

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie III

Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons

WERKGRUPPE 8: LIEDER

VORGELEGT VON ERNST AUGUST BALLIN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · PARIS · LONDON · NEW YORK

1963

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

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Edition 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: Ernst August Ballin,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie III, Werkgruppe 8.

Zweite, durchgesehene Auflage 1987
unter Berücksichtigung der im Kritischen Bericht auf S. 190 zusammengestellten *Berichtigungen zum Notenband*.
Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Nachtrag 1987	XVI
Faksimile: Autograph KV 148 (125 ^h) = Nr. 3	XVII
Faksimile: Autograph KV 472 (vollständig) = Nr. 12 und KV 473 (Beginn) = Nr. 13	XVIII
Faksimile: Autograph KV 530 = Nr. 25	XIX
Faksimile: Autographe Singstimme zu KV 178 (125 ⁱ /417 ^e) = Anhang, Nr. 2	XX
1. <i>An die Freude</i> KV 53 (43 ^b)	2
2. „ <i>Wie unglücklich bin ich nit</i> “ KV 147 (125 ^g)	4
3. <i>Auf die feierliche Johannisloge</i> KV 148 (125 ^h)	4
4. „ <i>Oiseaux, si tous les ans</i> “ KV 307 (284 ^d)	6
5. „ <i>Dans un bois solitaire</i> “ KV 308 (295 ^b)	8
6. <i>Die Zufriedenheit</i> (Johann Martin Miller) KV 349 (367 ^a)	
1. Fassung: Mit Mandolinenbegleitung	12
2. Fassung: Mit Klavierbegleitung	13
7. „ <i>Komm, liebe Zither, komm</i> “ KV 351 (367 ^b)	14
8. „ <i>Verdankt sei es dem Glanz der Großen</i> “ KV 392 (340 ^a)	15
9. „ <i>Sei du mein Trost</i> “ KV 391 (340 ^b)	16
10. „ <i>Ich würd' auf meinem Pfad</i> “ KV 390 (340 ^c)	17
11. <i>Lied zur Gesellenreise</i> KV 468	18
12. <i>Der Zauberer</i> KV 472	20
13. <i>Die Zufriedenheit</i> (Christian Felix Weiße) KV 473	22
14. <i>Die betrogene Welt</i> KV 474	24
15. <i>Das Veilchen</i> KV 476	26
16. <i>Lied der Freiheit</i> KV 506	28
17. <i>Zwei deutsche Kirchenlieder</i> KV 343 (336 ^e)	
a) „ <i>O Gotteslamm</i> “	30
b) „ <i>Als aus Ägypten</i> “	31
18. <i>Die Alte</i> KV 517	32
19. <i>Die Verschweigung</i> KV 518	34
20. <i>Das Lied der Trennung</i> KV 519	36
21. <i>Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte</i> KV 520	40
22. <i>Abendempfindung an Laura</i> KV 523	42
23. <i>An Chloë</i> KV 524	46
24. <i>Des kleinen Friedrichs Geburtstag</i> KV 529	50
25. <i>Das Traumbild</i> KV 530	52
26. <i>Die kleine Spinnerin</i> KV 531	54
27. <i>Lied beim Auszug in das Feld</i> KV 552	56
28. <i>Sehnsucht nach dem Frühlinge</i> KV 596	58
29. <i>Der Frühling</i> KV 597	59
30. <i>Das Kinderspiel</i> KV 598	60
Anhang	
1. „ <i>Ridente la calma</i> “ KV 152 (210 ^a)	65
2. „ <i>Ah! spiegiarti, oh Dio</i> “ KV 178 (125 ⁱ /417 ^e), Klavierauszug	68
3. „ <i>Einsam bin ich, meine Liebe</i> “ KV Anh. 26 (475 ^a), Fragment	72
4. <i>Gibraltar</i> („ <i>O Calpe! dir donnert's am Fuße</i> “) KV Anh. 25 (386 ^d), Skizzen-Fragment	72
5. <i>Zwei deutsche Kirchenlieder</i> KV 343 (336 ^e), Frühdruckfassung aus dem Kirchengesangbuch <i>Lieder zur öffentlichen und häuslichen Andacht</i> 5. vermehrte Auflage, Prag 1805	77
6. <i>Zwei Freimaurergedichte</i>	
a) <i>Zur Eröffnung</i> [!] <i>der Meisterloge</i>	78
b) <i>Zum Schluß der Meisterarbeit</i>	78
7. <i>Umdichtungen bzw. Fortsetzungsstrophen</i> Daniel Jägers für die Lieder KV 390–392, 468, 519, 529 und 531 im 5. Band der <i>Oeuvres complètes</i> (Breikopf & Härtel 1799)	79
8. <i>In der Zeit nach 1799 gebräuchliche deutsche Übertragungen der französischen Lieder</i> KV 307 und 308 durch „ <i>Hrn. Hélisberg</i> “ und der italienischen Arie (Kanzonette) KV 152 durch Daniel Jäger im 5. Band der <i>Oeuvres complètes</i> (Breikopf & Härtel 1799)	82

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: Kirchengesamten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik 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 und nicht zugewiesene Skizzen und Entwürfe*), 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.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zusätze 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 irrträglich 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. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in all diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögen vor 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

Im Klavierbegleiteten Lied zeigt sich Mozart auf seinem ureigenen Gebiet: Wesentlich offenbart er sich in seinen Liedschöpfungen als Dramatiker auf aller kleinstem Raum. Wenn auch Mozart dem Liede eine planmäßige Beachtung und Pflege nicht hat angedeihen lassen, so hat er doch zu allen Zeiten seines Lebens seine Schöpferkraft dem Liede zugewandt: Das erste (heute verschollene) Lied hat er bereits als Sechs- oder Siebenjähriger niedergeschrieben, und bis in sein Todesjahr hinein hat er sich, in zwanglosen zeitlichen Abständen, immer wieder mit der Gattung des Liedes schöpferisch befaßt. Indessen hat sich Mozart zumeist wohl nur auf einen äußeren Anlaß hin zur Komposition eines Liedes entschlossen, und schon das Vorwort der ersten Gesamtausgabe seiner Lieder im Jahre 1799 bei Breitkopf & Härtel sowie die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* aus dem gleichen Jahr¹ bezeichnen seine Lieder als „Gelegenheits- und Gefälligkeitsstücke“ — als „freundstücke“ wird Mozart selbst diese genialen kleinen Genrestücke angesehen² und ihnen kaum eine übermäßig große Bedeutung beigemessen haben. In ähnlichem Sinn bestätigt uns Nissen das „fast immer schnelle Hinschreiben“ dieser Lieder durch Mozart³, und die Schwester Nannerl weiß sich später nicht mehr zu entsinnen, daß ihr Bruder vor dem Jahre 1784 Lieder komponiert habe⁴. Indessen zeugen doch die von Mozart angelegten „Sammlungen“, in die er Gedichttexte eintrug, die ihn ansprachen und ihm zur gelegentlichen Vertonung geeignet schienen — so das Gedicht *An Cloe*⁵ —, von einem Interesse für die Gattung des Liedes.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß die Quellenlage für die Lieder Mozarts nicht eben günstig genannt werden kann. Von den Eigenschriften der Klavierlieder war wenigstens schon kurz nach Mozarts Tode eine ganze Anzahl verloren gegangen. Im Laufe der Zeit ist dann der Bestand immer mehr zusammengeschnitten, und nach dem letzten schweren Verlust von acht

Lied-Autographen um 1945 sind nur noch sechs Eigenschriften Mozartscher Lieder vorhanden („Wie unglücklich bin ich nit“ KV 147/125^h = Nr. 2 des vorliegenden Bandes, *Lobgesang auf die feierliche Johannesloge* KV 148/125^h = Nr. 3, *Lied zur Gesellenreise* KV 468 = Nr. 11, *Das Veilchen* KV 476 = Nr. 15, *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* KV 520 = Nr. 21, *Das Traumbild* KV 530 = Nr. 25), wobei die Autographe der drei, wie jetzt nachgewiesen werden konnte, nicht von Wolfgang Mozart herrührenden Lieder KV 149 (125d), 150 (125e) und 151 (125f) ausgeschaltet sind (darüber siehe weiter unten). Für die 1945 in Verlust geratenen acht Autographe aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin konnten für die Revision der vorliegenden Ausgabe wenigstens früher angefertigte eingehende Notizen des Bandbearbeiters, ein Faksimile (für das Lied *Die kleine Spinnerin* KV 531 = Nr. 26) und einige Photokopien (für die Lieder *Der Zauberer* KV 472 = Nr. 12, *Die Zufriedenheit*, Text von Christian Felix Weiße, KV 473 = Nr. 13, *Die betrogene Welt* KV 474, nur Takt 1–8, = Nr. 14, *Die kleine Spinnerin* KV 531 = Nr. 26) herangezogen werden. Hinzu kommen die vollständige autographe Aufzeichnung nur der Singstimme einer lediglich im Klavierauszug erhaltenen Einlage-Arie („Ah! spiegiarti, oh Dio“ KV 178/125i/417^e = Anhang Nr. 2 des vorliegenden Bandes), das autographe Fragment eines Liedes („Einsam bin ich, meine Liebe“ KV Anh. 26/475^a = Anhang Nr. 3) und das autographe Skizzen-Fragment zu einer akkompagnatoartigen Gesangskomposition (*Gibraltar*, „O Calpe! dir donnert's am Fuße“ KV Anhang 25/386^d = Anhang Nr. 4). — An autographen Quellen sind schließlich die Incipits in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis für einige seit 1784 entstandenen Lieder von Bedeutung für die Herstellung des Notentextes⁶.

Nicht weniger unbefriedigend ist die Quellenlage bei den Abschriften und den Erst- und Frühdrucken der Lieder. Die Untersuchung von mehr als 50 zeitgenössischen und frühen sowie von späteren, wissenschaft-

¹ Jahrgang 2 (1799/1800), Spalte 87.

² Mozart an seinen Vater, Paris, 9. Juli 1778, bezüglich *Les petits riens*. (Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band II, Kassel etc. 1962, Nr. 462, S. 397, Zeile 133). — Auch Leopold Mozart bedient sich des Ausdrucks „freundstück“.

³ Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828, Anhang, S. 144.

⁴ Nannerl an Breitkopf & Härtel, St. Gilgen, 4. August 1799 (G. Nottetbohm, *Mozartiana*, Leipzig 1880, S. 136).

⁵ Constanze an Breitkopf & Härtel, Wien, 27. November 1799 (H. Abert, *Konstanze Mozarts Briefe an Breitkopf & Härtel in Leipzig*, in: *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, S. 189).

⁶ Wolfgang Amadé Mozart, *Verzeichniß aller meiner Werke vom Monath Febrario 1784 bis Monath . . . 1 . . .*. Faksimile-Ausgabe [2. Auflage], mit Erläuterungsheft *Mozart's Catalogue of his Works 1784–1791*, hrsg. von Otto Erich Deutsch. — New York, ohne Jahr [1956] (1. Auflage: Wien — Leipzig — Zürich — London 1938). — Dazu Transkriptionen in: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe (W. A. Bauer und O. E. Deutsch), bisher, in Band III (Kassel etc. 1963), der Daten, Titel und Incipits der Lieder KV 468 (= Nr. 855), KV 472–474 (= Nr. 865) und KV 476 (= Nr. 870).

lichen Zwecken dienenden Abschriften hat ergeben, daß nahezu sämtliche Abschriften auf die frühen Drucke zurückgehen oder nach heute noch vorhandenen Autographen angefertigt sind, für die Revision der Ausgabe daher in nur sehr bedingtem Maße von Bedeutung sind. Lediglich bei vier Liedern sind wir auf Abschriften als die einzigen Überlieferungsquellen angewiesen (für die zwei deutschen Kirchenlieder KV 343/336c = Nr. 17, a und b, und die Lieder *Die Zufriedenheit*, Text von Johann Martin Miller, KV 349/367a in der Fassung mit Mandolinenbegleitung = Nr. 6/1 und „*Комм, liebe Zither, комм*“ KV 351/367b = Nr. 7), von denen obendrein zwei, die zu KV 349 und 351, einen wenig vertrauenerweckenden Eindruck machen. Fallweise waren natürlich auch die Sekundärabschriften heranzuziehen. Gleichfalls konnten gelegentlich die Incipits der handschriftlichen André-Verzeichnisse, des von André selbst, des von seinem Adlatus Franz Gleissner und des von André und Gleissner gemeinsam angelegten⁷, bei einigen zweifelhaften Lesarten Klärung bringen.

Verhältnismäßig groß ist die Anzahl der Originalausgaben Mozartscher Lieder: Zu Lebzeiten Mozarts sind, soweit nachweisbar, dreizehn seiner Lieder im Druck erschienen. Von diesen sind neun in den Verlagen Artaria (*Das Veilchen* KV 476 = Nr. 15, *Das Lied der Trennung* KV 519 = Nr. 20, *Abendempfindung an Laura* KV 523 = Nr. 22, *An Chloe* KV 524 = Nr. 23), Ignaz Alberti (*Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596 = Nr. 28, *Der Frühling* KV 597 = Nr. 29, *Das Kinderspiel* KV 598 = Nr. 30) und, heute verschollen, bei Laurenz Lausch (*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* KV 520 und *Das Traumbild* KV 530, beide wohl als Notenkopien; im vorliegenden Band = Nr. 21 und 25), die übrigen vier in Zeitschriften (*An die Freude* KV 53 = Nr. 1, *Die kleine Spinnerin* KV 531 = Nr. 26, *Lied beim Auszug in das Feld* KV 552 = Nr. 27) und einem Almanach (*Lied der Freiheit* KV 506 = Nr. 16) veröffentlicht. Von dieser Aufreihung ausgeschlossen ist das zu Lebzeiten Mozarts im Druck erschienene Lied

„*Daphne, deine Rosenwangen*“ KV 52 (46c), das nach jetziger Feststellung nicht mehr als selbständiges Klavierlied Mozarts gelten kann (Näheres siehe weiter unten). Mit Ausnahme von vier dieser dreizehn Lieder (KV 476, 520, 530 und 531) sind wir heute auf diese Drucke als stellvertretende Primärquellen angewiesen. Soweit sich aus Vergleichen feststellen oder aus den Drucken selbst ersehen läßt, sind diese Veröffentlichungen keineswegs als korrekt und zuverlässig zu bezeichnen.

Nach Mozarts Tode mehren sich die Liedveröffentlichungen — ihre wachsende Zahl steht indessen im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Wert. Wesentliche Bedeutung für die Revision kommt im Grunde genommen nur noch der von Breitkopf & Härtel im Jahre 1799 veranstalteten Gesamtausgabe der Lieder zu, die aber als durchaus unkorrekt und eigenwillig anzusprechen ist. Nahezu alle übrigen Frühdrucke verlieren schon dadurch an dokumentarischem Wert und damit an Bedeutung für die Revision einer neuen Ausgabe, daß sie in einem augenscheinlichen Abhängigkeitsverhältnis zu den Drucken Artarias und Breitkopf & Härtels stehen.

Trotz der im ganzen nicht eben sehr günstigen Quellenlage kann gesagt werden, daß seit der Herausgabe des Liederbandes innerhalb der alten Mozart-Gesamtausgabe (AMA) durch Gustav Nottebohm im Jahre 1877 jetzt doch beachtenswertes neues Unterlagematerial zu Tage gefördert werden konnte, auf Grund dessen manches Lied in der vorliegenden *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) ein völlig neues, von allen bisherigen Veröffentlichungen sich unterscheidendes Gesicht erhalten hat. Zugleich konnten neueste Forschungsergebnisse verwertet werden: Die Entstehungsdaten und Entstehungsorte einiger Lieder konnten berichtigt, das Dunkel über Wesen, Anlaß und Bestimmung der beiden Kirchenlieder konnte gelichtet, drei bisher unbekannte, nunmehr aber vom Bandbearbeiter ermittelte Dichternamen konnten eingeführt, und die in neuerer Zeit und jetzt aufgefundenen Fortsetzungstrophen von acht Gedichten zum ersten Male den Liedern beigegeben werden. Nicht zuletzt wurden die Gedichttexte selbst einer Revision unterzogen und die Überschriften einiger Lieder berichtigt. (Ausführliches darüber wie über die Quellen der Gedichttexte siehe im Kritischen Bericht bei den einzelnen Liedern.) — Außerdem dürfte hier die heute größtmögliche Vollständigkeit aller echten Mozart-Lieder erreicht worden sein (so erfährt das *Lied beim Auszug in das Feld*, KV 552, an dieser Stelle seine überhaupt erste Wiedergabe im Rahmen einer Ausgabe der Lieder Mozarts). — Nicht in die Ausgabe aufgenommen sind die Lieder

⁷ André-Verzeichnis, handschriftlicher Titel: *This Thematic Catalogue / is written by Johann Anton André / born 6. October 1775 at Offenbach / died 6. April 1842 at Offenbach. / Original Manuscript / C[.] Zoeller. — Im Besitz des British Museum, London. Gleissner-Verzeichnis, ohne Titelblatt. — Im Besitz des Musikarchivs André, Offenbach. André-Gleissner-Verzeichnis, handschriftlicher Titel: *Thematisches Verzeichniß / Mozartscher Manuscripte. / A[ndré]. — Im Besitz der Deutschen Mozart-Gesellschaft, Augsburg. (Zu diesen drei Verzeichnissen vgl. Alfred Einstein in der von ihm bearbeiteten dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses, Leipzig 1937 (= KV³), S. XXXI ff., und Ernst Fritz Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1956, Salzburg 1957, S. 35 ff.)**

Die großmütige Gelassenheit KV 149 (125d), Geheime Liebe KV 150 (125e; originaler Gedichttitel: *Als er ins geheim liebte*), Die Zufriedenheit im niedrigen Stande KV 151 (125f) sowie das Lied *Daphne, deine Rosenwangen* KV 52 (46c), da neuerdings der Nachweis erbracht werden konnte, daß die erstgenannten drei Lieder nicht von Wolfgang, sondern vom Vater Leopold Mozart komponiert sind, und die Übertragung der Arie Nr. 11 aus *Bastien und Bastienne* („Meiner Liebsten schöne Wangen“) als Klavierlied (KV 52/46c), mit dessen neuem Text („*Daphne, deine Rosenwangen*“) Mozart nichts zu tun hat, nicht mehr als selbständiges Klavierlied angesehen werden kann⁸. Der Hauptteil des vorliegenden Bandes umfaßt folgende vollständige Lieder Mozarts mit Begleitung eines Klavierinstrumentes (Cembalo, Pianoforte, Orgel) oder der Mandoline⁹:

- | | | |
|---|---|--|
| 1. <i>An die Freude</i> KV 53 (43b) | 1768, * November, Wien | |
| 2. <i>„Wie unglücklich bin ich nit“</i> KV 147 (125x) | * 1772, Salzburg | |
| 3. <i>Lobgesang auf die feierliche Johannsloge</i> KV 148 (125b) | * 1772, nicht früher, Salzburg | |
| 4. <i>„Oiseaux, si tous les ans“</i> KV 307 (284d) | * zwischen 30. 10. 1777 und 13./14. 3. 1778, Mannheim | |
| 5. <i>„Dans un bois solitaire“</i> KV 308 (295b) | | |
| 6. <i>Die Zufriedenheit</i> (Miller) KV 349 (367a) | | |
| 1. Fassung: Mit Mandolinbegleitung | * zwischen 8. 11. 1780 und Mitte März 1781, München | |
| 2. Fassung: Mit Klavierbegleitung | ? | |
| 7. <i>„Kommt, liebe Zither, kommt“</i> KV 351 (367b) | * zwischen 8. 11. 1780 und Mitte März 1781, München | |
| 8. <i>„Verdankt sei es dem Glanz der Großen“</i> KV 392 (340a) | | |
| 9. <i>„Sei du mein Trost“</i> KV 391 (340b) | * zwischen August 1781 und Mai 1782, Wien | |
| 10. <i>„Idi würd' auf meinem Pfad“</i> KV 390 (340c) | | |
| 11. <i>Lied zur Gesellenreise</i> KV 468 | datiert 26. März 1785, Wien | |
| 12. <i>Der Zauberer</i> KV 472 | | |
| 13. <i>Die Zufriedenheit</i> (Weiße) KV 473 | datiert 7. Mai 1785, Wien | |
| 14. <i>Die betrogene Welt</i> KV 474 | | |
| 15. <i>Das Veilchen</i> KV 476 | datiert 8. Juni 1785, Wien | |
| 16. <i>Lied der Freiheit</i> KV 506 | * Ende 1785, Wien | |
| 17. <i>Zwei deutsche Kirchenlieder</i> KV 343 (336c) | | |
| a) <i>„O Gotteslamm“</i> | * Frühjahr 1787, Prag (oder Wien?) | |
| b) <i>„Als aus Ägypten“</i> | | |
| 18. <i>Die Alte</i> KV 517 | datiert 18. Mai 1787, Wien | |
| 19. <i>Die Verschweigung</i> KV 518 | datiert 20. Mai 1787, Wien | |
| 20. <i>Das Lied der Trennung</i> KV 519 | datiert 23. Mai 1787, Wien | |
| 21. <i>Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte</i> KV 520 | datiert 26. Mai 1787, Wien | |
| 22. <i>Abendempfindung an Laura</i> KV 523 | datiert 24. Juni 1787, Wien | |
| 23. <i>An Chloe</i> KV 524 | | |
| 24. <i>Des kleinen Friedrichs Geburtstag</i> KV 529 | datiert 6. November 1787, Prag | |
| 25. <i>Das Traumbild</i> KV 530 | datiert 11. Dezember 1787, Wien | |
| 26. <i>Die kleine Spinnerin</i> KV 531 | datiert 11. August 1788, Wien | |
| 27. <i>Lied beim Auszug in das Feld</i> KV 552 | | |
| 28. <i>Sehnsucht nach dem Frühlinge</i> KV 596 | datiert 14. Januar 1791, Wien | |
| 29. <i>Der Frühling</i> KV 597 | | |
| 30. <i>Das Kinderspiel</i> KV 598 | | |

Der Anhang des Bandes enthält folgende Stücke:

- | | |
|--|--|
| 1. <i>„Ridente la calma“</i> KV 152 (210a) = Arie (Kanzonette) mit Klavierbegleitung ¹⁰ | * zwischen 1772 und 1775, Salzburg oder Italien oder Wien oder München |
| 2. <i>„Ah! spiegarti, oh Dio“</i> KV 178 (125i/417c) = Opern-Einlagearie mit nur im Klavierauszug erhaltenem Begleitpart ¹¹ | * erste Juni-Hälfte 1783, Wien |

⁸ E. A. Ballin, *Zu Mozarts Liedschaffen. Die Lieder KV 149 bis 151, KV 52 und Leopold Mozart*, in: *Acta Mozartiana*, 8 (1961), S. 18–24; mit einem Faksimile vom Autograph Leopold Mozarts des Liedes KV 150 (125e).

⁹ Wie in der AMA von 1877 finden auch in der NMA die mandolinebegleiteten Lieder im Bande der Klavierlieder Aufnahme, weil das eine der beiden, KV 349 (367a), gleichfalls in einer Klavierfassung überliefert ist und daher hier einzureihen war. — Dem folgenden Verzeichnis sind die teilweise neugefundenen Entstehungsdaten und -orte beigefügt. Ein in dieser Aufstellung den Daten vorangestelltes Sternchen deutet an, daß sich die Entstehungszeit des betreffenden Liedes nur ungefähr auf Grund äußerer und innerer Merkmale oder biographischer Fakten ermitteln läßt.

¹⁰ Wyzewa und Saint-Foix's (*W.-A. Mozart*, II, Seite 263) sowie Einsteins (KV⁸) ohne überzeugende Begründung ausgesprochenen Zweifel an der Echtheit dieser Ariette vermögen wir uns nicht anzuschließen: Die allerdings nur mit einer, stellenweise wie die Klavierübertragung eines Orchesterpartes anmutenden, Klavierbegleitung überlieferte Ariette ist nach dem Ausweis im Inhaltsverzeichnis der alten Breitkopf & Härtel-Ausgabe von 1799, Cahier V, dort nach der Eigenschrist und einer Abschrift abgedruckt. Constanze erwähnt die Ariette in ihrem Schreiben an Breitkopf & Härtel vom 25. Februar 1799 und hat das Stück offenbar am 25. März desselben Jahres dem Verlage zugesandt; es gehört vermutlich auch zu den „16. Lieder“, die Constanze mit ihrem Schreiben vom 30. November 1799 von Breitkopf „zurückzufordern“ hatte (vgl. *Mozart-Jahrbuch* III, 1929, S. 163 und 167).

¹¹ Ein Doppelabdruck dieser Arie erfolgt in NMA, Serie II, Werkgruppe 7.

3. „Einsam bin ich, meine Liebe“
KV Anh. 26 (475*)
= Lied-Fragment } * 1785, Wien
4. Gibraltar, „O Calpe! dir don-
ner's am Fuße KV Anh. 25
(386d)
= Skizzen-Fragment zu einem
offenbar für eine Singstimme
(und Chor?) mit Orchester-
begleitung geplanten akkom-
pagnatoartigen Gesangsstück } * Ende Dezember 1782, Wien
5. Zwei deutsche Kirchenlieder KV 343 (336c) in den Frühdruck-
 Fassungen des Kirchengesangbuches *Lieder zur öffentlichen und
 häuslichen Andacht* . . . 5., vermehrte Auflage, Prag 1805.
6. Zwei Freimaurergedichte Gottlieb Leons, deren Vertonungen
 durch Mozart heute verschollen sind (siehe KV³, S. 605, „An-
 merkung“ zu KV 483
- a. Zur Eröffnung [!] der Mei-
sterloge („Des Todes Werk,
der Faulniß Grauen“) } * 1786 oder später, bis 1790,
Wien
- b. Zum Schluß der Meister-
arbeit („Vollbracht ist die
Arbeit der Meister“)
7. Nach 1799 fast einzig verbreitete Umdichtungen bzw. Fortset-
zungsstrophen der Lieder KV 392 (340a), 391 (340b), 390
(340c), 468, 519, 529 und 531.
8. Nach 1799 gebräuchliche Übertragungen der französischen Lieder
 KV 307 (284d) und 308 (285b) und der italienischen Ariette
 KV 152 (210a). — (Nicht berücksichtigt wurden die in einigen
 alten Ausgaben den deutschen Gedichttexten zusätzlich unter-
 legten bzw. beigedruckten französischen Übertragungen einiger
 deutscher Lieder.)

Über weitere, verschollene, in der Echtheit zweifelhafte
 — u. a. das *Wiegenlied*, KV 350 (Anh. 284f), und das
 sogenannte Bundeslied und heutige österreichische Bun-
 deshymne „*Laßt uns mit geschlung'nen Händen*“ (spä-
 ter unterlegter Text: „*Brüder, reicht die Hand zum
 Bunde*“) KV 623, Anhang — sowie über unterschobene
 Lieder und (der Mozart-Forschung bisher als solche
 unbekannt) eigenhändige Abschriften Mozarts zweier
 schottischer Lieder gibt der Kritische Bericht Auskunft.

Zum Editionsverfahren

Für die Gestaltung des musikalischen Textes hatte
 naturgemäß grundsätzlich die Heranziehung von Pri-
 märquellen den Vorrang. Eine aus zwingenden Grün-
 den hier und dort angezeigte Bevorzugung einer Lesart
 aus einer Sekundärquelle ist stets im Kritischen Bericht
 vermerkt und erläutert. Veränderungen oder Ergä-
 nzen per analogiam sind mit großer Zurückhaltung
 und Vorsicht vorgenommen, besonders wenn es sich
 bei nur ähnlichen Parallelstellen um spezifische Aus-
 drucksabsichten seitens des Komponisten handeln kann.
 Auf einige Einzelfragen des Editionsverfahrens und der
 Ausführungspraxis sei hier besonders eingegangen. —
 Die von Mozart gern geübte Mehrfachkaudierung bei
 der Aufzeichnung von mehrstimmigen Klängen, beson-

ders bei Begleitakkorden und parallelen Zweiklängen,
 ist im Notenbild der NMA in denjenigen Fällen (stillschweigend) durch eine einfache Kaudierung ersetzt,
 wo mit ziemlicher Sicherheit eine strenge stimmige
 Fixierung als nicht beabsichtigt angenommen werden
 konnte. — Bei abnehmender Stimmenzahl innerhalb
 freistimmiger Satzweise sind gelegentlich zur Verdeut-
 lichung des Notenbildes Pausen in Kleindruck hinzu-
 gesetzt. Im Autograph wertmäßig nicht korrekt notierte
 Schlußtakts sind jedoch in der Ausgabe in der originalen
 Schreibweise belassen, also nicht durch rektifizierende
 Pausensetzung (Ergänzung oder Eliminierung) aus-
 geglichen; wohl wurden hier jeweils die einzelnen
 Systeme wertmäßig aufeinander abgestimmt. — Fer-
 maten in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Schluß-
 zeichen eines Stückes¹² wurden am Schlusse eines Lie-
 des gegebenenfalls entsprechend den Vorlagen gesetzt.
 — Im Autograph von Mozart verwendete Abbrevia-
 turen wie Faulenzer (//) und abgekürzt geschriebene
 Trommelbässe (z. B. in KV 520 und 148/125h) sind in
 der Ausgabe stillschweigend aufgelöst. — Die in Auto-
 graph und Frühdrucken vorkommende Einzeichnung
 gleicher dynamischer Anweisungen in jedes einzelne
 System wurde dort übernommen, wo bei aufeinander-
 folgendem Eintritt von mehreren Stimmen in den ein-
 zelnen Systemen die Kennlichmachung der Stimmig-
 keit erhalten bleiben soll; in allen anderen Fällen ist
 jeweils nur ein dynamisches Zeichen in die Mitte
 zwischen die Klaviersysteme gesetzt. — In der Balken-
 und Bogensetzung folgt die Ausgabe grundsätzlich
 getreu den Vorlagen; wo eine Bogensetzung problemati-
 sch ist — sie wird bekanntlich besonders in den frü-
 hen Drucken, mitunter aber auch in den Autographen
 Mozarts flüchtig, inkorrekt und inkonsequent gehand-
 habt —, gibt der Kritische Bericht Auskunft und eine
 Begründung der gewählten Lesart. Melismenbogen sind
 in nach dem Autograph herausgegebenen Liedern genau
 nach der Vorlage, eben der Autographe, gesetzt und
 Ergänzungen hier nur nach strengster Analogie vor-
 genommen; bei nicht nach dem Autograph heraus-
 gegebenen Liedern ist entsprechend verfahren, jedoch
 unter weitgehendem Verzicht auf Analogieergän-
 zungen.

Problematisch erscheint die Frage, ob Mozart mit den
 in den Handschriften (und Drucken) sich findenden
 verschiedenen Bezeichnungen des Staccato als Punkt
 oder als Strich (Keil) mit seinen verschiedenartigen
 Zwischenformen auch bewußt unterschiedliche Aus-
 drucksabsichten verfolgt und ob damit die verschie-

¹² Über die Bedeutung der Fermate als Schlußzeichen vgl. J. J.
 Quantz, *Versuch*, 3/1789. Hauptstück V, § 27, Zeile 5–3 von
 hinten.

denen Bezeichnungen des Staccato bei der Edition unterschiedlich oder aber gleichförmig wiederzugeben sind. Wenngleich die Auslegungen der neueren Autoren, die sich zu dieser Frage geäußert haben, nicht einheitlich sind, und insbesondere einige dieser Autoren mit ernst zu nehmenden Gründen für eine uniforme Wiedergabe der Zeichen eintreten¹³, gibt der Notentext des vorliegenden Liederbandes die unterschiedlichen Schreibweisen des Staccato in den Vorlagen in Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten in den anderen Bänden der NMA auch unterschiedlich wieder und sucht für die in Autographen und anderen Handschriften vorkommenden Zwischenformen im Notentext sinngemäße Deutungen in Erscheinung treten zu lassen. Zur Nachprüfung für den Benutzer wird jede in dieser Beziehung mehrdeutige Lesart im Kritischen Bericht registriert.

Anweisungen für die Ausführung der Vorschläge und der sonstigen Verzierungen sowie der Appoggiaturen sind an allen Stellen, die zu einer unrichtigen praktischen Wiedergabe Veranlassung geben könnten, als Notenbeispiele oder als rhythmische Werte in Kleindruck über das Hauptsystem des Notentextes gesetzt. Dazu ist die Schreibweise der Vorschläge in den für die Edition wichtigsten Vorlagen in allen bedeutsamen Fällen im Kritischen Bericht festgehalten, um hier eine Nachprüfung der Schreibweise wie der Ausführung der Vorschläge zu ermöglichen. Alle Ausführungsanweisungen stützen sich ausschließlich auf zeitgenössische Traktate, vor allem auf Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1/1756 und 3/1787), ferner auf den Vorbericht zu G. Ph. Telemanns *Harmonischer Gottes-Dienst* . . . (1725), G. Tartinis *Traité des agréments de la musique* (um 1754/1771), P. F. Tosi - J. F. Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757), J. J. Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1/1752 und 3/1789) und

C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1759—2/1762). Die durch diese Traktate dokumentarisch als verbindlich belegten Vorschriften für die Ausführung der Vorschläge und anderer Verzierungen weichen — worauf hier nachdrücklich hingewiesen sei — zum Teil nicht unerheblich von der heutzutage gewohnten und geübten (und nicht selten irrthümlichen!) Ausführungspraxis mozartischer Musik ab. — Die Behandlung der Verzierungen in dem vorliegenden Band bedarf dabei einiger ergänzender Erklärungen. Als besonders wichtig sei auf Leopold Mozarts Interpretationsanweisung der sogenannten „langen Vorschläge“ hingewiesen. Leopold Mozart beschreibt sie in Paragraph 3 des 9. Hauptstückes seiner *Violinschule* folgendermaßen: „Wenn der Vorschlag vor einer Vierteilnote, Achtheilnote oder Sechzehnteilnote stehet, so ist er schon ein langer Vorschlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt. Man hält also den Vorschlag die Zeit, so der halbe Theil der Note beträgt; nachdem aber schleift man die Note ganz gelind daran. Was die Note verliert bekommt der Vorschlag. Hier sind Beyspiele:



Der demnach gleichsam zu einer Hauptnote gewordene lange Vorschlag wird also auf der Zeit ausgeführt und die eigentliche Hauptnote in gleichem zeitlichen Wert und „ganz gelind“, das heißt in zurücktretender Tonstärke — bei C. Ph. E. Bach, *Versuch*, I, Hauptstück II, 2, § 7, „Abzug“ genannt — darangebunden (z. B. in „Wie unglücklich bin ich nit“ KV 147/1258, Takt 1, 10 und 14; *Die Zufriedenheit* [Miller] KV 349/367a, Takt 9 bzw. 4; „Sei du mein Trost“ KV 391/340b, Takt 3, 4, 7 und 12; das *Lied zur Gesellenreise* KV 468, Takt 22; *Das Veildien* KV 476, Takt 10; *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596, Takt 15; *Der Frühling* KV 597, Takt 12). Um die von ihm zu fordernde Länge zu erreichen, soll gelegentlich der lange Vorschlag sogar eine der Hauptnote nachfolgende Pause illusorisch machen; in Leopold Mozarts *Versuch*, IX, § 5, heißt es: „Und manchmal stehet eine Sospir oder oft gar eine Pause da, wo man doch noch die Note hören sollte. Wenn es nun der Componist dabey versehen hat; so muß der Violinist gleichwol gescheider seyn, und den Vorschlag so lang aushalten als die folgende Note gilt, bey der Pause aber erst in den Ton der Note einfallen. Z. E.

¹³ Vgl. hierzu: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage*, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Hans Albrecht, Kassel—Basel—London 1957. — Darin vertreten Oswald Jonas, Hermann Keller, Alfred Kreuzt und Hubert Unverricht die dualistische, Ewald Zimmermann die monistische Auffassung (Letzterer, kritisch zusammenfassend, auch in: *Das Mozart-Preisschreiben der Gesellschaft für Musikforschung*, in: *Festschrift Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 400—408). Vgl. schließlich die besonders instruktive Darstellung von Paul Mies: *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die Musikforschung*, 11 (1958), S. 428—455, die glaubhaft macht, daß Mozarts unterschiedliche Schreibweise des Staccato als Punkt und Strich mit allen Zwischenformen lediglich auf den „Schreibfaktor“ oder den „Ausdrucksfaktor“ zurückzuführen ist, daß Mozart mithin keine unterschiedliche Nuancierung in den Niederschriften beabsichtigt hat bzw. daß er eine solche dem Stilgefühl des Interpreten überläßt.



Ebenso in Tosi-Agricola, *Anleitung*, S. 61–62, und in C. Ph. E. Bachs *Versuch*, Teil I, Hauptstück II, 2, § 12 (z. B. in „Ah! spiegiarti, oh Dio“ KV 178/125/417e, Takt 36, hier gleichzeitig in Entsprechung zu den Schlüssen in Takt 13, 27, 31 und öfters). — Vor einer punktierten Note erhält der Vorschlag nach Leopold Mozarts *Versuch*, IX, § 4, die Bedeutung und den Wert eines „längern“ Vorschlages: „Bey den punctierten Noten hält man den Vorschlag so lang, als die Zeit der Note austrägt; anstatt des Puncts hingegen nimmt man erst den Ton der Note, doch so, als wenn ein Punct dabey stünde: denn man . . . spielt die letzte Note so spät, daß . . . die darauf kommende Note gleich daran gehöret wird. Z. E.



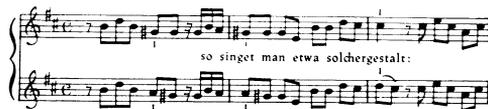
(Vgl. Tosi-Agricola, *Anleitung*, S. 61–62, und in C. Ph. E. Bachs *Versuch* die zwei letzten Beispiele in Tab. III, Fig. VI, zu Teil I, Hauptstück II, 2, § 11.) Die dadurch erzielten stark profilierten Deklamationsrhythmen finden sich im Liedschaffen Mozarts bezeichnenderweise vorwiegend in seinen pathetischen Liedern¹⁴ (z. B. „Sei du mein Trost“ KV 391/340b, Takt 1; „Ich würd' auf meinem Pfad“ KV 390/340c, Takt 1; *Das Lied der Trennung* KV 519, Takt 5, 31, 48, 50, 58; *Als Luise die Briefe . . .* KV 520, Takt 19; *Abendempfindung an Laura* KV 523, Takt 58, 72 und 83; *Der Frühling* KV 597, Takt 4 und 8, vor den punktierten Achteln) oder zu emphatischer Wortbetonung in seinen Freimaurerliedern (*Lobgesang auf die feierliche Johannisloge* KV 148/125b, Takt 6; *Lied zur Gesellenreise* KV 468, Takt 21). In dem Liede *Das Veilchen* KV 476, Takt 9 und 11, ist durch die rhythmisch stärker profilierte Deklamationsart sinngemäß eine plastische Abhebung der mehr gegenständlichen Begriffe „Wiese“ und „unbekannt“ von dem subjek-

tiveren Gedanken „gebückt in sich“ mit seiner symbolhaft-empfindsamen und motivischen Wiedergabe vermittels „langer“ Vorschläge (siehe oben) erreicht. — In einem Sonderfall erscheint es angezeigt, den originalen einfachen Vorschlag durch „ein paar geschwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhängen kann“, zu bereichern: Diese von Leopold Mozart (*Versuch*, IX, § 28) als „Nachschläge“ und „Zwischenschläge“ bezeichneten Auszierungen zielen darauf ab, „in langsamen Stücken einen Vortrag lebhafter zu machen“ und dürften im Nachspiel des Liedes *Die betrogene Welt* KV 474 getreu dem Ausführungsbeispiel Leopold

Mozarts  besser geeignet sein, den

humorig-übermütigen Charakter des Kehrreims und des Nachspiels bis zum Schluß zu wahren als die in einigen neueren Ausgaben vorgezeichnete Ausführung des Vorschlages als einfache Sechzehntelnote.

Im Zusammenhang mit den Problemen des Vorschlages ist hier an eine Erscheinung zu erinnern, deren Kenntnis der heutigen Gesangspraxis dank der mangelnden Fühlsamkeit der Sänger in musikalisch-stilistischen Dingen nahezu gänzlich verlorengegangen ist: der Appoggiatur, der vorschlagsmäßigen Ausführung von zwei in gleicher Tonhöhe aufgezeichneten, weibliche Worte oder Wortendungen vertonenden Noten, vornehmlich nach einem vorangegangenen höheren Terzton. Entgegen einer solchen Aufzeichnung in zwei gleich hohen Noten ist die erste Note um eine Tonstufe höher zu singen als die zweite (italienisch „appoggiatura“ = deutsch „Vorschlag“!), so wie es u. a. Telemann anschaulich formuliert und durch Beispiele erläutert: „Hiernächst haben die Sänger in acht zu nehmen, daß sie nicht allemal so singen, wie die Noten da stehen, sondern sich hin und wieder eines so genannten Accents [d. i. der Appoggiatur] bedienen. Wenn demnach die Clausuln im Recitativ des ersten Stückes [= der ersten Kantate im Harmonischen Gottes-Dienst] also aussehen:



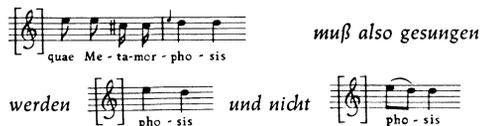
¹⁴ Zur Klassifikation der Lieder Mozarts vgl. E. A. Ballin, *Die Klavierlieder Mozarts*, Diss. Bonn 1943, Bl. 138–267.



(*Harmonischer Gottes-Dienst* . . . , 2. Seite des Vorberichtes; die gewöhnliche Appoggiatur im Beispiel in Takt 1, 2, 5 und 7). Der Sinn der Appoggiatur ist offensichtlich: Der um eine Tonstufe höher gelegene bzw. auszuführende Spitzenton soll den Sprachakzent der vorletzten Textsilbe eines weiblich endenden Wortes melodisch hervorheben, d. h. betonen, und sehr bezeichnend wird in diesem Sinne die Appoggiatur von Giambattista Mancini (*Riflessione pratiche sul canto figurato*, Milano 1777) „accento“ und schon von Telemann (siehe oben) „Accent“ genannt¹⁵. Im Liede Mozarts gilt die Verpflichtung der Ausführung durch die Appoggiatur besonders für alle Rezitative und rezitativisch stilisierten Stellen, so in *Das Veilchen* KV 476, Takt 62, „*Dans un bois solitaire*“ KV 308 (295b), Takt 35, *Abendempfindung an Laura* KV 523, Takt 37, und *An Chloe* KV 524, Takt 42. In dem Liede *Das Veilchen* KV 476, Takt 62, ist zudem aus ästhetisch-künstlerischen – Mozart-Stil! – und aus motivischen Gründen – im Liede durchweg Vorhaltsmelodik zur Charakterisierung des Veilchens gegenüber der durch vorhaltslose Syllabik charakterisierten Schäferin – bei der praktischen Wiedergabe einzig und allein die Appoggiatur (h'–a') richtig und zulässig. Ob man auch in Takt 39 der *Abendempfindung an Laura* und in Takt 44 von *An Chloe* die Anfangsnote im Sinne des musikalischen Reimes, unter Außerachtlassen der nachfolgenden Pause, appoggiaturartig erweitern soll (Viertelnoten as'–g', bzw. in *An Chloe*, b'–as') – u. a. nach Telemann ist diese Möglichkeit durchzugeben (siehe im Beispiel oben Takt 3 und 4) –, wird der musikalische Geschmack zu entscheiden haben.

¹⁵ Zur Frage der Appoggiatur im besonderen – u. a. des „accento“ Giambattista Mancinis – sei nachdrücklich verwiesen auf die ausführliche Darstellung L. F. Tagliavinis im Vorwort zum Band *Ascanio in Alba* innerhalb der NMA (Serie II, Werkgruppe 5, Band 5, S. X–XII) sowie auf den Aufsatz von B. Paumgartner *Von der sogenannten „Appoggiatur“ in der älteren Gesangsmusik und der Notwendigkeit ihrer Anwendung in der heutigen Aufführungspraxis*, in: *Musikerziehung*, Wien, 4 (1950/1951), S. 229–237. – Dazu H. J. Moser: „Wenn heutzutage bei den Theaterkapellmeistern die Unsitte immer mehr um sich greift, Mozart und Weber . . . ohne diese Vorhalte [d. i. Appoggiaturen] singen zu lassen, so kann das als eine Ignoranz, die mit ‚anderem Geschmack‘ nichts zu tun hat, nicht scharf genug gegeißelt werden – es ist einfach Denkmalschändung!“ (O. Noë und H. J. Moser, *Technik der deutschen Gesangskunst*, Berlin und Leipzig 1921, S. 143).

Eine Übersteigerungs-Appoggiatur – vgl. im obigen Beispiel Takt 6 und 7 – ist in dem Liede *Als Luise die Briefe* . . . KV 520, Takt 16, ungeachtet der dadurch entstehenden Dissonanz, am Platze, um dem musikalischen Reim Genüge zu leisten und um die inmitten der erhitzten Atmosphäre dieses pathetischen Liedes ganz besonders stumpf klingende Endung auf gleicher Tonstufe (as'–as') auszuschließen; in Takt 51 des Liedes *Das Veilchen* wird jedoch die u. a. in der Ausgabe des Österreichischen Bundesverlages von E. Reichert vorgeschlagene Übersteigerungs-Appoggiatur (g''–f'') aus Gründen des an dieser Stelle zwar höchstgesteigerten, aber gestauten Affektes und Ausdrucks des Entsetzens weniger sinngemäß die psychologische Situation zum Ausdruck bringen und daher nicht gutzuheißen sein. – Weibliche musikalische Endungen auf gleichnotierter Tonhöhe nach einer höheren Terz und ihr folgendem Quartabsprung (z. B. in *Das Lied der Trennung* KV 519, Takt 29/30, ähnlich dort in Takt 54/55, und in *Abendempfindung an Laura* KV 523, Takt 14/15) sind ebenfalls als Appoggiatur auszuführen (vgl. im Beispiel Telemanns Takt 7/8)¹⁶. – Die in damaliger Zeit vorkommende Aufzeichnung einer Appoggiatur mit noch einer zusätzlich vorangetzten, um eine Tonstufe höheren Vorschlagsnote ändert nichts an der oben beschriebenen Ausführung durch nur zwei Töne – klar und eindeutig beschreibt Joseph Haydn die Ausführung dieser Aufzeichnungsart anlässlich der Übersendung seines *Applausus* im Jahre 1768: „ . . . die arth des Gesanges in Recitativen, Z. E.



und auf solche arth in allen Fällen“¹⁷.

Es gilt dies für die Mozart-Lieder „*Oiseaux, si tous les ans*“ KV 307 (284d), Takt 15 und 19, „*Ridente la calma*“ KV 152 (210a), Takt 33 (hier zudem aus Gründen des musikalischen Reimes) und für die meisten Abschriften, frühen und neueren Drucke des Liedes *Das Veilchen* KV 476, Takt 34 (hier im Gegensatz zum Autograph, wo die Appoggiatur ohne zusätzlichen Vorschlag aufgezeichnet ist!). – Die Doppelschläge auf der Note in *An Chloe* KV 524, Takt 2, 3, 70 und 71 sind

¹⁶ Dazu auch die Darstellung bei Christian Döbereiner, *Zur Renaissance Alter Musik*, Bützing ²/[1962], S. 59–60, mit dem instruktiven Beispiel des Baßrezitativs aus dem Schlußsatz von Beethovens Neunter Sinfonie!

¹⁷ Zitiert nach C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Band 2, Leipzig 1928 (= unveränderter Abdruck der 1. Auflage), S. 42; die Beispiele dort um eine Terz höher notiert, ohne Schlüsselvorzeichnung.

auf der Zeit auszuführen (vgl. C. Ph. E. Bach, *Versuch*, I, Hauptstück II, 4, § 1 = Tab. V, Fig. L, 2. Beispiel; Leopold Mozart hat diesen Fall nicht beschrieben); die Ausführung des Doppelschlages nach der Note in demselben Lied, Takt 4 und 72, ist aus Leopold Mozarts *Versuch*, nur in der 3. Auflage, Hauptstück IX, § 28, zu ersehen. In dem „fröhlichen“ Lied *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596, Takt 18 und 19, ist die Ausführung der (ausgeschriebenen) Doppelschläge vor der Zeit gerechtfertigt durch Quantz' *Versuch*, VIII, § 14: „... das Double oder der Doppelschlag, ... welche in der französischen Spielart, um ein Stück brillant zu spielen, üblich sind.“

Anschließend an die Behandlung der das Mozart-Lied betreffenden Fragen der Verzierungen war zu prüfen, ob in einigen der durchkomponierten Lieder bei einer mit einer Fermate versehenen offenen Harmonie bzw. auf dem Abschluß vor oder dem Übergang zu einem *da capo*-artigen Teil eine Auszierung der Fermate oder das Anbringen von „Eingängen“ angezeigt und zu empfehlen sei. Es ist aber in allen Fällen von der (*ad libitum*-) Empfehlung solcher Auszierungen abgesehen worden, da diese bei den in Frage kommenden Liedern, wenn auch noch so unaufdringlich vorgenommen, die Spannungsabschwächung musikalischer Höhepunkte (vgl. in „*Oiseaux, si tous les ans*“ KV 307/284d, Takt 27, und in *Das Lied der Trennung* KV 519, Takt 53), die Abbiegung eines charakteristischen Motivs ins rein Musikalisch-Spielerische, Konventionell-Opernhafte (vgl. in „*Dans un bois solitaire*“ KV 308/295b, Takt 57) oder eine sinnwidrige Schwerpunktverschiebung in musikalischer und damit gedichttextlicher Beziehung (vgl. in *An Chloe* KV 524, Takt 27/28) zur Folge gehabt hätten. — Einer Ergänzung zur praktischen Wiedergabe bedurften die Generalbaßlieder *An die Freude* KV 53 (43b), *Lobgesang auf die feierliche Johannisloge* KV 148 (125b) und die zwei deutschen Kirchenlieder KV 343 (336c), ferner die in den Handschriften Mozarts stellenweise offensichtlich nur skizzenhaft aufgezeichneten Diskantparte der Lieder *Die Alte* KV 517 und *Die Verschweigung* KV 518¹⁸. Die

¹⁸ Nicht zustimmen dürfte der Darstellung von Alfred Heuß (*Mozart als Meister des Archaisierens*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9, 1926, S. 566–567) sein, wonach das Lied KV 517 (*Die Alte*) ein „scharf ausgeprägtes Generalbaßlied“ sei, dessen Baß „nichts mit einer harmonischen Stimmführung zu tun“ habe und „wie in der besten Generalbaßepoche echt kontrapunktisch selbständig erfunden“ sei (ähnlich und in nuce schon bei Ulibischew-Schraishuon, *Mozart's Leben*, Stuttgart 1847, Teil 3, S. 332, und Ulibischew-Gantter, *Mozart's Leben und Werke*, Stuttgart 2/1864, Band 4, S. 254; später ebenso bei R. Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam 1/1933 und 2/1950, in beiden Auflagen auf S. 149, ferner bei E. Valentin, *Mozarts geistige Persönlichkeit. Die Auswahl seiner Liedertexte*, in: *Musik im Unterirdicht* 47 [1956], S. 5).

Ergänzungen, die durch Kleindruck bzw. durch Setzung auf Kleinstichsysteme als Zusatz erkennbar sind, wurden mit großer Behutsamkeit vorgenommen: Bei den frühen Liedern KV 53 und 148 wurde der Generalbaß tunlichst mit Blickrichtung auf das Lied „*Wie unglücklich bin ich nit*“ KV 147 (125b) ausgesetzt, das in seiner Faktur im Grunde genommen nichts anderes ist als ein, vielleicht wegen seiner komplizierteren harmonischen Vorgänge, von Mozart selbst ausgeführtes Generalbaßlied¹⁹; für die Aussetzung des Basses der beiden Kirchenlieder KV 343 (336c) ist, in Hinsicht auf ihre Bestimmung als Gemeindegeseang, die schlichteste Lösung angestrebt worden — ganz im Gegensatz zu der auf Grund der Bezifferungen verlangten komplizierteren Ausführung der Lieder in ihrem Frühdruck, Prag 1805, und der in stilistischer Hinsicht nicht bis ins Letzte gutzuheißenden Aussetzung der Generalbaßparte in der Ausgabe der Lieder Mozarts im Österreichischen Bundesverlag durch Ernst Reichert. Bei Bevorzugung der Dreistimmigkeit war eine Freistimmigkeit — schon wegen des stellenweise geringen Abstandes der originalen Stimmen — nicht zu umgehen. Die für Mozart eigentümlichen Sextakkordketten wurden tunlichst in ihrer reinen Gestalt belassen. — In dem Freimaurerlied *Lobgesang auf die feierliche Johannisloge* KV 148 (125b) wurde bei der textlich durch das von Mozart frei hinzugesetzte Wort „Ja“ eingeleiteten Schlußsatzverdopplung die Bezeichnung „*Coro*“, als Zusatz kenntlich, beigefügt, da der damaligen Singpraxis in den Freimaurerlogen zufolge die mit dem neu vorangesetzten bekräftigenden Wörtchen „Ja“ eingeleitete Wiederholung der Schlußkernzeile des bis zu der Stelle solistisch vorgetragenen Liedes einstimmig-chorisch gesungen wurde²⁰.

Die Unterlegung der Gedichttexte ist grundsätzlich nach den Lesarten derjenigen literarischen Quellen vorgenommen, die Mozart nachweislich oder doch mit größter Wahrscheinlichkeit vorgelegen haben. Zu dem Zweck waren zuvor alle Bücher, die sich in Mozarts Nachlaß vorgefunden haben, durchzuprüfen, soweit sie literarisches Schrifttum enthalten (Gedicht-, Novellen- und Anekdotensammlungen, Romane, Schauspiele und Operntexte, Kinderbücher, Almanache und ähnliches). Des weiteren wurden aus Vergleichen der gedichttextlichen Lesarten der Autographe und frühen musikalischen Abschriften und Druckausgaben der Mozartschen Lieder mit allen bis zum Entstehungsdatum des jeweili-

¹⁹ Nach R. Haas, a. a. O., nur in der Auflage von 1/1933, S. 149, ist KV 148 (125b) ein Generalbaßlied, KV 147 (125a) jedoch nicht.

²⁰ Vgl. E. A. Ballin, *Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied „O heiliges Band“ und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch*, Tutzing 1960, S. 24–25 und 77–78, Anmerkung 104.

gen Liedes erreichbaren literarischen Ausgaben Rückschlüsse auf die Textquelle gezogen, der Mozart den jedesmaligen Gedichttext entnommen hat²¹. Über etwaige Abweichungen in den Gedichtfassungen der musikalischen Erstquelle von den gefundenen literarischen Quellen unterrichten tabellarische Gegenüberstellungen im Kritischen Bericht, in denen innerhalb des kursiven Druckes die für die Textierung in der NMA gewählten Lesarten durch normale (= gerade) Typen kenntlich gemacht sind. — Gelegentlich sind im Notenband über dem Gedichttext in Kursivdruck Textvarianten vorgeschlagen, soweit diese sich aus späteren sinnvolleren authentischen dichterischen Lesarten ergeben (z. B. in *Das Veilchen*: Goethe [Mozart] 1775 [1785]: „und sank“, Goethe 1806: „es sank“) oder wenn sie — immer bei quellenmäßiger Belegbarkeit — im Sinne einer besseren Singbarkeit für die Praxis vorzuziehen sind (z. B. in „*Dans un bois solitaire*“, bei Monet, 1765: „mais j'aurois dû“, bei Breitkopf & Härtel als musikalischer Erstquelle, 1799: „mais je devois“ oder, modernisiert, „mais je devais“). — In strophischen Liedern wurde, nach dem Vorbild Mozarts, stets nur eine Strophe unterlegt; die Fortsetzungsstrophen sind jeweils dem Notentext anhangsmäßig beige druckt. In den strophischen Liedern, in denen Mozart zwei dichterische Strophen zu einer musikalischen Strophe zusammengefaßt hat (*Die Zufriedenheit* [Weiße] KV 473, *Des kleinen Friedrichs Geburtstag* KV 529, *Die kleine Spinnerin* KV 531, *Lied beim Auszug in das Feld* KV 552, *Sehnsucht nach dem Frühlinge* KV 596) ist der Anfang der zweiten dichterischen Strophe (innerhalb der musikalischen) durch die Voransetzung der Strophennummer „2.“ gekennzeichnet; die Numerierung der anhangsmäßig beige druckten Fortsetzungsstrophen beginnt dann folgerichtig mit einer „3“. Bei den nur teilweise vertonten Gedichten in den ganz oder teilweise durchkomponierten Liedern *Das Lied der Trennung* KV 519, *An Chloe* KV 524, „*Ah! spiegiarti, oh Dio*“ KV 178 (125i/417e) und *Gibraltar* KV Anh. 25 (386d) sind ebenfalls die unvertonen Gedichtteile wiedergegeben, da gerade auch die Nichtberücksichtigung solcher Gedichtteile von Interesse für die Beurteilung des Liedkomponisten Mozart ist. — Alle Wortformen in den deutschen und fremdsprachigen Gedichten wurden stillschweigend modernisiert (u. a. auch die altfranzösischen

Wortendungen in KV 307/284d und 308/295b), ebenso wie die Rechtschreibung und Satzzeichensetzung heutiger Übung angepaßt sind. (Das ursprünglich ins Auge gefaßte Verfahren, in den nichtautographen Liedern die Satzzeichen durchweg nach den Textvorlagen Mozarts zu setzen, erwies sich aus praktischen Gründen als nicht geeignet: Die Nachbildung der in den Textvorlagen Mozarts u. a. offensichtlich irrtümlich unterlassenen, wie andererseits überhäuft und heutzutage irreführenden oder geradezu als falsch geltenden, sowie der bei analogen Stellen inkonsequent gesetzten Satzzeichen hätte nur dazu geführt, das Textbild in der Ausgabe zu verundeutlichen.) Bei Liedern, zu denen ein Autograph vorliegt, ist jede bei Mozart von der Textvorlage abweichende Satzzeichensetzung im Kritischen Bericht vermerkt. In besonderen Fällen nimmt die Satzzeichengebung in Abweichung von der textlichen Vorlage und heutigem Brauch Rücksicht auf die Vertonung eines Liedes — so ist beispielsweise ein Komma nach einer vollkommenen Kadenz in ein Semikolon oder einen Satzpunkt verwandelt oder, umgekehrt, bei einem formal offenen musikalischen Gedanken der Satzpunkt in ein Komma oder in ein Semikolon. Wie für alle literarischen Vorgänge finden sich auch für solche Fälle Ausweise bei der Textrevision der „Textlichen Quellen“ innerhalb des Kritischen Berichtes.

*

Zum Schluß verbleibt dem Bandbearbeiter die angenehme Pflicht, allen denen aufrichtigen Dank auszusprechen, welche die Arbeit an dem vorliegenden Band und dem ihm angeschlossenen Kritischen Bericht gefördert haben. Vor allem gilt der Dank dem ehemaligen, so plötzlich verstorbenen Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. Ernst Fritz Schmid, der den Bearbeiter mit der Herausgabe des Bandes der Klavierlieder betraut und in der Bereitstellung von Quellenmaterial bereits wesentliche Vorarbeit geleistet hat. Sodann sei der jetzigen Editionsleitung aufrichtig für ihre unermüdete Unterstützung gedankt, ebenso den Herren Dr. Werner Bittinger (Kassel) und Karl Heinz Füssl (Wien). — Für die an Ort und Stelle vorgenommenen Beschreibungen von Autographen ist der Bandbearbeiter den Herren Julius P. Barclay (The Stanford University Libraries of Music), Vladimir Fédorov (Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris), Dr. Ludwig Finscher (Musikwissenschaftliches Institut Kiel), Dr. Franz Giegling (Zürich), Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) und Lord Spencer (Althorp/Northamptonshire) dankbar, ebenso wie für die Erstellung von Quellenmaterial, für wertvolle Auskünfte und Hinweise den Herren E. Ansell (University

²¹ Bei diesem, in der Liedforschung u. W. erstmalig durchgeführten Verfahren ergaben sich mehrfach Abweichungen von den Gedichtquellenangaben E. Valentins in: *Mozart und die Dichtung seiner Zeit*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch* 1 (1941), S. 79–113, daselbst auf den Seiten 109–110, dem für diese Angaben, zum mindesten in einer Reihe von Fällen, die realen Quellen offensichtlich nicht vorgelegen haben können.

Library, Cambridge), Dr. W. A. Bauer (Wien), Dr. B. Beyer (Direktor i. R. des Deutschen Freimaurermuseum, Bayreuth), Dr. R. Blaas (Österreichisches Staatsarchiv, Wien), Breitkopf & Härtel (Wiesbaden), Dr. A. Buchner (Nationalmuseum Prag), Prof. Dr. V. Burr (Direktor der Universitätsbibliothek Bonn), Dr. G. Croll (Musikwissenschaftliches Institut Münster i. W.), Prof. Dr. O. E. Deutsch (Wien), Dr. R. Elvers (Berlin), V. Féodorov (Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris) Prof. Dr. W. Fischer (Innsbruck), M. Flot-huis (Amsterdam), J. P. Gibb (National Central Library, London), Dr. Fr. Grasberger (Österreichische Nationalbibliothek, Wien), Dr. H. Halm (Bayerische Staatsbibliothek, München), Dr. A. Henseler (Bonn), Dr. h. c. A. van Hoboken (Ascona/Schweiz), A. H. King (British Museum, London), Dr. K.-H. Köhler (Deutsche Staatsbibliothek Berlin), Frau Dr. H. Kraus (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), F. Lesure (Bibliothèque Nationale, Paris), W. Lichtenwanger (Library of Congress, Washington), James D. McMillan (London), Dr. A. Mittringer (Stadtbibliothek Wien),

Prof. Dr. P. Nettel (Bloomington/Indiana), Präsident Hofrat Prof. Dr. L. Nowak (Österreichische Nationalbibliothek, Wien), Prof. DDR. A. Orel (Wien), C. F. Peters (Frankfurt a. M.), Prof. Dr. K. Pfannhauser (Wien), H. Ramge (Westdeutsche Bibliothek Marburg), Prof. Dr. G. Rech (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg), Dr. S. Rinman (Kungliga Biblioteket, Stockholm), D Dr. Fl. Röhrig (Chorherrnstift Klosterneuburg b. Wien), H. Schneider (Tutzing), W. Schönartz (Diözesanbibliothek Köln), J. Vécsey (Nationalbibliothek Széchenyi, Budapest), Mrs. A. P. Vlasto (King's College Library, Cambridge), Fräulein L. Weinhold (Répertoire International des Sources Musicales, deutsche Arbeitsgruppe, München), Dr. A. Weinmann (Wien), Dr. A. Wilhelm (Bottmingen/Schweiz) und Mrs. P. J. Willetts (British Museum, London, Department of manuscripts). — Aufrichtiger Dank gebührt schließlich den Beamten der Universitätsbibliothek Bonn, besonders dem Leiter des auswärtigen Leihverkehrs, Herrn Diplombibliothekar H. Schünemann.

Bonn, Frühjahr 1963

Ernst August Ballin

Nachtrag 1987

Die Autographe zu den Nummern 8, 9, 12–14, 18, 19, 26 des Hauptteils, zu den seit 1945 verschollenen Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gehörend, sind heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków deponiert und seit 1979/80 wieder allgemein zugänglich. Die entsprechenden Angaben im Vorwort (*Zum vorliegenden Band*), in der Faksimilelegende auf S. XVIII und im Kritischen Bericht sind demnach abzuändern.

Für die Revision dieser acht Lieder standen für die erste Auflage dieses Bandes, erschienen 1963, zur Verfügung: Notizen, die sich der Bandherausgeber vor der Auslagerung der Berliner Bestände anhand der Autographe angefertigt hatte, sowie einzelne Photokopien und Faksimiles (vgl. *Zum vorliegenden Band*, S. VII). Geringfügige Veränderungen im Text dieser acht Lieder, die sich auf Grund der wieder zur Verfügung stehenden Autographe ergeben, bleiben aus prinzipiellen Gründen der NMA-Serie X31: *Nachträge vorbehalten*. Auf einen Sachverhalt sei aber schon in diesem Nachtrag hingewiesen:

Die Klavierbegleitung von Nr. 19, *Die Verschweigung* KV 518, stammt nur zum geringsten Teil von Mozart selbst; er notierte lediglich:

T. 1 (mit Auftakt) bis T. 2 (einschließlich Viertel-Note c) der linken Hand.

T. 8 (möglicherweise erst ab 2. Achtel-Note) bis T. 9 (5. Achtel) der rechten Hand.

T. 18 und 19 in beiden Händen.

Den restlichen, in der NMA normal, d. h. groß gestochenen Notentext, hat Johann Anton André in Mozarts Autograph eingetragen.

* Alle Satz- und Stichfehler der ersten Auflage dieses Bandes wurden für die zweite Auflage 1987 korrigiert.

Das Autograph von Nr. 21, *Als Luise die Biografie ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* KV 520, einst im Besitz von Lord Spencer (Althorp, Northamptonshire/England; vgl. Krit. Bericht, S. 134) ist heute im Besitz von Herrn Janez Mercun (Genf).

Die Bestände der Bibliothèque du Conservatoire national de Musique (mit Sammlung Malherbe) befinden sich heute in der Bibliothèque nationale Paris, Département de la Musique; dies betrifft Nr. 25, *Das Traumbild* KV 530, d. h. die Faksimilelegende auf S. XIX des Notenbandes und die Beschreibung der Quelle auf S. 152 f. des Kritischen Berichts sind entsprechend zu ändern.

Anhang, Nr. 2 „Ah! spiegiarti, oh Dio“, T. 61, Singstimme:

In seiner autographen Aufzeichnung der Singstimme (vgl. das Faksimile auf S. XX des Notenbandes) ist Mozart ganz offensichtlich ein Schreibfehler unterlaufen, und zwar notiert er die zweite Note als Achtel *d'*. Diese Version hat Eingang in die erste Auflage dieses Bandes (und mit Korrektur nach den *Berichtigungen zum Notenband* auf S. 190 des Kritischen Berichts auch in den Wiederabdruck im *Arien-Band 3* der NMA III/7) gefunden; für die Auflage ²1987 wurde das *d'* in das richtigere und sicherlich gemeinte *e'* abgeändert und die Vorschlagsnote aus der Quelle B ganz getilgt (vgl. dazu Krit. Bericht, S. 173, 174 und 190).

Der Kritische Bericht (S. 190 mit S. 67) sieht für den Titel von Nr. 3 eine Änderung vor: „Auf die feierliche Johannisloge“ statt „Lobgesang auf die feierliche Johannisloge“. Diese Änderung wurde in der Auflage 1987 im Inhaltsverzeichnis, in der Faksimilelegende auf S. XVII und im Notenteil (S. 4) durchgeführt, aus technischen Gründen aber nicht im laufenden Text des Vorwortes (*Zum vorliegenden Band*, S. VII ff.).

Vom Herausgeber des Bandes *Lieder* der NMA ist 1984 in der Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum als Band 8 erschienen: *Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern Mozarts* (Kassel etc.).

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a vocal score. It features four staves of music with lyrics written below. The lyrics are in German and appear to be a religious or liturgical text. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. There are two circular library stamps on the page: one on the left and one on the right. The left stamp reads "DOM. SICKVERBETH" and "INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG". The right stamp reads "DOM. SICKVERBETH" and "INTERNATIONALE STIFTUNG MOZARTEUM SALZBURG". The paper shows signs of age and wear, particularly at the top edge.

Auf die feierliche Johannesloge KV 148 (125^b) = Nr. 3: Autograph im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg; vgl. Seite 4-5.

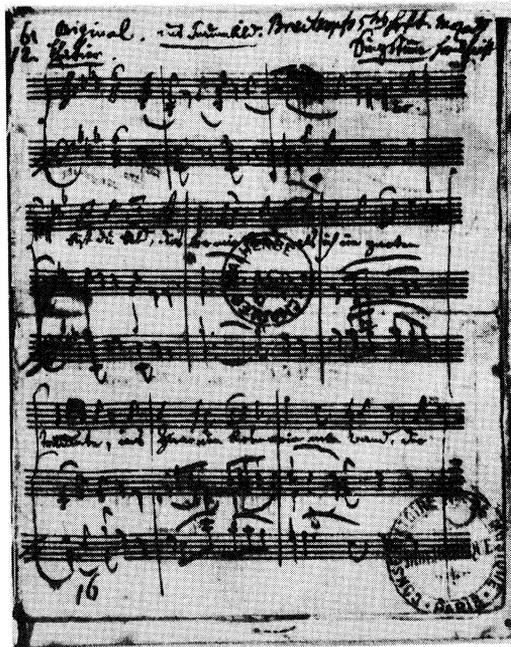
Op. 18. Komp. v. L. 1800
 Auf diesem Tage, 4. Lieder
 Der Zauberer
 Expressionsreicher und bewegter
 Ausdruck
 20

20

94. 23. 96. 98.

20

Der Zauberer KV 472 (vollständig) = Nr. 12 und Die Zufriedenheit (Christian Felix Weisse)
 KV 473 (Beginn) = Nr. 13: Autograph ehemals im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek
 Berlin (verschollen); vgl. Seite 20–21 und Seite 22, Takt 1–9.



Das Traumbild KV 530 = Nr. 25: Autograph im Besitz der Bibliothèque du Conservatoire de Musique Paris, Signatur Ms. 231 (Sammlung Malherbe); vgl. Seite 52–53.

Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.
 Alti spiegarli, oh Dio - vni an. t. e. u. g. n. i. s. m. e. u. m. q. u. e. r. e. t. u. m.

„Alti spiegarli, oh Dio“ KV 178 (125/417^r) = Anhang, Nr. 2: Autograph der Singstimme im Besitz des Memorial Library of Music der Stanford University/USA; vgl. Seite 68-71.