

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5
BAND 9: IL RE PASTORE

VORGELEGT VON
PIERLUIGI PETROBELLI UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1985

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

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Pierluigi Petrobelli und Wolfgang Rehm,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 9.

Ferner erscheint das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4599) leihweise.

Alle Rechte vorbehalten / 1985 / Printed in Germany
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 Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg
der Österreichischen Nationalbank Wien

für die großzügige Zuwendung zum vorliegenden Band
zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Erste Seite des Autographs: Beginn der Overtura	XIX
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 24 ^v : Schluß des Rezitativs „ <i>Perdono amici Dei</i> “	XX
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 25 ^r : Beginn des Rezitativs „ <i>Compagne amene</i> “	XXI
Faksimile: Autograph Atto primo, Blatt 27 ^r : Schluß des Rezitativs „ <i>Compagne amene</i> “	XXII
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 28 ^r : Beginn von No. 10	XXIII
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 35 ^r : Beginn von No. 11	XXIV
Faksimile: Autograph Atto secondo, Blatt 56 ^r : Beginn von No. 14	XXV
Faksimile: Autograph von Kadenz und „Eingängen“ zu No. 10	XXVI
Argomento, Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Nummern und Szenen	3
Atto primo	5
Atto secondo	149

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

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (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 Zutatanten 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

Auftrag, Entstehung und erste Aufführung
in Salzburg

Nach seiner Rückkehr aus München, wo am 13. Januar 1775 *La finta giardiniera* KV 196 zum ersten Mal in Szene gegangen war, begann Mozart in Salzburg wohl noch im März mit der Arbeit an einer neuen Vokalkomposition: *Il re pastore*. Einen entsprechenden Auftrag hatte Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo nicht nur an ihn, sondern auch an den Salzburger Hofkomponisten, den aus Neapel gebürtigen Domenico Fischietti, vergeben; beide Komponisten wählten Texte von Pietro Metastasio: Fischietti *Gli orti esperidi* und Mozart eben *Il re pastore*. Anlaß für die beiden Aufträge war der Besuch von Erzherzog Maximilian Franz am fürsterzbischoflichen Hof in Salzburg: Der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia, ein Altersgenosse Mozarts, wollte auf einer Reise nach Italien, die er um den 20. April 1775 von Wien aus antrat, in Salzburg Station machen und traf dort am 21. April ein. Als dokumentarische Quelle mit den reichsten Informationen über die Visite des jungen Erzherzogs und über die Begebenheiten am Salzburger Hof im Jahr 1775 erweist sich das Tagebuch von Johann Baptist Joseph Joachim Ferdinand von Schiedenhofen, Hofrat und Landschaftskanzler in Salzburg. So ist seinen Aufzeichnungen¹ unter anderem zu entnehmen, daß für die musikalischen Ereignisse aus Anlaß des Besuches von Erzherzog Maximilian zwei bedeutende Künstler des Münchner Hofes verpflichtet worden waren: der Sopran-Kastrat Tommaso Consoli und der Flötist Johann Baptist Becke. Die 1974 von Rudolph Angermüller in Salzburg wiederentdeckte Partitur von Fischiettis *Gli orti esperidi*² brachte auffallende Quer-

verbindungen besetzungsmäßiger wie struktureller Art zu Mozarts *Re pastore*-Partitur an den Tag: dieselbe Anzahl von Personen, dieselbe Aufteilung der Partien, nämlich ein Sopran-Kastrat, zwei Soprane und zwei Tenöre. Besonders signifikant ist die Tatsache, daß beide Werke eine Männerrolle für Kastratenstimme enthalten (Aminta bei Mozart, Adone bei Fischietti), was sich einzig aus der Verpflichtung Consolis erklären läßt³. Dieser Sänger – in *La finta giardiniera* war er möglicherweise mit der Partie des Ritters Ramiro betraut worden – hatte bereits die Hauptrolle in einer anderen Version des *Re pastore* verkörpert, und zwar in der Vertonung des Metastasio-Textes durch Pietro Alessandro Guglielmi, die 1774 in München („*nel teatro nuovo di corte*“) aufgeführt worden war⁴. Dieser Umstand und die Tatsache, daß sich im Vergleich von Mozarts Partitur und dem Libretto der Münchner Aufführungen aus dem Jahre 1774 Guglielmis Oper als wohl maßgebliches Vorbild für Mozarts *Re pastore* erweist, erlauben folgende Hypothese: Mit der Möglichkeit, sich der Fähigkeiten Consolis bedienen zu können, eines Sängers, der die Hauptpartie des *Re pastore* gut kannte, sollte Mozart einen Anreiz erhalten, den Text Metastasios für den Salzburger Auftrag zu wählen. Diese Hypothese kann noch durch die Vermutungen er-

S. 21–24, und Ernst Hintermaier, *Domenico Fischietti und W. A. Mozart*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), Heft 1, S. 25–28.

³ Über die Gründe zum Engagement von Johann Baptist Becke lassen sich nur Vermutungen anstellen: Bei Schiedenhofen wird er am 19. April erwähnt (an diesem Tag traf ihn der Tagebuchschreiber zusammen mit Consoli bei den Mozarts), dann wieder am 22. April im Zusammenhang mit der Aufführung von Fischiettis „*Serenade*“. In diesem Werk mag er die erste (teilweise solistisch geführte) Flötenstimme in No. 7 (Arie des Adone), aber auch die Solo-Oboe in No. 11 (Arie der Venere mit einleitendem *Accompagnato*) geblasen haben, während er in *Il re pastore* in „*Intendo amico rio*“ und in den Nummern 9 und 10 eingesetzt worden sein kann; alle diese Nummern bei Fischietti und Mozart rechtfertigen allerdings kaum das Engagement eines so bekannten Instrumentalisten aus München – Becke dürfte also während seines Salzburger Aufenthalts im Jahre 1775 noch andere solistische Aufgaben absolviert haben.

⁴ Der Titel des für diese Aufführung gedruckten Librettos (Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München) lautet: *IL RE PASTORE DRAMMA DA RAPPRESENTARSI IN MUSICA NEL TEATRO NUOVO DI CORTE PER COMANDO DI S.A.S.E. MASSIMILIANO GIUSEPPE Duca dell'Alta, e Bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, Conte Palatino del Reno, Arcidapifero, ed Elettore del S.R.I. Landgravo di Leuchtenberg &c. &c. Nel 1774. La Poesia è del Signor Abbate Pietro Metastasio, Poeta di S.C.M. La Musica è del Signor Guglielmi Maestro di Capella Napoletano. In Monaco, Apresso Francesco Giuseppe Thuille.*

¹ Vgl. Otto Erich Deutsch, *Aus Schiedenhofens Tagebuch*, in: *Mozart-Jahrbuch 1957*, Salzburg 1959, S. 15–24. – Alle Passagen aus Schiedenhofens Tagebuch, die die Ankunft des Erzherzogs Maximilian in Salzburg, die Proben der beiden Serenate von Mozart und Fischietti und deren Aufführungen im April 1775 betreffen, sind zusammengestellt bei Pierluigi Petrobelli, „*Il re pastore*“: *una serenata*, in: *Mozart-Jahrbuch 1984/85* (im Druck); dort sind auch die wenigen Stellen im Briefwechsel der Familie Mozart aufgeführt, in denen *Il re pastore* später erwähnt wird (vgl. auch Anmerkung 36). – Weitere dokumentarische Belege aus dieser Zeit basieren auf: Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (*Neue Mozart-Ausgabe X/34 = Dokumente*), Kassel etc. 1961, S. 135ff., mit *Addenda und Corrigenda*, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (*Neue Mozart-Ausgabe X/31/1*), Kassel etc. 1978, S. 25.

² Vgl. Rudolph Angermüller, *Il re pastore*, in: *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Mozartwoche 1974. Programm*,

gänzt werden, daß die Wahl des Librettos schon in München erfolgt ist (auch Vater Leopold und Schwester Nannerl waren dorthin gekommen, ihre Rückreise trat die Familie am 6. März an), die Komposition selbst aber erst nach der Heimkehr am 7. März in Angriff genommen wurde. So bildeten ein vorzüglicher Protagonist und ein Sujet, das alle Tugenden der habsburgischen Politik verherrlichte und deshalb ganz besonders dem festlichen Ereignis angemessen war, die idealen Voraussetzungen für das Gelingen von Mozarts Partitur.

Im Zusammenhang mit *Il re pastore* und dem Schwesterwerk von Fischietti spricht Schiedenhofen in seinen Aufzeichnungen stets von der am Salzburger Hof aufgeführten „*Serenade*“, also von jener am Wiener Hof in lebendiger und fruchtbarer Tradition stehenden Aufführungsform⁵, in der das szenische Element auf ein Minimum reduziert oder überhaupt vernachlässigt ist. Darin mag ein Grund dafür liegen, warum sowohl für Fischiettis Werk als auch für Mozarts Partitur kein gedrucktes Libretto nachweisbar ist, das mit den Salzburger Aufführungen am 22. April (*Gli orti esperidi*) und 23. April 1775 (*Il re pastore*) in Beziehung steht. Ein anderer Grund, warum weder ein solcher Libretto-Druck noch Hinweise auf einen szenischen Apparat für beide Werke vorhanden sind, ist aber vielleicht auch mit der Eile zu erklären, in der die Aufführungen vorbereitet und die genannten Partituren fertiggestellt werden mußten.

Völlig überzeugend ist die Annahme, daß zu Tommaso Consoli für die anderen vier Rollen Mitglieder der Salzburger Hofkapelle getreten sind:

„Folgende Sänger kommen für die Besetzung des Mozartschen *Il Re pastore* in Salzburg neben Consoli in Frage: für die Sopranpartien (Elisa, Tamiri) Maria Anna Fesemayr, verehlt. Adlgasser (1743 bis 1782?), Maria Anna Braunhofer (1748–1819), Maria Magdalena Lipp, verehlt. M. Haydn (1745?–1827), für die Tenorpartien (Alessandro, Agenore) Franz Anton Spitzeder (1735–1796), Felix Hofstätter (um 1744–1814).“⁶

Das Libretto von Pietro Metastasio

Metastasios Text entstand in Wien zwischen Ende 1750 und Frühjahr 1751 für den Hofkomponisten Giuseppe Bonno, mit dessen Musik *Il re pastore* am 27. Oktober 1751 vor einer Gesellschaft „*di dame e cavalieri*“ am Wiener Hof (in Schönbrunn) zum ersten Mal aufgeführt wurde⁷. Das Libretto war bereits vor dieser ersten Aufführung gedruckt worden und hatte, wie die anderen Texte des Dichters, in Italien und in anderen Ländern sofort weiteste Verbreitung gefunden. Nach den Gepflogenheiten im Operntheater des 18. Jahrhunderts war auch dieser Text von Ort zu Ort den jeweiligen Aufführungsbedingungen angepaßt worden. Rezitativische Abschnitte wurden gekürzt, Szenen gestrichen, und bei den Arien waren drei Änderungsformen geläufig: Sie wurden entweder ersatzlos gestrichen oder aber gegen andere ausgetauscht, die mit dem Original-Libretto nichts zu tun hatten. Daneben kannte man die „Paraphrasierung“: Der Text Metastasios wurde dabei in Versart und Reimstruktur so verändert, daß er einer bereits vorhandenen Musik unterlegt werden konnte. Alle diese Modifizierungen waren von der Art des Opernauftrags abhängig, lassen Rückschlüsse sowohl auf den Typus des jeweiligen Theaters als auch auf sein Publikum zu und geben Aufschluß darüber, wem die Leitung des Theaters oblag und welche Sänger zur Verfügung standen. Ein Hoftheater zum Beispiel wurde vom betreffenden Hof selbst geführt, sein Publikum hatte freien Eintritt, seine Aufführungen waren nicht notwendigerweise an eine feste Spielzeit gebunden, und seine Sänger gehörten in der Regel der Hofkapelle an. Dagegen waren die Aufführungen und die Wahl der Interpreten in den Theatern der Städte, auch in denen der Provinz, Sache des jeweiligen Impresarios. Dieser verpflichtete die Sänger nach eigenem Gutdünken und gemäß seinen finanziellen Möglichkeiten, die es nicht immer zuließen, berühmte Künstler zu gewinnen, Künstler, die auch bereit waren, neue Werke einzustudieren. Vielmehr mußten häufig Künstler mit einem festen Repertoire engagiert werden, wobei dann ein vorhandenes Libretto wie selbstverständlich im Nachhinein zugeschnitten wurde – die „paraphrasierten Arien“ hatten hier ihren Nährboden. Von allen diesen Faktoren war

⁵ Vgl. Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978, S. 55. – Zum Problem der „Serenata“ vgl. man die ausführliche Diskussion bei Petrobelli, a. a. O. (siehe Anmerkung 1), und das Kapitel über Mozarts *Re pastore* in: Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1979, S. 353 ff. (das Kapitel bringt auch eine eingehende Analyse von Mozarts Partitur).

⁶ Vgl. Angermüller, a. a. O., S. 23.

⁷ Vgl. den Brief Metastasios an Carlo Broschi, genannt Farinello, vom 27. Oktober 1751: „*Questa sera va in scena l'opera [= Il re pastore]*“, in: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, herausgegeben von Bruno Brunelli, Band 3, Mailand 1951, S. 679.

daher der Typus der Partitur abhängig, für die das Libretto als Grundlage gedient hat. So wurde Metastasio's *Re pastore* für Aufführungen an einer Hofbühne außer von Bonno auch von Francesco Antonio Uttini und Johann Adolf Hasse (beide Opern 1755)⁸ sowie von Christoph Willibald Gluck (1756)⁹ in Musik gesetzt, während Giuseppe Sarti¹⁰, Antonio Maria Mazzoni, Giovanni Battista Lampugnani, Baldassare Galuppi und Niccolò Piccinni¹¹ auf den Text Metastasio's im Auftrag italienischer Theater normale „opere serie“ komponiert haben. In solchen Fällen wurde nichts anderes erwartet als eine auf die Sänger zugeschnittene Musik: Die Partitur wurde ihrem Können angepaßt, und hinter dem euphemistischen Hinweis im Libretto „*La musica è di diversi celebri autori*“ verbirgt sich häufig nichts anderes als die sogenannten „Reisekoffer“-Arien der einzelnen Sänger, aus denen sich die Operntruppe zusammensetzte¹².

Einen besonderen Stellenwert unter allen genannten Partituren nimmt der *Re pastore* des Neapolitaners Pietro Alessandro Guglielmi ein, da Mozarts Serenata von 1775 der Münchner Fassung (1774) dieser von Guglielmi im Auftrag des Teatro di San Benedetto in Venedig für die Himmelfahrtsaison („*Fiera dell'Ascensione*“) 1767¹³ komponierten Oper verpflichtet ist. Aber es gibt noch eine andere venezianische Aufführung, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist: *Il re pastore* von Baldassare Galuppi

wurde im Sommer 1769 ebenfalls am Teatro di San Benedetto in Venedig in Szene gesetzt. Dafür hatte man Metastasio's Dichtung, um sie den Gegebenheiten des Theaters anzupassen, aus Zeitgründen gekürzt und ihre ursprüngliche „hochgelehrte“ Erfindung und Anlage abgeändert. Das führte dazu, daß Galuppi's Oper in ihrer venezianischen Gestalt nur zwei statt drei Akte hat, und die Aufführung dieser Fassung fand, was noch interessanter ist, im Juli 1769 anlässlich des privaten Venedig-Aufenthaltes von Kaiser Joseph II., Sohn und Mitregent Kaiserin Maria Theresias, statt¹⁴. Nicht zufällig also wurden Guglielmi's Partitur und Metastasio's Libretto für die Inszenierung von *Il re pastore* am kurfürstlichen Hof zu München (1774) von drei auf zwei Akte gekürzt; denn in diesem Umfang entsprach das Werk sowohl einer festlichen Aufführung vor einem höchsten Vertreter des kaiserlichen Hofes als auch aufs genaueste dem des venezianischen Festspiels von 1769. Zugleich aber nimmt der Text Metastasio's durch die Reduzierung auf zwei Akte das richtige Ausmaß für eine Serenata an, als die Mozarts *Re pastore* 1775 in Salzburg zu Ehren von Erzherzog Maximilian, dem jüngeren Bruder Kaiser Josephs II., zur Aufführung kam.

Wir haben bewußt so eindringlich und ausführlich auf den Aspekt des mehr oder weniger „Zufälligen“ hingewiesen, wie er die meisten Vertonungen von Metastasio's *Re pastore*-Libretto in entscheidender Weise bestimmt hat; denn erst aus einem solchen Vergleich tritt die Überlegenheit von Mozarts Komposition zutage: In ihrer klaren formalen Gliederung, in ihrem ebenso komplexen wie vielfältigen Zusammenspiel struktureller Beziehungen zwischen dichterischem Text und musikalischer Organisation ist sie das Ergebnis einer genauen Vorstellung vom Werk Ganzen. In der gesamten Partitur Mozarts gibt es keine einzige Arie, die in ihrer formalen Anlage den vorausgehenden oder den nachfolgenden Stücken völlig entspricht. Ganz offensichtlich hat Mozart jede Nummer als neue Herausforderung verstanden, und die Ergebnisse im Hinblick auf eine Synthese der beiden, unterschiedlichen stilistischen Traditionen zugehörigen Formprinzipien – Dacapo-Arie als Formtypus im vokalen und Sonatenform als Grundstruktur im instrumentalen Bereich – sind grundverschieden.

⁸ Vgl. dazu im allgemeinen und zur Partitur Hasses im besonderen Pierluigi Petrobelli, „*Il re pastore*“ von Johann Adolf Hasse (Dresden 1755), in: Kongreßbericht *Die Dresdener Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse, Dresden 28.–30. Mai 1985* (in Vorbereitung).

⁹ *Il re pastore – Der König als Hirte, Drama per musica in drei Akten* von Pietro Metastasio, herausgegeben von László Somfai, Kassel etc. 1968 (Gluck, *Sämtliche Werke* III/8); im Vorwort weist der Herausgeber die Abhängigkeit einiger Nummern aus Glucks Partitur von der Partitur Bonnons nach.

¹⁰ Sarti's Oper (nach Bonno die nächste Vertonung von Metastasio's Libretto) wurde in der Karnevalsaison 1752 zu Pesaro erstmals aufgeführt; vgl. Petrobelli, „*Il re pastore*“ von Johann Adolf Hasse, a. a. O.

¹¹ Mazzoni's Oper erlebte ihre erste Aufführung im Sommer 1757 im Teatro Marsigli Rossi zu Bologna, die Lampugnani im Frühjahr 1758 im Regio Ducal Teatro zu Mailand; Galuppi's *Il re pastore* wurde erstmalig im Frühjahr 1762 in Parma (Teatro Ducale) aufgeführt, Piccinni's Vertonung schließlich am 30. Mai 1765 im Teatro di San Carlo Neapel.

¹² Als Beispiel für diesen Aufführungstyp können Darbietungen von *Il re pastore* in Prag (Karneval 1752), in Lucca und im Teatro Carignano in Turin (Herbst 1765) sowie in Verona (Karneval 1775, Teatro Filarmonico) gelten.

¹³ Vgl. Taddeo Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venedig 1897 (Neudruck: Leipzig 1979), S. 267.

¹⁴ Vgl. zur Aufführung von Galuppi's *Il re pastore* in Venedig 1769 Wiel, a. a. O., S. 276.

Das Libretto für Mozarts Serenata

Mozart hat, wie bereits ausgeführt, für seinen *Re pastore* den Libretto-Druck der Münchner Aufführungen von Guglielmis Oper (1774) benutzt. Neben den allgemeinen textlichen Übereinstimmungen wird diese Feststellung durch gleiche Schreibweise einzelner Worte und durch häufige Übereinstimmung der Interpunktion erhärtet.

Im Vergleich mit Metastasios Originaltext, wie er in der modernen Standardausgabe seiner Texte wiedergegeben ist¹⁵, ergeben sich für das Münchner Libretto von 1774 folgende Varianten: Die Aminta-Arie „*So che pastor son io*“ im ersten Akt wird ersetzt durch „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3) und der zentrale Teil des Elisa-Monologs in Szene VI desselben Aktes ausgelassen. Im zweiten Akt fehlt die gesamte erste Szene, so daß die folgenden Szenen im Münchner Librettodruck um eine Ziffer nach vorne rücken; darüber hinaus werden im zweiten Akt gestrichen: eine Agenore-Arie am Ende von Szene III, der größte Teil der Szene IV – einschließlich einer Aminta-Arie – sowie die Szenen VI–VIII. Im dritten Akt (dessen Eingangsszene als Szene V im zweiten Akt der Münchner Fassung von 1774 erscheint) werden alle Rezitative drastisch gekürzt, eine Arie für Elisa am Ende der Szene IV gestrichen, und bei der die Szene VII eröffnenden Alessandro-Arie „*Voi che fausti ognor donate*“ (No. 13) fehlt die zweite Strophe. Endlich wird der originale kurze Schlußchor Metastasios („*Dalla selva e dall'ovile*“) durch einen längeren fremden Text ersetzt („*Viva l'invitto duce*“, No. 14), der auch Mozarts Partitur beendet¹⁶.

Mozart übernahm das ihm vorliegende Münchner Libretto von 1774 jedoch nicht immer wortwörtlich. Da er seit 1770 im Besitz der Turiner Metastasio-Ausgabe war¹⁷, griff er in mehr als einem Fall auf den Originaltext zurück. So fügte er im ausgedehnten Rezitativ Amintas zu Beginn des Werkes (Szene I) nach den Worten Amintas an Elisa: „*Tu vanti il chiaro sangue di Cadmo*“ die im Münchner Libretto fehlende Verszeile „*io pastorello oscuro ignoro il mio*“ wieder ein¹⁸. Und es gibt weitere Stellen in Mozarts

Partitur, aus denen hervorgeht, daß Metastasios Originaltext mitberücksichtigt worden ist: So greift er zum Beispiel in der Tamiri-Arie „*Se tu di me fai dono*“ (No. 11), ganz offensichtlich aus Gründen der besseren Singbarkeit, auf seine Metastasio-Ausgabe zurück, wenn er die Verszeile „*se vuoi che d'altri sia*“ erweitert zu „*se vuoi che d'altri io sia*“. Und ebenso auf Kantabilität zielt eine freie Änderung in der ersten Agenore-Arie „*Per me rispondete*“ (No. 5): Mozart wandelt hier den dritten Vers der zweiten Strophe von „*quel di che vinceste*“ zu „*talor che vinceste*“ ab.

Schließlich ist noch auf zwei Textabschnitte in Mozarts Partitur hinzuweisen, die weder im Originaltext Metastasios noch im Münchner Libretto von 1774 aufscheinen, auf Rezitativtexte für Aminta, deren Einfügung ausschließlich durch musikalische Gründe motiviert ist:

1. Am Ende des ersten Akts (Szene VIII) wollte Mozart das große Duett zwischen Elisa und Aminta, „*Vanne a regnar ben mio*“ (No. 7), mit einem Accompagnato-Dialog der beiden Personen einleiten, doch bot Metastasio in diesem Fall nicht genügend Text für ein der Dimension des Duetts entsprechendes Rezitativ. Die zusätzlichen Verse in Mozarts Partitur, die nun Aminta mit Streicherbegleitung singt¹⁹, stellen nichts anderes dar als eine Ausweitung des Textes, den Metastasio für Aminta als Antwort auf Elisas affirmative Worte „*Va, regna, e poi . . .*“ vorgesehen hatte: „*Che? m'affretti a lasciarti?*“

2. Fassung B des Rezitativs vor der Arie „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3): In der alten Mozart-Ausgabe (AMA) besteht das der ersten Aminta-Arie vorangehende Rezitativ aus Metastasios originale Text, der mit dem Vers „*Si: ma il Cielo fin'or mi vuol pastore*“ endet, und weiteren, im Autograph überlieferten 23 Secco- und 33 Accompagnato-Takten; ihr Text ist wiederum weder bei Metastasio noch im Münchner Libretto zu finden. Daß diese Lösung nicht richtig sein kann, ist aus der AMA selbst abzulesen: Ohne erkennbaren Grund wiederholt sie zu Beginn des Abschnitts mit dem unbekanntem Text („*Compagne amene*“) die Bezeichnung „*Recitativo*“, was mitten im Rezitativablauf ungewöhnlich ist. Das Autograph selbst gibt eine eindeutige Lösung für dieses möglicherweise nur durch Nachlässigkeit der

¹⁵ *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, herausgegeben von Bruno Brunelli, Band 1, Mailand 1943, S. 1115–1152. – Die Zählung der Szenen im folgenden Abschnitt bezieht sich auf diese Ausgabe.

¹⁶ Zu diesen Varianten vgl. auch den Krit. Bericht und Reinhard Strohm, a.a.O., S. 371f.

¹⁷ Vgl. den Brief Leopold Mozarts aus Mailand an seine Frau nach Salzburg vom 10. Februar 1770.

¹⁸ Darauf hat bereits Klaus Hortschansky in einer umfassenden Studie zum *Re pastore*-Libretto Metastasios und seinen Vertonun-

gen hingewiesen: „*Il Re Pastore*“. *Zur Rezeption eines Librettos in der Mozart-Zeit*, in: *Mozart-Jahrbuch 1978/79*, Kassel etc. 1979, S. 61–70 (hier besonders S. 67).

¹⁹ S. 124–127 unserer Ausgabe (auf S. 124 beginnend mit den Worten „*e non ti cale*“).

AMA entstandene Problem: Das Rezitativ *Metastasio*²⁰ endet auf Blatt 24^v; unterhalb der Schlußkadenzen steht Mozarts Hinweis *segue l'aria d'Aminta*, den der Vater durch das Textincipit *Aer Tranquillo* etc. erweitert hat²¹. Auf der folgenden Seite (Blatt 25^v) beginnt dann das Rezitativ mit dem neuen Text („*Compagne amene*“), dessen Secco-Teil auf Blatt 25^v in den *Accompagnato*-Abschnitt übergeht. Auf Blatt 25^r oben hat Georg Nikolaus Nissen den Vermerk *Recitativ. Vollständig* angebracht und in die linke obere Ecke derselben Seite die Ziffern 69., 45. und 44. geschrieben, von denen die ersten beiden durchgestrichen sind. Franz Gleissner schließlich, der Mitarbeiter Johann Anton Andrés in Offenbach (er ordnete dort den Mozart-Nachlaß), vermerkte auf dem rechten Rand dieser Seite: *Alles unvollständig, und nicht zum Gebrauch* (später durchgestrichen) und *gehört zum Il Re Pastore*²². Der *Accompagnato*-Teil des Rezitativs endet auf Blatt 27^r mit Mozarts erneutem Hinweis *segue l'aria Aer tranquillo*²³. Dann folgen im Autograph die leere Rückseite, ein ebenfalls unbeschriebenes Blatt und auf den Blättern 29^r bis 30^v die Wiederholung der Gesangs- und Baßstimme für die 23 Secco-Takte von „*Compagne amene*“ von der Hand eines Salzburger Kopisten²⁴; die Arie selbst beginnt auf Blatt 31^r. Eine letzte Beobachtung an der Handschrift in ihrem heutigen Zustand hilft schließlich, das kleine von der AMA aufgeworfene Problem vollends zu lösen²⁵: Die originale, aber nicht von Mozart stammende Paginierung²⁶ geht zunächst bis Blatt 24, endet hier und fährt mit Ziffer 25 auf dem heutigen Blatt 42^r, mit dem Szene III einsetzt, fort, mit anderen Worten: Die Blattzählung des 18. Jahr-

hundreds wird nach Fassung A des Rezitativs, also nach Blatt 24, durch Fassung B des Rezitativs und die Arie des Aminta unterbrochen. Der Schluß liegt nahe, daß zur Zeit der Paginierung die Blätter mit dem neuen Rezitativ und der Arie (5 Lagen) nicht zum Korpus des Autographs gehört haben; das erklärt die Anmerkungen auf Blatt 25^r, die Nissen im Rahmen seiner Versuche, den musikalischen Nachlaß von Constanzes erstem Mann zu ordnen, dort angebracht hatte²⁷. Auf Grund der Identifizierung der Blätter durch Franz Gleissner („*gehört zum Il Re Pastore*“)²⁷ wurde die einzeln im Mozart-Nachlaß aufscheinende Arie mit Rezitativ dann wieder in das Korpus des Autographs eingefügt. Zudem mag die Hypothese erlaubt sein, daß die Arie für eine Einzelaufführung im Konzert aus dem Verband des Autographs herausgenommen worden ist; Mozart hat dann für eine solche mögliche Einzelaufführung das neue Rezitativ komponiert und dafür einen neuen Text benötigt²⁸. Unsere Hypothese wirft natürlich sofort die Frage nach Anlaß und Ort einer Einzelaufführung und damit nach der Entstehung des neuen Rezitativs auf: Da seine beiden Teile (Secco und *Accompagnato*) auf Papier geschrieben sind, das als „Nebenpapier“ in beiden Akten Verwendung gefunden hat (auch für die zweite Notation des Secco-Abschnitts in der Hand des Salzburger Kopisten hat dieses Papier Verwendung gefunden!), und da der originale Schriftbefund des Rezitativs keine wesentlich spätere Entstehungszeit als die des Gesamtautographs zuläßt, dürfte Mozart die Arie aus dem Konvolut I (Atto primo) spätestens nach der Aufführung am 23. April 1775 herausgenommen und dann das Rezitativ neu komponiert haben. Naheliegend ist daher die Annahme einer konzertanten Einzelaufführung in Salzburg, über die es aber keinerlei dokumentarische Belege gibt, es sei denn, man wollte das in Schiedenhofens Tagebuch erwähnte Konzert vom 25. Juli 1775 im Rathaus, das mit dem von Nannerl in ihrem Tagebuch vermutlich für denselben Zeitraum erwähnten identisch sein könnte, für die Einzelaufführung von „*Aer tranquillo e di sereni*“ in Anspruch nehmen: Bei Nannerl heißt es jedenfalls, daß „*eine Sängerin und ein geiger*“ sich haben hören lassen²⁹. Dokumentarisch belegt ist

²⁰ = Fassung A unserer Ausgabe: S. 44–48.

²¹ Vgl. das Faksimile auf S. XX.

²² Zu allen Eintragungen auf Blatt 25^r vgl. das Faksimile auf S. XXI.

²³ Vgl. das Faksimile auf S. XXII.

²⁴ Vgl. Walter Senn, *Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Neues Augsburger Mozartbuch* (= *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben*, 62./63. Band), Augsburg 1962, S. 333–368, besonders Abbildung 25: Schriftproben des in Frage kommenden Kopisten C.

²⁵ Otto Jahn hat übrigens in seinem Partitur-Erstdruck des *Re pastore* (siehe dazu weiter unten den Abschnitt *Die Quellen*) bereits erkannt, daß das Autograph zwei Fassungen (A und B unserer Ausgabe) für das Rezitativ vor No. 3 überliefert: Er bringt getreu dem Autograph nach beiden Fassungen Mozarts den auf die Arie hinweisenden Segue-Vermerk und wiederholt dann richtig zu Beginn der Fassung B in runden Klammern die im Autograph fehlende Bezeichnung „*Recitativo*“; da die AMA laut Revisionsbericht Jahns Ausgabe für ihre Edition mit herangezogen hat, ist es umso unverständlicher, daß sie den Sachverhalt nicht richtig erkannt hat.

²⁶ Die beiden ursprünglichen Konvolute des Autographs (vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Die Quellen*) sind gesondert foliiert.

²⁷ Vgl. weiter oben und das Faksimile auf S. XXI.

²⁸ Zu weiteren Einzelheiten im Zusammenhang mit den beiden Fassungen des Rezitativs vor No. 3 vgl. Krit. Bericht.

²⁹ Vgl. *Dokumente: Addenda und Corrigenda* (vgl. Anmerkung 1), S. 25. – Vielleicht ist in diesem Konzert auch die im Sommer 1775 entstandene Sinfonie-Fassung der *Re pastore*-Ouvertüre erklingen (vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Bemerkungen zu einzelnen Nummern*).

dann eine Einzelaufführung der Arie durch Aloysia Weber in Mozarts Mannheimer Akademie vom 12. März 1778. Abgesehen von der Feststellung, daß die Lagen mit Fassung B des Rezitativs und die Arie nach der angenehmen Einzelaufführung nicht wieder in das Autograph zurückgelegt worden sind, erhebt sich eine weitere Frage: Ist bei einer Einzelaufführung im Konzertsaal der Rezitativbeginn allein mit Continuo-begleitung denkbar, in der zudem im ersten Takt das Fundament fehlt (sofern hier nicht ein Fehler Mozarts anzunehmen ist³⁰), oder hat das Rezitativ bei der angenehmen Einzelaufführung erst mit dem *Accompagnato*-Teil begonnen, was dann die weitere Frage nach sich zieht, warum Mozart die 23 Secco-Takte überhaupt komponiert hat? Es bleibt im Zusammenhang mit der Fassung B des Rezitativs vor „*Aer tranquillo e di sereni*“ also in jedem Fall ein ungelöster Rest; mit ihm wird der hypothetische Charakter unserer Ausführungen in bezug auf eine konzertante Einzelaufführung von No. 3 nur unterstrichen.

Es ist nicht abwegig, den Rahmen der sich aus den genannten Texterweiterungen von Metastasios Libretto ergebenden Probleme auf die Frage nach ihrem Urheber auszudehnen. Da beide Textzusätze sicherlich in Salzburg entstanden sind und da sie eines erfahrenen, nicht nur der italienischen Sprache, sondern auch der Technik der Versdichtung mächtigen Autors bedurften, braucht das Karussell der möglichen Kandidaten nicht lange gedreht zu werden: Abate Giambattista Varesco, der später für Mozart das *Idomeneo*-Libretto verfassen sollte, könnte diese Textzusätze verfaßt haben. Varesco war 1766 vom Fürsterzbischof Siegmund Christoph Graf Schrattenbach³¹ eingestellt worden; nach Schrattenbachs Tod im Jahre 1771 wurde Varescos Einkommen drastisch gekürzt, so daß er ständig nach zusätzlichen Geldquellen Ausschau halten mußte. Neben einer soliden humanistischen Bildung verfügte der Abate offenbar auch über gute musikalische Kenntnisse: Im Anstellungsdekret wird nämlich ausdrücklich vermerkt, daß er sich „auch bei der Hofmusik gebrauchen lassen soll“. Die Rezitativ-Zusätze für *Il re pastore* mögen somit Gelegenheit für eine erste Zusammenarbeit mit Mozart gegeben haben.

³⁰ Vgl. dazu weiter unten den Abschnitt *Bemerkungen zu einzelnen Nummern*.

³¹ Vgl. Kurt Kramer, *Das Libretto zu Mozarts „Idomeneo“*. Quellen und Umgestaltung der Fabel, in: Wolfgang Amadeus Mozart. *Idomeneo 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog*, München–Zürich 1981, S. 7–43, besonders S. 23f. (Varescos *Lebenslauf*).

Die Quellen

1. Musik

a) *Vollständiges Partitur-Autograph*: Mozarts Niederschrift des *Re pastore* war ursprünglich aktweise in Karton gebunden worden; im 19. Jahrhundert wurden die beiden Konvolute dann zu einem Halbleinband vereinigt, der zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gehörte. Heute befindet sich das Autograph in der Biblioteka Jagiellońska Kraków. Für die Edition standen Rückvergrößerungen nach dem von der Bibliothek in Kraków lebenswürdigerweise für die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) angefertigten Mikrofilm zur Verfügung; die beiden Herausgeber haben darüber hinaus während eines längeren Aufenthaltes in Kraków im Mai 1984 die abschließenden Editionsarbeiten am Original selbst vorgenommen.

b) *Autographes Einzelblatt*: Auf seiner Vorderseite hat Mozart etwa 1784 in Wien die Kadenz sowie zwei „Eingänge“ zu „*L'amerò, sarò costante*“ (No. 10) niedergeschrieben³²; das Einzelblatt, dessen Rückseite leer ist, wird in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR (Musikabteilung) aufbewahrt³³. – Nachdem Mozart schon im Frühjahr 1778 in Mannheim in zwei verschiedenen Akademien sowohl die Overtura (am 13. Februar)³⁴ als auch die Arie „*Aer tranquillo e di sereni*“ mit Aloysia Weber als Solistin (am 12. März)³⁵ zur Aufführung gebracht hatte, was auf seine eigene Wertschätzung der Serenata von 1775 hindeuten mag³⁶, erinnerte er sich auch noch in den ersten Wiener Jahren dieses Salzburger Werkes: Vielleicht sollte Constanze Amintas Beteuerung standhafter Liebe mit den eigens dafür komponierten Auszierungen singen.

c) Über die unter a) und b) genannten Primärquellen hinaus sind von einzelnen Stücken alte handschriftliche *Partitürkopien* erhalten, so von der Overtura und von No. 10, und von der Arie „*Aer tranquillo e di*

³² Hinweis von Dr. Wolfgang Plath, Augsburg. – Der Vermerk in KV³ (S. 290) bzw. in KV⁶ (S. 233), nach dem diese Auszierungen „vielleicht für Aloisia Weber, 1777“ komponiert worden sind, muß als überholt bezeichnet werden.

³³ Vgl. das Faksimile auf S. XXVI.

³⁴ Vgl. *Dokumente*, S. 155 (aufgeführt wurde ohne Zweifel die Sinfonie-Fassung; vgl. Anmerkung 29).

³⁵ Vgl. *Dokumente*, S. 156, und oben den Abschnitt *Das Libretto für Mozarts Serenata*.

³⁶ Vgl. dazu auch den Brief Mozarts vom 11. Oktober 1777 aus München an den Vater nach Salzburg: „ich habe ihm [Joseph Mysliveček] gestern [...] meine serenata von Salzburg für den Erzherzog Maximilian geschickt [...]“

sereni“ (No. 3) ist eine unvollständige *Stimmenkopie* überliefert. – Über dieses sekundäre Quellenmaterial, das für diese Edition der *Serenata Il re pastore* nicht relevant sein konnte, wird der Kritische Bericht ebenso Auskunft geben wie er im Detail das primäre Quellenmaterial zu beschreiben hat.

d) *Vollständiger Partitur-Erstdruck*: Autographierter Druck mit deutscher Übersetzung in den geschlossenen Nummern; auf der Grundlage von Mozarts Original besorgt (und wohl auch eigenhändig geschrieben) von Otto Jahn, erschienen frühestens 1856 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig³⁷. Otto Jahn hat nach Leopold Sonnleithner³⁸ die Bedeutung des *Re pastore* richtig erkannt, wenn er sein Vorwort mit folgenden Worten beschließt:

„Und nicht allein den frühen Opern Mozarts, sondern auch den meisten Opern gleichzeitiger Meister ist sie durch die Schönheit und den Adel der Erfindung, durch freiere Behandlung der Form und besonders durch die selbständige und feine Anwendung des Orchesters weit überlegen, so dass sie keineswegs allein das historische Interesse einer genaueren Kenntniss von Mozart's Entwicklungsgänge zu befriedigen geeignet ist, sondern wenigstens dem größten Theile nach, an und für sich dem Künstler und dem Kunstfreund wahren Genuss bereiten wird.“

e) *Klavierauszug-Erstdruck einer einzelnen Nummer*: Rondeaux „*L'amerò, sarò costante*“ (No. 10), erschienen 1795 in Frankfurt bei Gayl & Hedler³⁹.

f) *Klavierauszug-Erstdruck der vollständigen Serenata*: erschienen um 1856 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, Verlagsnummer 9169.

Auch die unter d) bis f) genannten Quellen hatten für die Textgestaltung der vorliegenden Edition keinerlei Bedeutung, sie sollten aber dennoch, zusammen mit den unter b) und c) zusammengestellten Sekundärquellen, im Quellenkatalog dieses Vorworts aufgeführt werden, um insgesamt den relativ frühen Bekanntheitsgrad des *Re pastore* zu dokumentieren. (Zu weiteren Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht.)

2. Text

Da ein gedrucktes Libretto von der Salzburger Aufführung der *Serenata Il re pastore* am 23. April 1775 fehlt, mußte das Libretto der 1774 in München aufgeführten *Re pastore*-Oper Pietro Alessandro Guglielmi, das Mozart nachweislich als Vorlage für seine Vertonung der Metastasio-Dichtung gedient hat, herangezogen werden; daneben wurde natürlich auch die moderne Metastasio-Edition konsultiert⁴⁰.

Bemerkungen zur Edition

Zur Editionstechnik: Die auf Seite VII (*Zur Edition*) festgelegten Regeln für die Editionstechnik der NMA wurden in diesem Band extensiv angewandt, allerdings mit folgender Ausnahme: Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen zu Beginn jeder Nummer und jedes Rezitativs wurde verzichtet; sie sind stattdessen im Personenverzeichnis auf Seite 2 ein für allemal mitgeteilt.

Zum Notentext: Maßgebliche Quelle war Mozarts Autograph. Die fehlenden Tempobezeichnungen in den Nummern 7 bis 9, 12 und 13 haben die Herausgeber dem Partitur-Erstdruck entnommen. Otto Jahns diesbezügliche Ergänzungen sind in der NMA kursiv wiedergegeben, wobei es ratsam schien, die zweite Tempobezeichnung in No. 7 von *Allegro* zu *Allegretto* abzuwandeln (S. 134). Da Mozarts Niederschrift von KV 208 in der Regel eindeutig ist, ergaben sich bei der Edition keine schwerwiegenden textlichen Probleme. Auf eine generelle Angleichung verschieden notierter und bezeichneter Parallelstellen wurde verzichtet. Bei Artikulationsdivergenzen haben sich die Herausgeber gelegentlich (vor allem in No. 10) dazu entschlossen,

³⁷ In keinem der bekannten Exemplare dieses autographierten Erstdrucks (Nachweise im Krit. Bericht) ist die seit KV³ (S. 290) im Zusammenhang mit dem Erscheinungsjahr „1856“ mitgeteilte Verlagsnummer „5363“ eingedruckt, von der übrigens in KV¹ und KV² nicht die Rede ist. KV⁶ übernimmt aus KV³ diese Verlagsnummer und nennt irrtümlicherweise als Erscheinungsjahr „1832/33“ (Otto Jahn ist 1819 geboren!). Alfred Einstein in KV³ fußt bei seiner Angabe über das Erscheinungsjahr 1856 ganz offensichtlich auf Otto Jahns diesbezüglichem Hinweis im ersten, 1856 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Band seiner Mozart-Biographie, wo es auf S. 405 bei der Besprechung von KV 208 in Anmerkung 15 heißt: „Partitur und Klavierauszug erscheinen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig“. Der früheste Erscheinungstermin für die Jahn-Partitur ist also in der Tat 1856, der späteste 1859, denn 1860 wird die Ausgabe in Adolph Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* als unter den bis 1859 erschienenen „*musikalischen Werken*“ auf S. 327 genannt. – Für entsprechende Hinweise sei Frau Dr. Gertraut Haberkamp (München) und Herrn Prof. Dr. Alexander Weinmann (Wien) besonderer Dank ausgesprochen.

³⁸ Vgl. *Ueber Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend. Von Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner. (Schluss)*, in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 25, Mainz-Brüssel-Antwerpen 1846, S. 65–94, hier S. 84 ff.: „*Il Rè Pastore*“.

³⁹ Vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*, Tutzing 1985 (unter KV 208); nähere Hinweise im Krit. Bericht.

⁴⁰ Zu dem Münchner Libretto vgl. die ersten Abschnitte dieses Vorworts, besonders Anmerkung 4; der Abdruck des *Re pastore*-Texts in der modernen Metastasio-Ausgabe ist in Anmerkung 15 nachgewiesen.

auf Mozarts verschiedenartige Bogensetzung folgendermaßen hinzuweisen:

Violine I 

Violine II 

In diesem Beispiel aus No. 10 (T. 1) soll mit den beiden zusätzlichen gestrichelten Bögen in Violine I angedeutet werden, daß Mozarts divergierende Bogensetzung in Violine II auf die erste Violine übertragen werden kann; der originale Sachverhalt wird nicht angetastet (vgl. das Faksimile auf S. XXIII). Über Korrekturen im Autograph, in KV 208 sehr zahlreich, über Herausgeberentscheidungen bei strittiger Platzierung von dynamischen Zeichen oder im Zusammenhang mit nicht eindeutig gesetzten Bögen, über gelegentlich doch notwendige Angleichungen berichtet wie auch sonst über alle Details der Kritische Bericht (*Bemerkungen zum Autograph*). Hinsichtlich der Unterscheidung der beiden Staccatozeichen Punkt und Strich haben die Herausgeber, wie bei anderen Werken der frühen Zeit, dem Staccatostrich den Vorzug gegeben, was dem autographen Befund entspricht; Punkte wurden nur im Zusammenhang mit Bögen () gesetzt und immer dort, wo das Schriftbild eine eindeutige Entscheidung für dieses Staccatozeichen erlaubt.

Leopold Mozarts Schriftanteil im Autograph der *Serenata Il re pastore* ist so geringfügig, daß in der Regel entsprechende Hinweise in Anmerkungen an Ort und Stelle gegeben werden konnten; zusätzlich vom Vater eingetragene Einzelzeichen sowie die von ihm im allgemeinen geschriebenen Textincipits bei den Segue-Vermerken am Ende der Rezitative werden im Kritischen Bericht erwähnt.

Zum italienischen Text: Die Wiedergabe des italienischen Gesangstextes folgt ebenfalls Mozarts Autograph. Dazu wurden, wie bereits ausgeführt, sowohl das Guglielmi-Libretto von 1774 als auch die moderne Metastasio-Ausgabe herangezogen. Mozarts Autograph enthält nur Akt- und Szeneneinteilung; da sich die *Serenata Il re pastore* der szenischen Darstellung eher entzieht, wurde auf die Übernahme von szenischen Angaben aus dem Münchner Libretto von 1774 grundsätzlich verzichtet, der *Argomento* überschriebene Abschnitt aber vor dem Personenverzeichnis auf Seite 2 zum Abdruck gebracht, allerdings ohne den abschließenden Hinweis auf das Szenarium (vgl. auch den Kritischen Bericht).

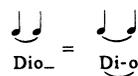
Bei der Gestaltung des italienischen Gesangstextes haben die Herausgeber eine vorsichtige Angleichung

an das moderne Italienisch vorgenommen, wie sie in heutigen Editionen von Texten aus dem 18. Jahrhundert (also etwa in der Brunelli-Ausgabe) üblich ist. Einige wenige Beispiele seien angeführt: statt „ai“ bringt NMA „hai“, „ha“ steht für „à“, „ho“ für „hò“ oder „re“ für „rè“ usw. Bei der Groß- und Kleinschreibung folgt die NMA im allgemeinen modernen Regeln, behält aber typische Eigenheiten von Mozarts Schreibweise bei, etwa stets „Dei“ und in der Regel „Ciel“, wenn im Zusammenhang mit „Dei“ oder „Numi“ verwendet, ändert aber grundsätzlich in „re“, „regno“, „minfa“, „eroe“ oder „pastore“, obgleich Mozart hier in seiner Schreibweise durchaus variabel ist.

Mozarts eigenwillige, aber sehr genau gesetzte Interpunktion in den Rezitativ wurde in der Regel übernommen, und zwar auch dann, wenn sie modernem Gebrauch widerspricht, jedoch den musikalischen Sinn oder die Deklamation unterstreicht; wirklich sinnwidrig, das heißt von Mozart falsch gesetzte Satzzeichen wurden selbstverständlich eliminiert und sollen im Kritischen Bericht verzeichnet werden. In den geschlossenen Nummern setzte Mozart nur sehr spärliche Interpunktion; dort mußte nach heutigem Gebrauch ergänzt werden, worüber der Kritische Bericht pauschal Auskunft gibt.

In einigen wenigen Fällen schien es ratsam, störende Fehler in der Deklamation zu korrigieren: Die originale Deklamation bleibt dabei in normaler Type im Haupttext (Noten und Worttext) erhalten; die Korrektur erscheint im Gesangstext in kleinerer Type unter dem Haupttext, in den Noten durch kurze und entgegengesetzte Behalsung und – soweit nötig – kleingestochene zusätzliche Noten und Pausen.

In verschiedenen Nummern, wie zum Beispiel in „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3), wurden für die Sänger Vorschläge zur Silbenverteilung und damit Aussprache im Kleinstich über dem System angebracht, so zum Beispiel in No. 2 („*Alla selva, al prato, al fondo*“), Takt 29ff. (S. 29). In diesem Zusammenhang sei nachdrücklich auch darauf hingewiesen, daß Worte mit zwei aufeinander folgenden Vokalen wie etwa „Dio“, „mio“, „hai“ oder „mai“, wenn sie mehreren Noten unterlegt sind, auf keinen Fall quasi einsilbig, aber auch nicht in zwei abgetrennten Silben, sondern legato, das heißt „verschleift“ zu singen sind. Mozarts originale Notation mit Textunterlegung wurde in allen diesen Fällen beibehalten:

 oder 

Generelles zur Aufführungspraxis

Kadenzen, Eingänge, Appoggiaturen: Abgesehen vom sehr kurzen, im Partitur-Autograph selbst in Takt 36 notierten „Eingang“ zu Don Ottavios für Wien 1788 nachkomponierter Arie „*Dalla sua pace*“ KV 540^a sind Kadenz und die beiden „Eingänge“ zu „*L'amerò, sarò costante*“ von etwa 1784 in Mozarts Vokalschaffen singular⁴¹, darin vergleichbar etwa den Auszierungen für die Singstimme im ersten Teil der Konzertarie „*Non sò d'onde viene*“ KV 294, denen als eigenhändige Festlegung einer Auszierung in Mozarts Werk kein zweiter Fall zur Seite gestellt werden kann⁴². „Eingänge“ (T. 47 und T. 85) und Kadenz (T. 106) sind in No. 10 an Ort und Stelle jeweils am Fuß der Seiten 208, 212 und 215 abgedruckt; ihre Ausführung sollte ebenso obligatorisch sein wie ihre Anlage als Vorbild für die Fermatenauszierungen und Kadenzen in anderen Nummern der Serenata dienen kann (in unserer Ausgabe durch entsprechende Hinweise indiziert). Mozart läßt in seiner später komponierten Kadenz zu No. 10 (T. 106) die bei der Aufführung 1775 wohl von ihm oder von Johann Michael Haydn gespielte Solo-Violine außer acht⁴³, doch besteht durchaus die Möglichkeit, vom Sologeiger eine Gegenstimme zur originalen Kadenz für die Singstimme improvisieren zu lassen. Der NMA-Praxis folgend, wurden Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen sowohl in den Rezitativ als auch, sehr zurückhaltend, in den geschlossenen Nummern im Kleinstich über dem Gesangssystem angebracht. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern wollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen⁴⁴.

⁴¹ Siehe auch oben den Abschnitt *Die Quellen*.

⁴² Vgl. NMA II/7: *Arien · Band 2* (Stefan Kunze). – Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die authentische, von Nannerl notierte Singstimmen-Auszierung (mit Kadenzen) zur Cecilio-Arie „*Ah se a morir mi chiama*“ aus *Lucio Silla* KV 135, No. 14 (vgl. NMA II/5/7: *Lucio Silla*, vorgelegt von Kathleen Kuzmick Hansell), und auf durch sekundäres Quellenmaterial überlieferte Teilauszierungen der Singstimme in einigen spätem Konzertarien (vgl. NMA II/7: *Arien · Band 4*, Stefan Kunze).

⁴³ Das bedeutet, daß die Violine nach Abschluß ihres Solos vor der Kadenz (T. 105) bis zu ihrem Einsatz nach der Kadenz (T. 114) zu schweigen hat.

⁴⁴ Zur Ausführung der Appoggiaturen bei Mozart vgl. die grundlegenden Bemerkungen von Luigi Ferdinando Tagliavini in NMA II/5/5: *Ascanio in Alba*, S. Xff. (Vorwort), von Franz Giegling in NMA I/4/1: *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, S. VIIIff. (Vorwort), von Daniel Heartz in NMA II/5/11: *Idomeneo*, S. XXVIIIff. (Vorwort), und von Stefan Kunze in NMA II/7: *Arien · Band 1*, S. XIXf. (Vorwort). – Vgl. neuerdings auch die in bezug auf die geübte NMA-Praxis durchaus kritische und ihrerseits zu Kritik anregende Studie von Frederick Neumann, *The*

Continuo-Aussetzung: Entsprechend der NMA-Praxis (vgl. S. VII: *Zur Edition*) ist der Basso continuo lediglich in den vom Continuo begleiteten Rezitativen (Secchi oder Recitativi semplici) in etwas kleinerem Stich ausgesetzt, und zwar in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zu Improvisation und Abänderung zuläßt. Die Mitwirkung eines Tasteninstrumentes in den beiden von Streichern begleiteten Rezitativen (S. 50–53 und S. 124–129) ist ebenso zwingend und deshalb im Instrumentenvorsatz gefordert (auch in einigen geschlossenen Nummern ist sie denkbar) wie die Mitwirkung eines tiefen Streichinstrumentes (Violoncello und/oder Kontrabaß) in den Continuo-Rezitativen.

Mitwirkung der Fagotte: Nur in den Nummern 10 und 12 des *Re pastore* notiert Mozart die Fagotte als obligate Instrumente. Es entspricht aber durchaus zeitgenössischer Praxis, ein oder zwei Fagotte mitspielen zu lassen, wenn die Holzbläser-Instrumentation zumindest zwei Oboen (oder auch Flöten) aufweist⁴⁵, so in den Nummern 1 bis 4, 6 bis 9 sowie 13 und 14 der Serenata.

B-Hörner: In den beiden Nummern von *Il re pastore* mit B-Hörnern gibt es im Hinblick auf die Lagenfrage („alto“ = hoch oder „basso“ = tief) keine Probleme: In No. 8, Arie der Elisa: „*Barbaro! oh Dio mi vedi*“, schreibt Mozart 2 Corni in B *fà bassi* vor, und auch in No. 3, Arie des Aminta: „*Aer tranquillo e di sereni*“, ist „basso“ zwingend, obwohl dieser Vermerk im Instrumentenvorsatz fehlt und dort nur 2 Corni in B *fà* zu lesen ist.

Bedeutung von fp (Fortepiano): Mozart verwendet *fp* auch im Autograph des *Re pastore* in mehrfacher Bedeutung⁴⁶:

a) Mit *fp* bezeichnet werden Zielnoten, harmonische Schwerpunkte, Synkopen, Wiederholungen ein und derselben melodischen Wendung. Neben der Akzentuierung einzelner Töne verwendet Mozart *fp* zur Hervorhebung ganzer Notengruppen bzw. Figuren, und zwar unabhängig davon, ob dies innerhalb eines Forte- oder Piano-Abschnittes geschieht; *f* oder *p* als Ab-

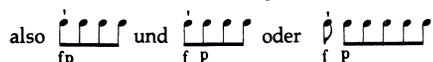
Appoggiatura in Mozart's Recitative, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXV (Spring 1982), No. 1, S. 115–137; deutsche Version: *Vorschlag und Appoggiatur in Mozarts Rezitativ*, in: *Mozart-Jahrbuch 1980–1983*, Kassel etc. 1983, S. 363–384.

⁴⁵ Vgl. NMA IV/12: *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 4* (Walter Senn), S. XII (Vorwort), NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (Franz Giegling), S. XI (Vorwort).

⁴⁶ Vgl. auch NMA II/5/2: *La finta semplice* (Rudolph Angermüller und Wolfgang Rehm), S. XXII (Vorwort).

schnitts- bzw. Strukturdynamik wird also durch *fp* nur zeitweise unterbrochen, nicht aber aufgehoben.

b) Tonrepetitionen: Hervorhebung des jeweils betonten Takteils durch *fp*, wobei dessen erste Note zusätzlich häufig mit einem Staccato-Strich bezeichnet ist. Mozart schreibt in diesen Fällen Fortepiano sowohl zusammen als auch getrennt.



Unsere Ausgabe behält in der Regel diese verschiedenen Schreibweisen für Fortepiano bei in der Überzeugung, daß ihnen keine unterschiedliche Bedeutung zukommt. Abweichungen von dieser Regel sind durch den jeweiligen Kontext bestimmt; sie werden im Kritischen Bericht begründet, so zum Beispiel für No. 9 (Alessandro: „*Se vincendo vi rendo felici*“), Takt 11–14 etc.: Bei der Auflösung der im Autograph abbreviiert notierten Viola ($\overset{p}{f}$) wird *fp* getrennt und

damit der originalen Schreibweise in den Violinen angeglichen:

Bemerkungen zu einzelnen Nummern

No. 1 *Overtura*, „*Intendo amico rio*“ (*Aminta*) und *Rezitativ* „*Bella Elisa? idol mio?*“ (*Aminta, Elisa*): Da *Overtura* und *Amintas* „*Intendo amico rio*“ musikalisch zusammengehören, griff Mozart für die im Sommer 1775 entstandene Sinfonie-Fassung der *Re pastore*-*Overtura* wie selbstverständlich auf „*Intendo amico rio*“ als langsamen Satz zurück: Die erste Seite des Autographs von nachkomponierten Finalsatz (KV 102/213^c) überliefert originale Schluß-takte für die sonst nicht erhaltene Instrumentalfassung von *Amintas* Einleitungsgesang⁴⁷. Und wenn die Herausgeber dieses Bandes auch noch das folgende *Rezitativ* „*Bella Elisa? idol mio?*“ in die erste Nummer der *Serenata* miteinbeziehen, so einmal deshalb, weil alle drei Teile in Mozarts Autograph eine Einheit bilden (drei Lagen zu je vier Blättern, deren letzte mit einer leeren Verso-Seite endet, mit der

nächsten Lage beginnt dann *Elisas* erste Arie = No. 2), und zum anderen, weil der ganze Komplex auch in seiner textlichen und damit musikalischen Anlage und Gestaltung eng miteinander verbunden ist: So kann es denn kaum verwundern, daß etwa auch Hasse, Guglielmi und Gluck in ihren *Re pastore*-Vertonungen *Overtura*, „*Intendo amico rio*“ und das folgende *Rezitativ* „*attacca*“ ineinander übergehen lassen. – Hinzuweisen ist auf eine Ähnlichkeit zwischen „*Intendo amico rio*“ aus No. 1 und der *C*-dur-Sinfonie KV 96 (111^b): Der Beginn von „*Intendo amico rio*“ mutet geradezu wie die *Dur*-Version des *Andante*-*Incipits* aus der Sinfonie an (Hinweis von Dr. Wolfgang Plath)⁴⁸.

Beim Übergang von „*Intendo amico rio*“ zum *Rezitativ* notiert Mozart in Takt 43 (S. 20) in der Singstimme vor den beiden ersten *Rezitativ*-Noten (zwei Sechzehntel g^{\flat}) eine Achtelpause. Damit ist der auftaktige Beginn des *Rezitativs* richtig schon im $\frac{1}{4}$ -Takt notiert, als $\frac{3}{8}$ -Takt allerdings hat der Übergangstakt in der Singstimme ein Achtel zuviel; dennoch folgt die NMA der autographen Schreibweise.

Zu den beiden Fassungen des *Rezitativs vor No. 3* sei im allgemeinen auf den Abschnitt *Das Libretto für Mozarts Serenata* weiter oben in diesem Vorwort verwiesen, im einzelnen für Takt 1 der Fassung B hier jedoch festgehalten: Die Originalnotation im Continuo (Ganztaktpause) ist zwar eindeutig, aber nur schwer verständlich. Aus diesem Grund empfehlen die Herausgeber die Ergänzung einer ganzen Note *e*, damit das *Rezitativ* wie üblich mit einem Sextakkord beginnen kann.

No. 3 *Aria*: Aus Gründen der Vollständigkeit sei auch an dieser Stelle die Themenverwandtschaft mit dem ersten Satz aus dem nur kurz nach *Il re pastore* komponierten Violinkonzert in G KV 216 festgehalten.

No. 9 *Aria*: Im Schlußritornell notiert Mozart in der ersten Hälfte von Takt 177 für Violoncello/Baß (und damit auch für die „*col Basso*“ geführte Viola) Viertelpause mit folgender Viertelnote *a*. An der entsprechenden Stelle im Orchester-Einleitungsritornell (T. 22) steht aber eine Halbtaktpause. Die AMA gleicht Takt 177 an Takt 22 an und vermerkt im Revisionsbericht: „*im zweiten Viertel der Bässe die*

⁴⁷ Vgl. NMA IV/11: *Sinfonien · Band 5* (Hermann Beck), Notenband und Kritischer Bericht.

⁴⁸ Vgl. NMA IV/11: *Sinfonien · Band 2* (Gerhard Allroggen), S. XIV (Vorwort), und den Kritischen Bericht zu NMA IV/11/5, S. e/78.

Viertelnote A, ein Schreibfehler; wurde nach dem gleichen Takte [22] fortgelassen.“ Wir halten die Viertelnote *a* in Takt 177 für möglich und sind auch der Meinung, daß Mozart sie mit voller Absicht eingefügt hat: Im Gegensatz zur Parallelstelle sind in Takt 177 die Bässe in das Crescendo mit einbezogen, und der autographe Befund dieser Stelle zeigt eindeutig, daß Mozart deshalb die Viertelnote *a* eingeschaltet hat.

*

Die Herausgeber danken vor allem Leitung und Musikabteilung der Biblioteka Jagiellońska Kraków; ihr Dank gilt aber ebenso auch der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin/DDR und allen im Kritischen Bericht zu nennenden Bibliotheken und Sammlungen, die das sekundäre Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben. Zu danken haben sie weiterhin den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für kriti-

sches Mitlesen der Korrekturen; Frau Dr. Faye Ferguson (Fort Worth/USA) war während ihres Salzburger Studienaufenthaltes im Sommer 1985 den Herausgebern eine wesentliche Hilfe in der letzten Korrekturphase des Notenteils. Frau Leonore Haupt-Stummer (Salzburg) verdanken die Herausgeber die Neuschrift der Rezitative für die Stichvorlage (Continuo-Aussetzung: Heinz Moehn, Wiesbaden), Maestro Claudio Cornoldi (Rom) den Rat des Praktikers bei der Lösung von Artikulationsfragen in No. 4 und Herrn Markus Engelhardt (Monticelli Terme/Würzburg) die Übersetzung der in italienischer Sprache abgefaßten Vorwortteile. Ihr letzter und ganz besonderer Dank sei den Herren Dr. Dietrich Berke (Kassel) und Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) für Hilfe und Rat bei den Editionsarbeiten am vorliegenden Band ausgesprochen.

Rom und Salzburg,
Sommer 1985

Pierluigi Petrobelli
Wolfgang Rehm

= minto, alho è quel d'Alfandro. è troppo ingosta per lui tutta la terra. una capanna, e fai
 vada è per me, d'ignota erono, ei dice d'è guernini: p'ncipal d'ampor è d'Alho, ei fada impare è me p'òil
 Cid'è tu, orse in un punto Cangiar tutto il Redore. *emier*
 Si: ma il Cielo far mi vuol Redore.

Alto.
Segue l'aria
Aer Tranquillo.

Autograph Alto primo, Blatt 24^v: Schluß des Rezitativs „Perdono amici Dei“: Vgl. Seite 48, Takt 61 (2. Takthälfte) bis 73, und Vorwort. – Der Vermerk *segue l'aria d'Aminta* ist von Wolfgang Amadeus Mozart, der Vermerk *Aer Tranquillo etc.* von Leopold Mozart geschrieben.

Handwritten musical score for Violin I, page 27. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a cursive hand with various dynamics such as *f*, *p*, and *ff*. There are several measures of rests and some corrections. The text "Segue l'aria per Violino." is written across the middle of the page. The bottom of the page features the word "more" and the instruction "nella vita s'acchiata del dolore." followed by a final cadence.

Autograph Atto primo, Blatt 27: Schluß des Rezitativs „Compagne amene“, Vcl. Seite 53, Takt 27-33, und Vorwort. – Der Vermerk am Schluß ist von Mozart geschrieben.

Handwritten musical score for Alto second voice. The score consists of ten staves of music. The lyrics are written below the notes. The text includes: "Veni sancte Deus, veni sancte Deus". The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. The word "Alto" is written at the bottom left of the page.

Autograph Alto secondo, Blatt 56': Beginn von No. 14, Coro „Veni l'innitto duce". Vgl. Seite 262-263, Takt 1-7.

Handwritten musical score on ten staves. The first staff contains the title "Codex of Rondo L'amerò" and some musical notation. The second staff has the word "adagio" written below it. The third staff has the handwritten note "Einige Stellen waren hier nicht ganz richtig" and "in der Handschrift". The fourth staff has the handwritten note "Einige Stellen waren hier nicht ganz richtig" and "in der Handschrift". A circular stamp is visible on the fifth staff. The remaining staves are mostly empty.

Autograph von Kadenz und „Eingängen“ zu No. 10, Rondeaux „L'amerò, sarò costante“ (Deutsche Staatsbibliothek Berlin/DDR, Musikabteilung). Vgl. Seite 215, 208 und 212 sowie Vorwort.

9.11.22.1734