

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche
Gesangswerke

WERKGRUPPE 4: ORATORIEN, GEISTLICHE SINGSPIELE
UND KANTATEN

BAND 1: DIE SCHULDIGKEIT DES ERSTEN GEBOTS

VORGELEGT VON FRANZ GIEGLING



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1958

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter-Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

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

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Franz Giegling,
Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie I, Werkgruppe 4, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1958 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^v des Autographs	XIII
Faksimile: Blatt 11 ^v des Autographs	XIV
Faksimile: Blatt 63 ^r des Autographs	XV
Faksimile: Blatt 81 ^r des Autographs	XVI
Faksimile: Titelblatt, Personenverzeichnis, Anfang sowie Seite 10 des 1767 erschienenen Textbuches .	XVII
Verzeichnis der Personen	2
Verzeichnis der Musiknummern	2
Die Schuldigkeit des Ersten Gebots	3

VORWORT

Die Neue Mozart-Ausgabe will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 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: Kirchenkonzerte (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)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten

Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden 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 Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♯ , ♯) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯ , ♯) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarg auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Über die Entstehung von Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 sind wir nur sehr spärlich unterrichtet. Nach dem Datum der ersten Aufführung, Donnerstag, den 12. März 1767, zu schließen, müßte sich Mozart mit der Komposition im Februar und Anfang März desselben Jahres beschäftigt haben. Die Mitteilung (Jahn I¹ 69 f.), wonach der Erzbischof, welcher an das Wunder des von seiner Reise nach Paris und London heimgekehrten Knaben nicht glauben wollte, Wolfgang eine Woche lang bei sich einschloß und ihn ein Oratorium komponieren ließ, zu dem er selbst den Text gab, dürfte sich wohl eher auf die *Grabmusik* KV 42 (35a) beziehen. Letztere läßt sich mit ihrem bedeutend geringeren Umfang, ihren nur zwei singenden Personen und der kleinen Orchesterbesetzung viel eher als „Klausurarbeit“ ansehen als die handlungsmäßig kompliziertere und musikalisch vielschichtigere *Schuldigkeit*. Ein Blick auf das Autograph von KV 35 zeigt uns auch, daß von einer strengen Klausur hier keine Rede sein kann: Vater Leopolds Hand hat nicht nur fast den ganzen Text der Rezitative geschrieben, sondern auch in den Arien manche Retusche an Noten und dynamischen Zeichen vorgenommen. Wie weit darüber hinaus des Vaters Ideen und Erfahrung in die Komposition eingegriffen haben, läßt sich heute aus dem Autograph freilich nicht herauslesen; ebensowenig wie weit im einzelnen das „Barocke“ in dieser Komposition auf die hilfreiche Hand Leopolds oder auf das offensichtliche Vorbild Eberlins zurückzuführen ist. Es ist indessen durchaus möglich, daß Fürsterzbischof Sigismund Christoph Graf von Schrattenbach das Werk in Auftrag gegeben und gleichmäßig unter die drei Salzburger Meister verteilt hat. So fiel der erste Teil Wolfgang zu; der zweite Teil wurde von Michael Haydn komponiert, der dritte von Anton Cajetan Adlgasser. Leider sind bis jetzt weder Partituren noch Stimmen des zweiten und dritten Teils zum Vorschein gekommen. Trotz intensivsten Nachforschungen haben sich auch keine Orchesterstimmen zu Mozarts Teil gefunden. Offenbar sind diese Handschriften im 19. Jahrhundert der Säkularisation zum Opfer gefallen.

Mozart schließt sich mit der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* eng an die Salzburger kirchen- und schulmusikalische Tradition an. Die sogenannte Schuloper ist eine seltsame, zur Oper hin gerichtete Abwandlung des überlieferten Jesuitenspiels. Ihre szenische und musikalische Gestalt setzt sich aus italienischen und österreichisch-süddeutschen Stilelementen zusammen. Ihre wichtigsten Salzburger Meister sind Eberlin, Adlgasser, Michael Haydn und Leopold Mozart. Noch war die erzbischöf-

liche Residenz während Mozarts Knabenjahren sehr theaterfreudig. Die als Jahresschlußspiel gegebenen theatralischen Hauptveranstaltungen der Universität wurden jedesmal mit beträchtlichem Aufwand durchgeführt. Oft spielte mehr als ein Viertel der gesamten Studentenschaft mit, und der szenische Apparat war bunt und abwechslungsreich. Nicht selten verband man mit dem Theaterstück die Preisverteilung, ja man ließ sie auf der Bühne selbst, z. B. durch den Gott Mercurius, vor sich gehen. Gerne spielte man zu Huldigungen vor dem Erzbischof, zur Begrüßung fürstlicher Gäste, aber auch zu kirchlichen Feiern sowie an Jahrestagen der Universitätsheiligen. Als Dichter fungierten meistens die Universitätsprofessoren selbst. Anders stand es mit den geistlichen Singspielen. Ihre szenische Gestaltung war sehr bescheiden, der Hauptakzent lag auf den allegorischen Figuren, die auf blumenreichem Umweg etwas Gedachtes vorzustellen hatten. Zusammen mit dem Pastoraldrama spielte man sie meist in der Fastenzeit im Theater der Residenz, oder falls es der Stoff erlaubte — wenn sie etwa im Geiste des *zepolcro* gehalten waren — auch im Dom. Die Mitwirkenden waren, wie in der Oper, Sänger und Sängerinnen der Hofmusik. Der Text war in diesen Oratorien fast immer deutsch und von einheimischen Dichtern verfaßt. Die Musik pflegte man meistens unter mehrere Komponisten zu verteilen. Für die Datierung von Mozarts *Schuldigkeit* gibt uns die mehrfach bezeugte Erstaufführung (12. März 1767), welche im Rittersaale der fürsterzbischöflichen Residenz zu Salzburg stattfand, den zuverlässigsten Anhaltspunkt¹. Das Datum ist einmal durch das Protokoll der Universitätspräfektur festgelegt, dann aber auch durch das vor kurzem aufgefundene Tagebuch des Pater Hübner². In diesem konnte auch zum ersten Male der Textdichter einwandfrei festgestellt werden. Lange Zeit war man sich über die Initialen des Textdichters in dem 1767 erschienenen Textbuch „J. A. W.“ nicht im klaren. Man vermutete erst Johann Adam Wieland, dann Jacob Anton Wimmer. In besagtem Tagebuch fand sich im Zusammenhang mit der Aufführung der Name des Dichters ausgeschrieben: „Den deutschen text hat componiret Herr Weiser ein Handels- und Ratsherr.“ Dieser lebte von 1701—1785 in Salzburg, besaß ein ansehnliches Textilgeschäft, war Stadtrat und eine Zeitlang

¹ Der zweite, von M. Haydn komponierte Teil wurde am 19. März des gleichen Jahres ebendasselbst aufgeführt. Am 2. April wurde Mozarts Teil wiederholt. Vater Leopold dürfte sich bei der Jahreszahl 1766, die er auf den Umschlag des Autographs schrieb, geirrt haben. Denn um diese Zeit befand er sich mit Wolfgang und Nannerl in Holland.

² Näheres darüber im Kritischen Bericht.

auch Bürgermeister. Es konnte von ihm eine stattliche Reihe von Dichtungen festgestellt werden, die alle mit den Buchstaben J. A. W. gekennzeichnet sind. Unter anderem hat er auch einige Kantaten für Leopold Mozart und für Eberlin gedichtet.

Das Autograph von Mozarts Komposition befindet sich im Besitz Ihrer Majestät der Königin Elisabeth II. von England und wird im Schloß Windsor aufbewahrt. Ähnlich wie dasjenige zur *Grabmusik* KV 42 (35^a) (Vgl. Serie I, Werkgruppe 4, Band 4) weist es alle Merkmale von Mozarts Knabenzeit auf. Neben vielen sehr sorgfältig und fehlerlos geschriebenen Seiten haben andere durchstrichene Takte, verbesserte Noten, Korrekturen und Ergänzungen von der Hand des Vaters. Doch setzt sich in dem über 200 Seiten umfassenden Autograph schon der unverwechselbare Duktus von Wolfgangs Handschrift in allen wichtigen Charakteristika fest, angefangen von der Klammer der Accoladen, über die schmalen Vorzeichen, die Haarstriche der Notenhäuse, die festen Balken bis zu den schräg liegenden *pia.* und *fp.* Allerdings lassen sich die Eintragungen Leopolds mitunter überhaupt nicht von denjenigen Wolfgangs unterscheiden. Leopolds Schrift ist so vielgestaltig und so verschieden in ihrer Richtung, daß man stellenweise zuerst eine dritte Hand vermuten könnte. Da Vater und Sohn sicherlich dieselbe Tinte benutzt haben, würde wohl auch eine eingehende Analyse des Autographs an Ort und Stelle kaum eindeutige Resultate geliefert haben. Aus diesem Grunde mußte von vornherein auf jegliche Trennung der beiden Handschriften verzichtet und die Partitur, wie sie uns vorliegt, als unteilbares Ganzes zur Überprüfung des Notentextes herangezogen werden. Es wurde durchweg nach dem Mikrofilm bzw. nach den Photokopien gearbeitet. Die *Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* von Breitkopf & Härtel hatte damals bloß eine Abschrift des Originals zur Verfügung gehabt. Erst nach dem Druck kam das Autograph zum Vorschein. Es wurden dann im damaligen Revisionsbericht³ noch eine Reihe von Irrtümern berichtigt, doch längst nicht alle. Wie in der kurz darauf entstandenen *Grabmusik*, so finden sich auch in der Handschrift von KV 35 einige Schreibversehen Mozarts sowie lückenhafte oder inkonsequente Phrasierungen und Artikulationen. Um das Partiturbild in der vorliegenden Ausgabe nicht allzusehr mit gestrichelten Bogen, Klammern, kursiven Zeichen usw. zu belasten, wurde mit Absicht nur sehr sparsam ergänzt. Der Text von Arien und Rezitativen sowie die Interpunktion wurden, soweit dies sinnvoll erschien, modernisiert (z. B. „sein“ statt „seyn“). Hingegen wurden alte, ohne weiteres verständliche Formen wie „Forchit“, „erschrocket“ usw. bei-

gehalten. Alle Abweichungen vom Originaltext und alle Divergenzen zwischen Autograph und gedrucktem Textbuch werden im Kritischen Bericht erwähnt. Letzterer gibt auch über etwelche Kancellierungen erschöpfend Auskunft und teilt zum erstenmal die zwischen Bl. 17^r und 17^v stehende, bis anhin mit Siegellack verklebten Takte der Arie Nr. 2 mit.

Bemerkungen zur Aufführungspraxis

Das Problem der Appoggiaturen gewinnt in der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* besondere Aktualität, weil entgegen der üblichen Notation in den Rezitativen eine ganze Reihe von Gesangsvorhalten ausgeschrieben wurden. Sie sind in nachfolgender Übersicht zusammengestellt:⁴

Seite	Takt	Seite	Takt	Seite	Takt
9	37	38	230	101	42
20	17	56	59	102	62
21	38	56	73	102	65
22	43	73	21	102	68
22	48	84	14	103	93
37	203	85	39	126	10
38	227	99	13	128	43
				129	78

In diesen Fällen wurde die Gesangsstimme notiert, wie man sie im Ohr hatte, in den andern Fällen jedoch, wie sie damals zu notieren üblich war. Den Quartvorschlagn pflegt Mozart auch später häufig auszuschreiben, den Sekundvorhalt hingegen nicht⁵.

Wie wichtig und notwendig die Appoggiaturen in Rezitativen und Arien sind, lehrt uns ein Blick in die zahlreichen Anweisungen der Gesangstheoretiker vom frühen 18. bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Tosi-Agricola⁶ widmet dem Vorschlag das II. Hauptstück ihrer *Anleitung zur Singekunst* und schicken voraus, daß von allen Verzierungen der Vorschlag am leichtesten zu lernen sei. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert Agricola, wie die „veränderlichen“⁷ (d. h.

⁴ Zwei ausgeschriebene Appoggiaturen befinden sich auch auf der faksimilierten Seite Bl. 11^v, S. XIV

⁵ Im ersten Rezitativ der *Grabmusik* (Vgl. Serie I, Werkgruppe 4, Band 4, S. 1, Takt 13) hat Mozart ebenfalls einen Sekundvorhalt ausgeschrieben.

⁶ P. F. Tosi, *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Dalla Volpe, 1723. Ins Englische übersetzt von J. E. Galliard, *Observations on the Florid song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*, London 1742. Deutsche Übersetzung von J. F. Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin, Winter, 1757. Französisch von Th. Lemaitre, *L'art du chant de l'Italien*, Paris 1874. Vgl. auch B. Paumgartner, *Von der sogenannten Appoggiatur*, Jahresbericht der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ Salzburg 1954/55; ferner die Ausführungen im Vorwort zu *Ascanio in Alba* von L. F. Tagliavini, Serie II, Werkgruppe 5, Band 5, S. X ff.

⁷ Diesen Ausdruck bezieht er von C. Ph. Em. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Berlin 1762.

³ Revisionsbericht von Franz Wüllner, Serie V, 1899.

langen) Vorschläge auf die Zeit der Hauptnote gehören und von ihr mindestens die Hälfte ihrer Dauer beanspruchen. Im Kapitel über die Rezitative (V. Hauptstück, S. 154/155) gibt er Beispiele, daß man

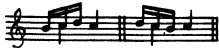


singe.

An zärtlichen Stellen könne man den Vorschlag mit einem leisen Pralltriller begleiten:



Mancini⁸ (S. 140/141) kennt die Appoggiatur im Sekundschritt abwärts und aufwärts, letztere hingegen nur im Halbtonschritt. Ferner empfiehlt er die „*appoggiatura doppia*“ oder „*gruppetto*“:



Beherrigen sollten wir vor allem, daß das Rezitativ wie eine vollkommene, schlichte Deklamation vorgetragen werde. Sehr viel hänge davon ab, ob man die Appoggiatur oder den musikalischen Akzent richtig anzubringen wisse (a. a. O. S. 238). Man halte sich vor Augen, daß die Appoggiatur den Sprachakzent melodisch unterstreicht und dem betreffenden Wort Gewicht verleiht. Man wird also bei unwichtigen Wörtern die Appoggiatur vermeiden. Eine Erklärung für die im 17. und 18. Jahrhundert meist nicht ausgeschriebenen Vorschläge wird man wohl darin suchen, daß man sich scheute, die im strengen Satz verbotenen Dissonanzen niederzuschreiben, die sich aus den vorgehaltenen Noten ergaben. Wenn im vorliegenden Band die wichtigsten Appoggiaturen kleingestochen über der Gesangsstimme angegeben sind, so hüte man sich, sie gleichförmig hart und skandierend vorzutragen. Gerade durch die Appoggiatur ist dem Sänger ein Mittel in die Hand gegeben, alle Grade von nüchterner Sachlichkeit bis zum empfindsamen Ausdruck zu gestalten. Besonders die aufsteigende Appoggiatur⁹, die sich gerne bei Fragen einstellt, möge man mit einem feinen Portamento nüancieren¹⁰. In diesem Zusammenhang verdient ferner die wenig bekannte *Select Collection of the most admired Songs, Duets &c. from Operas in the highest esteem* unser Interesse, die Domenico Corri (1746–1825) gegen 1800

⁸ G. B. Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano. Galeazzi, 1777; Neuausgabe von A. della Corte in *Canto e bel canto*, Torino 1933.

⁹ Mozart hat eine solche sogar im Ganztonschritt notiert; vgl. S. 110, T. 73 bzw. S. 121, T. 210. Desgl. Faksimile, S. XVI

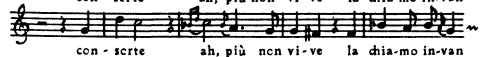
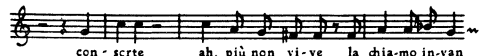
¹⁰ Vgl. auch H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode*, Breslau 1890, S. 118 ff., insbesondere das Zitat aus Bacilly's *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1679.

in London drucken ließ¹¹. In diesem Sammelwerk sind Rezitative und Arien mit Appoggiaturen und Verzierungen der Zeit versehen. Daraus sei das Fragment eines Rezitatives aus Glucks *Orfeo* zum lehrreichen Vergleich zitiert:

Originalmanuskript:



Ausführung:













In den Arien hat Mozart in KV 35 viele Appoggiaturen ausgeschrieben oder zumindest durch kleine Noten angedeutet. Sie sind in diesem frühen Werk Mozarts fast immer als lange Vorschläge zu interpretieren. Oft läßt sich die Dauer der Vorschläge an parallel geführten Instrumentalstimmen ablesen, wie bei folgenden Stellen:

S. 11, T. 25, 1. Viertel, S. 95, T. 115,

S. 12, T. 51, 3./4. Viertel, S. 114, T. 131.

S. 16, T. 123, 1. Viertel,

S. 18, T. 149, 3./4. Viertel.

Bei einigen wurde die Deutung in Kleinstich über dem System gegeben. Die häufige Formel  oder  wird in  bzw.  aufgelöst (z. B. S. 43, T. 78, S. 74, T. 1). Die etwas kompliziertere Version  (z. B. S. 78, T. 94, 95, 99, 100, S. 79, T. 115–118) wird man am besten als  interpretieren. Die in Arie Nr. 6 häufig auftretende Form  |  (S. 86, T. 6, 10; später ohne Triller) dürfte zu  |  aufgelöst am natürlichsten wirken.

Es sei aber ausdrücklich betont, daß diese Empfehlungen in erster Linie für die barocknahen Frühwerke gelten (vgl. auch das Vorwort zu Serie I, Werkgruppe 4, Band 4, S. VIII). Schon kurze Zeit später begann Mozart auf diesem Gebiet seine eigenen Wege zu gehen.

Die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts pflegte zudem die Fermaten in den Gesangsstimmen mit einer kleinen Kadenz auszuschnücken. Ernst Hess, Zürich, hat für die hier vorkommenden Fermaten folgende Kadenz vorgeschlagen:

Arie Nr.1

Seite 14, Takt 72



¹¹ Bibliothek G. B. Martini, Bologna (Sign.: DD 38).

Seite 15, Takt 97

tau - - - - - send hin.

Seite 19, Takt 170

Ret - - - - - tung schafft, nicht Ret-tung schafft,
 nicht Heil, nicht Ret - - - - - tung, nicht Ret-tung schafft.

Arie Nr. 2

Seite 27, Takt 81

Hel - - - - - fer - - - - - nicht.

Seite 32, Takt 159

Hel - - - - - fer - - - - - nicht, achtet Schutz und Hel - - - - - fer nicht.

Arie Nr. 3

Seite 43, Takt 91

fau - - - - - ler Knecht.

Seite 49, Takt 208

fau - - - - - ler
 Knecht, er-wa-che fau - - - - - ler Knecht

Arie Nr. 4

Seite 63, Takt 104

Träu - - - - - me sein.

Seite 65, Takt 140

Wol - lust ein - - - - - räu - me sich der
 Wol - lust ein, der Wol - lust ein.

Seite 71, Takt 235

Träu - - - - - me sein, las-se Träume Träume
 sein, - las-se Träu - me Träu - me sein.

Arie Nr. 5

Seite 75, Takt 23

Seite 77, Takt 77

Re - - - - - chen-schaft fer-der-n

8 mei - - - - - ne Re - chen-schaft.

Seite 78, Takt 90 und Seite 83, Takt 195

Seite 79, Takt 121

8 (Po-)sau - - - - - nen-schall.

Seite 82, Takt 182

8 Re - - - - - chenschaft, fer-der-n mei-ne Re.chenschaft,

8 fordern mei - - - - - ne Re - chenschaft.

Arie Nr. 6

Seite 98, Takt 150

(al-)lei - - - - - ne gleicht.

Arie Nr. 7

Seite 113, Takt 118

8 Sühr - - - - - und Glut.

Seite 116, Takt 154

8 war - - - - - dir gut.

Seite 125, Takt 255



Scher' und Glut, man-ches Ue-bel will zu-
weilen, eh' es kann der Bal-sam heil-en, erstlich
Messer, Scher' und Glut, erstlich Mes-ser, Scher' und Glut.

Terzett Nr. 8

Seite 140, Takt 134 und Seite 153, Takt 314



Sei - - ne tut.
Sei - - ne - tut.
neu - - en Mut.

Seite 142, Takt 179



(Ge-)schüf - - - te sein.

Der damaligen Gesangspraxis folgend, das *Da capo* jeweils reicher auszuführen als den ersten Teil, sind die betreffenden Kadenz ebenfalls etwas reicher gestaltet.

In der Arie Nr. 2 hat Vater Leopold auf den Bll. 21^r und 21^v (vgl. S. 31) selbst einige Takte der Singstimme angeziert.

Im Vorwort der oben erwähnten Ariensammlung von Corri wird auch die Ausführung des Generalbasses besprochen und in Beispielen angedeutet. Der Verfasser empfiehlt, auf dem Cembalo die Akkorde zuweilen aufzulösen, besonders wenn die Singstimme pausiert; beispielsweise:



Die Baßlinie soll bei Cembalobegleitung stets von einem Violoncello mitgespielt werden. Ob in Mozarts *Schuldigkeit des Ersten Gebots* die Orgel oder das Cembalo für den Generalbaß herangezogen werden soll, wird wohl kaum eindeutig entschieden werden können. Leider kennen wir das Instrumentarium nicht, welches im Rittersaal der Residenz zur Verfügung stand. Es ist durchaus möglich, daß man für die Begleitung der Rezi-

tative ein tragbares Positiv heranzog. Im vorliegenden Band wurde der Generalbaß in den Rezitativen in schlichter Form ausgesetzt. Verwendet man das Cembalo, so hält man sich mit Vorteil an die Anweisungen von Corri. Die meisten Schlußklauseln in den Rezitativen sind in der Handschrift folgendermaßen notiert:



Scharen

Es betrifft dies S. 8, T. 16, S. 9, T. 37, S. 20, T. 6, S. 21, T. 38, S. 22, T. 48, S. 37, T. 212, S. 54, T. 46, S. 56, T. 73, S. 85, T. 39 und S. 128, T. 40. Sie wurden in vorliegender Ausgabe alle nach der damals geübten Praxis gestochen, die Kadenz V—I erst nach der Singstimme eintreten zu lassen. Alle übrigen, hier nicht aufgezählten Schlußklauseln sind im Autograph so geschrieben, wie sie im Notenband gedruckt erscheinen.

Mozart hat in der einleitenden Sinfonia, im Rezitativ, welches an die Arie Nr. 2 anschließt, von Takt 185—201 sowie im Rezitativ vor Arie Nr. 4 in den Takten 1—24 und in der Arie Nr. 7 die beiden Fagotte auf eigene Systeme notiert. Doch dürfte die unisono Führung mit *Violoncello e Basso* in fast allen anderen Nummern zumindest intermittierend angezeigt sein.

So in Nr. 1:

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| T. 1 | —T. 21, 3. Viertel, |
| T. 43, 2. Viertel | —T. 48, 3. Viertel, |
| T. 68, 2. Viertel | —T. 78, 3. Viertel, |
| T. 99 | —T. 119, 3. Viertel, |
| T. 141, 2. Viertel | —T. 146, 3. Viertel, |
| T. 166, 2. Viertel | bis zum Doppelstrich. |

In Nr. 2:

- | | |
|--------------------|----------------------|
| T. 1 | —T. 28, |
| T. 50, 4. Viertel | —T. 63, 1. Achtel, |
| T. 106, 4. Viertel | —T. 119, 1. Achtel, |
| T. 160 | —T. 168, 1. Viertel. |

In Nr. 4:

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| T. 2 | —T. 21, 1. Achtel, |
| T. 57 | —T. 65, 1. Achtel, |
| T. 101 | —T. 109, 1. Achtel, |
| T. 137, 2. Viertel | —T. 152, 1. Achtel, |
| T. 188 | —T. 196, 1. Achtel, |
| T. 232 | bis zum Doppelstrich. |

In Nr. 6:

- | | |
|--------|-----------------------|
| T. 1 | —T. 30, |
| T. 81 | —T. 88, |
| T. 151 | bis zum Doppelstrich. |

In Nr. 8:

- T. 1 — T. 20,
 T. 64 — T. 73,
 T. 87, 2. und 3. Viertel,
 T. 89, 2.—4. Viertel,
 T. 130 — T. 140,
 T. 181 — T. 200,
 T. 244 — T. 253,
 T. 267, 2. und 3. Viertel,
 T. 269, 2.—4. Viertel,
 T. 310 bis zum Schluß.

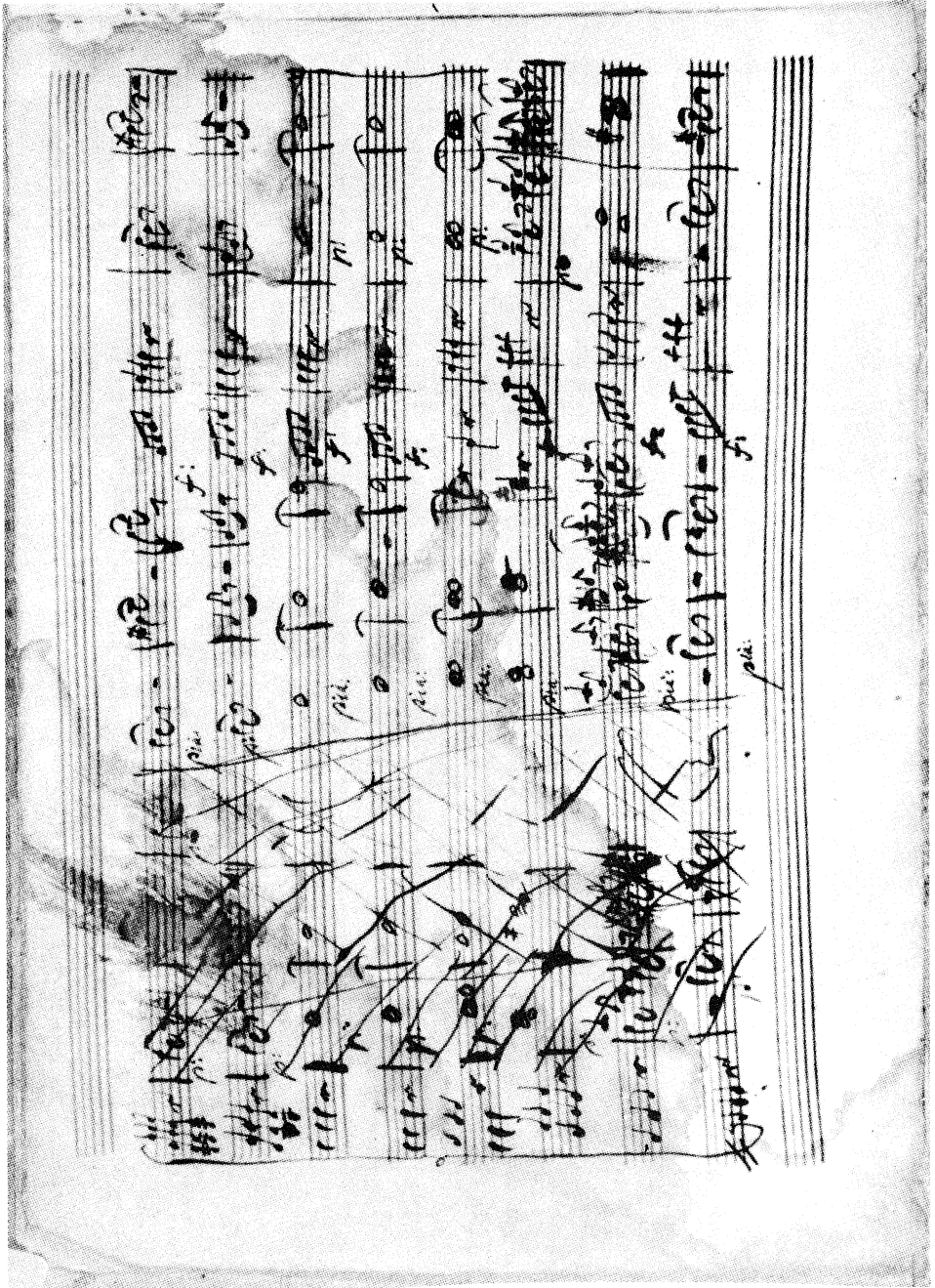
Das Problem von Mozarts Staccatozeichen wurde in KV 35 genau gleich behandelt wie seinerzeit im Kantatenband (vgl. Serie I, Werkgruppe 4, Band 4, S. VII/VIII). Mozart hat in der Handschrift von KV 35 alle Staccatozeichen als feine, längliche Striche geschrieben. Einzig an jenen Stellen, wo die Zeichen unter einem Bogen stehen (z. B. Bl. 26^r, vgl. S. 35, T. 194; Bl. 27^r, vgl. S. 36, T. 199, Viola; Bl. 32^r, vgl. S. 41, T. 55; Bl. 35^v, vgl. S. 51, T. 7, Viol. I; Bl. 53^r, vgl. S. 74, T. 1; Bl. 58^r, vgl. S. 78, T. 89 und 90; Bl. 65^v, vgl. S. 90, T. 52 und 54; Bl. 93^r, vgl. S. 132, T. 28 usw.), sind sie teilweise punktförmig, teilweise zu kurzen, liegenden Strichen ausgebildet. Eine Akzentbedeutung hat sich nirgends aufgedrängt. Die Betonungen verlangt das Autograph ausschließlich mit *fp*, selbst im Forte (z. B. Sinfonia, S. 3. T. 9 und 10). Die abgekürzte Schreibweise für Achtel- und Sechzehntelgruppen (♩ bzw. ♪) wurde überall da beibehalten, wo sie der Übersichtlichkeit des Partiturbildes entgegenkam. Zusammenfassende Halte- und Bindebögen (♩) wurden in allen Fällen in der originalen Form wiedergegeben. Die bei Mozart sehr häufigen Vorsichtsvorzeichen wurden auf ein vernünftiges Maß beschränkt; alle weggelassenen Vorzeichen wurden im Kritischen Bericht aufgeführt. In den Arien Nr. 2, 4 und 6 steht zuweilen bei den

Bläsern „Solo“, einmal auch „Tutti“ verzeichnet (in Nr. 2, S. 23, 27, 29, 30 und 31; in Nr. 4, S. 57, 60, 61 und 63; in Nr. 6, S. 87, 90 und 96). Diese Bezeichnungen bedeuten, daß die Bläser an den betreffenden Stellen nicht auf die melodieführende Unterstützung der Streicher rechnen können. Der Ausdruck „Tutti“ hebt die als rein praktische Vorsichtsmaßnahme zu wertende Bezeichnung „Solo“ auf. Mehrklänge in Streichern wurden von Mozart meist mit zwei Hälsen versehen. Nach den Editionsrichtlinien der Neuen Mozart-Ausgabe wurden in vorliegendem Band nur an den Stellen zwei Hälse gesetzt, wo geteilte Ausführung zu empfehlen ist. Die in den Rezitativen kursiv gedruckten szenischen Anweisungen stammen aus dem im Jahr 1767 in Salzburg erschienenen Textbuch (Exemplar der Studienbibliothek Salzburg). Näheres darüber findet sich im Kritischen Bericht.

Zum Schluß möchte ich allen Persönlichkeiten, Bibliotheken und Sammlungen, die sich in irgendeiner Form an diesem Band beteiligt haben, meinen herzlichsten Dank aussprechen. Besonders gedankt sei in erster Linie der Besitzerin des Autographs, Ihrer Majestät der Königin Elisabeth II. von England. Ferner gilt mein Dank Sir Owen Morshead, Mr. A. Hyatt King, London, Oberstaatsarchivar Dr. H. Klein, Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner, dem Salzburger Museum Carolino Augusteum (Dir. Dr. K. Willvonseder), der Studienbibliothek und der Internationalen Stiftung Mozarteum (Prof. Dr. G. Rech) in Salzburg, Prof. O. E. Deutsch, K. H. Füssl und der Gesellschaft der Musikfreunde (Frau Dir. Dr. H. Kraus) in Wien, dem Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Dr. E. F. Schmid, Augsburg, Dr. W. Bittinger und Dr. W. Rehm in Kassel, Dr. L. F. Tagliavini, Bologna, und Musikdirektor E. Hess, Zürich.

Zürich, im Mai 1958

Franz Giegling



Blatt 1^v des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahren Autographs: Sinfonia (vgl. S. 3/4, T. 14-20).

Handwritten musical score on a single page, featuring a vocal line with German lyrics and a piano accompaniment. The lyrics include "für mich selbst was mich betrifft", "wenn ich mich nicht selbst kümmern", "wenn ich mich nicht selbst kümmern", and "für mich selbst was mich betrifft". The score includes dynamic markings like "p" and "f", and a "Segue Aria" instruction.

Blatt 11v des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahren Autographs; Rezitativ vor der Arie Nr. 2 (vgl. S. 21/22, T. 39—48). Im 2. Takt der 2. Accolade ist die Appoggiatur ausgeschrieben; desgleichen im Schlußtakt, wo das 1. Viertel f' ausgewischt und danach b' geschrieben wurde.

63

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 63. The page contains ten staves of music, arranged vertically. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in black ink on aged, slightly textured paper. The number '63' is written in the top left corner. The staves are connected by a vertical line on the left side.

Blatt 63r des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahrten Autographs; Anfang der Arie Nr. 6
(vgl. S. 86, T. 1–11).

81r

Handwritten musical score for Violin, page 81r. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive hand. The lyrics are written below the staves. The text is: "wenn ich wieder in die Welt der Menschen komme". The score is a first edition autograph.

Blatt 81r des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahrten Autographs: Arie Nr. 7 (vgl. S. 110, T. 73 bis 77). Man beachte im 1. Takt die Appoggiatur aufwärts in der 1. Violine (oberstes System).

Die Schuldigkeit
Des ersten und fürnehmsten Ge-
bottes Marc. 12. v. 30.
 Du sollst den Herrn, deinen Gott lieben von ganzen
 deinem Herzen, von deiner ganzen Seele, von dei-
 nem ganzen Gemüth, und aus allen
 deinen Kräften.

In dreyen Theilen
 zur Erwehung vorgestellt
 von J. M. B.

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang
 Mozart, als 10. Jahr.
 Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hoch-
 fürstl. Concertmeistern.
 Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Abgasser, Hoch-
 fürstl. Kammer-Componist und Organisten.

—————
SALZBURG,
 Gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akade-
 mischen Buchdruckers, und Buchhandl. sel. Erbinn, 1767.

Das Ort der Vorstellung ist eine
anmüthige Gegend an einem Garten
und kleinen Wald:

Gingende:

Ein lauer und himnach eifriger Christ : Herr
 Joseph Meisner.
 Der Christen : Geist : Herr Anton Franz Spitzer.
 Der Welt : Geist : Jungfer Maria Anna Jesu-
 mayrin.
 Die göttliche Barmherzigkeit : Jungfer Maria
 Magdalena Lippin.
 Die göttliche Gerechtigkeit : Jungfer Maria
 Anna Braumhoferin.

NB. Die nach diesem Zeichen " stehenden Zeilen reden die Personen
 für sich allein.

Vor-



Erster Theil.

Göttliche Gerechtigkeit, göttliche Barmherzigkeit,
Christengeist, der laue Christ in einem Blumen-
Gesträuche schlafend.

Gerech. **W**e kühlich und gerechte Bitte,
 Die du dem Heil der Sterblichen zu gut
 Mitleidend mir hast dorgebracht,
 Ist mir zwar angenehm, doch bin ich nicht bedacht
 Den faulen Knechten zu verschonen,
 Du weißt, mein ist die Frommen zu belohnen
 Und jene abzustrafen, (a)
 Wenn sie durch büßen und bereuen
 Sich nicht der Schuld befreien:
 Und dich gesücht durch anderdiene Gnade,
 Die nur des höchsten Güte
 Allein gewehren kann, so wie es ihr gefällt: (b)
 Chr.

(a) S. Paul. Ep. ad Rom. c. v. 6. usque ad 8. Reddit unicuique secundum opera eius, illi quidem, qui secundum patientiam etc.
 (b) Ibid. c. p. v. 25. & 26. miserere cuius miserere & misericordiam prestabo cuius miserere etc.

Gerech. **E**rmache, faules Knecht! (a)
 Der du den eblen Preis
 So vieler Zeit verlohren,
 Und doch zu Wuth und Fleiß,
 Zur Arbeit bist geböhren, (b)
 Erwarte strenges Recht!
 Es ruffet Höl und Tod:
 Du wirst von deinem Leben
 Genane Rechnung geben
 Dem Richter, deinem Gott: (c)
 Ermache fauler Knecht!

Chr. Geist. Er reget sich /
Barmh. Er sehe net zu erwachen:
Gerech. Nun kannst du hier verborgen sehn,
 Ob meine Wort erwünschte Wirkung machen.
 Barmh. und Gerech. begibn sich auf den Wolken
 von himen.

Chr. Geist. Ich will das Beste hoffen: er verbiegt sich.
Christ. Wie: wer erwecket mich? ich sehe niemand hier:
 War dieses Blendwerk? die Wahrheit oder
 Scherz?
 Tod: Hölle: Rechenschaft: ihr Sinne!
 (saget mir:)
Weltgeist. Was Rechenschaft? was Tod? was Hölle?
 Was sollen diese Gesellen seyn?
Christ. Freund! wie erwünschtlich trifft du ein!
Chr. Geist. Nun hört er meinen Feind, O Ungelüde!
Christ. Ach! Trost, ach! Rath in meiner Crelemuth!
Weltgeist. Was ist geschehn?
Christ. Ein ungewohnter Auf,

Der

(a) S. Paul. ad Ephes. c. 5. v. 14. Surge, qui dormis, & exurge a mortuis, ut est: a morte peccati.
 (b) Job. 5. 7. Homo miferetur ad laborantem.
 (c) Luc. 16. a Rodulo Rationum villacalensis trae.

Titelblatt, Personenverzeichnis, Anfang sowie Seite 10 des ersten Teils aus dem 1767 in Salzburg erschienenen Textbuch (Exemplar der Studienbibliothek Salzburg).