

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche  
Gesangswerke

WERKGRUPPE 4: ORATORIEN, GEISTLICHE SINGSPIELE  
UND KANTATEN

BAND 2: BETULIA LIBERATA

VORGELEGT VON LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1960

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: Luigi Ferdinando  
Tagliavini, Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie 1, Werk-  
gruppe 4, Band 2

---

Alle Rechte vorbehalten / 1960 / Printed in Germany

## INHALT

<b>Vorwort</b> . . . . .	<b>VI</b>
<b>Zum vorliegenden Band</b> . . . . .	<b>VII</b>
<b>Faksimile: Blatt 1<sup>r</sup> des Autographs</b> . . . . .	<b>XII</b>
<b>Faksimile: Blatt 148<sup>r</sup> des Autographs</b> . . . . .	<b>XIII</b>
<b>Faksimile: Blatt 155<sup>r</sup> des Autographs</b> . . . . .	<b>XIV</b>
<b>Faksimile: Blatt 155<sup>v</sup> des Autographs</b> . . . . .	<b>XV</b>
<b>Personen</b> . . . . .	<b>3</b>
<b>Verzeichnis der Musiknummern</b> . . . . .	<b>3</b>
<b>Parte prima</b> . . . . .	<b>5</b>
<b>Parte seconda</b> . . . . .	<b>128</b>

## 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: Kirchengesamten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17—18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19—23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24—27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28—35)

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 Vorschlagnoten) und sonstige Zeichen (Vorzeichen, Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen vor kleinsten Noten [Vorschlagnoten etc.], Schlüssel, Vorschlagnoten, 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 überwie-genden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wieder-gegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. Die alten Chor-schlüssel 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, grundsätz-lich 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 stillschwei-gend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeu-tung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: etc. Die Gesangs-texte wurden der heute üblichen Rechtschreibung an-geglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Mu-sikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Aus-führung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „*Zum vorliegen-den Band*“.

Der Editionsleiter

## ZUM VORLIEGENDEN BAND

In einem Brief aus Vicenza vom 14. März 1771 berichtet Leopold Mozart von seinem Besuch in Padua und erzählt, daß man seinen Sohn dort mit der Komposition eines Oratoriums beauftragt habe<sup>1</sup>. Die Hypothese der Mozartforscher, daß es sich hier um die *Betulia liberata* handle, wird heute von einem neuentdeckten Brief Leopold Mozarts bestätigt. Hier schreibt Leopold am 19. Juli 1771 aus Salzburg an den Grafen Gian Luca Pallavicini in Bologna: „*Fratanto sta componendo il mio figlio un Oratorio di Metastasio per Padua ordinato dal Sigr. Don Giuseppe Ximenes de Principi d'Aragona, quest'oratorio manderò, passando per Verona, à Padua per essere copiato, e ritornando da Milano anderemo à Padua per sentirne la Prova*“<sup>2</sup>. Tatsächlich ist Mozarts *Betulia* auf einen Text von Metastasio geschrieben. Was den Auftraggeber, Giuseppe Ximenes Fürsten von Aragona, betrifft, so handelt es sich um einen Nachkommen einer adligen Familie, die seit längerer Zeit in Italien ansässig war<sup>3</sup>; es fehlen jedoch nähere Nachrichten über ihn. Man weiß, daß er in Padua wohnte und ein begeisterter Musikliebhaber war. In einer Briefsammlung Padre Martinis findet sich eine Serie von 21 Briefen, die Ximenes in den Jahren 1770–1781 an Padre Martini gerichtet hat<sup>4</sup>. Daraus geht hervor, daß Ximenes in seinem Palast in Padua häufig musikalische „Akademien“ veranstaltet hat, daß er die Musik älterer Autoren bevorzugte, da „*le Composizioni del corrente tempo (che io chiamo Tamburate) le abomino, benchè vi sia qualche Compositore meno ignorante delli altri, che scriva con i veri Principij del Contrappunto, mà questi sono molto rari e fuori del Sassone, pochi altri mi gustano*“ (Brief vom 15. Januar 1781), und daß er während seiner Akademien gewöhnlich Oratorien und Kantaten vorführte. Man kennt von ihm den Text einer Kantate *Il Delirio umano*, Padua, Conzatti, 1768.

In den Briefen Leopold und Wolfgang Mozarts fehlen seltsamerweise weitere Nachrichten über die Komposition und die Aufführung von *Betulia*. Das Oratorium wurde vollendet, aber irgendein besonderer Zwischenfall, über den bisher Zeugnisse fehlen, muß seine Aufführung verhindert haben. Statt Mozarts *Betulia liberata* scheint 1771 oder 1772 in Padua eine Komposition des

Paduaner Komponisten Giuseppe Calegari (Callegari) über denselben Text aufgeführt worden zu sein. Es existiert nämlich ein Libretto einer *Betulia* aus dem Jahre 1771, das auf Calegari als Komponisten hinweist<sup>5</sup>. Der Umstand jedoch, daß in dem Exemplar des Museo Civico Padua der Name Calegari mit alter Tinte durchgestrichen ist, läßt selbst an der wirklichen Autorschaft Calegaris an der vermutlich 1771–72 in Padua aufgeführten *Betulia liberata* zweifeln.

Nicht weniger dunkel und lückenhaft sind die Zeugnisse bezüglich einer etwaigen Überarbeitung und Aufführung der *Betulia* Mozarts im Jahre 1786. Das Projekt einer Wiederaufnahme dieses Oratoriums ist in einem Wiener Brief Mozarts vom 21. Juli 1784 angedeutet, in dem er bittet, ihm „*das alte Oratorium Betulia liberata*“ zu senden; „*ich muß dieses oratorium für die hiesige Societät schreiben — vielleicht könnte ich doch hie und da etwas davon stückweise brauchen*“<sup>6</sup>. Auf eine Aufführung im Jahre 1786 scheint ein Exemplar des Librettos der *Betulia* hinzuweisen, das in Wien aufbewahrt wird<sup>7</sup>; es handelt sich um das 1776 gedruckte Textbuch für die Musik F. L. Gassmanns<sup>8</sup>, das handschriftlich überarbeitet ist und die folgende Eintragung von der Hand Heinrich Henkels (Schüler von Joh. Anton André) trägt: „*Die geschriebenen Veränderungen in diesem Buch sind von der Hand Sig. Metastasio's und zwar zum Zweck der musikal. Bearbeitung für Mozart gemacht*“. Für diese Aufführung hätte Mozart, nach einer Mitteilung Andrés an Otto Jahn, einen Einleitungsschor *Qual fiero caso* neukomponiert und die Arie *Te solo adoro* durch ein Quintett über dieselben Worte ersetzt. Schon Leopold von Sonnleithner teilte jedoch Jahn mit, daß die Aufführung in Wien nicht stattgefunden habe<sup>9</sup>. Auch neuere Forschungen im Wiener Stadtarchiv haben keinerlei Indizien zu einer Aufführung im Rahmen der Tonkünstler-Sozietät erbracht. Diese sich

<sup>5</sup> *Betulia liberata* del Sig. Ab. Pietro Metastasio posta in musica dal Sig. Giuseppe Callegari, Padova, Stamperia del Seminario, 1771. Biblioteca del Museo Civico, Padua, Sign. B. P. 2572/XV.

<sup>6</sup> Schiederemair, a. a. O., Bd. II, Nr. 274.

<sup>7</sup> Nationalbibl. Wien, S. m. 4837.

<sup>8</sup> *La Betulia Liberata. Cantata a sei voci del Sig. Abate Pietro Metastasio. Da cantarsi ne' Teatri Privilegiati di Vienna nel Avento dell'anno 1776*, Wien, Kurzbeck, o. J. Die Angabe „*nel Avento dell'anno 1776*“ wurde durchgestrichen und handschriftlich mehrmals geändert, zuerst „*nella Quadragesima del 1785*“, dann „*nell'advento*“, später endlich „*nella quaresima dell'Ano 1786*“. Die Angabe auf Bl. 2r „*La Musica è del defonto Sig. Floriano Gassman, Maestro di Capella della Corte Imperiale e Reale.*“ ist auch durchgestrichen.

<sup>9</sup> Vgl. O. Jahn, *W. A. Mozart*, I<sup>1</sup>, 328 f.; III<sup>1</sup>, 260; I<sup>2</sup>, 196; I<sup>3</sup>, 148, 219; I<sup>4</sup>, 153, 223 f.

<sup>1</sup> Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie hrsg. von Ludwig Schiederemair, Bd. III, München u. Leipzig 1914, Nr. 65.

<sup>2</sup> Vgl. A. Ostoja, *Mozart e l'Italia*, Bologna 1955, S. 30–31 u. 42.

<sup>3</sup> Vgl. V. Spreti, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, Milano 1928–1935, bes. Bd. V, S. 92; G. B. Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bd. III, Pisa 1890, S. 113.

<sup>4</sup> Biblioteca musicale G. B. Martini, Bologna, Sign. I/20.

teilweise widersprechenden Nachrichten lassen noch viele Zweifel offen: die handschriftlichen Eintragungen und Veränderungen im Textbuch sind nicht von der Hand Metastasios, wie Henkel irrträglich angibt; um so weniger, als Metastasio schon 1782 gestorben ist. Außerdem findet sich unter den Abänderungen des Librettos (die meist in bloßen Kürzungen der Rezitative bestehen) keine Spur eines neuzugefügten Einleitungschores „*Qual fiero caso*“. Andererseits ist auch die Mozartsche Musik der beiden von André erwähnten hypothetischen Sätze weder jemals gefunden worden<sup>10</sup>, noch hat sie Mozart in seinem Werkverzeichnis angeführt.

Das einzige klare und sichere Element inmitten all dieser Unsicherheiten ist das saubere Mozartsche Autograph der *Betulia liberata*, dessen erster Teil heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin liegt, während der zweite in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrt ist. Außer der Hand des fünfzehnjährigen Komponisten zeigt die Partitur, wie viele andere Jugendarbeiten, die Hand des Vaters, auf dessen Revision insbesondere zahlreiche dynamische Zeichen und Tempangaben zurückzuführen sind.

Diese „*Azione Sacra*“ stellt zweifellos eine der bedeutendsten Talentproben des jungen Mozart während seiner „italienischen“ Periode dar. In ihrem Gesamtbau knüpft sie an die Vorbilder des zeitgenössischen italienischen Oratoriums, insbesondere an dasjenige Hesses an, zeigt jedoch originelle und geniale Züge und läßt das Streben nach einer inneren Vertiefung erkennen. Es sei besonders auf die schöne und eigenartige Ouvertüre in d hingewiesen, die in die Atmosphäre der „*Azione Sacra*“ einführt und deren Ecksätze thematisch verbunden sind; ferner auf das Zwiegespräch zwischen Ozia und Chor „*Pietà se irato sei*“ in dessen „*herben Klängen*“, wie Abert schreibt, „*die ganze mühsam verhaltene Verzweiflung des Volkes*“ steckt; endlich auf die beiden großen begleiteten Rezitative Judiths und auf den Schlußchor. Dieser letztere ist auf einen wirkungsvollen Gegensatz zwischen der viermal vom Chor gesungenen

liturgischen Melodie des „*tonus peregrinus*“ (dieselbe, die Mozart im Requiem zu den Worten „*Te decet hymnus*“ verwenden wird) und den subjektiv betonten Sologesängen Judiths gegründet.

Der poetische Text der *Betulia liberata* wurde von Pietro Metastasio über Auftrag von Kaiser Karl VI. geschrieben und von Georg Reutter junior komponiert; die erste Aufführung fand 1734 in Wien in der kaiserlichen Hofmusikkapelle statt. Später wurde der Text von zahlreichen Komponisten wieder vertont<sup>11</sup>.

In der vorliegenden gewissenhaft auf Mozarts Autograph gegründeten Ausgabe hat der Herausgeber bei den Rezitativ eine schlichte Ausstattung des Basso continuo in Kleinstich hinzugefügt. Es läßt sich schwerlich entscheiden, ob die Rezitative am besten mit dem Cembalo oder mit der Orgel zu begleiten sind; Stil und Schreibweise scheinen jedoch eher auf das Cembalo hinzuweisen. Die Baßstimme soll, nach der damaligen Praxis, auch von einem Violoncello mitgespielt werden. Die Ausführung des Generalbasses, die damals der Improvisation überlassen war, soll am besten frei und elastisch sein, besonders was Klangfülle, Stimmigkeit, Wiederholung der Akkorde, Gebrauch des Arpeggio betrifft. So, wie Manfredini sagt, „*nell'accompagnare il recitativo semplice si possono talvolta, secondo le circostanze, eseguire gli accordi eziandio colla mano sinistra; e si possono eseguire anche in forma di arpeggio, lo che gli rende più sensibili*“; das Arpeggio sei aber nur am Beginn jedes Akkordes zu verwenden, außer in den „*gravi e patetici recitativi*“, wo man fortdauernd arpeggiando spielen kann. Derselbe Manfredini emp-

<sup>10</sup> André selbst hat sie vergeblich in Berlin gesucht; vgl. L. Nohl, *Musikerbriefe*, Leipzig 1867, S. 335 u. 337. Eine andere unklare Anspielung auf *Betulia liberata* findet sich gelegentlich der Verwendung von Handschriften Mozarts durch Konstanze an André am 8. Januar 1800; der Sendung wurde ein Paket hinzugefügt „*mit dem thematischen Verzeichniß meines Mannes, allerhand andern Verzeichnissen und Notizen, 6 Arien, die in die größere Werke meines Mannes gehören, 3 andre Arien, 1 Canon, 1 Fuge, und zwey Texte zur Betulia liberata; so wie auch den Beweis, so gut ich ihn habe, wegen der Betulia liberata selbst, mit meiner Cession versehen*“ (vgl. Köchel-Einstein, S. 147). Daß es sich hier, wie Einstein meint, um die Texte der beiden neukomponierten Sätze (Chor und Quintett) handle, und daß der Beweis sich auf das 1786 handschriftlich veränderte Libretto beziehe, scheint zweifelhaft zu sein.

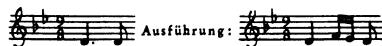
<sup>11</sup> Benedetto Leoni (Bologna 1737), Andrea Bernasconi (Wien 1738), Francesco Antonio d'Almeida (um 1740), Nicolò Jommelli (Venedig 1743 mit verändertem Text), Baldassarre Angelini (Perugia 1746), Vincenzo Legrenzio Ciampi (Venedig 1747), Ignaz Holzbauer (Stuttgart 1752), Johann Amadeus Naumann (Dresden, um 1760), Giovanni Ricci (Ascoli 1767), Jakob Schuback (Hamburg, um 1770), Giuseppe Calegari (Padua 1771), Florian Leopold Gassmann (Wien 1772), Franz Seydelmann (Dresden 1776), Pasquale Caffaro (Neapel 1778), Francesco Milano Fürst von Ardore (Datum unbekannt), Leopold Kotzeluch (um 1780), Nicola Sala (Neapel 1780), Giuseppe Morosini (Venedig 1781), Pietro Pompeo Sales (Koblenz und Trier 1783), Joseph Schuster (Dresden 1787), Pietro Guglielmi (Parma 1789 unter dem Titel *La morte d'Oloferne*), Peter von Winter (Venedig 1782), Pasquale Anfossi (Datum unbekannt), Gaetano Pugnani (Datum unbekannt), Nicola Mussini (Berlin 1806), Antonio Salieri (Wien 1821). Mit Musik von unbekanntem Komponisten wurde außerdem eine *Betulia liberata* 1749 in Ferrara, 1761 in Forlì, 1785 und 1780–90 in Rom und 1822 in Venedig aufgeführt. Vgl. *Tutte le Opere di Pietro Metastasio a cura di B. Brunelli*, II, Milano 1947, S. 1324. Es sei auch erwähnt, daß Beethoven drei Kanons über Achiors Worte „*Te solo adoro*“ komponierte. Der Text der *Betulia liberata* wurde, von den zahlreichen Einzelausgaben des Librettos abgesehen, in allen Gesamtausgaben Metastasios (seit den ersten, in Paris 1780–82 und in Rom 1783 erschienenen, bis zu der letzten zitierten Ausgabe von Brunelli) veröffentlicht.

fehlt außerdem, daß „*gli accompagnatori sostenghino un poco più le note del basso, e non diano quelle botte tanto secche, e crude*“, und daß auch der Violoncellist hie und da einige Akkorde hinzufügte: „*il Violoncellista, per esempio, non manchi di tanto in tanto di eseguire un qualche accordo, specialmente nelle cadenze*“<sup>12</sup>.

Sowohl in den Rezitativen, wie in den Arien hat der Herausgeber Vorschläge für die Verwendung der Appoggiaturen hinzugefügt. Obwohl von den Komponisten nicht notiert, sondern einfach den Sängern überlassen, sind die Appoggiaturen für eine richtige Wiedergabe unentbehrlich. Domenico Corri bedauert „*this imperfection in noting*“ und behauptet „*indeed, either an air, or recitative, sung exactly as it is commonly noted, would be a very inexpressive, nay, a very uncouth performance*“<sup>13</sup>. Während jedoch die Ausführung der Appoggiatur in Rezitativen noch ohne weiteres angegeben werden konnte, da sie hier keine eigentliche Verzierung, sondern einen integrierenden Bestandteil des musikalischen Sprachduktus darstellt und sich infolgedessen mit ziemlich genauen Notenwerten darstellen läßt, bewahrt sie in der Arie ihren ornamentalen und affektbetonten Charakter. Deswegen sollen die vom Herausgeber in den Arien vorgeschlagenen Anleitungen oft als nur annähernde Angaben betrachtet werden, „*denn so eigentlich*“, wie Mattheson sagt, „*lassen sich die Manieren mit Noten schwerlich ausdrücken*“<sup>14</sup>. Für solche Anleitungen wurden die in Corris Sammlung enthaltenen, mit Appoggiaturen versehenen Recitative und Arien vom Herausgeber als schätzenswerte Beispiele und Zeugnisse angesehen. Als Grundprinzip läßt es sich feststellen, daß dort, wo eine Phrase oder ein Phrasenglied mit zwei Noten endet, die in der Schrift gleiche Tonhöhe haben und deren erste den Wortakzent trägt, diese erste in eine Appoggiatur umzugestalten ist. Es sei weiterhin erwähnt, daß man bisweilen, besonders dann, wenn eine normale Appoggiatur eine allzu scharfe Dissonanz bewirken würde, statt einer Ausführung der ersten der beiden Noten als Appoggiatur, zwischen den beiden Tönen eine eigene Verzierung hinzufügte; diese wird von Agricola<sup>15</sup> in der Form eines „*Mordents*“ angegeben:



und später von Garcia<sup>16</sup> in folgender Form vorgeschlagen:

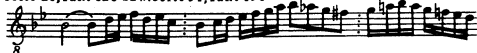


Bisweilen wurde außerdem die Appoggiatur in eine etwas ausgedehntere Formel umgewandelt, wie die von Mancini<sup>17</sup> angegebene ab- und aufsteigende „*appoggiatura doppia*“ oder „*gruppetto*“:



Es sei hier nochmal betont, daß, obwohl die Appoggiaturen in der vorliegenden Ausgabe mit genauen Notenwerten kenntlich gemacht sind, eine skandiertere und gleichmäßige Ausführung derselben unbedingt zu vermeiden ist; man soll ihnen im Gegenteil den Charakter von freien, ausdrucksvollen musikalischen Akzenten geben und nicht aus den Augen verlieren „*che abbiamo due accenti*“, wie Mancini versichert, „*de' quali l'uno dicesi trattenuto come nella esclamazione, oh Dio! il secondo sciolto, che a misura dei diversi affetti ch'esprime, ora è languido, ora frettoloso, ora serio e sostenuto. La virtù del maestro e dello scolare consiste in saperlo conoscere, e bene adattare*“<sup>18</sup>. Endlich beachte man in der ganzen Ausführungsart, daß, wie Manfredini sagt, „*è cosa assai diversa eseguir le note come sono scritte, dall'eseguirle con grazia ed espressione*“<sup>19</sup>. Was die Vorschlagsnoten betrifft, wurde an zweifelhaften Stellen über die betreffende Vorschlagsnote die Deutung in eckiger Klammer und in Kleinstich gesetzt. Für die in den Arien vorkommenden Fermaten, schlägt der Herausgeber folgende Kadenzen vor:

Seite 28, Takt 128 bzw. Seite 34, Takt 190



Seite 53, Takt 102



<sup>12</sup> V. Manfredini, *Regole armoniche*, Venezia 1797<sup>2</sup>, S. 52 und 128.

<sup>13</sup> *A select Collection of the most admired Songs, Duets &c. from Operas in the highest esteem . . .* by Domenico Corri, Edinburgh o. J., S. 2.

<sup>14</sup> Joh. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, S. 113.

<sup>15</sup> J. F. Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757, S. 150 ff.

<sup>16</sup> M. Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847; italienische Übersetzung: *Scuola del Garcia*, Milano o. J., S. 42 ff.

<sup>17</sup> G. B. Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, 1777<sup>3</sup>, S. 142 und Notenbeispiel 11.

<sup>18</sup> Mancini, a. a. O., S. 239 f.

<sup>19</sup> Manfredini, a. a. O., S. 57. Über das Problem der Appoggiatur vgl. auch B. Paumgartner, *Von der sogenannten Appoggiatur*, Jahresbericht der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“, Salzburg 1954–55 und die Vorreden zu Mozarts *Schuldigkeit des ersten Gebots*, Neue Mozart-Ausgabe, Serie I, Werkgruppe 4, Bd. 1, S. VIII f. (Giegling) und *Ascanio in Alba*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 5, S. X ff. (Tagliavini).

Seite 75, Takt 94 bzw. Seite 81, Takt 155



Seite 116, Takt 107



Seite 144, Takt 121 bzw. Seite 151, Takt 205



Seite 163, Takt 103



Seite 164, Takt 117



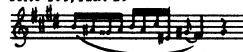
Seite 188, Takt 97



Seite 189, Takt 130



Seite 195, Takt 29



Seite 196, Takt 60



Nur in drei Stücken, und zwar in der Ouverture und in den Arien Nr. 3 und 15 sind Fagotte vorgeschrieben; jedoch ist ihr Mitwirken „unisono“ mit Violoncello und Basso in fast allen Stücken selbstverständlich. Sie können in den Sätzen für Streichorchester allein schweigen, obwohl die Praxis der Zeit auch in diesen Fällen ihre Beteiligung nicht ausschließt.

Als Staccatozeichen verwendet Mozart in der *Betulia* längliche feine Striche. An folgenden Stellen haben die Striche Akzentbedeutung:

- S. 21, T. 60–61 (Violine I, II)
- S. 27, T. 121–122 (Violine I)
- S. 40, T. 107–108 (Violine I, II)
- S. 48, T. 33 (Streicher, Fagotte)
- S. 71–72, T. 44–47 (Streicher)
- S. 75, T. 86–89 (Streicher)
- S. 80, T. 147–150 (Streicher)
- S. 97, T. 26 (Violine I, II)
- S. 100, T. 62 (Violine I, II)
- S. 103, T. 94–101 (Violine I, II, Viola)
- S. 111, T. 43, 47, 51–52 (Violine I, II)
- S. 112, T. 57, 59 (Violine I, II)
- S. 114, T. 88 (Violine I, II)
- S. 126, T. 61–63 (Violine I, II)
- S. 138, T. 35 (Violine I, II)
- S. 139, T. 52 (Violine I, II)
- S. 143, T. 110 (Violine I, II)

Die an verschiedenen Stellen vorkommende Originalnotierung  $\overset{\frown}{\downarrow}$  bzw.  $\overset{\frown}{\uparrow}$  wurde beibehalten; hier bezieht sich der Betonungsstrich nur auf die erste Note der Abkürzung (vgl. u. a. S. 126, T. 61–63, Violine I, II, wo eine ähnliche Abkürzung vom Herausgeber ausgeschrieben wurde). Im allgemeinen wurde die abgekürzte Schreibweise für Achtel- und Sechzehntelgruppen ( $\overset{\frown}{\downarrow}$   $\overset{\frown}{\uparrow}$ ) überall da beibehalten, wo sie der Übersichtlichkeit des Partiturbildes entgegenkam. Mozarts Notengruppierung durch Balken- und Fahnenstrichsetzung wurde in der originalen Form wiedergegeben, außer bei offensichtlich inkonsequenten Fällen, deren Originalgestalt aber jeweils im Kritischen Bericht angegeben wird. Auch beim Zusammentreffen von Halte- und Bindebogen wurde die Originalschreibweise beibehalten ( $\overset{\frown}{\downarrow}$   $\overset{\frown}{\uparrow}$ ). Einige Vorsichtsvorzeichen wurden dagegen weggelassen, wo sie überflüssig erschienen. Die zweiseitige Behaltung der auf einem System notierten Bläserstimmen wurden erhalten, außer wenn die Entfernung zwischen den beiden



Instrumenten eine Oktave erreicht oder überschreitet; in solchen Fällen wurden beide Noten mit einfacher gemeinsamer Beahmung versehen. Die häufigen Abkürzungen „col basso“, „col violino primo“, „unisono“ wurden aufgelöst.

Der Wortlaut der *Betulia* folgt getreulich Metastasios Text. Die vorliegende Ausgabe basiert auf der zitierten sorgfältigen Neuausgabe von Brunelli, die dem Originaltext völlig entspricht, gleicht aber die Orthographie an die heute gültige Rechtschreibung an; solche Angleichungen bestehen größtenteils aus Beseitigungen von Kommata vor dem Bindewort *e*; einige Kommata wurden jedoch in der vorliegenden Ausgabe wiederhergestellt, wo sie Mozarts Deklamation beeinflusst zu haben scheinen (z. B. S. 36, T. 23, 25, 28; S. 54, T. 2; S. 93, T. 39; S. 106, T. 45). Es sei hier bemerkt, daß die musikalische Deklamation in der *Betulia liberata* weniger gewandt als in anderen Werken derselben Zeit, wie in *Mitridate* und *Ascanio in Alba*, erscheint und eine nicht vollkommene Beherrschung der Sprache, besonders in der häufigen Verwendung des Hiatus (vgl. z. B. S. 35, T. 14–15; S. 36, T. 30; S. 41, T. 15; S. 42, T. 22, 30; S. 84, T. 42; S. 105, T. 30 u. 31; S. 129, T. 20) und in der Versetzung des Wortakzents (S. 54, T. 13; S. 180, T. 174–175), offenbart.

#### Bemerkungen zu einzelnen Nummern

Overtura. Über das Wort „Overtura“ vgl. das Vorwort des Herausgebers zu *Ascanio in Alba*<sup>20</sup>. Auffallend ist in dieser Ouvertüre die Freiheit der formalen Gestaltung, die nur äußerlich dem Vorbild der dreisätzigen italienischen Ouvertüre folgt, das Fehlen eines thematischen Dualismus im ersten Satz und die thematische Verwandtschaft der Ecksätze, die dem Stück eine enge Einheit verleiht. Es fehlt in der Originalpartitur jede Tempoangabe. Die Ergänzung *Allegro – Andante – Presto* scheint dem Charakter der Sätze zu entsprechen.

Nr. 3. Es fehlen auch hier die Tempo-Bezeichnungen. Im Mittelteil spielt die 1. Violine „colla parte“; die im Takt 94 vorgeschlagene Appoggiatur soll jedoch nur vom Sänger ausgeführt werden.


Nr. 4 (bzw. 6). Die Stimmführung ist nicht sehr sorgfältig; vgl. die unverhüllten Quintenparallelen zwischen Viola und Baß in den Takten 23–24, 29 und 33–34.

Nr. 5. Das Original bringt keine Tempo-Angabe.

Nr. 9. Die von Mozart vorgenommene Wiederholung der Anfangsworte „Oh prodigio! Oh stupor!“ im Laufe und am Schluß des Chores ist in Metastasios Text nicht vorgesehen.

Nr. 11. Die vom Herausgeber angegebene Deutung der Vorschläge der Oboen und Violinen in den Takten 2 und 3 ergibt sich mit Sicherheit aus dem Vergleich mit der Notierung der Hörner an derselben Stelle und mit der von Singstimme und Violinen in den Takten 25 und 72. Der Mittelteil dieser Arie trägt in der Originalpartitur keine Tempo-Angabe; eine Tempo-Änderung ist jedoch wohl anzunehmen (vgl. im T. 126 die Originalbezeichnung *Tempo primo*); der Herausgeber hat ein *Andante* ergänzt.

Recitativo accompagnato nach Nr. 11 (S. 168 ff). Die Orchesterbegleitung ist im Original, im Unterschied etwa zu den dramatischen Accompagnati in *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (Serie I, Werkgruppe 4, Bd. I) und *Ascanio in Alba* (Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 5), ohne jede dynamische Bezeichnung. Die Differenzierung hinsichtlich der Stärkegrade gemäß dem Affekt des Textes blieb auch in unserer Ausgabe dem Dirigenten überlassen; nur zu Beginn (T. 38) wurde ein *p* ergänzt.

Nr. 12. Die Vorschlagsnote von Violine I und Singstimme im T. 19 ist wohl als  auszuführen, wie es der Vergleich mit T. 2 ergibt (hier soll der Vorschlag der Violine I kurz sein). Auch hier wurde vom Herausgeber im Mittelteil die im Original fehlende Tempo-Angabe *Andante* ergänzt.

Nr. 13. Es sei hier auf die Diskrepanz zwischen Violinen und Singstimme im T. 14 aufmerksam gemacht.

Nr. 14. Es ist fraglich, ob die Bogen in den Takten 3, 19, 44, 58 echte Bindebogen oder eher einfache Zusammenfassungszeichen der Triolen sind. Vgl. auch Nr. 16, T. 42 ff.

Nr. 16. Während Mozarts Autograph ein Abwechseln von *Giuditta* und *Tutti* angibt, schreibt Metastasio Libretto ein Abwechseln von *Giuditta* und *Coro* vor und gibt die Angabe *Tutti* nur zum letzten Abschnitt „Solo di tante squadre“.

Der Herausgeber schuldet aufrichtigen Dank allen Persönlichkeiten und Instituten, die für den vorliegenden Band liebenswürdigerweise Quellen, Informationen und Hinweise zur Verfügung stellten, vor allem der Musiksammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Dr. Karl-Heinz Köhler) und der Verwaltung der verlagerten Bestände der Musiksammlung der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Dr. Martin Cremer), den Herren Dr. Wolfgang Rehm, Kassel, Andreas Holschneider, Tübingen, Dr. Macario Santiago Kastner, Lissabon, Dr. Walther Dürr, Berlin, und ganz besonders dem Editionsleiter, Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg, der die vorliegende Arbeit fortlaufend unterstützt.

Bologna, November 1959. Luigi Ferdinando Tagliavini

<sup>20</sup> Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 5, S. VIII, Fußnote 9.



148

Handwritten musical score for the beginning of an aria. The score consists of ten staves. The first staff is labeled 'Cant.' and the second 'de'. The third staff is labeled 'Violoncello' and the fourth 'Viola'. The fifth staff is labeled 'Violoncello' and the sixth 'Viola'. The seventh staff is labeled 'Violoncello' and the eighth 'Viola'. The ninth staff is labeled 'Cant.' and the tenth 'Allegro più'. The lyrics are written below the staves: 'qui mori che senti' per l'onda notta'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'Allegro più'.

Bl. 148r (Anfang der Arie des Carmi „Qui mori che senti“) aus dem in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Bestände der ehem. Preuss. Staatsbibl. Berlin) verwahren zweiten Teil des Autographs (vgl. S. 201, T. 1–8).

15

Andante

2  
Cantabile

2  
oboe

Violin

Korb

Sopran

Flut

Bass

Bass

Flut

Andante

Bl. 155r (Schlußchor „Lodi ei grati Dio“) aus dem in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Bestände der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin) verwahren zweiten Teil des Autographs (vgl. S. 209, T. 1-5).

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a vocal score. It consists of four systems of staves. The first system has two staves with musical notation. The second system has two staves, with the lower staff containing a large, dense scribble of ink. The third system has two staves, with the lower staff containing the word 'piano' written vertically. The fourth system has two staves, with the lower staff containing the lyrics and performance markings. The lyrics are: 'Lodid al gran Dio deo qm pref = se gl'imp' nemici suoi, che combat =', 'Lo = lodid gran Dio, o deo qm = pref = se gl'imp' nemici suoi =', 'Lo = lodid gran Dio deo qm = pref = se gl'imp' nemici suoi =', and 'Lo = lodid gran Dio deo qm = pref = se gl'imp' nemici suoi, che combat ='. The performance markings include 'piano' and 'che combat ='. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Bl. 155<sup>v</sup> (zweite Seite des Schlusschors) aus dem in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Bestände der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin) verwahrten zweiten Teil des Autographs (vgl. S. 209–210, T. 6–11).