

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Bühnenwerke

WERKGRUPPE 7:
ARIEN, SZENEN, ENSEMBLES UND CHÖRE MIT ORCHESTER
BAND 1

VORGELEGT VON STEFAN KUNZE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1967

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

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Stefan Kunze,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 7, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1967 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 4 ^r der Kopie Leopold Mozarts von KV 21 (19 ^c) = Nr. 1	XXII
Faksimile: Blatt 4 ^r der Kopie Leopold Mozarts von KV 21 (19 ^c), von Leopold Mozart überarbeitete Fassung = Nr. 1 a. (Anhang I)	XXII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 23 = Nr. 2	XXIII
Faksimile: Blatt 1 ^r der Kopie Leopold Mozarts von KV 23 = Nr. 2	XXIII
Faksimile: Erste Seite des Autographs von KV 23, vermutlich später überarbeitete Fassung = Nr. 2 a. (Anhang I)	XXIV
Faksimile: Blatt 4 ^r des Autographs von KV 78 (73 ^b) = Nr. 3	XXIV
Faksimiles: Blatt 7 ^r und 7 ^v des Autographs von KV 79 (73 ^d) = Nr. 4	XXV
Faksimile: Erste Seite aus dem Pariser Teilautograph des <i>Galimathias musicalum</i> KV 32 mit dem Fragment KV ⁶ : 73 D	XXVI
Faksimile: Blatt 12 ^r des Autographs von KV 70 (61 ^c) = Nr. 6	XXVI
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 217 = Nr. 15	XXVII

1. „ <i>Va, dal furor portata</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 21 (19 ^c)	3
2. „ <i>Conservati fedele</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 23	13
3. „ <i>Per pietà, bell'idol mio</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 78 (73 ^b)	17
4. „ <i>Oh, temerario Arbace!</i> “ — „ <i>Per quel paterno amplesso</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 79 (73 ^d)	23
5. „ <i>Or che il dover</i> “ — „ <i>Tali e cotanti sono</i> “, Rezitativ und Arie für Tenor und Orchester KV 36 (33 ⁱ)	33
6. „ <i>A Berenice</i> “ — „ <i>Sol nascente</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 70 (61 ^c)	47
7. „ <i>Cara, se le mie pene</i> “, Arie für Sopran, zwei Hörner, Violine, Viola und Baß KV ⁶ : deest	59
8. „ <i>Fra cento affanni</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 88 (73 ^e)	65
9. „ <i>Misero me!</i> “ — „ <i>Misero pargoletto</i> “, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 77 (73 ^e)	83
10. „ <i>Se ardire e speranza</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 82 (73 ^o)	103
11. „ <i>Se tutti i mali miei</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 83 (73 ^p)	115
12. „ <i>Non curo l'affetto</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 74 ^b	125
13. „ <i>Si mostra la sorte</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 209	131
14. „ <i>Con ossequio, con rispetto</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 210	139
15. „ <i>Voi avete un cor fedele</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 217	147

Anhang

I: 1 a. „ <i>Va, dal furor portata</i> “, Arie für Tenor und Orchester KV 21 (19 ^c), von Leopold Mozart überarbeitete Fassung	163
2 a. „ <i>Conservati fedele</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 23, vermutlich später überarbeitete Fassung	173
11 a. „ <i>Se tutti i mali miei</i> “, Arie für Sopran und Orchester KV 83 (73 ^p), erste Fassung	177
II: „ <i>Ridente la calma</i> “, Arie (Kanzonette) für eine Singstimme mit (arrangierter?) Klavierbegleitung KV 152 (210 ^a)	191

VORWORT

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

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

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

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

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

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutate und Ergänzungen des Bandbearbeiters 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 irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

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

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

Die Editionsleitung

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Bestimmung und Gruppierung
der Kompositionen

Seit dem Jahr 1765, in dem seine erste erhaltene Gesangskomposition, die Arie KV 21 (19^c) entstand, bis in das letzte Lebensjahr schrieb Mozart in nicht allzu großen Abständen eine beträchtliche Zahl von Gesangskompositionen mit Orchester, teils als selbständige Werke, teils als Einlagen in fremde Werke. Es sind überwiegend Arien, und zwar mit wenigen Ausnahmen italienische Arien. Aber in diese Kategorie von Kompositionen gehören auch Ensembles, das Quartett KV 479, das Terzett KV 480 sowie der Entwurf einer Opern-Introduktion KV 434 (480^b). Vor allem aber mußten zu diesen einzeln stehenden Arien und Ensembles auch diejenigen Kompositionen gerechnet werden, die Mozart für eigene dramatische Werke nachkomponierte. Daß solche Stücke im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) indessen im Zusammenhang der zugehörigen Werke ediert werden, versteht sich von selbst. Musikalisch führt freilich die Befolgung dieses Prinzips in einzelnen Fällen zu erheblichen Unstimmigkeiten. So ist z. B. die *Scena con Rondò* KV 490 für Sopran mit konzertierender Violine, die Mozart für die Wiener Liebhaberaufführung des *Idomeneo* im März 1786 schrieb, eigentlich eine Konzertarie, wie das später entstandene *Recitativo con Rondò* mit konzertierendem Klavier KV 505, das überdies seinen Text dem *Idomeneo* entnimmt¹. Auch von den Liedern lassen sich die Orchesterarien nicht immer scharf abgrenzen. Dies gilt sowohl für das „Lied“ als Gattung, die bei Mozart gelegentlich zu Arie und Arietta bzw. Canzonetta hiniert, als auch — und wahrscheinlich damit zusammenhängend — für die Überlieferung². Der Begriff

„Konzertarie“ dagegen erfaßt nicht einmal alle Arien der hier vorgelegten Werkgruppe. Denn sie stellen keine geschlossene Gattung dar. Sie unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich ihrer Entstehungsanlässe, sondern auch in ihrer Bestimmung. Nach diesen Gesichtspunkten läßt sich schon eine erste Aufgliederung des gesamten Corpus durchführen. — In die Zeit der ersten großen Europareise und der ersten Reise nach Italien gehören die Arien, die vornehmlich als Probestücke in der Komposition gedacht sind (z. B. KV 21/19^c, KV 23 u. a.). Sie sollten das kompositorische Können des Knaben in einer Gattung, deren Beherrschung im 18. Jahrhundert Voraussetzung einer allgemein gültigen „Compositionswissenschaft“ war, unter Beweis stellen. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht Leopold Mozarts Schilderung in einem Brief an Hagenauer vom 30. Juli 1768 aus Wien, wie Leopold Wolfgang in Gegenwart mehrerer angesehenen Personen eine Arie komponieren ließ, um den Verleumdungen entgegenzutreten, Wolfgang sei nicht in der Lage, eine Oper zu schreiben³. „Ich ließ den nächsten besten Theil der Werke des Metastasio nehmen, daß Buch öffnen, die erste Aria, die in die Hände fiel dem Wolfgang: vorlegen; er ergriff die Feder, und schrieb, ohne sich zu bedenken, in Gegenwart vieler Personen von Ansehen, die Musick dazu mit vielen Instrumenten in der erstaunlichsten Geschwindigkeit. Dieses that er bey dem Capellmeister Bono, bey dem Abbate Metastasio, bey dem Hasse und bey dem Herzogen von Braganza und Fürsten von Caunitz.“ Auch eine Stelle aus einem Brief von Wolfgang an die Schwester vom 21. April 1770 aus Rom wäre anzuführen⁴: „Der [sc. Manzuoli] hat mir auch deswegen in Florenz vier oder fünf Arien gesungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren

¹ F. Spiro wies die enge Beziehung beider Kompositionen nach (*Die Entstehung einer Mozartschen Konzertarie*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* IV, 1888, S. 255–269).

² KV 52 (46^c) etwa stellt eine wohl nicht von Mozart stammende Bearbeitung der Arie Nr. 11 aus *Bastien und Bastienne* als Klavierlied dar, die dem Vorbild französischer Arietten verpflichtet ist. (Vgl. dazu E. A. Ballin im Vorwort zu NMA Serie III, Werkgruppe 8: *Lieder*, S. IX, und ders. in: *Acta Mozartiana* 8 [1961], S. 18–24.) Zu dem der italienischen Arietta nahestehenden „Lied“ KV 349 (367^a) erhebt Ballin (NMA, a. a. O.) berechtigte Zweifel an der Echtheit der Klavierbegleitung. Die Lieder KV 476 und KV 519 (*Das Verlohen* und *Das Lied der Trennung*) erschienen 1789 bei Artaria als *Zwey deutsche Arien bey dem Clavier, Ifter Theil*. Die Klavierbegleitungen der Arie (Kanzonette) KV 152 (120^a) „*Ridente la calma*“ (siehe Anhang II, S. 191–193, dieses Bandes = unveränderter Abdruck aus dem Anhang des *Lieder-Bandes* der NMA; vgl. auch unten S. XV) sowie der Arie KV 178 (125ⁱ/417^e) „*Ah! spiegarli, oh Dio*“ (vgl. Ballin, NMA a. a. O., S. VII, und Anhang

Nr. 2) kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit als Arrangements von Orchestersätzen ansprechen. Das von Mozart nur im Partiturentwurf überlieferte Singspiellied KV 433 (416^c) „*Männer suchen stets zu naschen*“ schließlich verbreitete sich vor allem als Klavierlied.

³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch (= Bauer-Deutsch), Kassel etc. 1962/63, I, Nr. 135, S. 271, Zeile 55–62. Vgl. dazu auch unten, S. XII f.

⁴ Bauer-Deutsch I, Nr. 177, S. 339, Zeile 76–79. — Schön veranschaulicht die Bestimmung dieser Produktionen auch ein Passus aus den Aufzeichnungen von Mozarts Schwester für Schlichtegroll aus dem Jahr 1792 (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1212, Zeile 233–235): „*Der Sohn* [sc. Wolfgang] *zeichnete sich besonders hier* [sc. in Mailand 1770] *in gegenwart des Maestro Salmi Martini* [sc. G. B. Sammartini] *und eine Menge der geschicktesten Leute in verschiedenen Proben seiner Wissenschaft aus*“.

habe müssen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu sehen, daß ich fähig bin, eine Oper zu schreiben.“ Daß sich in den frühen Arienkompositionen gelegentlich noch — freilich erstaunlich genug, wie selten — satztechnische Unsicherheit bemerkbar macht, bietet nicht nur dem Forscher willkommenen Einblick in Mozarts kompositorische Entwicklung, sondern sollte auch bei der Auf-führung dieser Stücke immer in Betracht gezogen werden⁵. Nur auf einige Stellen möchte ich hier aufmerksam machen: z. B. Nr. 1, T. 27, T. 96; Nr. 3, T. 7; Nr. 4, Arie T. 119/120; Nr. 5, Arie T. 28 und die analo-gen Stellen (Textvertonung); Nr. 6, Arie T. 44; Nr. 7, T. 28 ff. (Tempo!); Nr. 8, T. 106, T. 112; Nr. 9 Rezita-tiv, T. 86.

Zu einer besonderen Gattung gehören die beiden „Licen-za“ KV 36 (33^c) und KV 70 (61^c) aus der Zeit des Salzburger Aufenthaltes nach der großen Reise 1763 bis 1766. „Licenza“ bezeichnete Rezitativ und Arie, oft mit anschließendem Chor, in denen am Schluß oder inner-halb einer Oper ohne Zusammenhang mit der Hand-lung dem fürstlichen Herrn direkt in allegorischer Form eine Huldigung ausgesprochen wurde. Gewöhnlich wechselte für die Licenza auch das Bühnenbild. Sie be-durfte dadurch detaillierter, besonderer Regieanwei-sungen⁶. Die Licenza war ein unentbehrlicher Bestand-teil der höfischen Kunstgattung, wie sie die Opera seria darstellte. — Die weitaus umfanglichste Gruppe bilden diejenigen Kompositionen, die Mozart für befreundete Sänger und Sängerinnen schrieb, entweder als Einlagen in fremde Opern oder als selbständige Arien bzw. Szenen. Nur die letztgenannten sind im eigentlichen Sinn als Konzertarien zu bezeichnen, weil sie ohne Aus-nahme von vorneherein nicht für die Bühne gedacht sind und ihr dramatischer Gehalt in besonderer Weise durch konzertantes Gefüge eingefangen wird. — Die Texte sind vorwiegend den Dramen Metastasio's, somit der Seria entnommen⁷. Es handelt sich dabei

meist um „Szenen“. Mit „Scena“ bezeichnete man inner-halb der Gesangskomposition eine meist durch gesteigerten Affekt und erhöhte dramatische Spannung eng zusammengehörige Folge von Rezitativ und Arie oder Duett, gleichgültig, ob nun eine oder mehrere Personen beteiligt sind⁸. Die Regel ist freilich der pathetische Monolog, der meist als Accompagnato vertont wurde, und sein Abschluß durch die Arie. Einer „empfind-samen“ Arie geht immer ein „pathetisches“ Rezitativ voraus⁹. „Wenn auf ein soldt begleitetes Recitativ eine Arie oder Duett folgt, so nennt man es eine Scene, weil es insgeheim ein Monolog oder Dialog in einem Stücke ist, mit dessen Endigung sich auch eine Scene endigt“¹⁰. Der musikalische Begriff der „Scena“ deckt sich also nur zum Teil mit dem dramatischen. — Die Einlage- bzw. Ersatzstücke waren dagegen ohne Aus-nahme für Buffa-Opern bestimmt (KV 209, KV 210, KV 217, KV 256, KV 418, KV 419, KV 420, KV 479, KV 480, KV 541, KV 578, KV 582, KV 583). Dar-unter sind die eingangs genannten Ensembles natur-gemäß mehr noch als die Arien an eine konkrete Situation einer dramatischen Handlung gebunden.

Die Stücke dieses Bandes

Der vorliegende erste Arien-Band der NMA (II/7) vereinigt die Arien, die auf Mozarts erster großer Reise von 1763 bis 1766 entstanden sind (KV 21/19^c, KV 23 und möglicherweise KV 78/73^b sowie KV 79/73^d), die „Licenze“ der Salzburger Aufenthalte in den Jahren 1766 bis 1767 und 1769 (KV 36/33ⁱ, KV 70/61^c), die nicht sicher datierte Arie „Cara, se le mie pene“ (KV⁶: deest), die Arienserie der ersten italienischen Reise von Dezember 1769 bis Frühjahr 1771 (KV 88/73^c, KV 77/73^c, KV 82/73^c, KV 83/73^b, KV 74^b) und zuletzt die in Salzburg im Jahr 1775 komponierten Arien KV 209, KV 210 und KV 217. Etwa noch einmalsoviele Arienkompositionen namentlich aus der frühesten Zeit dürften verloren

⁵ Sehr bemerkenswert ist, daß solche Unsicherheiten immer einzelne Stellen betreffen, nie die Anlage im Großen.

⁶ Metastasio schreibt in mehreren Briefen an Farinelli (P. Meta-stasio, *Opere postume*, Vienna 1795, z. B. Band II, S. 85, S. 106 und S. 114) über die Einfügung von Licenze.

⁷ Folgenden Arien Mozarts liegen Texte Metastasio's zugrunde: KV 21 (19^c), KV 23, KV 71 (Fragment), KV 74^b, KV Anh. 2 (72^b = KV⁶: 73 A; verschollen), KV 77 (73^c), KV 78 (73^b), KV 79 (73^d), KV 82 (73^e), KV 83 (73^b), KV 88 (73^c), KV 294, KV 295^a (486^a), KV 368, KV 369, KV 432 (421^a), KV 440 (383^b), KV 512, KV 538. Die Dramen Metastasio's, denen Mozart Texte entnahm, sind: *Ezio* (II, 4; III, 12), *Artaserse* (I, 1, 2, 5; II, 11), *De-mofoonte* (I, 1, 2, 4, 7, 13; II, 6; III, 4, 5), *Olimpiade* (III, 6), *Di-done abbandonata* (II, 6), *Temistocle* (III, 8), *L'eroe cinese* (I, 2), *Demetrio* (I, 4). Für diese Werke sei auf Band I der *Tutte le Opere di P. Metastasio*, a cura di B. Brunelli (A. Mondadori Editore 1953), verwiesen.

⁸ Davon, daß die Bezeichnung die Beteiligung mehrerer Personen voraussetze, wie dies die Bemerkung zu KV 79 (73^d) in KV⁶ nahe-legt, kann keine Rede sein. Vgl. dazu auch die Bemerkungen zur Arie KV 256 in KV⁶ (= sechste Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*, bearbeitet von A. Weinmann, F. Giegling, G. Sievers, Wiesbaden 1964).

⁹ J. A. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, S. 100.

¹⁰ J. A. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774, S. 200. — Scena benennt Mozart selbst eine ganze Reihe seiner späteren Konzertarien. Und zwar ist gewöhnlich damit die Einheit von Rezitativ und Arie gemeint. Lediglich die Bezeich-nung *Scena con Rondò* (z. B. KV 505), die gelegentlich auch bei J. Chr. Bach begegnet, macht hier eine Ausnahme. Vgl. zum Begriff der „Scena“ auch J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, S. 424.

gegangen sein. Die Mehrzahl der hier vorgelegten 15 Arien gehören kompositionstechnisch in Mozarts Lehrjahre, die drei letzten Stücke in die Zeit der beginnenden Meisterschaft. Der Band weist somit eine gewisse innere Geschlossenheit auf. Denn danach liegt ein für Mozarts Arienkomposition entscheidender Einschnitt¹¹. Der bereits bekannte Bestand vermehrte sich immerhin um ein Werk: die in KV⁶ fehlende Arie „*Cara, se le mie pene*“. Doch hat auch die Sichtung der Quellen zu neuen Ergebnissen in der Datierung einzelner Stücke (KV 78/73^b und KV 79/73^a) und in der Kenntnis der Kompositionen selbst geführt. Die Quellenlage gerade für diesen ersten Arienband hat sich glücklicherweise durch Kriegs- und Nachkriegswirren nicht wesentlich verschlechtert. Allerdings sind seitdem kaum neue Quellen zutage getreten. Die Edition stützt sich ausschließlich auf die Autographe bzw. auf Abschriften Leopold Mozarts, da andere zeitgenössische Abschriften oder Drucke für diese frühen Werke verständlicherweise fehlen. Nur in einem Fall (KV 74^b) sah sich der Bandbearbeiter genötigt, in Ermangelung des Autographs auf eine spätere Abschrift zurückzugreifen. Für die Frühwerke Mozarts sind auch die Abschriften Leopolds als primäre Quellen zu bewerten. Denn auch in der Komposition ist Leopold seinem Sohn korrigierend zur Seite gestanden, wie schon die Autographe mit den zahlreichen Eintragungen Leopolds zeigen. Es wäre jedoch weder sinnvoll noch konsequent durchführbar, Wolfgangs und Leopolds Anteil an der Komposition im gedruckten Notentext typographisch auseinanderhalten zu wollen (dazu vgl. grundsätzlich im Kritischen Bericht).

Außer dem gedrängten Überblick über Entstehung, Anlaß, Datierung und Quellenlage bringen die folgenden Bemerkungen zu den einzelnen Stücken jeweils auch eine kurze Charakterisierung der szenischen Situation. Mozart selbst hat später einmal empfohlen, daß der Sänger sich auf diese Weise in den Affekt der Person versetzen möge¹².

KV 21 (19^c) „*Va, dal furor portata*“ (= Nr. 1), Mozarts erste erhaltene Gesangskomposition, ist in beiden Quellen (siehe dazu weiter unten) datiert mit *di Wolfgango Mozart à Londra 1765*, entstand also 1765 während des fast einjährigen Aufenthaltes in London. In seinem 1768 in Wien angelegten Verzeichnis der Kompositionen Wolfgangs bemerkt Leopold:

¹¹ Vgl. dazu St. Kunze, *Die Vertonungen der Arie „Non so d'onde viene“ von J. Chr. Bach und W. A. Mozart*, in: *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* II, 1965, S. 85–111.

¹² Siehe Mozarts Brief vom 30. Juli 1778 an Aloysia Weber über KV 272 (Bauer-Deutsch II, Nr. 470, S. 420, Zeile 15–20).

„15 *Italiänische Arien theils in London, theils im Haag, Componiert*“¹³. Zu ihnen, wohl als eines der ersten Stücke, gehört auch unsere Arie. Nicht ganz gesichert ist der Anlaß zur Komposition. Möglicherweise war sie für den Tenoristen Ciprandi bestimmt. Dieser sang in der Oper *Ezio*, die zuerst am 24. November 1764 am King's Theatre in Haymarket als Pasticcio aufgeführt und dann öfter wiederholt wurde, die Nebenrolle des Massimo¹⁴. Am 8. Februar 1765 schreibt Leopold an Hagenauer über die Aufführung¹⁵: „*Hingegen werden 5. oder 6. opern aufgeführt, die erste ware Ezio, die 2.^{te} Berenice. alle zwey waren sogenannte Pasticci von unterschiedlichen Maistern. die 3.^{te} ware Adriano in Syria von Sgr: Bach neu componirt*“. Daß Wolfgangs Arie von Ciprandi in einer Aufführung des *Ezio* als Ersatzstück gesungen wurde, ist jedoch sehr fraglich. Leopold hätte in diesem Fall wohl kaum versäumt, davon in seinen Briefen Mitteilung zu machen¹⁶. Wahrscheinlich war die Arie ein Probestück oder für ein eigenes Konzert bestimmt, vielleicht zu einem der von Mozart veranstalteten Konzerte am 21. Februar und am 13. Mai 1765 mit „*Vocal and Instrumental Music*“¹⁷. Wie wir aus viel späteren Aufzeichnungen von Mozarts Schwester über diese Zeit wissen, hat der Knabe selbst „*Arien mit der grösten Empfindung*“ gesungen¹⁸. Soviel ist indessen sicher: Wolfgang beschäftigte sich offenbar damals intensiv mit der Arienkomposition, wie unzweifelhaft aus Barringtons Bericht hervorgeht, Mozart habe in seiner Gegenwart verschiedene Typen von Arien am Klavier improvisiert, eine gefühlvolle Arie über das Wort „*affetto*“ und eine Wutarie über „*perfido*“¹⁹. In unserer Arie ist „*furor*“ der zentrale Affekt-Begriff. Die Situation, die in Metastasio's *Ezio* (II, 4) durch die Arie abgerundet wird, ist folgende: Ein Mordanschlag Massimos auf den Kaiser mißlingt. Der Verdacht fällt jedoch auf

¹³ Bauer-Deutsch I, Nr. 144, S. 288, Zeile 21–22.

¹⁴ Eine Begegnung der Mozarts mit Ciprandi hat jedenfalls stattgefunden, wie dessen Erwähnung in Leopold Mozarts Reisenotizen 1764–1765 (Bauer-Deutsch I, Nr. 99, S. 194, Zeile 76) schließen läßt.

¹⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 95, S. 179, Zeile 18–21.

¹⁶ Die Arie „*Non so d'onde viene*“ von J. Chr. Bach aus diesem Pasticcio, die Mozart damals zum erstenmal hörte, hat seine Phantasie noch viel später beschäftigt. Die Frucht dieser Begegnung ist die Arie KV 294 aus dem Jahr 1778. — Stücke aus dem erwähnten Pasticcio erschienen in: *The Favorite Songs in the Opera Ezio*. London, Bremner [1765].

¹⁷ Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, Kassel etc. 1961, NMA X/34 (= *Dokumente*), S. 40, 41 und 44. Im zweiten Konzert (13. 5.) ist als mitwirkende Sängerin nur Sig. Cremonini genannt, was die Aufführung von KV 21 (19^c) wohl ausschließt.

¹⁸ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1212, S. 188, Zeile 107.

¹⁹ *Dokumente*, S. 89.

Ezio, den Geliebten von Massimos Tochter Fulvia. Diese empört sich gegen die Machenschaften ihres Vaters. Massimo gerät darauf in Zorn, wirft Fulvia Mißbrauch seines Vertrauens und Verrat an ihrem Vater vor, den sie jetzt vernichten wird. — Die Quellenlage ist bezeichnend für die Aussichtslosigkeit, den Anteil Leopolds an Wolfgangs Komposition im einzelnen zu bestimmen. Es existieren zwei an mehreren Stellen voneinander abweichende Partitur-Handschriften von Leopold Mozart (München, Bayerische Staatsbibliothek, und Paris, Bibliothèque nationale), die als gleichberechtigte Quellen behandelt werden. Sie sind nicht als Kopien im üblichen Sinn anzusehen, umso mehr, als ein vollständiges Autograph nicht unbedingt als Vorlage für Leopold angenommen werden muß. Man könnte sich als autographe Vorlage durchaus eine mehr oder weniger unvollständige und korrekturbedürftige Partiturskizze denken (vgl. auch die Bemerkungen zu KV 78/73^b = Nr. 3). Die vorliegende Ausgabe bringt daher die beiden Fassungen jeweils für sich (S. 3–12 und Anhang I, S. 163–172). Die Tatsache, daß die Pariser Kopie im Unterschied zur Münchner zahlreiche Korrekturen aufweist und daß in letzterer bei einigen der Abweichungen noch die ursprünglichen Lesarten erkennbar sind, die mit der Kopie Paris gleichlauteten, läßt darauf schließen, diese müsse der Komposition Wolfgangs in ihrer ursprünglichen Form näher sein als die Kopie München. Demnach wäre die Münchner Partitur wiederum eine Kopie nach der Partitur Paris, an der Leopold im Zuge der Niederschrift noch weitere Retouchen vornahm. So kam die Pariser Fassung als die wohl ursprünglichere in den Hauptteil, die Fassung München als vermutlich spätere Redaktion Leopolds in den Anhang. Die Abweichungen zwischen beiden Partituren betreffen folgende Stellen: T. 5 Violine I, T. 10 Violinen und Bässe, T. 20 Fagott I, T. 21 Violine I, T. 39 Fagotte, T. 51 Violinen, Bässe und Fagotte, T. 53 Violinen, Fagotte, T. 67 Fagotte, T. 68/69 (vgl. die beiden Faksimiles, S. XXII), T. 87 Violinen, T. 96 Violine I und Oboen. — In beiden Quellen fehlt die Tempobezeichnung. Das vom Herausgeber ergänzte *Allegro* ist im Sinne von „Tempo giusto“ oder „Allegro aperto“ zu verstehen. Von der Ergänzung einer Tempobezeichnung im zweiten, vom ersten durch eine neue Bewegung deutlich abgesetzten Teil der Arie (T. 90ff.) wurde Abstand genommen. Je nach der Temponahme im ersten Teil mag entweder dasselbe Zeitmaß beibehalten oder ein gegenüber dem *Allegro* etwas ruhigeres Tempo angeschlagen werden. In T. 104 jedoch ist wieder das „tempo primo“ aufzunehmen.

KV 23 „*Conservati fedele*“ (= Nr. 2) gehört ebenfalls zu den 15 italienischen Arien, von denen im Verzeichnis Leopolds von 1768 die Rede ist. Sie ist im Oktober 1765 in Den Haag entstanden und wurde vermutlich im Januar 1766 überarbeitet, möglicherweise aus Anlaß von Mozarts Auftreten am Hofe (11. März 1766) im Zuge der Festlichkeiten zur Volljährigkeit des Prinzen Wilhelm V. von Oranien. Am 16. Mai 1766 schreibt Leopold an Lorenz Hagenauer aus Paris²⁰: „Über diess muste er [sc. Wolfgang] zum Concert des Prinzen [sc. von Oranien] etwas machen, auch für die Princesse [sc. Caroline von Nassau-Weilburg, Schwester des Prinzen] arien componiren etc.“ Eine dieser Arien könnte KV 23 gewesen sein. Rätsel gibt jedoch auch hier bezüglich Datierung und Anteil Leopolds an der Komposition die Quellenlage auf. Unsere Arie ist bzw. war überliefert in zwei Autographen und einer Kopie Leopolds. Das eine Autograph (Paris, Bibliothèque nationale) ist datiert mit Oktober 1765. Ein anderes, heute verschollenes Autograph, das nur noch in einer heute ebenfalls nicht mehr nachweisbaren Abschrift durch Ch. Malherbe und in der seinerzeit danach vorgenommenen Edition der alten Mozart-Ausgabe = AMA (Serie XXIV, 3, Nr. 54) bekannt ist, bot eine von dem Pariser Autograph in vielem stark abweichende Fassung. Zu diesem zweiten, verschollenen Autograph gehörte ein heute gleichfalls verllorener Stimmensatz, der angeblich mit der Jahreszahl 1765 (vgl. KV⁶) versehen war. Wieweit diese Datierung authentisch war oder nicht, ist nicht klar. Das Autograph selbst ist undatiert. Die dritte Quelle, die Münchner Kopie Leopolds (Bayerische Staatsbibliothek), datiert mit Januar 1766, stellt eine nur geringfügige Redaktion der Fassung des Pariser Autographs dar²¹. Dafür, wann die Fassung des verschollenen Autograph selbst ist undatiert. Die dritte Quelle, die Sie unterscheidet sich vom Pariser Autograph und von Leopolds Kopie, die jedenfalls unmittelbar zusammenhängen, vor allem durch das Fehlen bzw. die wesentlich einfachere Fassung der Koloraturtakte (T. 39/40 und T. 74/75). Dies könnte dafür sprechen, daß Mozart möglicherweise noch vor seiner Erkrankung am 15. November 1765 oder nach dem Januar 1766 eine in der Singstimme vereinfachende Bearbeitung seiner Arie vornahm, vielleicht zum Gebrauch des Stückes bei Hofe. Unwahrscheinlicher, wenn auch nicht

²⁰ Bauer-Deutsch I, Nr. 108, S. 219, Zeile 14–15. — Vgl. auch ebda. IV, Nr. 1212, S. 190, Zeile 146–147.

²¹ Die Angabe in KV³ (= dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses, bearbeitet von A. Einstein, Leipzig 1937) und KV⁶, die Münchner Kopie enthalte zwei Kadenzten, bezieht sich wohl auf die Koloratur der Singstimme in den Kadenztakten T. 39/40 und T. 74/75.

gänzlich ausgeschlossen, ist die Möglichkeit, daß das verschollene Autograph doch die erste Fassung überlieferte. Dagegen spräche, daß bei Mozart die Vereinfachung der Singstimme eher Zeichen einer späteren Redaktion ist (vgl. KV 83/73^a), außerdem, daß die dann jedenfalls kurz danach entstandene Fassung des Pariser Autographs (Oktober 1765) wohl kaum einen so genauen Datierungsvermerk erhalten hätte. So wurde der Edition das Pariser Autograph und die Münchner Kopie Leopolds zugrundegelegt, weil sie vermutlich die ursprüngliche Fassung repräsentieren. Das Prinzip war hier wiederum, Wolfgangs erste Niederschrift und Leopolds Redaktion nicht voneinander isoliert zu sehen. Die aus der AMA, aus der Abschrift Malherbes und aus der im Auktions-Katalog Henrici faksimilierten ersten Seite des verschollenen Autographs (vgl. Faksimile, S. XXIV oben) rekonstruierte abweichende Fassung kam auch wegen der problematischen Überlieferung in den Anhang (I, S. 173 bis 176). — Im zweiten Teil der Arie fehlt wie häufig eine Tempobezeichnung. Dem offensichtlichen Wechsel des Tempos mag das ergänzte *Allegretto* Rechnung tragen. — Die Arie, *Metastasios Artaserse* (I, 1) entnommen, steht am Schluß der nächtlichen Abschiedsszene zwischen Arbace und Mandane, mit der das Drama beginnt. Mandane spricht ihre wehmütige Empfindung, den Wunsch und die Beteuerung aus, die Erinnerung wachzuhalten.

KV 78 (73^b) „*Per pietà, bell' idol mio*“ (= Nr. 3) und KV 79 (73^d) „*Oh, temerario Arbace!*“ — „*Per quel paterno amplesso*“ (= Nr. 4) wurden von Einstein (KV⁹) und ihm folgend in KV⁶ wesentlich später, in die Zeit der Mailänder Arien vom Frühjahr 1770 angesetzt. Die Autographe (aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin = BB, jetzt Tübingen, SPK) weisen selbst keinerlei Datierungsvermerke auf. Zustand der Niederschrift, das unsaubere Schriftbild, bestimmte Schrifteigentümlichkeiten und nicht zuletzt, allerdings mit Vorbehalt, der musikalische Befund — H. Abert (*Mozart I*, Leipzig 7/1955, S. 150) hält beide Arien für „*weit weniger gelungen*“ als etwa KV 77 (73^c), eine der Mailänder Arien von 1770²² — sprechen für eine wesentlich frühere Datie-

rung²³. Demgegenüber ist aber zu betonen, daß besonders in KV 78 (73^b), abgesehen von den etwas unbeholfenen solistischen Zwischensätzen, die großzügige melodische Erfindung und vor allem die Ausweitung der Hauptmelodie im Verlauf des Satzes sich zeitlicher Einordnung weitgehend entzieht, in viel spätere Zeit vorausweist und jedenfalls zu den Unbegreiflichkeiten von Mozarts früher Schöpferkraft zählt. Als Entstehungszeit kommen vornehmlich in Frage die Jahre 1765–1766 während der ersten großen Reise oder die Zeit des Wiener Aufenthaltes 1768 (vgl. dazu auch unten, S. XII f.). So würden Mozarts Vertonungen aus *Metastasios Artaserse*, nämlich KV 23, KV 78 (73^b) und KV 79 (73^d) etwa aus derselben Zeit stammen, die Zahl der erhaltenen Stücke aus den 15 italienischen Arien der Jahre 1765/66 sich auf vier vermehren. — Insbesondere das Autograph von KV 78 (73^b) führt deutlich den Beistand Leopolds bei der ersten Niederschrift — denn um eine solche handelt es sich — vor Augen. Die streckenweise nur mit Blei ausgeführte Partiturskizze Wolfgangs ist nachträglich teils von Leopold, teils von Wolfgang mit Tinte nachgefahren. Darüber hinaus ist das Manuskript geradezu übersät von Korrekturen aller Art (vgl. Faksimile, S. XXIV). Ein womöglich noch uneinheitlicheres Bild bietet das Autograph von KV 79 (73^d), wenn hier auch die korrigierende Hand Leopolds in der Niederschrift weitgehend fehlt. Das Manuskript scheint in mehreren Etappen entstanden zu sein, wie der plötzliche Wechsel des Schriftdukts zeigt (vgl. die beiden Faksimiles, S. XXV). So erklären sich auch die gelegentlich offensichtlichen Unebenheiten im Satz (z. B. Arie T. 119/120) und der an manchen Stellen offensichtlich fragmentarische Zustand der Partitur (z. B. Arie T. 115–120 und T. 133 ff. Fehlen der Oboen?). Die in beiden Stücken (in KV 79/73^d nur in der Arie) ergänzten Tempobezeichnungen mögen als Vorschläge aufgefaßt werden.

Der Beginn einer früheren Fassung (KV⁶: 73 D) der Arie KV 79 (73^d) hat sich auf der ersten Seite des Autographs des *Galimathias musicum* KV 32 erhalten (vgl. Faksimile, S. XXVI oben). Diese Nachbarschaft gibt darüber hinaus einen Anhaltspunkt für die Datierung: KV 79 (73^d) dürfte nur wenig später als KV 32 (Den Haag, März 1766) entstanden sein. — Der Text von KV 78 (73^b), eine Arie des *Artaserse* aus *Metastasios Artaserse* (I, 5), spricht für sich, zumal Mozart nur die erste Strophe der Arie vertont hat. KV 79 (73^d) ist eine Szene, an der zwei Personen, Arbace und Artabano (*Artaserse* II, 11) beteiligt sind, die aber hier einem einzigen Sänger in den Mund gelegt ist. Auch hier hat Mozart den zweiten Teil der Arie (drei Verse) nicht

²² Im Gleissner-Verzeichnis der Werke Mozarts ist die Arie unter der Nr. 66 (*Rondo Aria a Soprano Solo: ex Es*) bereits als „*ebenfalls eine der frühesten Jugendarbeiten*“ bezeichnet. Ein Exemplar des Gleissner-Verzeichnisses in Photokopie liegt bei der Editionsleitung der NMA in Augsburg.

²³ Diese Beobachtungen und daraus folgend die Frühdatierung von KV 78 (73^b) und KV 79 (73^d) werden Wolfgang Plath verdankt. Bei meinem Studium der Autographe an Ort und Stelle konnte ich seine Beobachtungen und insbesondere die Identität des für beide Arien verwendeten Papiers bestätigen.

komponiert. Die Situation ist folgende: Aus dem Munde des eigenen Vaters Artabano hat Arbace, der unschuldig des Königsmordes bezichtigt wird, das Todesurteil vernommen. Auch jetzt bringt er nichts zum Nachweis seiner Unschuld vor, um seinen Vater Artabano, den wahren Täter, nicht zu belasten. Von widerstrebenden Gefühlen bewegt – plötzlich ausbrechende Verzweiflung, dann Reue und Schmerz – fleht er Artabano um Verzeihung an. Ergeben und hochherzig nimmt Arbace das Schicksal auf sich mit der Bitte an den Vater, ihm das Andenken zu bewahren, die Geliebte zu trösten und seinen König zu schützen.

KV 36 (33¹) „Or che il dover“ – „Tali e cotanti sono“ (= Nr. 5) ist im Dezember 1766 in Salzburg entstanden als eine der ersten Kompositionen nach der Rückkehr von der großen Reise. Anlaß war der Jahrestag der Konsekration von Erzbischof Sigismund von Schrattenbach am 21. Dezember 1766. In den *Salzburger Hofdiarien* heißt es: „21. Dezember (Konsekrationstag des Erzbischofs) 1766 . . . nach Ave Maria abends . . . begaben sich HöchstSelbig . . . zur welschen Comedie hinauf, welche die dermahlen anwesende Banda aufführte. Die Comedia ware betitelt *Il cavaliere di Spirito*, dan ein Intermezzo in der Musique von 4 Stimmen, betitelt *Li tre gobbi rivali per amore di Madame Sazzea* [?], letztlichn ware die Licenza in einem Rezitativ und eine Aria, welche Musiqe darüber der junge Mozard Wolfgang, Sohn des hiesigen vice Capelmeisters und bewundrungswürdiger Knab von 10 Jahr in dem Instrument ein vollkommener Meister, auch erst von England hier ankommen, zu jedermans Bewunderung componirt hat; alles dauerte bis halber 9 Uhr.“²⁴ Die genannte „Licenza“ ist jedenfalls mit unserer, auch auf der ersten Seite des Autographs mit *Licenza* überschriebenen Arie zu identifizieren und schloß sich zweifellos an das genannte Intermezzo an. Bei der im Hofdiarium genannten Komödie handelt es sich um den *Cavaliere di spirito* von Goldoni²⁵. – An dem ebenfalls höchst flüchtig und unsauber geschriebenen, mit Korrekturen übersäten Autograph (BB, jetzt Tübingen, SPK), offensichtlich eine Erstniederschrift, jedoch ohne Eintragungen Leopolds, läßt sich deutlich der Entstehungsgang beobachten: Mozart trug durch-

weg zuerst Singstimme und Baß in die Partitur ein, danach die Instrumente. Auch kann man zwei Schichten von Korrekturen unterscheiden: solche, die sich im Zuge der ersten Niederschrift ergaben, und solche, die Mozart aufgrund einer nachträglichen Durchsicht vornahm. Mozarts Arienproduktion erfährt nach KV 36 (33¹) anscheinend eine längere Unterbrechung. – Verschollen sind aus dieser Zeit außer mindestens 11 der erwähnten „15 Italiänischen Arien“ noch die Arie „*Quel destrier che all'albergo è vicino*“ aus den verschollenen *Capricci* KV 32^a vom Dezember 1764, London. Unsere Kenntnis der *Capricci* geht auf einen Brief von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel, Leipzig, vom 13. Februar 1799 zurück. Hier heißt es²⁶: „*Ich besize ein Büchdelchen mit der Aufschrift Capricci di W. Mozart a Londra nel mese Decembre 1764 (also als er 8 Jahre alt war), enthaltend von ihm selbst geschriebene kleine Compositionen verschiedener Gedanken, und eine Arie: Quel destrier che all'albergo è vicino, wovon das Original zu vielen werth für mich hat als daß ichs abstehen sollte*“²⁷. Eine im Dezember 1767 in Olmütz komponierte Arie (KV 43^{aa})²⁸ für die Tochter des „*Leibmedicus Wolf*“ ist ebenfalls verschollen²⁹. – Mehrere Arien müssen, was bisher nicht bemerkt wurde, im Jahr 1768 in Wien vor dem 30. Juli entstanden sein, wie sich aus Leopolds Brief an Hagenauer vom 30. Juli 1768 (s. Zitat oben, S. VII) zweifelsfrei ergibt. Mozarts Schwester präzisierete in ihren Aufzeichnungen von 1792 Leopolds brieflichen Bericht dahingehend, daß ihr Bruder wirklich bei jeder der genannten Persönlichkeiten sich dieser Probe seiner kompositorischen Fähigkeiten unterzogen habe³⁰.

444*/10) nachweisen. Der vollständige Titel von Goldonis Komödie lautet: *Il Cavaliere di Spirito ossia La donna di testa debole. Commedia del Sig. Avvocato Goldoni Veneziano* . . . Vgl. dazu auch A. Kutscher, *Das Salzburger Barocktheater*, Wien–Leipzig–München, 1924, S. 89 und S. 132 (Aria und Licenza, hier als zwei verschiedene Stücke angeführt, sind natürlich identisch); außerdem H. Klein, a. a. O., S. 168 ff., Salzburg 1958.

²⁶ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1234, S. 226 Zeile 19–23.

²⁷ Vgl. auch den Passus in der Konzert-Ankündigung der Mozart-Kinder im *Amsterdamsche Dingsdagische Courant* vom 25. Februar 1766 (s. *Dokumente*, S. 51): . . . et le Fils Jouera à la Fin sur l'Orgue de ses propres Caprices, des Fugues et d'Autres Pièces de la Musique la plus profonde.“ – Siehe weiterhin Bauer-Deutsch IV, S. 232, 235, 295, 303, 374, 389.

²⁸ Diese KV-Nummer fehlt in KV³ und KV⁸ (vgl. Anm. 29). Sie ist aus der internen, sich an die Numerierung des KV anlehnenden Numerierung im *Mozart-Handbuch*, hrsg. von O. Schneider und A. Algatzy, Wien 1902, S. 142, übernommen.

²⁹ Vgl. den Brief Leopolds vom 28. Mai 1778 (Bauer-Deutsch II, Nr. 450, S. 363, Zeile 155–157). – Die von Einstein (KV³) und KV⁸ vermutete Identität mit KV 53 (47^a) ist unhaltbar, wie eine Arbeit K. Pfannhausers erwiesen hat (*Zu Mozarts Kirchenwerken von 1768*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, Salzburg 1955, S. 163).

³⁰ Den Wortlaut ihrer Aufzeichnung vgl. bei Bauer-Deutsch IV, Nr. 1212, S. 192, Zeile 201–204.

²⁴ *Dokumente*, S. 67. – Vgl. F. Pirkmayer, *Über Musik und Theater am f.e.salzburgischen Hofe, 1762–1775*, in: *Salzburger Zeitung* 1886, Sonderdruck S. 23, und F. Martin, *Vom Salzburger Fürstenhof um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Sonderdruck aus: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 1952, S. 132. Ferner siehe: H. Klein, *Unbekannte Mozartiana von 1766/67* in: *Mozart-Jahrbuch* 1957, Salzburg 1958, S. 180, Anm. 25.

²⁵ Ein Textbuch einer Aufführung in Bologna 1764 konnte ich in München, Bayerische Staatsbibliothek (Signatur: P. o. ital. 80

Diese verschollenen Stücke seien unter der vorläufigen Nummer KV 45^{c-*} eingereiht. Zu bedenken wäre, ob nicht KV 79 (73^d) oder – wofür auch der Zustand der Niederschrift sprechen würde – KV 78 (73^b) mit einem dieser Stücke identisch sein sollte.

Die Arie KV 70 (61^c) „A Berenice“ – „Sol nascente“ (= Nr. 6), wie KV 36 (33ⁱ) eine „Licenza“, muß ihrem Rezitativtext nach im Zusammenhang mit einer Oper *Vologeso* aufgeführt worden sein; als Anlaß der Komposition bietet sich der Geburtstag des im Text angesprochenen Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach am 28. Februar an. Trotzdem ist die Datierung strittig. Einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit geben die Aufführungen der *Vologeso*-Opern von Sarti oder Jommelli in Salzburg im Dezember 1765³¹, die Wiederholungen im Jahr 1766 und die Neueinstudierung 1767 (Hauptprobe am 26. Februar, 1. Aufführung am Festtag). Obwohl das Schriftbild des Autographs (BB, jetzt Tübingen, SPK) eher für eine frühe Datierung, etwa in die Nähe von KV 36 (33ⁱ) in das Jahr 1767 spricht, ist doch auch Einsteins (KV³) Datierung zum 28. Februar des Jahres 1769 nicht auszuschließen³². – Wie häufig, fehlt im zweiten Teil der Arie (T. 124 ff.) eine Tempoangabe, doch dürfte zwischen dem *Allegro moderato* im c-Takt und dem zweiten Arienteil im^{3/8}-Takt etwa die Temporelation Viertel=Achtel angebracht sein.

In die späten 60er Jahre gehört wohl auch die von Wolfgang Plath in einer zeitgenössischen Stimmenkopie (Salzburg, Museum Carolino Augusteum) entdeckte Arie „Cara, se le mie pene“ (= Nr. 7)³³. Bemerkenswert, wenn auch kein Einwand gegen die Echtheit, ist, daß sie sowohl durch ihren Text – die erhaltenen Arien bis in diese Zeit sind außer den beiden *Licenze* KV 36 (33ⁱ) und KV 70 (61^c) Metastasio-Vertonungen – als auch durch ihre Besetzung sich nicht in den Rahmen der übrigen Arienkompositionen fügt. Das Werk dürfte am ehesten für einen privaten Kreis, der Mozart auch zur Wahl der kleinen Besetzung nötigte, für eine häusliche Aufführung entstanden sein. Auffällig ist die merkwürdig analoge Besetzung des mit 1775 (KV⁶) vielleicht zu spät datierten Arienfragments „Un-

dente guasto e gelato“ KV⁶: 209^a³⁴. Von diesen Überlegungen ausgehend, wäre immerhin zu erwägen, ob unsere Arie nicht mit der verschollenen „Arie“ für die Tochter des „Leibmedicus Wolf“ in Olmütz (entstanden 1767) in Verbindung zu bringen ist.

Die Mitte Dezember 1769 angetretene erste Reise nach Italien bot für Mozart erneut die Veranlassung, die Komposition einzelner Arien für verschiedene Gelegenheiten, eigene Akademien und sein Auftreten vornehmlich in Adelskreisen, wieder aufzunehmen. Die Arienreihe aus den Jahren 1770/71, die zum größten Teil erhalten ist, wird eröffnet mit den 1770 in Mailand für eine Soirée im Hause des Grafen Firmian am 12. März entstandenen Kompositionen, der Arie KV 88 (73^c) „Fra cento affanni“ (= Nr. 8) sowie der Szene KV 77 (73^c) „Misero me!“ – „Misero pargoletto“ (= Nr. 9), die Mozarts erstes großes dramatisches Accompagnato enthält. Am 13. März 1770 schreibt Leopold an seine Frau³⁵: „Verflossenen Samstag habe unmöglich schreiben können, weil der Wolff: zu dem Concert, so gestern in dem graf: Firmianschen Hause war, 3 Arien und ein Recit: mit Violinen hat Componieren müssen: und ich war gezwungen die Violin partes selbst heraus zu schreiben, und dann erst verdoppeln zu lassen, damit sie nicht gestohlen werden“³⁶. Kurz vorher teilte Leopold am Fasching (27. Februar) seiner Frau mit: „Der Wolff: ist mit Componirung zweyer Arien beschäftigt“³⁷. Es handelt sich hier wohl um die Arien KV 88 (73^c) und KV 77 (73^c). Mit einer schon am 26. Januar 1770 beendeten, jedoch verschollenen Arie „Misero tu non sei“ (KV Anh. 2 = KV⁶: 73 A) mit einem Text aus Metastasios *Demetrio* (I, 4) sind demnach in Mailand drei Arien entstanden (vgl. die oben zitierten Briefstellen)³⁸. – Die Edition von KV 88 (73^c) und KV 77 (73^c) stützt sich auf die mit Mailand 1770 datierten Autographe Mozarts (München, Bayerische Staatsbibliothek, und BB, Tübingen, SPK), die vielfach die korrigierende Hand Leopolds erkennen lassen. Zu KV 77 (73^c)

³⁴ Vorwort zur Edition (s. Anm. 33), S. IV.

³⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 165, S. 320, Zeile 4–8.

³⁶ Mit dem „Recit:“ ist wohl das große Accompagnato von KV 77 (73^c) gemeint und nicht, wie Abert (Mozart I, Leipzig 7, 1955, S. 149) vermutet, das Rezitativ einer vierten Arie, die Leopold nicht nennt. Dies ist umso wahrscheinlicher, als Rezitativ und Arie aus verschiedenen Szenen stammen. Demnach würden drei, nicht vier Arien (KV³) in Mailand entstanden sein.

³⁷ Bauer-Deutsch I, Nr. 162, S. 317, Zeile 24–25.

³⁸ Wolfgang teilt den Text der verschollenen Arie in dem Brief vom 26. Januar 1770 an die Schwester mit. Vgl. Bauer-Deutsch I, Nr. 158, S. 309, Zeile 12–21. – Die Komposition dieser Arie dürfte eine Nachwirkung der Aufführung von Hesses *Demetrio* am 10. Januar 1770 in Mantua sein. Wolfgang berichtet darüber in demselben Brief (S. 310, Zeile 22 f.).

³¹ Vgl. A. Kutscher, *Salzburger Barocktheater*, S. 89.

³² Die frühe Datierung ergibt sich aus den von H. Klein (*Mozart-Jahrbuch* 1957, S. 182 und Anm. 34) zusammengetragenen Archivalien, die jedoch im Jahr 1767 abbrechen. Erwähnenswert ist auch die Bemerkung im Gleissner-Verzeichnis der Werke Mozarts (Nr. 65), die Arie gehöre „ebenfalls zu den ersten arbeiten“.

³³ Über alles Nähere zur Frage der Auffindung, der Echtheit, der zeitlichen Einordnung und zur Aufführung verweise ich auf das ausführliche Vorwort in der von W. Plath besorgten Edition (Kassel etc. 1966, BA 4758), deren Notentext unverändert in den vorliegenden Band übernommen wurde.

ist außerdem von Wolfgangs Hand eine Violone-Stimme mit Singstimme des Rezitativs und von Leopolds Hand dasselbe für die Arie erhalten (vgl. dazu die oben zitierte Stelle aus Leopolds Brief vom 13. März 1770). Im Autograph von KV 88 (73^c) fehlt der Instrumentalvorsatz. Die in der NMA angenommene Besetzung mit zwei Hörnern und zwei Trompeten und nicht mit vier Hörnern ist dennoch weitgehend gesichert. In Mozarts frühen dramatischen Werken begegnen beide Besetzungen, bei weitem überwiegend jedoch die Verbindung zwei Hörner mit zwei Trompeten (siehe *Ascanio in Alba*, Nr. 14, Nr. 16, dagegen Nr. 19, vier Hörner; *Mitridate* Nr. 1, dagegen Duett Nr. 18, vier Hörner; *Il rè pastore* Arien Nr. 4 und Nr. 13; *Lucio Silla* Arien Nr. 1, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 9, Nr. 13, Nr. 19, Nr. 20 und *Scena VII*). Überdies verwendet Mozart bei einer Besetzung mit vier Hörnern gewöhnlich Hörner verschiedener Stimmung. Den Text zu KV 88 (73^c) entnimmt Mozart, wie schon früher mit Vorliebe, aus Metastasios *Artaserse* (I, 2): Von seinem Vater Artabano wird Arbace bestimmt, den Verdacht am Mord des Königs, den Artabano eben selbst verübt hat, auf sich zu nehmen und zu fliehen. In der diese Szene abschließenden Arie wird Arbace von Verzweiflung, Schauer, Angst und Schmerz bewegt. — Aus Metastasios *Demofoonte* (III, 4 und 5) stammt die „Scena“ KV 77 (73^c). Zwischen das Rezitativ, welches die ganze 4. Szene einnimmt, und die Arie vom Schluß der 5. Szene schiebt sich bei Metastasio noch eine ausgedehnte rezitativische Ensemble-Szene. Doch die Ausgangs-Situation, in der das Ödipusthema abgewandelt erscheint, ist dieselbe: Timante, vermeintlicher Sohn des Königs Demofoonte, hat entdeckt, daß Dircea, mit der er heimlich vermählt ist, Tochter des Königs, somit seine Schwester ist. Das Rezitativ (III, 4) ist sein großer Verzweiflungs-Monolog. Von Schmerz gerührt, wendet er sich in der Arie (III, 5) an das (anwesende) Kind, das aus seiner Verbindung mit Dircea hervorgegangen ist, dann (2. Strophe) an die Gattin und an den Vater. In die Zeit kurz vor oder während der italienischen Reise Ende 1769 oder Anfang 1770 ist wohl auch die Arie KV 71 „*Ah, più tremar non voglio*“ mit einem Text aus Metastasios *Demofoonte* (I, 1) zu setzen, die durch Verlust der restlichen Blätter im Autograph nach Seite 8 (nach 48 Takten) nur fragmentarisch erhalten ist³⁹ (im Rahmen der NMA wird das Fragment im Anhang des letzten = vierten *Arien*-Bandes abgedruckt).

³⁹ Von Wyzewa-S. Foix (*W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*, Paris 1936, II, S. 425) wird die Arie später, Ende 1772, in die Zeit des *Lucio Silla* datiert.

Sie gehört mit KV 77 (73^c), KV 82 (73^c) und KV 83 (73^p) wohl zu einer Serie von *Demofoonte*-Vertonungen.

Den Mailänder Arien schließen sich die beiden in Rom Ende April und Anfang Mai entstandenen Arien KV 82 (73^o) „*Se ardire e speranza*“ (= Nr. 10) und KV 83 (73^p) „*Se tutti i mali miei*“ (= Nr. 11) an. Über die erste schreibt Wolfgang am 21. April 1770 aus Rom an seine Schwester: „Jetzt habe ich just die Arie: *se ardire e speranza in der Arbeit*. — — —“⁴⁰ und am 25. April ebenfalls an die Schwester: „*l'aria è finita*“⁴¹. Die zweite Arie, die mit Rom 1770 datiert ist, dürfte unmittelbar danach, vielleicht für dieselbe Gelegenheit entstanden sein. J. A. Hasses Vertonung dieses Textes aus seinem *Demofoonte* (Dresden 1748) gehörte damals zu dessen berühmtesten Kompositionen. — Der Edition beider Arien liegen die Autographe zugrunde (Paris, Bibliothèque nationale, früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique, und BB, jetzt Tübingen, SPK). Bemerkenswert sind die einschneidenden Kürzungen, die Mozart in der Niederschrift von KV 83 (73^p) nachträglich, möglicherweise auf Veranlassung der Sängerin vorgenommen hat. Diese vollständig rekonstruierbare ursprüngliche Fassung ist im Anhang dieses Bandes wiedergegeben (siehe Anhang I, S. 177 bis 190). Im zweiten Teil von KV 82 (73^o) wurde die Tempobezeichnung ergänzt (T. 109). Daß hier ein Wechsel im Tempo eintreten muß, ist auch durch die Bezeichnung *Tempo primo* beim Übergang zum *dacapo*-Teil im ϕ -Takt (T. 128) gesichert. Das vorgeschlagene *Allegro moderato* mag im Sinne von „Un poco più mosso“ aufgefaßt werden. Denn bei nicht zu langsamem ϕ -Andante-Tempo dürfte fast Viertel = Viertel bleiben. Bemerkenswert ist in dieser Arie die stellenweise sehr hohe Lage des im Autograph hier im Altschlüssel notierten Violoncells, das noch über Violino II geführt wird. — Die Texte beider Arien entnahm Mozart Metastasios *Demofoonte*; für KV 82/73^o (= Nr. 10) die Arie des Timante aus der Szene 13 des I. Aktes. Über Timantes Gattin Dircea ist der Tod verhängt. Verzweifelt sinnt Timante mit Matusio, Dirceas vermeintlichem Vater, auf Rettung. Doch der Schmerz droht ihn zu überwältigen, Standhaftigkeit und Fassung verlassen ihn. — Der Text zu KV 83 (73^p) bildet den Schluß der 6. Szene im II. Akt. Dircea ist infolge ihrer geheimen Ehe mit Timante dem Tode verfallen. Auf ihrem letzten Gang trifft sie auf Creusa, die König Demofoonte seinem vermeintlichen Sohn Timante zur Gattin bestimmt hat. Schmerzerfüllt, aber in ihr Schicksal ergeben, sucht Dircea in Creusa Rührung zu erwecken und

⁴⁰ Bauer—Deutsch I, Nr. 177, S. 339, Zeile 85.

⁴¹ Bauer—Deutsch I, Nr. 179, S. 342, Zeile 16.

sie durch Vorstellung ihres eigenen Leids zu bewegen, dem verzweifelten Timante beizustehen.

Lediglich eine Abschrift des frühen 19. Jahrhunderts ist die Quelle für die Arie KV 74^b „*Non curo l'affetto*“ (= Nr. 12) *Per il Teatro di Pavia 1771*. Über Anlaß und Entstehungszeit ist nichts weiter bekannt. Jedenfalls ist Mozart während der ersten und zweiten italienischen Reise nie in Pavia gewesen, was freilich weder die Angabe auf der Partiturskopie (Prag, Universitätsbibliothek/Clementinum) entkräftet noch die Echtheit in Frage stellt. Der Text stammt ebenfalls aus dem *Demofoonte* von Metastasio (I, 7): Creusa ist von Timante, der ihr zum Gatten bestimmt war, abgewiesen worden und fordert, in ihrer Ehre gekränkt, dessen Bruder zur Rache auf. Dieser zögert. Bei Creusa ruft seine Unentschiedenheit Enttäuschung und Wut hervor. Mozart vertonte nur die erste Strophe der Arie. — Während der ersten italienischen Reise dürfte Mozart keine weiteren Arien komponiert haben; denn am 4. August 1770 schreibt er rückblickend⁴²: „*Unterdessen habe ich schon 4 itallienische Sinfonien componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5–6 schon gemacht . . .*“ Kurz darauf aber begann er die Arbeit am *Mitridate*.

Nach der ersten Italienreise bricht die Arienproduktion Mozarts wieder für mehrere Jahre ab, in denen fast das gesamte dramatische Frühwerk entsteht. Die Komposition einzelner Arien nimmt Mozart im Jahr 1775, während seines Aufenthaltes in Salzburg, diesmal mit einer Reihe von Buffo-Arien wieder auf. Es sind Einlagen bzw. Ersatzstücke für in Salzburg aufgeführte italienische Buffa-Opern, wohl für befreundete Sänger des Salzburger Hofes geschrieben. — Die Oper, in die die Tenorarie KV 209 „*Si mostra la sorte*“ (= Nr. 13) eingefügt wurde, ist nicht bekannt geworden. Das Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) ist von der Hand Leopolds datiert: *del Sgr. Cav. Amadeo Wolfgang Mozart d. 19 Maij 1775*. Die ebenfalls im Mai 1775 entstandene und auf dem Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) datierte *Aria buffa* KV 210 „*Con ossequio, con rispetto*“ (= Nr. 14) war ebenso wie KV 256 (siehe Band 2 der Werkgruppe 7) als Einlage zu Piccinnis *L'Astratto ovvero Il giocatore fortunato* (Libretto von G. Pietrosellini) bestimmt⁴³. Der Text selbst stammt nicht aus Pietrosellinis Libretto, fügt sich jedoch ohne weiteres in II, 20 ein, dieselbe Szene,

für die sehr wahrscheinlich auch KV 256 bestimmt war. Die Situation ist folgende: Der als Gelehrter Dottor Testa Secca verkleidete Capitan Faccenda hält unter gewaltigen Prahlereien um die Hand der Tochter von Don Timoteo an, eines reichen cholerischen Gutsbesitzers.

Als Einlage zu Galuppis Drama giocoso *Le nozze di Dorina* (I, 4) schrieb Mozart die Arie KV 217 „*Voi avete un cor fedele*“ (= Nr. 15). Das Autograph (BB, jetzt Berlin-Dahlem, SPK) ist datiert mit 26. Oktober 1775. Galuppis Oper scheint, wie aus dem bei Mozart wesentlich veränderten Text und einer von Goldonis Libretto abweichenden Situation hervorgeht, einschneidend bearbeitet worden zu sein⁴⁴. Bei Goldoni wendet sich das Kammermädchen Dorina schnippisch an ihre beiden Liebhaber, denen sie mißtraut, im Text, den Mozart vertonte, nur an eine Person.

Daß in einzelnen Fällen die Grenze zwischen „Liedern“ und Orchesterarien fließend ist, wurde schon erwähnt. Die zwischen 1772 und 1775 entstandene „Arie“ KV 152 (210^a), die schon im Band *Lieder* der NMA (Anhang Nr. 1, S. 65–67) veröffentlicht wurde, ist wahrscheinlich die Klavierfassung eines ursprünglichen Orchestersatzes⁴⁵. Das Stück ist daher auch in den Anhang dieses Bandes (siehe Anhang II, S. 191–193) unverändert aufgenommen worden.

Zur Edition und Aufführung

Die Tatsache, daß sich die Edition bei den Kompositionen dieses Bandes mit einer Ausnahme jeweils nur auf das Autograph, in einigen Fällen noch auf Kopien Leopolds stützen konnte, ergab besondere Probleme. Denn da die Arien nicht zur Veröffentlichung oder Verbreitung bestimmt waren, hat das Autograph in vielen Fällen nicht endgültigen Charakter, sondern stellt eine oft nur flüchtig korrigierte Erstniederschrift ad hoc dar. Es galt somit, eine sowohl hinsichtlich Mozarts In-

tur (Ms.) des Werkes (Wien 1774) befindet sich in der Fürstl. Thurn und Taxisschen Hofbibliothek (Katalog der Opern von S. Färber: *Das Regensburger Fürstlich Thurn und Taxissche Hoftheater und seine Oper 1760–1786*, Sonderdruck aus: *Verhandlungen des Histor. Vereins von Oberpfalz und Regensburg* Band 86 (1936), S. 133).


⁴² Libretti von Galuppis Oper: Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, siehe U. Sesini, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Vol. V, Bologna 1943, Nr. 1870. Ein Libretto einer Aufführung in Florenz 1761 ließ sich in München, Bayerische Staatsbibliothek (Signatur: P. o. ital. 747^m/3) nachweisen. In den Libretti lautet der Titel übrigens lediglich *Le Nozze*.

⁴³ Vgl. dazu die Ausführungen von E. A. Ballin im Vorwort zu NMA III/8, S. IX. Die von Wyzewa-S. Foix (W.-A. Mozart . . . II, Paris 1936, S. 236) und Einstein (KV³) geäußerten Zweifel an der Echtheit teilt Ballin nicht.

⁴² Beilage Wolfgangs in einem Brief Leopolds aus Bologna; vgl. Bauer—Deuschl, Nr. 202, S. 377, Zeile 56–57.

⁴³ Textbücher in München, Theatermuseum (Signatur 18168): *L'Astratto ovvero Il Giocatore fortunato. Dramma Giocoso per Musica . . . Dresda, l'anno 1772*. — Vgl. auch E. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos*, Washington 1914, I, S. 176. Piccinnis Oper ging 1772 in Venedig zum ersten Mal in Szene. Eine Parti-

tention als auch hinsichtlich der Forderungen, die an eine Ausgabe zu stellen sind, vertretbare Lösung zu finden. Über spezielle Fragen geben die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken und die Fußnoten im Notentext Auskunft. Der Gepflogenheit der Zeit folgend wurden an allen Stellen, die in der Intention und im Schriftbild keine Differenzierung zwischen Staccato-Punkt und Staccato-Strich erkennen lassen, in der Regel einheitlich Staccato-Striche gesetzt. Eindeutig punktiert ist

diese Form , die auch L. Mozart kennt als Figuren, die „nicht nur in einem Bogenstriche, sondern mit einem bey jeder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterschieden müssen vorgetragen werden“⁴⁶. Eine meist deutliche Unterscheidung von Punkt und Strich ist in Mozarts Handschriften erst etwa seit 1775 festzustellen (z. B. hier in KV 217). Daß Mozart des öfteren bei längeren staccato-Gängen (Sedezehntel) Punkte, bei einzelstehenden Noten (oft Achtel oder Viertel) Striche setzt, läßt auf eine unterschiedliche Vortragsweise schließen, die sich oft auch unmittelbar aus der Musik ergibt: Striche über Noten, „deren er [sc. der Komponist] jede mit ihrem eigenen Striche [sc. Bogenstrich] recht abgestossen, und eine von der andern abgesondert vorgetragen wissen will“⁴⁷, und Punkte für das leichte, kurze Staccato⁴⁸. Indessen muß betont werden, daß die Entscheidung für Staccato-Punkt oder Staccato-Strich keiner allgemein anwendbaren Regel unterliegt, sondern eine Frage des an der Quelle selbst orientierten Ermessens, der Interpretation im einzelnen Fall ist. Nur in der Arie KV 74^b blieb es durchwegs bei den Staccato-Punkten der als einzige Quelle vorliegenden Partiturtkopie des frühen 19. Jahrhunderts. — Die in manchen Stücken in höherem Maß notwendigen Ergänzungen (Vorzeichen, Artikulation, Tempobezeichnungen) sind auf die Fälle beschränkt, die Anlaß zu Mißverständnissen geben könnten. Das gilt vor allem auch für die Ausführungsvorschläge, die, um das Notenbild nicht zu sehr zu belasten, in der

Regel nur einmal gegeben wurden. Gelegentliche Inkonsequenzen in der Artikulation sind belassen worden (so z. B. KV 70/61^c Arie, KV 77/73^c Arie). — In sämtlichen Stücken bis auf die Arie „*Cara, se le mie pene*“ (= Nr. 7) ist Orchesterbesetzung gefordert. Dagegen ist die erwähnte Komposition nur in solistischer Besetzung denkbar. Allenfalls ließe sich die Violine mit zwei oder drei Spielern, das Violoncello mit einem Kontrabaß verstärkt ausführen. — Selbstverständlich war damals bei orchestraler Besetzung die Verdoppelung des „Basso“ durch Fagotte, wenn diese nicht in eigenen Systemen notiert waren⁴⁹. Diese Praxis erklärt sich aus der oft sehr spärlichen Besetzung der Bässe (geringe Anzahl der Celli) und Bratschen in italienischen Theaterorchestern und in kleineren Hofkapellen⁵⁰. Die Verstärkung der Bässe mit Fagott in allen Fällen, in denen auch Oboen mitwirken, bezeugt auch J. A. Scheibe⁵¹. J. J. Quantz hält dagegen auch bei reiner Streicherbesetzung ab sechs Violinen die Mitwirkung des Fagotts „col Basso“ für unerlässlich⁵². Eindeutig spricht sich J. Haydn einmal aus in der Anweisung zur Aufführung einer seiner geistlichen Kantaten im Stift Zwettl im Jahr 1768, wohl im Hinblick auf die schwache zur Verfügung stehende Streicherbesetzung: „In der Sopran Aria kan allenfahls der Fagot ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan selber zugegen wäre, zu mahlen der Bass durchaus obligat, und schätze jene Music mit denen 3 Bassen, als Violoncello, Fagot und Violon höher, als 6 Violon mit 3 Violoncello . . .“⁵³. Aus alledem ergibt sich, daß das Fagott lediglich als Verstärkung zugezogen wurde, wenn die Streichbässe zu schwach besetzt waren. In diesem Sinne steht auch dem Mitlaufen des Fagotts „col Basso“ in reinem Streichersatz nach der Praxis der Zeit nichts im Wege. In der Arie KV 36/33ⁱ (= Nr. 5) bleibt auch vom Autograph her

⁴⁶ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 43. — Gänzlich ungebräuchlich ist freilich der Staccato-Punkt auch in dieser Zeit keineswegs (L. Mozart, J. J. Quantz; vgl. den Beitrag von H. Keller in der ersten in Anm. 48 genannten Veröffentlichung).

⁴⁷ L. Mozart, *Versuch*, S. 45.

⁴⁸ Vgl. zu diesen Fragen: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage*. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von H. Albrecht, Kassel etc. 1957. Dazu außerdem E. Zimmermann, *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung in: Festschrift für Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 400–408, und P. Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei W. A. Mozart*, in: *Die Musikforschung* XI (1958), S. 428 ff.

⁴⁹ Vgl. dazu C. Bär, *Zum Begriff des „Basso“ in Mozarts Sere-naden*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1960/61, Salzburg 1961, S. 145. Außerdem: R. Haas, *Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Wiener Kongreßbericht* 1909, und ders. in: Vorwort zu DTÖ 18/2 *Das Wiener Singspiel*.

⁵⁰ Vgl. dazu L. F. Tagliavini im Vorwort zum *Mitridate*, NMA III/5/4, S. XIII und Anm. 30, und Schreiber, *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin 1938, S. 128, 129. In Italien spielte sogar offenbar des öfteren der Posaunist neben dem Kontrabassisten die Opera buffa durchwegs mit (Schreiber, a. a. O., S. 143).

⁵¹ *Critischer Musicus*, Leipzig 1745, S. 713: „Wenn bey einer Musik Trompeten und Pauken sind: so soll . . . Der Baß soll auch, außer dem Concertbasse, noch mit drey bis vier kleinern Bassen und mit ein paar Bassons besetzt seyn.“ Weiter unten heißt es (S. 714): „Wenn Hoboen gebraucht werden: so müssen die Bässe auch allemal mit Bassons verstärkt werden.“

⁵² Versuch einer Anweisung die flüte traversière zu spielen, Breslau 1752, S. 185.

⁵³ Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. und erläutert von D. Bartha, Kassel etc. 1965, S. 60.

offen, ob während des zweiten Arienteils, in dem die übrigen Bläser aussetzen, die Fagotte col basso weitergeführt werden sollen. Es ist aber in diesem und in ähnlichen Fällen jedenfalls sinnvoller, den beabsichtigten reinen Streichersatz nicht mit Bläserklang zu mischen. Die nicht-obligate Mitwirkung des Fagotts dürfte sich bei normal vollbesetztem Streichorchester überhaupt erübrigen. Auf die noch um 1770 übliche Freizügigkeit der Besetzung weist der Bericht Leopolds in einem Brief vom 15. Dezember 1770 über die Ausführung des *Mitridate*⁵⁴. Danach haben bei einem Orchester von je 14 ersten und zweiten Violinen, 2 Klavieren (d. h. Cembali), 6 Bässen, je 2 Celli und Fagotten, 6 Violon und 2 Oboen die beiden Flöten an den Stellen, wo sie nicht obligat vorgesehen waren, die Oboen verdoppelt⁵⁵. — Nicht immer leicht zu entscheiden ist dagegen die Frage der Mitwirkung des Cembali insbesondere im Accompagnato. Bis Ende des 18. Jahrhunderts ist die Generalbaßbegleitung im allgemeinen selbstverständlich. „*Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey*“⁵⁶. Das gilt besonders auch für das Accompagnato⁵⁷. Auch in den Accompagnati der hier vorgelegten Arien ist gelegentlich an Stellen, in denen die übrigen Instrumente pausieren und nur der Baß die Singstimme begleitet, ein diskretes Generalbaßspiel, somit Mitwirkung eines Tasteninstrumentes (Cembalo oder allenfalls Klavier) unerlässlich: KV 79 (73^d) = Nr. 4, T. 14, 18; KV 77 (73^e) = Nr. 9, T. 13, 17/18, 24, 60, 67, 71/72, 99. Bei einer durchgängigen Generalbaßbegleitung am Cembalo, die freilich vom Satz her meist überflüssig ist⁵⁸, wäre in jedem Fall, vor allem aber in der Arie, äußerste Durchsichtigkeit angebracht. Überhaupt war die italienische Tradition dem Generalbaßspiel nicht besonders zugeneigt⁵⁹. Dies gilt vor

allem für die Arien, wo selbst Bezifferung keineswegs immer auf Generalbaßspiel schließen läßt⁶⁰. Demzufolge ist die gelegentliche Bezifferung in Mozarts Arien-Autographen (z. B. KV 255) nicht unbedingt Kriterium für Generalbaßspiel. — Der Einsatz des Orchesters im Accompagnato erfolgte nach damaliger Gepflogenheit in der Regel erst, wenn die Singstimme geendigt hatte: z. B. (aus Nr. 5, T. 15/16)

ausgeführt:

Corris Vorschrift, das Orchester habe mit dem Einsatz zu warten, bis der Sänger pausiert, spiegelt wohl die damals ohne Zweifel vorbildliche italienische Praxis⁶¹. In diesem Sinn äußert sich auch Haydn in der bereits erwähnten Anweisung zur Aufführung einer seiner Kantaten im Jahr 1768: „3: tens ist in denen Accompagnirenden Recitativem wohl zu observiren, daß das Accompagnement nicht eher herein trette, als bis der Sänger vollckomen den Text abgesungen, obwohlen sich das Contrarium in der Partitur öftters zeigt.“⁶² Diese Praxis wird noch in der bedeutendsten Gesangsschule des 19. Jahrhunderts, die jedoch weitgehend die Tradition des 18. Jahrhunderts überliefert, in M. Garcias *Traité complet du chant* (Paris 1847) vertreten⁶³: „Bei dem gesungenen Recitativ (recitativ instrumenté) muß die Stimme immer ganz frei von der Begleitung erhalten werden. Deswegen schlagen die Akkorde nur nach Beendigung oder vor dem Beginnen des Gesanges an.“ (Vgl. auch weiterhin ebda., S. 77). Dagegen steht das sicherlich ebenfalls der Wirklichkeit entsprechende Zeugnis von J. J. Quantz (*Versuch*, S. 272), wonach die begleitenden Instrumente streng im Takt noch in

⁵⁴ Bauer—Deutsch I, Nr. 223, S. 408.

⁵⁵ Vgl. dazu Tagliavini im Vorwort zum *Mitridate* (NMA II/5/4), S. XIII.

⁵⁶ J. J. Quantz, *Versuch*, S. 185.

⁵⁷ Vgl. C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, II, S. 310, S. 315 ff.

⁵⁸ Eine Ausnahme ist durch ihre Kammerbesetzung die Arie „*Cara, se le mie pene*“. Vgl. dazu W. Plath in der Anm. 33 erwähnten Edition.

⁵⁹ Vgl. dazu C. Ph. E. Bach, *Versuch* II, S. 177, wo er über die Abneigung der Italiener gegen das „*Geklimper*“ des Cembali in „*affektösen*“ Arien spricht. Er selbst tritt für besondere Diskretion der Begleitung in solchen Fällen ein (ebda. II, S. 242). Innerhalb der Buffa-Oper hat man wohl überhaupt auf die Generalbaßbegleitung verzichtet. Vgl. dazu F. Oberdörffer, *Der Generalbass in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939, S. 31 und S. 109. — Herr Dr. Hans Schmid (München) machte mich freundlicherweise auf eine Stelle im *Dictionnaire de Musique* (Paris 1768) von J. J. Rousseau aufmerksam, die in dieselbe Richtung geht (Artikel *Accompagnement*, S. 14). „*Les Italiens*

ne veulent pas qu'on entende rien dans l'Accompagnement, ni dans la Basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du Chant; & leurs Accompagnemens sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'attention s'évaporent en se partageant.“ (Vgl. außerdem ebda., S. 13).

⁶⁰ Bereits in viel früherer Zeit, z. B. bei A. Scarlatti, wird häufig in Arien durch den Zusatz *senza Cembalo* beim beziffernten Baß das Generalbaßspiel ausdrücklich ausgeschlossen, was schon C. Ph. E. Bach (*Versuch* II, S. 177) als Besonderheit vermerkt.

⁶¹ *A Select Collection of the most admired songs, duetts etc. from operas in the highest esteem ...* By Domenico Corri Edinburgh, printed for John Corri (London um 1779). (Exemplar in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Signatur: DD 38). Vgl. auch J. A. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774, S. 203.

⁶² J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, S. 58.

⁶³ Gekürzte deutsche Ausgabe von F. Volbach, Mainz (1909), S. 76.

den Gesang einzufallen hätten, also nicht warten sollen, bis der Sänger pausiert. In der für das 18. Jahrhundert führenden Gesangsschule von Tosi-Agricola⁶⁴ heißt es: „Die kurzen Sätze zwar, welche die Instrumente zwischen dem accompagnireten Recitativ spielen, müssen nach dem Tacte ausgeführt werden. Doch ist der Sänger in seiner Stimme hieran nicht gebunden, sondern muß nur die kurzen Sätze auswarten, wenn er nicht schon unter denselben eintreten soll; so wie hingegen die Instrumentisten wieder auf ihn warten müssen.“ Man ersieht daraus, daß die Praxis keineswegs immer einheitlich oder strengen Regeln unterworfen war. Die Trennung von Gesangslinie und Orchesterbegleitung dürfte man indessen doch wohl als den Normalfall ansehen⁶⁵. Richtschnur für die Begleitung der *Accompagnati* wird vor allem die dramatische Situation, der Affekt sein, somit die Interpretation, nicht die mechanische Anwendung einer Regel. So möchte man an folgenden Stellen den Einsatz des Orchesters im Takt empfehlen: KV 70 (61^c) = Nr. 6, T. 31; KV 77 (73^c) = Nr. 9, T. 14, 22, 29, 34, 49, 52, 71, 89, 100. Übereinstimmung aber besteht über die rhythmische und agogische Freiheit im Vortrag des Rezitativen in den Partien, in denen die Singstimme allein ist bzw. von gehaltenen Akkorden begleitet wird. „Man siehet wenigstens aus den Rezitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tact-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affekten kurz hintereinander zu erregen und zu stillen. Der Tact ist alldenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist.“ (C. Ph. E. Bach, *Versuch I*, S. 124; vgl. auch *II*, S. 314). J. A. Hiller schreibt in seiner *Anweisung* von 1780 (S. 100): „Dass überall das Recitativ ohne Beobachtung des Takts gesungen werde, ist bekannt.“ Die natürliche Sprachdeklamation einerseits, die dramatische Situation bzw. der Affektgehalt und Inhalt des Textes andererseits müssen hier maßgebend sein. Diese Art des freien Vortrags betrifft vor allem Mozarts erste große, dramatische Szene: das *Accompagnato* von KV 77 (73^c) = Nr. 9. Dagegen kommt es in den *Accompagnati* der *Licenze* KV 36 (33^b) = Nr. 5 und KV 70 (61^c) = Nr. 6 mehr auf die gleichmäßig getragene, würdevolle Deklamation an. Noch auf einen Umstand sei hier hin-

gewiesen, dem heute vielfach mit Unsicherheit begegnet wird. Sie folgt daraus, daß Mozart in der Regel die Singstimme nicht dynamisch bezeichnet. Daraus ist jedoch keineswegs die unbesehene Übertragung der Dynamik des Orchesters auf die Singstimme abzuleiten. Denn meistens resultiert die dynamische Bezeichnung im Orchester aus seiner Begleitrolle. So ist etwa ein *fp* im Orchester von der Singstimme in der Regel nicht mitzumachen (z. B. Nr. 1, T. 80/81, T. 93/94; Nr. 2, T. 67 u. 68, T. 90/91; Nr. 5 *Arie*, T. 24 ff., T. 56/57; Nr. 7, T. 34; Nr. 8, T. 17/18, T. 77/78, T. 163/164, T. 178 ff.; Nr. 9 *Arie*, T. 89/90, T. 97; Nr. 11, T. 51/52; Nr. 13, T. 34/35, T. 40 ff.; Nr. 14, T. 19 ff.; Nr. 15, T. 56 ff., T. 66. Dagegen ergibt sich Nr. 8 T. 153–155 ein *fz*-Akzent in der Singstimme entsprechend dem *fp* im Orchester von selbst). Aber auch die Dynamik des Orchesters, die fast nur aus *piano* und *forte*, in den frühen Werken Mozarts selten *pp* oder *mf*, besteht, läßt verschiedene Grade der dynamischen Schattierung zu. „Das beygefügte *forte* und *piano* bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen . . .“⁶⁶ Das ist besonders bei der oft vom Herausgeber ergänzten Anfangsdynamik der Fall. Das *Anfangs-forte* in KV 83 (73^p) = Nr. 11 und KV 217 = Nr. 15 ist eher in Richtung eines *mf* bzw. eines *mp* zu interpretieren.

Für Mozarts frühe Werke dürfte noch ohne wesentliche Einschränkung die Praxis Geltung besitzen, wie sie in den zahlreichen Anweisungen der Zeit von Tosi-Agricola, C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz, L. Mozart und J. A. Hiller niedergelegt ist. Erst Mozarts spätere Werke stellen an den Interpreten Anforderungen, die nicht mehr durch die herrschende Gesangstradition erfaßt werden, sondern ihre Maßstäbe aus der Musik selbst beziehen. — Unter den Vortragslehren der Zeit haben vor allem die schon mehrfach genannten *Anweisungen* von J. A. Hiller, die gänzlich auf der italienischen Gesangsschule und auf den grundlegenden Traktaten G. B. Mancinis und Tosi-Agricolas basieren, zusammenfassenden Charakter⁶⁷. Doch sollte man diese Lehrwerke, zu denen auch noch Garcias ebenfalls erwähnte Gesangsschule zu rechnen ist, nicht als Regel-

⁶⁶ D. G. Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*, Leipzig 1789, S. 348.

⁶⁷ J. A. Hiller, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774; dazu: *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen*, Leipzig 1774; dann: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig 1780. Ferner in diesem Zusammenhang zu nennen ist: *Sedici Italianische Arien . . . mit der Art sie zu singen und zu verändern . . .*, Leipzig J. F. Junius 1778. — G. B. Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sul canto figurato*, Wien 1774 (Neudruck hrsg. von Della Corte in: *Canto e bel Canto*, Turin 1933), und P. F. Tosi, *Opinioni*, 1723, (vgl. Anm. 64).

⁶⁴ P. F. Tosi, *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna 1723, deutsch und wesentlich erweitert: J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757, S. 153.

⁶⁵ J. Riepel (*Harmonisches Syllbenmaß*, Regensburg 1776, S. 86) meint, Orchester und Singstimme könnten im *Accompagnato* dann ineinander greifen, wenn der Text einen gesteigerten Affekt zum Ausdruck bringt.

sammlung mißverstehen, sondern sich stets vor Augen halten, daß es sich um notwendig uneinheitliche „Versuche“ handelt, das Lehrbare einer lebendigen, sehr vielgestaltigen Praxis aus unmittelbarer aber auch individueller Anschauung heraus zu vermitteln. — Hier sei an erster Stelle die Frage der Appoggiatura berührt⁶⁸. Die heutige Praxis ist diesbezüglich häufig unsicher und schwankt zwischen völliger Mißachtung und pedantisch-starrer Anwendung der Appoggiatur. Jedenfalls ist festzuhalten, daß die Appoggiatur nicht so sehr ornamentale als prosodische Funktion hat. „Im italienischen Gesange bildet der Vorschlag den prosodischen Accent, fällt stets auf den Anschlag der Taktglieder und auf die lange Silbe der weiblichen und männlichen Worte, und kann deshalb kaum als Verzierung gelten.“⁶⁹ „Beendigen die beiden ersten Noten eines Taktes ein Satzglied, so trägt die erste immer den prosodischen Accent und muss daher in einen Vorschlag (appoggiatura) verwandelt werden . . . Von dieser Regel sind nur die Fälle ausgenommen, bei welchen die zwei Noten einen wesentlichen Bestandteil des Motivs bilden.“⁷⁰ Es handelt sich vor allem um den ganz- oder halbtönigen Vorschlag von oben oder unten, je nach dem melodischen Verlauf. Die zitierten Bemerkungen Garcias beziehen sich allgemein auf jeden Gesang. Einige Beispiele für verschiedene Möglichkeiten der Appoggiatur, die sicher auch der Praxis im 18. Jahrhundert entsprochen haben, seien angeführt:



Selbstverständlich ist jedoch im Rezitativ die Appoggiatur ein integrierender Bestandteil des Vortrags. „Auch der Vorschlag findet seinen Platz in dem Rezitativ, aber nicht als Verzierung, sondern als Hebung der Stimme für den Ausdruck des tonischen Accentes bei den von einer Pause gefolgtten *piani* oder *sdruc-cioli*-Worten (*pour donner plus de force à l'accent tonique des mots piani ou sdruc-cioli suivis d'un silence*).“⁷¹ Hinsichtlich des *Accompagnato* heißt es weiter: „Die Notwendigkeit, den Accent fühlbarer zu machen, läßt folgende Regel entstehen: Die beiden gleichen Noten, welche in der Regel ein Satzglied

⁶⁸ Vgl. dazu Tagliavini in den Vorworten zum *Ascanio in Alba* NMA II/5/5, S. X und S. XI, zur *Betulia liberata*, NMA I/4/2, S. IX, und das Vorwort von F. Giegling zur *Schuldigkeit des Ersten Gebots*, NMA I/4/1 S. VIII und S. IX.

⁶⁹ Garcia, *Gesangsschule* (F. Volbach), II, S. 45.

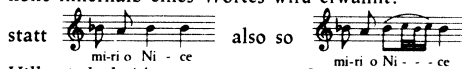
⁷⁰ Ebd., S. 47.

⁷¹ Ebd., S. 74.

endigen, und denen eine Pause folgt, werden stets geändert, und zwar die erste, je nach Empfinden, als aufwärts oder abwärts steigender Vorschlag behandelt.“⁷² Demnach ist der Sinn der Appoggiatura die Hervorhebung der betonten Silbe bei einer Folge von Tönen gleicher Tonhöhe. Tosi-Agricola führen folgende Möglichkeiten der Schluß-Appoggiatura im Rezitativ an⁷³:



Auch der Mordent zwischen zwei Tönen gleicher Tonhöhe innerhalb eines Wortes wird erwähnt:



Hiller jedoch (*Anweisung*, 1780, S. 100) schränkt ein, man müsse mit solchen ornamentalen Wendungen auf dem Theater sparsamer umgehen als in Kirche und Kammer. Wie aus zahlreichen zeitgenössischen Ausführungsbeispielen hervorgeht, in denen die vom Sänger erwarteten „Veränderungen“ der notierten Singstimme demonstriert sind, wurde die Appoggiatur in reichlichem Maße auch in den Arien angewendet⁷⁴. Die Anwendung der Appoggiatur muß hier jedoch in besonderem Maße dem musikalischen Ermessen im einzelnen Fall überlassen bleiben. Grundsätzlich steht der Appoggiatur vor allem bei weiblicher Wortendung mit folgender Pause nichts im Wege. Da der Vorhalt aber in der Arie ein starkes Mittel des musikalischen Ausdrucks ist, leicht pathetisch und weich wirkt, sollte man ihn mit Vorsicht anwenden. Nichts wäre falscher, als das musikalische Urteil aus dem musikalischen

⁷² Ebd., S. 75.

⁷³ *Anleitung zur Singkunst*, S. 154 ff.

⁷⁴ Hier wären vor allem die erwähnten Lehrwerke Hillers, Corri's *Select Collection*, dann eine *Particella con Rifiorimenti* von J. Chr. Bachs Arie „*Non sò d'onde viene*“ (British Museum London, Signatur: RM 23 d. 5 11) die auch Mozart vertont hat (KV 294), Mozarts verzierte Fassung dieser Arie (sie kommt in Band 2 der Werkgruppe 7 zum Abdruck), sowie nicht zuletzt Mozarts verzierende Ausführung der Singstimme der Arie „*Cara, la dolce fiamma*“ von J. Chr. Bach (KV 293^e) zu nennen.

Zusammenhang heraus der mechanischen Anwendung einer vermeintlichen Regel unterzuordnen. Dies muß vor allem deshalb betont werden, weil nicht zu erwarten steht, daß die Ganzheit damaliger Gesangspraxis, zu der auch die empfindsame „Veränderung“ der einfachen Gesangslinie zählt und innerhalb derer auch die häufige Anwendung der Appoggiatur tragbar war, heute wieder aufgenommen werden kann. Der starken aufführungs-stilistischen Unterscheidung entsprechend, die man damals zwischen Theater-, Kammer- und Kirchenstil machte, insbesondere auch im Vortrag des Rezitativs⁷⁵, ist etwa eine dramatische, pathetische Szene aus der Seria (z. B. KV 77/73^c = Nr. 9) anders zu behandeln als ein Secco oder auch Accompagnato aus der Buffa. Ähnliches gilt für die Arie. So empfiehlt sich etwa bei der Buffa-Arie KV 217 besondere Zurückhaltung in der Anwendung der Appoggiatur. Die im Kleinstich über die Singstimme gesetzten Appoggiatur-Vorschläge des Herausgebers wollen mehr die selbständige Auseinandersetzung mit diesen Fragen anregen als fertige Lösungen bieten. — Dies gilt auch für die im Notentext in manchen, nicht ohne weiteres klaren Fällen ebenfalls in Kleinstich hinzugefügten Ausführungen der Vorschläge. Ihre Aufgabe ist, eine Melodie „singbarer zu machen“; denn „endlich sind sie dasjenige, was den Vortrag zusammen hängen.“ (L. Mozart, *Versuch*, S. 193). Man unterschied allgemein die „veränderlichen“ (d. h. langen) und die „unveränderlichen“ (d. h. unveränderlich kurzen) Vorschläge, die jedoch in der Notierung oft nicht differenziert wurden⁷⁶. Es kam immer auf den musikalischen Zusammenhang an. So ließ die Grundregel für den veränderlichen Vorschlag, nach dem die Vorschlagsnote die Hälfte der Geltung der Hauptnote beansprucht bzw. 2/3 der Geltung, falls die Hauptnote punktiert ist, vielerlei Modifikationen zu. Nur ein Fall für viele möge hier stehen. Gewöhnlich nimmt der Vorschlag, steht er vor einer Note mit nachfolgender Pause, den Wert der Hauptnote, diese dagegen den Wert der Pause ein:



„Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Komposition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu“, um

⁷⁵ Siehe Tosi-Agricola, S. 150 ff., J. A. Hiller, *Anweisung*, 1780, S. 99 ff.

⁷⁶ Die heutige Notierung des kurzen Vorschlags ♯ kommt offenbar um 1800 auf (2. Auflage von D. G. Türks *Klavierschule*, 1802) und hängt wohl mit dem Notendruck zusammen, in dem die geschriebene Form des Sechzehntels (♯) bei den Vorschlagsnoten beibehalten wurde.

⁷⁷ Vgl. L. Mozart, *Versuch*, S. 197.

den Vorschlag richtig anzubringen. Je nach dem kompositorischen Zusammenhang ist nämlich auch folgende

Ausführung möglich⁷⁸:



Man mache sich auch immer bewußt: „Es ist nicht möglich, ungeachtet der oben angeführten vier Ursachen und Veranlassungen der Vorschläge, wohin sich doch die meisten Fälle rechnen lassen, alle und jede Stellen welche Vorschläge erfordern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches von dem Geschmack und der Empfindung des Tonsetzers, oder Ausführers abhängt“⁷⁹. Insbesondere muß ausdrücklich betont werden, daß auch der kurze Vorschlag, gewöhnlich als ♯ notiert, keineswegs „unveränderlich“ ist, und daß über die Dauer das musikalische Gefühl zu entscheiden hat. Ein Beispiel für Vorschläge, die zwischen veränderlichen und unveränderlichen stehen, führt Tosi-Agricola (*Anleitung*, S. 72) an:



Letzte Instanz ist also, ähnlich wie bei den Appoggiaturen, auch für die Ausführung der Vorschläge im Rahmen der in Regeln niedergelegten Praxis Tempo und Charakter der Komposition. — Zum Abschluß noch ein Wort zu den Kadenzen. Auch hier hat der Bandbearbeiter Vorschläge ausgearbeitet, die im Notentext an den betreffenden Stellen als Fußnoten eingerückt wurden. Hier wurde nach dem Grundsatz verfahren, daß die Kadenz auch in ihrer Ausdehnung dem Format der Arie entsprechen müsse. Als unschätzbare Vorbilder, falls man eigene Lösungen versucht, können die Kadenzen KV 293^c dienen, die Mozart im Jahr 1778 zu den Arien „Cara, la dolce fiamma“ (*Adriano in Siria*), „O nel sen di qualche stella“ (*Catone in Utica*) und „Quel caro amabil volto“ von J. Chr. Bach schrieb. J. A. Hiller beschäftigt sich in der nun schon mehrfach erwähnten *Anweisung* ausführlich mit der Arien-Kadenz. Er kommt dabei zu folgenden Grundregeln⁸⁰: „1) Die Cadenzen müssen nicht zu häufig vorkommen, auch nicht zu lang seyn. Eigentlich sollte darinne gar nicht Athem genommen werden; sie dürfte also von Rechts wegen, nicht länger dauern, als es der Athem des Sängers gestattete.“ Jedoch „ist dieß Gesetz so unverbrüchlich nicht zu halten; nur muß das Athem-

⁷⁸ Über verschiedene Ausführungsmöglichkeiten desselben langen Vorschlags siehe J. A. Hiller, *Exempelbuch*, 1774, S. 22–24.

⁷⁹ Tosi-Agricola, *Anleitung*, S. 73.

⁸⁰ *Anweisung*, Leipzig 1780, S. 111 ff.

holen mit solcher Geschwindigkeit, und auf Noten geschehen, daß der Zusammenhang nicht zerrissen wird. Die Cadenzen müssen sich 2) allemal auf den in der Arie liegenden Charakter und Hauptaffect beziehen. Eine aus lauter gezogenen Noten bestehende Cadenz wäre in einer feurigen Arie, so wie in einer langsamen eine aus wilden Läufen zusammengesetzte am unrechten Orte. Um eine Cadenz der Arie recht anzupassen, bedient man sich auch wohl einzelner schöner Stellen aus der Arie selbst, und sucht sie geschickt in dieselbe einzuflechten. 3) Einerley Figuren dürfen nicht zu oft wiederholt werden; sondern man muß verschiedene Figuren zu verbinden, und mit einander abzuwechseln suchen: so daß sie mehr einer geschickten Zusammenfügung einzelner abgebrochener Sätze, als einer förmlichen ariosen Melodie ähnlich sieht. Aus diesem Grunde darf man sich auch nicht an die Tactart binden; ob man gleich die Bewegung der Arie einigermassen zum Maaßstabe nehmen, und im Adagio keine Cadenz als ein Allegro, und umgekehrt im Allegro keine als ein Adagio singen muß. 4) Je mehr Unerwartetes in eine Cadenz gebracht werden kann, desto schöner ist sie.“ Nun zeigt Hiller die harmonischen Möglichkeiten der Kadenz (ebda., S. 112). Die eine Art wäre die Kadenz in der Haupttonart, eine zweite die Kadenz in der Dominanttonart, wobei die Grundtonart nur „nebenher“ berührt wird. Die dritte Art nimmt „kurze Wendungen und Ausweichungen in entfernte Tonarten zu Hülfe“. Doch soll man sich vor „allzufremden Tönen“ hüten und immer beachten, „dass sie als Dissonanzen gegen den Baß eine richtige Auflösung bekommen.“ Hiller führt sodann (ebda., S. 113ff.) näher aus, wie die Kadenzen einzurichten wären, und gibt hierfür Beispiele. Wichtig ist hier noch die Bemerkung, daß auch bei kadenzierenden Einschnitten im Verlauf der Arie die Sänger die Kadenz-takte ohne Verzögerung des Tempos zu verzieren pflegten. Voraussetzung ist, daß genug Zeit vorhanden ist, d. h. daß die kadenzierenden Takte aus langen Noten bestehen. „Im Adagio kann schon etwas unternommen werden, wenn auch nur ein Viertel Zeit dazu ist; ein halber Tact ist freylich besser. Im Allegro wird wenigstens ein halber Tact erfordert; besser ist ein ganzer Tact“⁸¹. Dann gibt er folgende Beispiele, die sich jedoch leicht auch auf andere Fälle und Tempi übertragen lassen:

Adagio

l'a - me - rò l'a - - - me - rò l'a - - - me -

⁸¹ Hiller, *Anweisung*, 1780, S. 116.

rò l'a - - - me - rò l'a - - - me - rò

l'a - me - rò l'a - - - me - rò

l'a - - - me - rò

l'a - - - me - rò

An folgenden Stellen unserer Arien wären solche Ausgestaltungen von kadenzierenden Takten denkbar: KV 21 (19°) = Nr. 1, T. 103, KV 70 (61°) = Nr. 6, T. 59/60, KV 77 (73°) = Nr. 9, T. 32, KV 82 (73°) = Nr. 10, T. 51/52, T. 96/97, T. 160/161, KV 74^b = Nr. 12, T. 69/70. Wieweit allerdings solche Zutat empfehlenswert ist, wird weitgehend auch vom Charakter der Stimme abhängig sein. So wäre etwa in KV 82 (73°) T. 160/161 eine spielerische Koloratur dann zu vertreten, wenn die Stimme Schwierigkeiten hat, während der ganzen Note c' die Spannung zu halten. Jedenfalls aber müßte der charakteristische Undezimmsprung erhalten bleiben.

*

Zum Abschluß sei all denen gedankt, die durch Auskünfte und andere Bemühung am Erscheinen dieses Bandes beteiligt sind, an erster Stelle der Editionsleitung der NMA, Herrn Dr. Wolfgang Plath (Augsburg), der auch wesentlichen Anteil hat an der in diesem Band vorgenommenen neuen zeitlichen Einordnung mancher Stücke und außerdem die Revision von Nr. 7 beisteuerte, sowie Herrn Dr. Wolfgang Rehm (Kassel) für unermüdete Tatkraft und mannigfache Hilfe. Dank schulden NMA und Bandbearbeiter neben den im Kritischen Bericht genannten Archiven und Bibliotheken weiterhin Herrn Dr. Walther Dürr (Tübingen), der freundlicherweise die Durchsicht der italienischen Texte übernahm. Ganz besonders möchte ich nicht zuletzt Frau Kammersängerin Professor Annelies Kupper (München) danken für viele wertvolle Ratschläge in der Ausarbeitung der Kadenzen und in anderen Interpretationsfragen.

München, im April 1967

Stefan Kunze

Handwritten musical score for "Va, dal furor portata" KV 21 (19c), Blatt 4r. The score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Italian. The bottom six staves are instrumental accompaniment. The handwriting is in dark ink on aged paper.

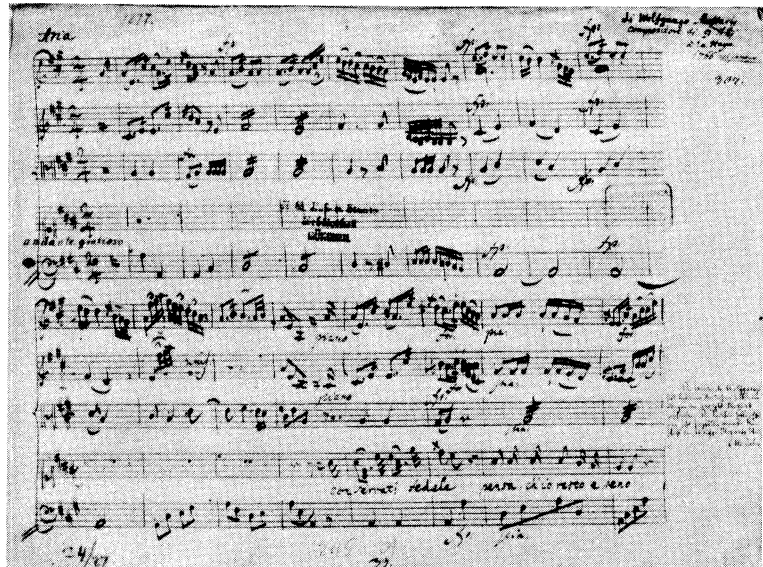
„Va, dal furor portata“ KV 21 (19^c) = Nr. 1: Blatt 4^r der Kopie Leopold Mozarts im Besitz der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique, Signatur: Rés. Vma.ms. 499. Vgl. Seite 8, Takt 62–69, insbesondere die von Nr. 1 a. abweichenden Takte 68–69 (vgl. dazu das untenstehende Faksimile).

Handwritten musical score for "Va, dal furor portata" KV 21 (19c), Nr. 1 a. The score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Italian. The bottom six staves are instrumental accompaniment. The handwriting is in dark ink on aged paper.

„Va, dal furor portata“ KV 21 (19^c), von Leopold Mozart überarbeitete Fassung = Nr. 1 a. (Anhang I): Blatt 4^r der Kopie Leopold Mozarts im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur: Mus.ms. 1278. Vgl. Seite 168–169, Takt 68–75, insbesondere die von Nr. 1 abweichenden Takte 68–69 (vgl. dazu das obenstehende Faksimile).



„Conservati fedele“ KV 23 = Nr. 2: Blatt 1' des Autographs im Besitz der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique. Signatur: Rés.Vma.ms. 498. Vgl. Seite 13, Takt 1–16.



„Conservati fedele“ KV 23 = Nr. 2: Blatt 1' der Kopie Leopold Mozarts im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München, Signatur: Mus.ms. 1277. Vgl. Seite 13, Takt 17.

„Conservati fedele“ KV 23, vermutlich später überarbeitete Fassung = Nr. 2a. (Anhang I): Erste Seite des verschollenen Autographs nach der Faksimiliewiedergabe im Katalog Henrici XIII. Vgl. Seite 173, Takt 1–13.

„Per pietà, bell'idol mio“ KV 78 (73^b) = Nr. 3: Blatt 4^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Tübingen (SPK). Vgl. Seite 20, Takt 41–46: Orchester (mit Ausnahme des Basses) von Wolfgang mit Bleistift skizziert und teils von Leopold (Violino I, II Takt 41–45, Oboe I Takt 41–46, Oboe II Takt 41–43 und Takt 45, 2. Viertel bis Takt 46, Corno I, II Takt 41–43, Viola Takt 41–46) und teils von Wolfgang (Violino I, II Takt 46, Oboe II Takt 44–45, 1. Viertel) mit Tinte nachgezogen.

placuit michi miser de gemitu meo deus misericordiam meam

prope prope habet in honore deo deus misericordiam meam deo in Jerusalem tu domus

„Oh, temerario Arbace!“ – „Per quel paterno amplesso“ KV 79 (73^d) = Nr. 4: Blatt 7^r und 7^v des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Tübingen (SPK). Vgl. Seite 29–30, Takt 93–103 (oben), und Seite 30, Takt 104–118 (unten).

Erste Seite des im Besitz der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique, früher Bibliothèque du Conservatoire de Musique (Slg. Malherbe), befindlichen Teilautographs des *Galimathias musicum* KV 32 mit dem Fragment „Per quel paterno amplesso“ KV⁶: 73 D, einer früheren Fassung von KV 79 (73^d) = Nr. 4 (vgl. Zum vorliegenden Band, S. XI).

„A Berenice“ – „Sol nascente“ KV 70 (61^e) = Nr. 6: Blatt 12^e des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Tübingen (SPK). Vgl. Seite 54, Takt 70 (zu den vier gestrichenen Takten vgl. den Kritischen Bericht).

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first staff has the handwritten text "N. 5." and "Poco più mosso". The second staff has "Allegro molto" and "Lento". The third staff has "Allegro molto". The fourth staff has "Allegro molto". The fifth staff has "Allegro molto". The sixth staff has "Allegro molto". The seventh staff has "Allegro molto". The eighth staff has "Allegro molto". The ninth staff has "Allegro molto". The tenth staff has "Allegro molto". The handwriting is in a cursive style, and there are some corrections and markings throughout the score.

„Voi averti un cor fedele“ KV 217 = Nr. 15; Blatt 1^r des Autographs aus dem Besitz der ehemaligen
Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Berlin-Dahlem (SPK). Vgl. Seite 147–148, Takt 1–9.