der Schreiber des Notenmaterials weist Ähnlichkeiten auf mit jenem der Grundpartitur zu Mozarts Bearbeitung von Händels *Alexander-Fest* für die Aufführung bei Baron Gottfried van Swieten⁶⁷. Es

besteht also die Möglichkeit, daß die Kantate *Davide penitente* für eine geplante Aufführung bei van Swieten kopiert⁶⁸ und von Franz II. aus dem Nachlaß van Swietens erworben wurde⁶⁹. Denkbar ist aber auch, daß das Notenmaterial direkt über die Sozietät für die kaiserliche Privatsammlung angeschafft worden ist.

Erwähnung verdient weiterhin ein Satz handschriftlicher Stimmen vom Beginn des 19. Jahrhunderts: Der Schreiber, Otto Hatwig⁷⁰ (geboren 1766 im mährischen Grulich, ehemaliges Mitglied des Burgtheaterorchesters in Wien), war von 1815 bis 1818 Leiter des privaten Liebhaberorchesters, das aus dem Kammermusikreis um die Brüder Franz und Ferdinand Schubert hervorgegangen war, und in dem Franz Schubert weiterhin die Bratsche spielte⁷¹. An der Vereinigung beteiligten sich zeitweise so viele musikbegeisterte Dilettanten, daß neben symphonischen Werken auch Oratorien wie Händels *Messias* und Haydns *Schöpfung* aufgeführt werden konnten. Sollte Mozarts *Davide penitente* in diesem Kreis erklingen sein, so hat auch Franz Schubert dabei mitgewirkt.

Otto Hatwigs Stimmenmaterial enthält drei Posaunenstimmen zu den aus der c-moll-Messe übernommenen Chorteilen der Kantate. Aus diesem Umstand läßt sich schließen, daß Hatwig das Herausschreiben der Stimmen aus einer Partitur besorgte, bei der, wie in Mozarts Autograph, das Mitgehen von drei Posaunen durch entsprechende Einträge in den Chorstimmen des ehemaligen Kyrie der Messe angezeigt war. Da für das Konzert, wie bereits dargelegt, nur zwei Posaunen vorgesehen waren und dies im Notenmaterial zur Aufführung auch eindeutig vermerkt gewesen sein muß⁷², hat Hatwig wohl aus einer eng mit der originalen Messenpartitur in Zusammenhang stehenden und wahrscheinlich noch im Besitz der Familie Mozart befindlichen Abschrift kopiert. Möglicherweise kam Otto Hatwig über Maximilian Stadler an

⁶² Als Kopist für die Tonkünstlersozietät arbeitete die Werkstatt von Joseph Arthofer; vgl. Biba, a. a. O. (siehe Anmerkung 22), S. 99.

⁶³ Über die wechselvolle und ungenügende Unterbringung und Betreuung der Notenbestände der Sozietät vor und um 1800 vgl. Pohl, a. a. O. (siehe Anmerkung 21), S. 15.

⁶⁴ Zum Beispiel die Partituren in der Bibliothèque du Conservatoire Royale Brüssel, Signatur: 1069, und in der Universitätsbibliothek Prag, Signatur: M III 18.

⁶⁵ Heute Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signaturen: Mus. Hs. 9906 und 9907.

⁶⁶ Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Die Musikaliensammlung des Kaisers Franz II., ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933*, maschinenschriftlich 1951 (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien).

⁶⁷ Vgl. NMA X/28/Abt. 1/3 (Andreas Holschneider), Faksimile auf S. XI, und im vorliegenden Band das Faksimile auf S. XXVIII.

⁶⁸ Das würde bedeuten, daß van Swieten vor oder nach Mozarts Tod eine Aufführung des Werkes geplant oder tatsächlich arrangiert hätte.

⁶⁹ Vgl. dazu Andreas Holschneider, *Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, hrsg. von Georg Reichert und Martin Just, Kassel etc. 1963, S. 178.

⁷⁰ Die Stimmen befinden sich heute im Musikarchiv Stift Melk, Signatur: IV, 266.

⁷¹ Vgl. Leopold von Sonnleithners *Erinnerungen an die Musiksalons des vormärzlichen Wiens*, eingeleitet von Otto Erich Deutsch, III. *Musikalische Skizzen aus Alt-Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), Heft 2/3, S. 101 ff.

⁷² Vgl. die Handschrift aus der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus. Hs. 19903 (siehe Anmerkung 61), und weiter unten im Abschnitt *Zur Edition*.

die Partiturvorlage, denn dieser spielte nach seiner Pensionierung 1815 in den bürgerlichen Musikvereinigungen Wiens eine nicht unbedeutende Rolle⁷³. Die Trombonestimmen Hatwigs weichen in allen Nummern geringfügig von der aus Mozarts Partitur überlieferten Version ab und sind im zweiten Chor (= No. 2), bei dem Mozart ihre Mitwirkung in der Messenpartitur nicht eigens vorschrieb, unabhängig von den Vokalstimmen in leicht zu blasender Form hinzukomponiert.

Mit dem Problem der Bläserstimmen in Hatwigs Material ist eine Besonderheit verbunden, die allen erhaltenen Quellen des *Dauid penitente* gemeinsam ist: Sie alle sehen für den Doppelchor No. 7, das ehemalige „*Qui tollis*“ der Messe (jetzt „*Se vuoi, puniscimi*“), keine Bläser vor. Die erhaltenen Stimmen⁷⁴ vermerken bei dieser Nummer immer „*tacet*“, und in den Partiturabschriften waren die Bläser schon deshalb nicht notiert, weil alle Systeme auf dem damals normalerweise zwölfzeiligen Notenpapier für die acht Vokalstimmen, die Streicher und den Instrumentalpaß benötigt wurden. Mozart hatte aus demselben Grund im Originalmanuskript der Messe eine separate Bläserpartitur ausgeschrieben. Heute läßt sich nicht mehr feststellen, ob das Fehlen der Bläser in diesem Satz auf ein Versehen derjenigen Kopisten zurückzuführen ist, die aus Mozarts Messenautograph die ersten Notenmaterialien zur Kantate erstellten und dabei die Separatpartitur der Bläser am Schluß des Konvoluts nicht bemerkten, oder ob in der handschriftlichen Überlieferung immer nur aus solchen Partituren kopiert wurde, die aus Platzgründen für No. 7 keine Bläser aufwiesen. Das erstere könnte unter Umständen bedeuten, daß sogar in Mozarts Sozietätskonzerten bei diesem Chor die Bläser geschwiegen haben, doch ist diese Frage ohne das

originale Stimmenmaterial der Uraufführung nicht zu klären: Sollten dort Mozarts Bläserstimmen für den Doppelchor No. 7 enthalten gewesen sein, dann ist nach dieser Quelle offensichtlich niemals kopiert worden.

In Einzeldrucken erschienen bei Artaria in Wien 1796, also wohl noch auf Veranlassung von Constanze Mozart, die Solo- und Ensemblenummern 3, 4, 6, 8 und 9 in einer Reduktion für Klavier und Gesang⁷⁵. Sicherlich bildeten diese Ausgaben die Grundlage für die Wiedergabe einzelner Stücke aus Mozarts Kantate in den privaten Musikzirkeln von Wien, wie dies das Aufführungsverzeichnis des Wiener Sammlers und Musikliebhabers Raphael Georg Kieseletter bestätigt⁷⁶.

Nach dem Verkauf von Mozarts Nachlaß an Johann Anton André drängte Constanze den Offenbacher Verleger wiederholt zu einer Herausgabe der Kantate⁷⁷. André scheint sich anfänglich auch für diesen Vorschlag interessiert zu haben und bat Constanze und Mozarts Schwester um nähere Auskünfte⁷⁸. Entweder aber erkannte er den Zusammenhang zwischen Mozarts Messenautograph von KV 427 (417^a) und der ebenfalls in seinem Besitz befindlichen ersten Abschrift des *Dauid penitente* nicht, oder er wollte die Komposition lieber zuerst in ihrer ursprünglichen Form als Messe publizieren. Jedenfalls kam eine Druckausgabe nicht zustande. Von den Bemühungen Andrés um die Kantate mag eine aus seinem Besitz stammende Kopie der letzten acht Takte von No. 8 zeugen, die von der Hand des zweiten Gatten Constanzes, Georg Nikolaus Nissen, stammt⁷⁹; sie war ihm aus Wien zugesandt worden, als er das letzte Blatt von Mozarts Autograph zu dieser Arie in den Manuskripten des Nachlasses nicht finden konnte.

1805 gaben Hoffmeister & Kühnel in Leipzig die Nummern 8 bis 10 des *Dauid penitente* unter der Bezeichnung „*Osterkantate*“ in Partiturdruk her-

⁷³ Das Stimmenmaterial könnte von Hatwig an Stadler zurückge-
langt sein und nach Stadlers Tod im November 1833 an den ihm gut
bekannten Sonnleithner, der es weiter bearbeitete (siehe den
Abschnitt *Zur Edition*) und es dann zusammen mit einer von ihm
erstellten Partitur (siehe auch Anmerkung 92) als Vermächtnis
Stadlers 1834 an dessen Heimatkloster Melk abgegeben haben
könnte. Dafür gibt es zwar keinen Beleg, der Handschriftenkom-
plex ist aber in den Musikalienkatalog des Stifts nach mehreren
Zugängen von Kompositionen Stadlers eingetragen, und auch
Robert Norman Freeman (*The Practice of Music at Melk Mon-
astery in the Eighteenth Century*, Phil. Diss. University of Califor-
nia/Los Angeles 1971, S. 340) registriert späte Kompositionen
Stadlers, die nur über dessen Nachlaß nach Melk gelangt sein
können.

⁷⁴ Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien,
Signatur: *Mus. Hs. 9907*; Musikarchiv Stift Melk, Signatur: *IV,
266*; Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg,
Signatur: *Rara 469/2*.

⁷⁵ Näheres bei HaberkampED, Textband, S. 233f.

⁷⁶ *Leopold von Sonnleithners Erinnerungen*, a. a. O. (siehe Anmer-
kung 71), S. 58.

⁷⁷ Bauer–Deutsch IV, S. 319f., Nr. 1285, und S. 417, Nr. 1345.

⁷⁸ Bauer–Deutsch IV, S. 356, Nr. 1299, und S. 377, Nr. 1317.

⁷⁹ Früher Stadt- und Bezirksbibliothek Leipzig (vgl. Kritischen
Bericht). Darauf findet sich der handschriftliche Vermerk des in
Anmerkung 60 genannten Heinrich Henkel:

„Vorstehendes, sowohl Noten, wie Angabe der Instrumente, ist
Nissen's Handschrift. Diese Schlußakte, die im *Manuscr[ipt]*
Mozarts verlegt waren und deshalb von Nissen nachträglich André
zugeschickt wurden, haben sich aber nach Hofr[at] A[ndrés]
oberiger handschriftlicher Mittheilung im *Orig[inal]* *Manu-
sc[ript]* doch noch gefunden. Dr. H[en]k[e]ll.“

aus⁸⁰. Der Titel der Ausgabe nimmt Bezug auf eine deutsche Textfassung, die zusätzlich zu den italienischen Worten unterlegt ist und die den Tod und die Auferstehung Christi zum Inhalt hat. Die Vorlage zu dieser Veröffentlichung stammte wohl aus dem Nachlaß des 1804 verstorbenen Thomaskantors Johann Adam Hiller, der die drei Stücke der Kantate für Aufführungen im kirchlichen Rahmen adaptiert hatte⁸¹. Die Verleger Hoffmeister & Kühnel wußten offensichtlich, daß die Bearbeitung Hillers nur einen Teil von Mozarts Kantatenkomposition umfaßte, kannten das Gesamtwerk aber anscheinend nicht, zumindest muß ihnen zum Zeitpunkt der Drucklegung die Reihenfolge der einzelnen Nummern unbekannt gewesen sein. Sie bezeichneten ihre Teilpartitur nämlich auf dem Titelblatt mit „*Parte I*“, was in der Folge Anlaß zu Unklarheiten in der weiteren Überlieferung gab⁸². Der unrichtige Zusatz zeigt aber jedenfalls, daß eine komplette Ausgabe der Kantate geplant war. Wahrscheinlich wollte Ambrosius Kühnel, der später den Verlag allein übernahm und auch von der „*Osterkantate*“ eine Titelaufgabe herausbrachte, die fehlenden Teile endlich im Druck herausgeben und hat dies vielleicht sogar getan⁸³. Exemplare eines solchen Druckes konnten zwar bisher nicht nachgewiesen werden, doch nennt Philipp Spitta im Revisionsbericht⁸⁴ zur Edition der Kantate in der ersten Gesamtausgabe von Mozarts Werken unter den Vorlagen eine mit 1816 datierte handschriftliche Partitur⁸⁵ der Nummern 1 bis 7, die bereits mit Rotstift für den Stich eingerichtet und als „*Parte prima*“ bezeichnet war. Dieses Manuskript könnte durchaus als mögliche Druckvorlage für Kühnel vorgesehen gewesen sein: Es entstand in Leipzig und war auf dem Titelblatt signiert mit „*C. J. Schulz 1816*“, womit wahr-

scheinlich Christian Johann Philipp Schulz (1773–1827), der damalige Gewandhauskapellmeister und Leiter der Singakademie in Leipzig, gemeint war.

Hoffmeister & Kühnels (Teil-)Ausgabe von 1805 bildet den Auftakt für die im Vormärz einsetzende Aufführungstradition in deutscher Sprache. 1822 gab Simrock in Bonn von der Kantate einen Klavierauszug und separate Gesangsstimmen mit italienischem und deutschem Text heraus. Von wem die deutsche Textversion stammt, die übrigen in den Nummern 8 bis 10 nicht identisch ist mit Hillers Fassung, und welche handschriftlichen Quellen dem Druck zugrunde lagen, ist nicht bekannt. Als Konzession an den veränderten Geschmack blieb in dieser Ausgabe die Arie No. 3 „*Lungi le cure ingrato*“ (das ehemalige „*Laudamus te*“) ungedruckt. Mit ihren ausgedehnten Koloraturen ordnete man die Arie wohl der nunmehr endgültig abgelehnten italienischen Tradition zu. Da sich ohne die Arie No. 3 am Beginn der Kantate eine Abfolge von drei Chören ergeben hätte, stellt die Simrock-Ausgabe deshalb das Duett No. 5 vor den Chor No. 4.

Nach der Simrockschen Fassung erstellte man in Wien einen Stimmensatz, der heute den älteren Teil des umfangreichen Aufführungsmaterials aus der Wiener Tonkünstlersozietät (später Haydn-Verein) ausmacht⁸⁶. Beim Text der Nummern 8 bis 10 behielt man darin jedoch die offenbar bereits eingeführte Hillersche Parodie bei. Aufführungen der Kantate in deutscher Sprache fanden zum Beispiel am 14. März 1824 unter dem Titel *Büßender David*⁸⁷ durch die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien statt⁸⁸; 1823 und 1826 wurden Teile des Werks bei Gewandhauskonzerten in Leipzig aufgeführt⁸⁹, und auch in der Berliner Garnisonkirche erklang Mozarts Komposition am 10. September 1827 in einem Wohltätigkeits-

⁸⁰ Näheres bei HaberkampED, Textband, S. 233, Bildband, Abb. 193.

⁸¹ In der *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig 1805 (Nr. 143, vom 28. 11., Sp. 1143f.) erwähnt ein Leipziger Rezensent der Druckausgabe, daß er das Werk in dieser Form schon unter Hillers Leitung in einem Konzert gehört habe.

⁸² So ist aufgrund der falschen Angabe zum Beispiel eine aus dem 19. Jahrhundert stammende handschriftliche Partitur der Nummern 1 bis 7 (Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Signatur: *Mus. ms. 15052*) mit „*parte seconda*“ bezeichnet, und KV² (1905, S. 442) zitiert den Druck von Hoffmeister & Kühnel mit dem Zusatz „*Parte I*“, ohne zu erwähnen, daß es sich dabei um den zweiten Teil des Werks handelt.

⁸³ KV¹ (1862, S. 375) und KV² (1905, S. 442) nennen zu KV 469 die Druckausgaben „*Leipzig, Kühnel I. Theil und II. Theil*“. Diese Angaben könnten aber auch auf die bei HaberkampED (Textband, S. 233) erwähnten, teilweise durchgeführten handschriftlichen Korrekturen auf den Titelblättern der Ausgaben zurückzuführen sein.

⁸⁴ Serie IV/2, Leipzig 1886, S. 3.

⁸⁵ Die Handschrift läßt sich heute nicht mehr nachweisen.

⁸⁶ Heute Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signatur: *Mus. Hs. H. A. 40*. Das Konvolut enthält insgesamt 107 Stimmen, darunter einen älteren Stimmensatz, einige gedruckte Chorstimmen und zahlreiche, offensichtlich zu verschiedenen Zeiten entstandene Duplikatstimmen sowie nachkomponierte Flöten- und Klarinettenstimmen.

⁸⁷ Eine Handschrift aus der Nationalbibliothek in Prag, Signatur: *XXII F 172*, mit gleichem Titel hat nichts mit KV 469 zu tun, sondern enthält eine instrumentale Neufassung der Klavierfantasie in c-moll KV 475, die der Bearbeiter Joseph Triebensee mit diesem irreführenden Titel versah.

⁸⁸ Vgl. Richard von Perger – Robert Hirschfeld, *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 1912, S. 288.

⁸⁹ *Die Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881. Im Auftrage der Concert-Direction verfasst von Alfred Dörfel*, Leipzig 1884 (Reprint: Leipzig 1980). Anhang: *Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig*, S. 44.

konzert der Königlichen Kapelle⁹⁰. Zu dieser Aufführung wurde ein Textbuch von acht Seiten gedruckt⁹¹, aus dem hervorgeht, daß auch die in der Simrock-Ausgabe nicht enthaltene Arie No. 3 in deutscher Übersetzung gesungen wurde, und Duett No. 4 und Chor No. 5 in der richtigen Reihenfolge standen. Die Nummern 1, 2 und 4 bis 7 des Librettos geben den Text nach dem Druck von Simrock wieder, die Nummern 8 bis 10 bieten die Hillersche Parodie. Notenmaterial zu dem Berliner Konzert konnte bisher nicht aufgefunden werden.

Das einzige noch erhaltene Stimmenmaterial in derselben Textfassung, aber ohne die Arie No. 3, ist der oben erwähnte Stimmenbestand der Wiener Tonkünstlersozietät. Diesem Material liegen noch zahlreiche, offenbar erst etwas später geschriebene Stimmen bei (vielleicht kamen dabei auch zwei Stimmensätze unterschiedlicher Provenienz zusammen), in die nachträglich die Noten zur Arie No. 3 eingefügt und auch die Umstellung der Nummern 4 und 5 wieder rückgängig gemacht worden sind.

Die Wiederentdeckung der durch die Verbreitung des unvollständigen Klavierauszugs von Simrock in Vergessenheit geratenen Arie „*Lungi le cure ingrata*“ geht wohl zurück auf die Initiative von W. A. Mozart Sohn, der versuchte, die Originalfassung der Kantate wieder bekanntzumachen⁹². Er begann sich offenbar um 1820 für das Werk zu interessieren und schrieb im Februar 1821 an Franz Xaver Niemetschek in Prag: „*Habe ich nicht Hoffnung den Davide noch vor meiner Abreise zu bekommen?*“⁹³ Constanze Mozart hatte demnach entsprechendes Notenmaterial an den Mozartbiographen nach Prag verliehen, denn sonst hätte sich der Sohn gewiß an die Mutter gewandt. W. A. Mozart Sohn scheint die Noten auch erhalten zu haben; jedenfalls führte er in Lemberg mit seiner

Chorvereinigung Teile der Kantate auf, besonders den Doppelchor No. 7, wie er später persönlich in einem Gespräch mit Vincent Novello versicherte⁹⁴. Er ließ in Lemberg auch weitere Partiturlinien anfertigen und sandte eine davon 1827 an den Salzburger Kirchenmusiker Anton Jähndl zum Dank für Kopiaturarbeiten, die dieser für ihn besorgt hatte⁹⁵. Jähndl seinerseits mußte für Constanze Mozart eine neuerliche Partitur der Kantate kopieren, die diese dann an den mit der Fertigstellung von Nissens Mozartbiographie beauftragten Dr. Feuerstein nach Pirna an der Elbe weiterschickte⁹⁶. Ein weiteres Partiturexemplar verkauften Witwe und Sohn Mozart 1829 in Salzburg an das Ehepaar Novello⁹⁷.

Beim Mozartfest 1842 in Salzburg kam W. A. Mozart Sohn mit dem bayerischen Hofkapellmeister Franz Lachner in Kontakt und ließ ihm sein Stimmenmaterial für eine Aufführung der Kantate in München am 25. Dezember 1843⁹⁸.

In Wien führte Johannes Brahms die Kantate am 25. Januar 1875 bei einem Musikvereinskonzert auf⁹⁹. Er benützte dabei sicher das Notenmaterial des Haydn-Vereins, das nunmehr den Bedürfnissen eines großen Orchesterapparates angepaßt worden war¹⁰⁰. Im Jahre darauf ließ sich der aus Wien nach Karlsruhe übergewechselte Kapellmeister und Brahms-Freund Otto Dessoff dann dieselben Stimmen in Wien aus und führte den *Davide penitente* in Karlsruhe mit dem dortigen Philharmonischen Verein auf¹⁰¹.

Überlieferung und Rezeption der Kantate bis tief ins 19. Jahrhundert wurden so ausführlich dargestellt, um zu zeigen, daß die Großartigkeit des Werks schon früh erkannt worden ist und man sich deshalb um Aufführungen bemühte, obwohl der erste vollständige Partiturdruk erst 1882 innerhalb der ersten Gesamtausgabe der Werke Mozarts erschien¹⁰².

⁹⁰ Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 29, Leipzig 1827, Nr. 47, Sp. 793f. Auf dem Programm des Konzertes standen außer Mozarts Kantate noch Karl Maria von Webers *Missa Sancta* Nr. 1 in Es-dur op. 75 (Werkverzeichnis Jähns Nr. 224) und das dazugehörige Offertorium *Gloria et honore* (Nr. 226).

⁹¹ Exemplare in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Signatur: *Mus. Tm 1127*, und in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur: *Slg. Her O 34*.

⁹² Leopold von Sonnleithner schreibt in der von ihm 1834 erstellten Partiturabschrift (Musikarchiv Stift Melk, Signatur: *IV, 266*) als Anmerkung vor dem Beginn des Notentextes (von No. 3): „*Diese Aria findet sich nicht in der gestochenen Partitur und in den copierten Stimmen, sondern wurde aus einer von H: Prof: Salzmann mitgetheilten Partitur entnommen, welche dieser nach seiner Angabe von Mozart Sohn erhalten hat.*“ Gottfried C. Salzmann unterrichtete von 1820 bis 1839 Kompositionslehre und Generalbaß bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

⁹³ Bauer-Deutsch IV, S. 458, Nr. 1392.

⁹⁴ *A Mozart Pilgrimage*, a. a. O. (siehe Anmerkung 47), S. 100.

⁹⁵ Walter Hummel, *W. A. Mozarts Söhne*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel und Basel 1956, S. 161.

⁹⁶ Bauer-Deutsch IV, S. 500, Nr. 1431.

⁹⁷ Im Besitz des Verlagshauses Novello, London, Signatur: 7g.

⁹⁸ Vgl. die Aufführungsvermerke im Stimmenmaterial, heute in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: *Rara 469/2*.

⁹⁹ Vgl. Perger-Hirschfeld, a. a. O. (siehe Anmerkung 88), S. 305.

¹⁰⁰ Vgl. Anmerkung 86.

¹⁰¹ Vgl. die Aufführungsvermerke in dem in Anmerkung 86 genannten Stimmenmaterial und die *Beilage Nr. 33 zur Karlsruher Zeitung* vom 8. 2. 1876.

¹⁰² Vgl. Anmerkung 8.

Zur Edition

Bei der Textredaktion des vorliegenden Bandes waren für die beiden nachkomponierten Arien (No. 6 und No. 8) sowie für die Solokadenz in No. 10 die erhaltenen Originalmanuskripte Mozarts maßgebend. Für die in der Kantate wiederverwendeten Sätze aus der *Missa in c KV 427 (417^a)*, zu denen, wie oben dargelegt, höchstwahrscheinlich kein eigenes Autograph existiert hat, mußte eine Quellenmischung aus Mozarts originaler Messenpartitur und den frühen Sekundärquellen zur Kantate vorgenommen werden (Einzelnachweise im Kritischen Bericht). Da sich die Veränderungen gegenüber der Messe in erster Linie auf die Gesangsstimmen beziehen, wurden die Instrumentalparte der entsprechenden Nummern mit Ausnahme der Posaunenstimmen und der Bassi unverändert aus dem *Messen-Band 5* der NMA übernommen¹⁰³.

Im Zusammenhang mit den Posaunen ergaben sich folgende Probleme:

1. Bei der Aufführung von 1785 wirkten, wie damals in Wien üblich, nur zwei Posaunen mit, die den Alt und Tenor des Chores verstärkten. Stimmenmaterial für die Posaunen, das die Besetzungsverhältnisse der Uraufführung wiedergeben könnte, ist zwar nicht erhalten, doch bestätigen entsprechende Anmerkungen in der vermutlich zur Aufführung erstellten Partitur (siehe oben im Quellenabschnitt mit Anmerkung 61) bei den Gesangsstimmen bzw. das Fehlen solcher Hinweise im System des Chorbasses (vgl. das Faksimile auf S. XXVII), daß Mozart auf diese auch aus der Literatur bekannte Wiener Aufführungstradition Rücksicht nehmen mußte. Für eine „originalgetreue“ Wiedergabe der Bearbeitung Mozarts müßte also die Stimme der Baßposaune entfallen. Da diese Einschränkung aber offensichtlich nur von den gegebenen Aufführungsbedingungen diktiert war und den aus der c-moll-Messe übernommenen Chorsteilen zu zusprechen ist, behält die vorliegende Ausgabe das System der aus der c-moll-Messe überlieferten dritten Posaune bei.
2. Die Posaunenstimmen, die eng mit den Chorstimmen verknüpft und auf weite Strecken mit ihnen *colla parte* geführt sind, mußten an die in den Gesangsstimmen durch den neu unterlegten Text erforderlichen Änderungen (siehe weiter unten) angepaßt

werden. Die Angleichungen erfolgten ohne besondere Kennzeichnung im Notentext. Dies gilt auch für die aus der Messenpartitur übernommene Baßposaune. In der Originalfassung wiedergegeben sind jedoch die Posaunen zum Chor No. 7, die Mozart im Autograph der Messe unabhängig von den Chorstimmen geführt und notiert hat.

Bezüglich der Mitwirkung der Posaunen in allen Chorsätzen sei nochmals hingewiesen auf die bereits im Vorwort zu *Messen-Band 5* der NMA erwähnte Musizierpraxis des 18. Jahrhunderts, nämlich die Posaunen dort, wo die Komposition keine eigenen Parte für sie vorsah, auf jeden Fall die entsprechenden Chorstimmen mitblasen zu lassen, selbst wenn in der Vorlage keine Hinweise dazu angebracht sind.

Anders als bei der c-moll-Messe ist bei der Kantate die Mitwirkung einer Orgel nicht vorgesehen, wie aus den erhaltenen, mit der Aufführung in Verbindung stehenden Quellen hervorgeht. Dementsprechend entfallen im Baßsystem gegenüber der Messenpartitur alle die Orgel betreffenden Einträge wie *Solo*, *Tutti* und *tasto solo* sowie die Bezifferung. Für die Aufführung unter Mozart ist zwar das damals noch traditionelle Mitwirken des Cembalos als Generalbaßinstrument verbürgt (siehe oben Anmerkung 27), der Spieler hatte aber üblicherweise aus der Partitur zu begleiten und war daher auf die Bezifferung nicht angewiesen.

Durch den Wegfall der Orgel ergaben sich gegenüber der Messenpartitur einige Veränderungen in den Instrumentalbässen von No. 10. So wird in der Kantate versucht, an den Stellen, bei denen im Originalmanuskript die Instrumentalbässe pausieren, die Orgel aber die höheren Chorstimmen verstärkt¹⁰⁴, den Orgelpart doch nach Möglichkeit von den Instrumentalbässen ausführen zu lassen. Die Aufgabe übernehmen, soweit möglich, die Violoncelli. Wo die Noten der Orgelstimme auch für sie zu hoch sind, pausieren die Bässe insgesamt.

Das Hauptproblem für die Edition von Mozarts Bearbeitung der c-moll-Messe stellte die Einrichtung der Gesangsstimmen dar: Sowohl die zum Teil notwendige Anpassung der Notenwerte (bei unveränderter Tonhöhe) an den neuen Text als auch die genaue Unterlegung des Textes unter die vorgegebene Musik mußte nach Sekundärquellen vorgenommen werden. Die als erste Niederschrift zur Kantate anzusehende Partitur aus Mozarts Nachlaß¹⁰⁵ konnte für beide Probleme nur bedingt herangezogen werden, da

¹⁰³ A. a. O. (siehe Anmerkung 2); zu etwaigen Editionsproblemen siehe Vorwort und Kritischen Bericht zu diesem Band.

¹⁰⁴ In No. 10: T. 21f., 46f., 57–60, 78–80, 96f., 114–118, 175–177.

¹⁰⁵ Vgl. Anmerkung 60.

dort die Notenwerte nicht durchgehend dem neuen Text angeglichen wurden und der Text ohne genaue Silbenzuordnung und häufig auch ohne Silbentrennung unterlegt ist (vgl. das Faksimile auf S. XXVI). Die auf dieser ersten Partitur basierenden Abschriften haben die Ungenauigkeiten in der Deklamation offenbar nach Gutdünken interpretiert, so daß mehrere Varianten der Textzuordnung entstanden. Dies gilt auch für die Möglichkeit zu Textwiederholungen bei längeren Melismen. Die genaue Zuordnung der Textsilben für die Notenmaterialien zur Aufführung erfolgte sichtlich von Kopisten mit nur beiläufigen Italienischkenntnissen ohne genaue Anweisungen oder Korrekturen von Mozart und dem Textdichter, so daß manchmal die Textunterlegungen der vorhandenen Musik nicht optimal angepaßt sind und Betonungsregeln nicht beachtet wurden. Bei einigen Textstellen bleiben auch noch nach einem Quellenvergleich mehrere Möglichkeiten der Zuordnung (wie etwa bei No. 10 für die Worte „*chi in Dio [sol] spera*“, T. 27ff.). Unsere Ausgabe bietet in solchen Fällen eine von Pierluigi Petrobelli (Rom) erarbeitete Deklamation in kleinerem Schriftgrad an. Petrobelli hat auch den Text nach der heute üblichen Schreib- und Trennungsweise revidiert. Eine genaue Übersicht über alle Textvarianten gibt der Kritische Bericht.

Für die Solokadenz in No. 10 (T. 188–231) sind in der Ausgabe zwei Texte abgedruckt: Die obere Zeile gibt die Version von Mozarts Autograph wieder (vgl. das Faksimile auf S. XXV), die untere diejenige Version, die ohne Ausnahme in allen Sekundärquellen erscheint. Die Ausschließlichkeit, mit der diese Variante in den Quellen zitiert wird, läßt den Schluß zu, daß es Mozart selbst war, der den Text für die Aufführung nochmals änderte – vielleicht als er die Kadenz nach ihrer Fertigstellung erstmals in Zusammenhang mit dem sie umgebenden Schlußchor brachte.

Der Notentext bringt in den Gesangsstimmen die bereits erwähnte Anpassung der Notenwerte an den neuen Text und dementsprechend die Bogensetzung, aber auch die noch sorgfältiger als in Mozarts Originalpartitur gesetzten dynamischen Bezeichnungen nach den Sekundärquellen, ohne daß dies besonders kenntlich gemacht wurde. Dabei blieb vereinzelt die Bogensetzung aus dem Messentext bestehen (wie zum Beispiel in No. 1 im Sopran und Alt: Takt 83/84 und in No. 3 in Takt 16 der Gesangsstimme); es wurde also keine vollständige Angleichung der Artikulation an den italienischen Text angestrebt.

Mozarts Schreibweise des Textbeginns in der Arie No. 8 „*Tra[!] l'oscure ombre funeste*“, die in den

meisten Publikationen der Mozartforschung als Irrtum oder Schreibfehler hingestellt wurde, ist korrekt (vgl. das Faksimile auf S. XXIV). Die zeitgenössischen Abschriften geben den Beginn der Arie teils nach Mozart, teils in der ebenfalls möglichen Form „*Fra...*“ wieder¹⁰⁶.

Weiter sei auf eine Änderung im Notentext der Sekundärquellen gegenüber Mozarts Messenkomposition hingewiesen: Aus textlichen Gründen mußte in No. 3, dem ehemaligen „*Laudamus te*“ der Messe, die Melodie der Gesangsstimme in den Takten 68 und 70 auf das zweite Taktviertel erweitert werden. Dem angeglichen ist die imitierende Oboenstimme in den Takten 69 und 71. – Von Mozart offenbar nicht beanstandet und in den Sekundärquellen nicht korrigiert wurde hingegen bei dieser Arie der Wegfall des Auftaktes zu Takt 15 beim ersten Einsatz des Solosoprans, der an sich die genaue Wiederholung der Melodie des Eingangsritornells bringen sollte. Diese durch die Art der Kontrafaktur bedingte musikalische Unebenheit könnte bei Aufführungen vielleicht durch das Hinzufügen einer Aufführung wie „*Deh!*“, „*Oh!*“ oder „*Si!*“ vor dem Textbeginn ausgeglichen werden, um den originalen Melodieverlauf des „*Laudamus te*“ (mit Viertelauftakt *f*) wieder möglich zu machen.

Hingewiesen sei noch auf die Möglichkeit zu einem „Konzertschluß“ bei den Arien No. 6 und No. 8, deren Orchesternachspiele im Kontext, wie oben (im ersten Abschnitt) bereits ausgeführt, zu den anschließenden Nummern überleiten. Die Arie No. 6 würde in diesem Falle mit Takt 158 schließen, die Arie No. 8 mit Takt 182¹⁰⁷.

Schließlich soll noch ein Problem der Instrumentation erörtert werden. Es betrifft die schon in der ersten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* behauptete Mitwirkung von zwei Flöten und zwei Klarinetten, eine Angabe, die bis in die neuesten Auflagen des *Verzeichnisses* wiederholt wird. Von Mozart selbst im Autograph obligat verlangt werden nur eine Flöte in No. 6 und 8 und eine B-Klarinette für No. 6. In mehreren Abschriften des 19. Jahrhunderts finden sich jedoch nachkomponierte Stimmen für zwei Flöten und

¹⁰⁶ Näheres im Kritischen Bericht.

¹⁰⁷ Es gibt Quellen des frühen 19. Jahrhunderts, wie z. B. das erwähnte Stimmenmaterial von Otto Hatwig und eine Partitur aus dem Besitz von W. A. Mozart Sohn, heute im Konsistorialarchiv Salzburg, Signatur: *Gb 11*, in denen die Arie No. 6 in Takt 158 mit zwei angefügten Schlußakkorden auf dem zweiten und dritten Viertel des Taktes endet. Genauso schließt diese Arie in der 1796 bei Artaria erschienenen Einzelausgabe, und der Arie No. 8 ist in dieser Sammlung ein acht Takte umfassendes Nachspiel angefügt, welches das instrumentale Vorspiel zu ihrem zweiten Teil wiederholt.

zwei C-Klarinetten (zusätzlich zur B-Klarinette) für die Nummern 1, 2, 5, 10, teilweise auch für 7 und 8¹⁰⁸. Sehr anschaulich verfolgen läßt sich die nachträgliche Einfügung der Stimmen in dem handschriftlichen Stimmenmaterial von Otto Hatwig¹⁰⁹. Hier hat Leopold von Sonnleithner, dem die Noten Hatwigs wahrscheinlich aus dem Nachlaß von Maximilian Stadler 1833/34 in die Hände fielen, eigenhändig Stimmen für eine erste und zweite Flöte der Nummern 1 und 2 und zwei Klarinettenstimmen in C für die Nummern 1, 2 und 4 hinzugefügt (hinzukomponiert?). Der wohl auf oberflächlicher Quelleneinsicht beruhende Irrtum Köchels bei der Besetzungsangabe, der bis in die Gegenwart weiter tradiert wurde, ist demnach zu korrigieren.

¹⁰⁸ So in den Handschriften der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Signaturen: *Mus. Hs. H. A. 40* (vgl. auch Anmerkung 86) und *Mus. Hs. Cod 15558 (I)*.

¹⁰⁹ Vgl. Anmerkungen 70 und 73.

Für Auskünfte, Unterstützung und Mitarbeit dankt die Herausgeberin den Herren Dr. Otto Biba (Gesellschaft der Musikfreunde Wien), Prior Bruno Brandstetter OSB (Musikarchiv Stift Melk), Hofrat Dr. Günter Brosche (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien), Dr. Bernd Edelmann (München), Dr. Rudolf Elvers (Berlin/West), Dr. Joseph Gmeiner (Wien), Dr. Gertraut Haberkamp (München), Prof. Dr. Hans-Josef Irmen (Aachen) und in besonderem Maße Prof. Dr. Pierluigi Petrobelli (Rom). Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl Heinz Füssl (Wien) seien bedankt für das Mitlesen der Korrekturen. Die Herren der Editionsleitung standen der Herausgeberin wieder beratend und helfend zur Seite. Auch ihnen gilt mein Dank.

München, im März 1987

Monika Holl

The image shows a page of handwritten musical notation on 13 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly detailed, with many notes and rests. There are several instances of the word 'piano' written in the score. The final staff ends with a double bar line and a fermata. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Zweite Seite des Autographs von No. 8 (Biblioteka Jagiellońska Kraków). Vgl. Seite 78-79, Takt 13-26, und Vorwort, Seite XV.

ple = bi li
 voci al sig = not
 al
 le fle = bi = ti
 voci al signor
 voci al sig = not
 le = zar
 le voci al sig = not

Vierte Seite der wahrscheinlich ersten vollständigen Partiturbandschrift (Hessische Landesbibliothek Fulda). Die hier faksimilierten Takte 7-9 (vgl. Seite 4) des ersten Chores (= No. 1) geben den Notentext diplomatisch getreu nach dem Autograph der Messe wieder; d. h. die Notenwerte der Gesangsstimmen sind nicht an die italienische Textprosodie angepaßt. Ferner ist der in das System des Vokalbasses eingetragene Hinweis *tromb.* für die Mitwirkung einer Baßposaune mit übernommen worden. Vgl. dazu auch die folgende Faksimilieseite und Vorwort, Seite XV bzw. Seite XXf.

Handwritten musical score for Trombe and Tromboni. The score consists of ten staves. The first staff is for Trombe, and the second is for Tromboni. The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. The lyrics "ul - zar - le - fle -" are written above the notes on the second staff. The score includes markings such as "p", "pp", "f", "mf", "pizz", and "al zar - le".

Zweite Seite der wahrscheinlich mit der Uraufführung in Zusammenhang stehenden Partiturskopie (Österreichische Nationalbibliothek Wien). Im Gegensatz zu der Partitur in der Hessischen Landesbibliothek Fulda (vgl. das vorhergehende Faksimile) wurden hier die Notenwerte der Vokalstimmen für den italienischen Text abgeändert, und die Mitwirkung von Alt- und Tenorsposaune ist angezeigt (die irreführende Bezeichnung *trombe* entstand wohl aus der Abkürzung *tromb.* für *trombone*). Ein entsprechender Eintrag im System des Vokalbasses in Takt 7 fehlt, weil nach Wiener Tradition nur zwei Posaunen im Aufführungsensemble mitwirkten. Vgl. Seite 3f., Takt 4–7, und Vorwort, Seite XX.

