

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE

BAND 5: ASCANIO IN ALBA

VORGELEGT VON LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI



BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

1956

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

Zuständig für:

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

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Luigi Ferdinando  
Tagliavini, Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werk-  
gruppe 5, Band 5.

---

Alle Rechte vorbehalten / Zweite, durchgesehene Auflage 1981 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Faksimile: Erste Seite der Overtura (nach dem Autograph) . . . .	XVI
Faksimile: Anfang der „Scena prima“ (nach dem Autograph) . . .	XVII
Faksimile: Anfang der „Scena prima“ (nach der Partiturskopie) . .	XVIII
Faksimile: Anfang der Arie des Ascanio „Torna mio bene, ascolta“ (nach dem Autograph) . . . . .	XIX
Faksimile: Titelseite, Vorrede und Personenverzeichnis aus der Originalausgabe des Librettos . . . . .	XX
Personen . . . . .	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern . . . . .	2
Orchesterbesetzung . . . . .	4
Nachträge zur Auflage 1981 . . . . .	4
Parte prima . . . . .	5
Parte seconda . . . . .	144
Anhang	
Ballo . . . . .	267

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

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge der 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 Werkteils wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreichere Varianten werden im Rahmen eines Anhangs oder des Kritischen Berichtes 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 beigefügt. 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, sonstige Zeichen (Keile, Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden eine Ausnahme diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen.

Der jeweilige Werktitel ist normalisiert, ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes. 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 ( $\text{♯}$ ,  $\text{♭}$ ) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung ( $\text{♯}$ ,  $\text{♭}$ ) übertragen; über problematische Stellen äußert sich der Kritische Bericht. Bindebögen 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. Der Basso continuo ist nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Der Editionsleiter

## ZUM VORLIEGENDEN BAND

Die Entstehungsgeschichte des „Ascanio in Alba“ läßt sich in ihren verschiedenen Entwicklungsphasen mit größter Genauigkeit in den Briefen Leopold und W. A. Mozarts verfolgen. Am 18. März 1771 berichtet Leopold Mozart aus Verona, daß ihm am Tage zuvor durch einen Brief aus Mailand ein Schreiben aus Wien angekündigt worden sei, das er in Salzburg empfangen würde „und das euch in verwunderung setzen wird, unserm Sohne aber eine unsterbliche Ehre macht“<sup>1</sup>. Zweifellos handelt es sich um eine Anspielung auf die durch Empfehlung des Grafen K. J. von Firmian erfolgte offizielle Beauftragung W. A. Mozarts seitens der Kaiserin Maria Theresia zur Komposition einer „Serenata Teatrale“. Diese war für die seit Jahren geplante und politisch sehr wichtige Heirat des siebzehnjährigen Erzherzogs Ferdinand, des dritten Sohnes des Kaisers Franz I., mit der Prinzessin Maria Beatrix von Este bestimmt, der einzigen Tochter des Fürsten von Modena, Herkules III. Raynald. Die Hochzeit sollte im Oktober desselben Jahres 1771 in Mailand stattfinden. Bei diesem Anlaß sollte die „Serenata“ in Mailand zusammen mit einer Opera seria von J. Adolf Hasse („Il Ruggiero“) aufgeführt werden. Mit Stolz schreibt Leopold Mozart am 19. Juli 1771 aus Salzburg an den Grafen Gian Luca Pallavicini, daß sein Sohn „fu... chiamato a trovarsi al principio del prossimo mese di settembre in Milano per scrivere la serenata o sia cantata teatrale per lo Sposalitio di S. A. R. L'Arciduca Ferdinando, un incontro tanto più onorifico, che il più vecchio dei Maestri il Sigr. Adolfo Hasse detto il Sassone scriverà l'opera, ed il Maestro il più giovine la serenata“. Er fügt hinzu, daß „un tal Sigr. Abate Porini sta attualmente facendo la poesia di questa cantata, che, come mi scrivono di Vienna, sarà terminata alla metà del mese venturo e sarà intitolata Ascanio in Alba“<sup>2</sup>. Der Librettist, dessen Namen Leopold Mozart entstellt wiedergibt, war kein unbekannter Schriftsteller („un tal...“, also „ein gewisser“), sondern der berühmte Giuseppe Parini (1729–1799), einer der hervorragendsten italienischen Dichter des XVIII. Jahrhunderts.

Es entbehrt nicht eines gewissen Interesses, daß dasselbe Libretto des „Ascanio in Alba“, mit unbedeutenden kleinen Änderungen, 14 Jahre später noch einmal

von dem portugiesischen Musiker Antonio Leal-Moreira komponiert und in der königlichen Villa von Queluz am 5. Juli 1785 zum Geburtstag Peters III., Königs von Portugal, aufgeführt worden ist<sup>3</sup>. Das bei dieser Gelegenheit gedruckte Libretto nennt jedoch als Textdichter „den verstorbenen Doktor Stampa, Theatordichter des Herzoglichen Hofes von Mailand“ („Il Drammatico Componimento è del fù Dottor Stampa, Poeta del Ducal Teatro di Milano“). Gemeint ist Claudio Nicolò Stampa aus Gravedona am Comersee (ca. 1700–1780), der auch unter dem arkadischen Pseudonym Rodasco Alfaisico bekannt war. Als Dichter am Hof zu Mailand hat dieser Arzt (oder besser zu sagen „Bader“, auf Italienisch wurde er manchmal „*morcino*“ genannt) vor allem in den Jahren 1720–1760 verschiedene Textbücher für das Herzogliche Theater geschrieben<sup>4</sup>; sein Briefwechsel mit Antonio Greppi, aus den Jahren 1760–1774<sup>5</sup>, enthält weitreichende und sarkastisch geschilderte Einzelheiten über das Mailänder Theaterleben bis zum Jahre 1770, in dem er Mailand und den herzoglichen Dienst verließ. Es ist daher ausgeschlossen, daß er 1771 das Libretto des „Ascanio in Alba“ geschrieben hat<sup>6</sup>, zumal sich in dem erwähnten Briefwechsel kein Wort über den „Ascanio in Alba“ findet.

<sup>3</sup> Ascanio in Alba. Dramma per Musica da cantarsi nella Real Villa di Queluz ... li 5 luglio 1785. [Lisboa] Stamperia Reale [1785].

<sup>4</sup> Über C. N. Stampa vgl. S. Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, Milano, Agnelli, 1739 ff. Bd. III, Abt. II, S. 490 f.; C. A. Vianello, *La giovinezza di Parini, Verri e Beccaria*, Milano, Baldini e Castoldi, 1933, S. 320 ff.; Derselbe, *Teatri, Spettacoli, Musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano, Libr. Lombarda, 1941, S. 172, 208.

<sup>5</sup> Archivio di Stato di Milano, Fondo Greppi Castello, 326.

<sup>6</sup> Die zweifellos falsche Angabe des Lissaboner Textbuches beruht höchstwahrscheinlich auf dem Fehlen eines entsprechenden Hinweises in dem Mailänder Libretto (s. unsere Faksimile-Reproduktion der ersten vier Seiten) und auf der unbegründeten Annahme, daß Dr. Stampa noch im Jahre 1771 am Mailänder Hofe als Textdichter tätig war. Sie hat jedoch einige Forscher hinter Licht geführt, und zwar zuerst O. G. Th. Sonneck, der in seinem „Catalogue of Opera Librettos printed before 1800“ (Library of Congress), Washington, Government Printing Office, 1914, S. 173, schreibt: „Claudio Niccolò Stampa is mentioned as author of the text, altered by Giuseppe Parini.“

Auch in der letzten Ausgabe von Groves Dictionary of Music and Musicians, London, 1954, steht zweimal (s. v. Moreira, Antonio Leal, Bd. V, S. 890, und s. v. Mozart, Works, Bd. V, S. 959) folgende Anmerkung: „It is generally believed that Giuseppe Parini wrote the text for Mozart, and it is interesting to note that according to the express statement in the Lisbon libretto he had merely altered it from an earlier work by Count Claudio Niccolò Stampa, a Milanese dramatist of the 1720–30s.“ (Fs. 6. S. VIII)

<sup>1</sup> L. Schiedermaier, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, München u. Leipzig, Müller, 1914, Bd. III, Nr. 65.

<sup>2</sup> Vgl. A. Ostoja, *Mozart e l'Italia*, Bologna, Tip. Parma, 1955, S. 30 ff.

Das Libretto ist also mit Sicherheit Parini zuzuschreiben; das geht nicht nur aus der obenerwähnten Briefstelle Leopold Mozarts und aus Parinis eigener Beschreibung der Hochzeitsfestlichkeiten<sup>7</sup> deutlich hervor, sondern auch aus einem Manuskript, das die Biblioteca Ambrosiana zu Mailand unter den Autographen Parinis bewahrt und in dem mehrere, vielfach modifizierte und korrigierte Entwürfe zum Inhalt des „Ascanio in Alba“ enthalten sind; diese Entwürfe schließen mit den Worten: „*Sulla base di questi pensieri si potrebbe basare una breve e semplice azione capace di affetti, di varietà e d'un genere di spettacolo campestre e gentile quale si desidera, e continuamente allusivo alla circostanza del matrimonio di S. A. R.*“<sup>8</sup>.

Parinis Textbuch, das nach Wien geschickt worden war, um vom Hof gebilligt zu werden, und das in Mailand von den Mozarts „mit entsetzlicher Begierde“ erwartet wurde, gelangte nicht vor dem 29. August 1771 in die Hände des Komponisten. Zwei Tage später hat er die Overtura<sup>9</sup> geschrieben, nämlich ein etwas langes

*Allegro, dann ein Andante, welches gleich muß gedanzet werden aber nur mit wenigen Personen, dann anstatt dem letzten allegro hat er eine Art von Contredance und Chor gemacht, so zu gleich gesungen und gedanzet wird*<sup>10</sup>. Aber nachdem die Arbeit kaum begonnen worden war, erlitt sie eine Unterbrechung, da Parini das Libretto noch einmal zurückerbat — er behielt es bis etwa zum 5. September — um einige Änderungen vorzunehmen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Mozart vor dieser Rücksendung des Librettos an den Dichter schon einige Rezitative komponiert hatte und daß diesem Umstand die verschiedenen Divergenzen zwischen dem gedruckten Libretto und dem von Mozart komponierten Text zuzuschreiben sind. Am 7. September schreibt Leopold Mozart: „*Der Wolfg. hat nun die Hände voll zu schreiben, da er das Ballett, so die zwey act oder theile mit einander verbindet, Componieren muß*“<sup>11</sup>. Von diesem Ballett ist uns leider nur ein nicht autographes Manuskript der Baßstimme erhalten, das mit der autographen Partitur zusammengebunden ist; augenscheinlich ist die Originalpartitur des Ballettes unmittelbar nach ihrer Entstehung den Ballettmeistern (Pick und Favier) übergeben und später nicht mehr in die Gesamtpartitur der Serenata eingereicht worden. Die Eile bei der Komposition dieses Ballettes erklärt sich daraus, daß schon am 13. September die erste Tanzprobe stattfand. Zu diesem Zeitpunkt waren schon alle Rezitative komponiert, sowohl secchi als accompagnati, wie auch alle Chöre „*deren acht sind, und deren fünf zugleich getanzet werden*“<sup>12</sup>. In Wirklichkeit handelt es sich nur um sieben eigenständige Chöre, nämlich um die in dieser Ausgabe folgendermaßen nummerierten Stücke: 2 (= 4 und 18), 6 (= 7, 10, 11, 15 und 26), 9, 20, 24, 28 (= 29 und 30), 33. Augenscheinlich hat Leopold Mozart den Chor Nr. 29 hinzugezählt, der musikalisch mit den Nummern 28 und 30 identisch ist, aber einen anderen Text hat. Was die Chöre betrifft, die gleichzeitig getanzt wurden, so handelt es sich sicherlich um Nr. 2, 9 und 33; die beiden restlichen sind wahrscheinlich in Nr. 6 und 28 (mit ihren Parallelnummern) oder vielleicht in Nr. 28 (= 30) und 29 zu suchen.

Ganz anders sieht das Verhältnis Parini—Stampa C. Schmidl, Supplemento al Dizionario Universale dei Musicisti, Milano Sonzogno (1938), S. 713: „*Nel Catalogue of opera librettos printed before 1800 è citato, come scritto dallo Stampa, il libretto Ascanio in Alba per musica di Antonio Leal-Moreira, musicista portoghese . . . ; detto libretto è invece un plagio di quello che l'abate Parini aveva scritto per Mozart . . . Lo Stampa, lavorando di forbici, aveva nient'altro che ridotto il testo originale del Parini, sopprimendo molti cori e praticandovi delle leggere varianti; spinse poi la scorrettezza sino a mettersi il proprio nome come autore, visto che non ne portava alcuno il libretto originale musicato da Mozart.*“ Des Plagiats war aber der arme Stampa nicht schuldig, da er 1785 nicht mehr unter den Lebenden war.

Man muß jedoch annehmen, daß die italienischen Literaturhistoriker die Autorschaft Parinis (die ja auch aus stilistischen Gründen erkennbar ist) nie in Zweifel gezogen haben; der „Ascanio“ wurde in allen Ausgaben von Parinis sämtlichen Werken wiedergedruckt (seit der ersten, hg. von F. Reina (Milano 1801—1804, Bd. III) bis zu den letzten kritischen Ausgaben, hg. von G. Mazzoni (Firenze 1925) und von E. Bellorini (Bari 1929, Bd. II, 7 ff.) immer auf Grund der editio princeps von 1771, weil das Manuskript verloren gegangen ist. Vgl. auch G. Bustico, *Bibliografia pariniana*, Firenze, Olschki, 1929 und E. Filippini, *G. Parini e il teatro in der Festschrift „G. Parini commemorato nel secondo centenario della sua morte dal Liceo Parini in Milano“*, Milano, Vitagliano, 1929, S. 10 ff.

<sup>7</sup> G. Parini, *Descrizione delle Feste celebrate in Milano per le nozze delle LL. Altezze Reali l'Arciduca Ferdinando d' Austria e l'Arciduchessa Maria Beatrice d'Este*, Milano, Soc. Tip. dei Classici Italiani, 1825 (ein handschriftliches, aber nicht autographes Exemplar in der Biblioteca Ambrosiana, Ms. IX, 1).

<sup>8</sup> Biblioteca Ambrosiana zu Mailand, Ms. Parini V, 1 (teilweise auch in der Ausgabe von Bellorini, Bd. II, S. 3 ff.).

<sup>9</sup> Das Wort *Overtura*, unglückliche Anpassung des französischen *Ouverture*, wurde vielleicht von Johann Adolf Hasse ins Italienische eingeführt (vgl. F. Torre Franca, *A proposito di „ouverture“ e di „suite“* in der Zeitschrift „Lingua nostra“ I [1939], 167 ff.) und wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von manchen italienischen Komponisten gebraucht (z. B. Cimarosa, Paisiello

usw.). Sporadisch findet man das Wort auch im 19. Jahrhundert z. B. in Mancinelli Cleopatra, 1877). Ein Versuch aus dem Jahre 1939, das Wort wieder ins Leben zu rufen, ist nicht gelungen (s. Torre Franca, a. a. O.).

<sup>10</sup> Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 31. August 1771. Schieder-mair, a. a. O. Bd. III, Nr. 70.

<sup>11</sup> Schieder-mair, a. a. O. Bd. III, Nr. 71.

<sup>12</sup> Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 13. September 1771. Schieder-mair, a. a. O. Bd. III, Nr. 72.

Am 21. September schreibt der Komponist: „*izt fehlen nur 2 Arien von der serenata hernach bin ich fertig*“<sup>13</sup>. Im Theater probierte man inzwischen eifrig sowohl den „*Ruggiero*“ von Hasse als auch „*Ascanio in Alba*“; „*montag* (23. September)“ schreibt Leopold Mozart, *ist die erste Recitativ-probe, und die übrigen täge werden die Chöre probiert werden*“. Zur gleichen Zeit sind auch die beiden letzten Arien beendet; der junge Musiker und sein Vater dürfen endlich aufatmen, ihre „*Vacanz und unterhaltung fängt nun an . . . weil der Wolfg. am Montage schon alles fertig hatte und am Dienstage schon unsere spaziergänge anfiengen*“<sup>14</sup>.

Die Gesamtproben der vollständigen Serenata dauerten vom 28. September bis zu 14. Oktober. Am Abend des 15. Oktober traf der Erzherzog Ferdinand ein, und im Mailänder Dom wurde die Hochzeit feierlich zelebriert. Das neuvermählte Paar begab sich darauf in den herzoglichen Palast, wo, wie Giuseppe Parini berichtet, „*era disposto un nobilissimo concerto, formato de' musici e de' suonatori più eccellenti*“ (laut Leopold Mozart war für das Konzert eine Dauer von zwei Stunden vorgesehen<sup>15</sup>; danach „*passarono nella grande sala che serve per le feste e per gl'inviti solenni, dove cenarono pubblicamente al suono di lieta sinfonia*“<sup>16</sup>). Am folgenden Tag begannen die Hochzeitsfestlichkeiten mit einem pitoresken „*Banchetto delle Spose*“, und am Abend wurde „*Il Ruggiero, ovvero l'eroica gratitudine*“ von Hasse, samt den Balletteinlagen „*La corona della gloria*“ von Pick und „*Pico e Canente*“ von Favier, im herzoglichen Theater aufgeführt, das für diese Gelegenheit restauriert und prunkvoll geschmückt worden war. Am Abend des 17. Oktober fand die erste Aufführung von Mozarts Serenata statt. „*Questo drammatico componimento* — schreibt Parini — *autore del quale è l'ab. Parini, conteneva una perpetua allegoria relativa alle nozze delle LL. AA. RR. e alle insigni beneficenze compartite da S. M. la Imperadrice Regina massimamente a' suoi sudditi dello Stato di Milano. La musica del detto dramma fu composta dal signor Amadeo Volfango Mozart, giovinetto già conosciuto per la sua abilità in varie parti dell'Europa. . . . Se la rappresentazione teatrale della sera antecedente era riuscita magnifica e grandiosa, questa seconda incontrò pure il gradimento de' Principi e del*

*pubblico per la sua nobile e variata semplicità. I cori di genii, di pastori e di ninfe, e i piccioli balletti ad essi obbligati che interrompevano di tanto in tanto il corso de' recitativi e delle arie, formavano nello stesso tempo un continuo e vario legamento d'oggetti, atto a conciliare alla scena notabile vaghezza. La decorazione poi tutta, e la pittura delle scene specialmente molto adattate al soggetto ed al carattere pastorale del dramma, davano non meno delle altre cose, grazioso risalto alla rappresentazione*“<sup>17</sup>.

Die Aufführung fand einmütigen Beifall; man beglückwünschte und feierte den jungen Komponisten. „*Kurzi!*“ — schreibt der Vater am 19. Oktober, ohne seine Freude zu verbergen — „*mir ist Leid, die Serenata des Wolfg. hat die opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann*“<sup>18</sup>. Im Verlauf der ausgedehnten und abwechslungsreichen Festlichkeiten wurde der „*Ascanio in Alba*“ am 19., 24., 27. und 28. Oktober wiederholt. Eine für den 29. Oktober vorgesehene Aufführung mußte infolge der Indisposition der Sängerin Girelli durch ein Vokalkonzert mit anschließendem Maskenball ersetzt werden<sup>19</sup>. Die Serenata fand bei allen Wiederholungen den wärmsten Beifall, der sich am 24. Oktober zu ungewöhnlichem Enthusiasmus steigerte. Man rief nach dem „*bravissimo Maestrino*“ und verlangte die Wiederholung von zwei vollständigen Arien, einer von Manzoli gesungenen Arie des Ascanio und einer von der Girelli gesungenen Arie der Silvia<sup>20</sup>.

„*Ascanio in Alba*“ ist uns in zwei Hauptquellen überliefert: in der autographen Partitur (jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg), die mit ihren verschiedenen Strichen, Änderungen und Korrekturen (s. darüber den Kritischen Bericht) ein Bild von der Entstehung des Werkes bietet und somit ein kostbares Zeugnis des Mozartschen Schöpfungsvorganges darstellt; sodann, in mancher Hinsicht nicht weniger wichtig, in einer nicht autographen Abschrift dieser Partitur, die der Komponist selbst in Mailand für die Leitung der Serenata benutzt hat (in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). In dieser finden sich eigenhändige, hauptsächlich Dynamik und Artikulation betreffende Änderungen und Hinzufügungen, denen in manchen Fällen keine geringe Bedeutung zukommt.

<sup>13</sup> Schiedermaier, a. a. O. Bd. I, Nr. 45.

<sup>14</sup> Schiedermaier, a. a. O. Bd. III, Nr. 75 (Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 21. September 1771) u. Nr. 74 (Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 28. September 1771).

<sup>15</sup> Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 12. Oktober 1771; Schiedermaier, a. a. O. Bd. III, Nr. 76.

<sup>16</sup> G. Parini, a. a. O. S. 6.

<sup>17</sup> G. Parini, a. a. O. S. 21 f.

<sup>18</sup> Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 19. Oktober 1771; Schiedermaier, a. a. O. Bd. III, Nr. 77.

<sup>19</sup> G. Parini, a. a. O. S. 46 f.

<sup>20</sup> Schreiben Leopold und Wolfgang A. Mozarts aus Mailand, 26. Oktober 1771; Schiedermaier, a. a. O. Bd. I, Nr. 47 u. Bd. III, Nr. 78.

Obwohl die autographe Partitur im großen und ganzen sehr klar und ordentlich geschrieben ist, wissen wir, daß Mozart schon bei ihrer Niederschrift die Absicht hatte, einem Kopisten die Reinschrift der endgültigen Partitur zu übertragen. Dies wird durch den Chor „No, non possiamo vivere“ (Nr. 29) belegt, von dem der Komponist nur die Chorstimmen und den Generalbaß niederschrieb, um die Hinzufügung der übrigen Instrumentalstimmen dem Kopisten zu überlassen, der sie in dem vorhergehenden Chor finden konnte („*Tutti gli strumenti si copia dal Coro precedente di Pastori e Pastorelle*“). Die autographen Hinzufügungen in der von Mozart für die Leitung der Oper benutzten Partiturabschrift betreffen nicht selten versehentliche Auslassungen des Kopisten und bieten in diesen Fällen keine eigentlichen Differenzen zu der autographen Partitur. Oftmals aber handelt es sich auch um wirkliche Hinzufügungen von dynamischen und Artikulationsvorschriften, die im Autograph fehlen, und mehrfach sogar um substantielle Änderungen der Dynamik, der Artikulation und des Notentextes selbst. Von diesen Divergenzen zwischen den beiden Manuskripten (über die der Kritische Bericht im Detail Rechenschaft ablegt) bieten das *Accompagnato-Rezitativ* der II. Szene des ersten Aktes „*Perchè tacer degg'io*“ (S. 48 ff.), die Cavatine der Silvia „*Si, ma d'un altro amore*“ (Nr. 13) und die Arie der Silvia „*Infelici affetti miei*“ (Nr. 23) neben manchen anderen Nummern Beispiele von großem Interesse. Diese vom Komponisten während der Vorbereitung zur Aufführung angebrachten Modifikationen verleihen der Partiturkopie — im Vergleich zur autographen Partitur, welche die Urfassung darstellt — den Charakter der endgültigen Form. Daher folgt die vorliegende Ausgabe in allen Zweifelsfällen dieser zweiten Quelle; bei wichtigeren Unterschieden gegenüber der autographen Partitur verweist eine Fußnote im Notentext auf den Kritischen Bericht. Bei den *Secco-Rezitativen* hat der Herausgeber eine schlichte Aussetzung des Generalbasses hinzugefügt, die durch Kleinstich kenntlich gemacht ist. Natürlich blieb damals die Ausführung des Generalbasses der freien Improvisation überlassen und unterlag besonders in Klangfülle und Stimmigkeit keinen festgelegten Regeln. Als Begleitinstrument für die *Secco-Rezitative* kommt das Cembalo in Betracht; die Baßstimme wird gewöhnlich auch von einem Violoncello mitgespielt. Ferner wird der Gebrauch von Appoggiaturen an den Stellen vorgeschlagen, wo sie der Praxis der Zeit entsprechend angebracht werden müssen oder können. Die Frage der Appoggiatur bleibt häufig ein ungelöstes

Problem in der heutigen Aufführungspraxis. Dennoch ist die Aufführung eines Rezitatifs ohne Appoggiaturen als eine Entstellung des beabsichtigten musikalischen Sprachdukts anzusehen. Bekanntlich schrieben die Komponisten sehr selten die Appoggiaturen aus, sie überließen vielmehr ihre Verwirklichung den Sängern, denen die Anbringung von Appoggiaturen selbstverständlich war. „*Fra tutti gli abbellimenti del canto — schrieb Pierfrancesco Tosi im Jahre 1723 — non v'è istruzione più facile per il maestro ad insegnarsi nè difficile per lo scolaro ad impararsi che quella dell'appoggiatura. . . . Istruito che sia lo scolaro le appoggiature gli diventeranno dal continuo esercizio così famigliari che a pena uscito dalle lezioni si riderà di que' compositori che le marciano per esser creduti moderni o per dar ad intendere che sanno cantar meglio dei vocalisti*“<sup>21</sup>. Die Wichtigkeit der Appoggiatur beim Rezitativ ist uns durch viele Gesangstheoretiker vom frühen 18. bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeugt. So versichert Giambattista Mancini<sup>22</sup>, daß die wahre Aufführungsweise des Rezitatifs ganz und gar in der richtigen Anbringung der Appoggiatur, oder des musikalischen Akzentes (wie man allgemein sagt) besteht („*tutto il modo del recitativo consiste, e sta nel ben collocare l'appoggiatura, o sia l'accento musicale qual suol chiamarsi comunemente*“). Der Ausdruck „accento“ ist sehr bezeichnend, da ja die Appoggiatur den Sprachakzent melodisch unterstreicht, indem sie auf die betonte Silbe eines Wortes fällt. Diesen Akzent — erklärt Mancini noch deutlicher — pflege man dort anzubringen, wo mehrere Silben eines Wortes auf Töne gleicher Höhe fallen („*questo accentto sul praticarsi singolarmente in occasione che alcune sillabe componenti una parola si ritrovino con note dell'istesso tono*“). Ähnlich — ein Beweis für die ununterbrochene Tradition — versichert M. Garcia noch ein Jahrhundert später<sup>23</sup>, daß die Appoggiatur im Rezitativ nicht als Verzierung gebraucht werde, sondern als Erhöhung der Stimme, die den Akzent von Worten mit Betonung auf vorletzter drittletzter Silbe („*parole piane o sdruciole*“) ausdrücken soll; diese Stimmerhöhung sei immer auf dem ersten von zwei oder drei Tönen gleicher Notierungshöhe vorzunehmen. Joh. Fr. Agricola geht ausführlicher

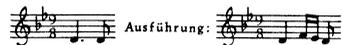
<sup>21</sup> Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' Cantori antichi e moderni*, Bologna, Dalla Volpe, 1723, S. 29. Vgl. Tosi-Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin, Winter, 1757, S. 53.

<sup>22</sup> Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777 (dritte Ausgabe), S. 239.

<sup>23</sup> M. Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847 (italienische Übersetzung: Scuola di Garcia, Milano, Ricordi, s. a. S. 42 ff.).

auf die Frage ein, indem er instruktive Beispiele von Rezitativen mit aufgelösten Appoggiaturen bringt<sup>24</sup>. Diese Aufführungsart hat sich mindestens bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten (in der italienischen Praxis finden sich ihre Spuren bis heute), so daß ein unmittelbar aus der Praxis kommendes Zeugnis wie das Garcias nicht zu unterschätzen ist. Besonders interessant sind die zahlreichen Beispiele Mozartscher Rezitative, die von Garcia mit Appoggiaturen versehen worden sind; höchstwahrscheinlich geben sie uns ein ziemlich getreues Bild der von Mozart beabsichtigten Aufführungsart. Ein nicht unwichtiges Zeugnis in dieser Hinsicht bilden auch die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts komponierten italienischen Rezitative, besonders die Bellinischen, in denen dieselben melodischen Wendungen, die der Tradition des 18. Jahrhunderts entstammen, mit ausgeschriebenen Appoggiaturen erscheinen. Auf Grund dieser Zeugnisse gibt die vorliegende Ausgabe Anleitungen zur Ausführung der Appoggiaturen in Rezitativen (die vorgeschlagenen Lösungen sind durch Kleinstich kenntlich gemacht). Komplizierter stellt sich das Problem bei den Arien dar. Hier bilden die Appoggiaturen keinen integrierenden Bestandteil wie im Rezitativ, ihre Anwendung in der Praxis ist jedoch oft anzunehmen, wenn sie auch schwerlich festgelegten Regeln unterlag. Aus diesem Grund erhalten wir auch von den Zeitgenossen keine genauen Hinweise. So schreibt Raimondo Mei (geb. 1740), daß man, um Appoggiaturen zur richtigen Zeit und am rechten Ort anzubringen, dem Beispiel guter Sänger folgen müsse<sup>25</sup>. Und Mancini mahnt, sie nur an der richtigen Stelle zu gebrauchen und ihre Anwendung nicht zu übertreiben „... *servirsene solo nelle cantilene e ne' luoghi convenevoli, giacchè anche questi abbellimenti non hanno luogo dappertutto*“ und er tadelt diejenigen Sänger, die z. B. in einer „*aria d'invettiva* (Wutausbruch) mit größtem dramatischen Feuer singen, aber alle Worte wie *tiranno, crudele, spietato* usw. mit empfindsamen Appoggiaturen versehen und so den richtigen Stärkegrad dieser Ausrufe verfehlen<sup>26</sup>. Auf Grund dieser Freiheit, die den Gebrauch von Appoggiaturen in den Arien dem guten Geschmack der Sänger überließ, verzichtet die vorliegende Ausgabe auf Appoggiaturvorschläge für die Arien, ausgenommen die Arie des Ascanio „*Ah di sì nobil alma*“ (Nr. 16), bei der ver-

schiedene Appoggiaturen sehr naheliegen. Dennoch ist es fast sicher, daß dort, wo eine Phrase oder ein Phrasenglied mit zwei Noten gleicher Tonhöhe endet, deren erste den Wortakzent trägt, die Praxis eine Appoggiatur verlangt. Es ist weiterhin anzunehmen, daß die Appoggiatur in bestimmten Fällen — besonders dann, wenn die normale Form eine ungewöhnliche oder allzu scharfe Dissonanz bewirken würde — in eine etwas ausgedehntere Formel umgewandelt werden muß. Garcia (a. a. O.) versichert, daß man dort, wo die Harmonie die Erhöhung der ersten von zwei Noten nicht erlaubt, zwei oder drei Appoggiaturen zwischen den beiden Tönen anbringen müsse, um die Monotonie zu unterbrechen. Das von Garcia gebrachte Beispiel:



scheint allzu sehr dem italienischen Gesangsideal des 19. Jahrhunderts zu entsprechen, um ohne weiteres auch für die Epoche Mozarts als gültig angesehen werden zu können. Dennoch dürfen wir in diesem Beispiel wohl die Weiterentwicklung der „*appoggiatura doppia*“ (auch „*gruppetto*“ genannt) sehen, von der Mancini sagt, „*che essa avviene quando vengono trattenute più note ed anche questa ha luogo sì nel discendere che nel salire*“:



Ähnlich sieht jener kurze Triller aus, den Agricola *Mordent* nennt und in bestimmten Fällen zwischen zwei Noten gleicher Höhe anzubringen rät:



Es folgt ein Verzeichnis der Arienstellen des Ascanio, bei denen der Gebrauch der Appoggiatur angezeigt erscheint:

S. 34, T. 104;	S. 114, T. 66
S. 35, T. 121	S. 130, T. 102 (aufsteigende Appoggiatur)
S. 56, T. 50 und 56	S. 136, T. 64 und 66
S. 57, T. 78	S. 149, T. 35 und 40;
S. 59, T. 120	S. 150, T. 52
S. 71, T. 59, 65, 67, 88	S. 153, T. 81, 84, 87;
S. 93, T. 27 und 29	S. 180, T. 27 und 30;
S. 94, T. 57	S. 181, T. 40
S. 95, T. 63	S. 184, T. 96
S. 97, T. 103 und 105	S. 187, T. 157 und 160
S. 98, T. 133 und 135	S. 188, T. 177 und 180
S. 99, T. 138	S. 189, T. 190
S. 102, T. 7 und 9	S. 192, T. 246
S. 103, T. 22	S. 198, T. 55, 56, 57, 65,
S. 104, T. 29, 31	67, 69
S. 111, T. 29, 32, 34	

<sup>24</sup> Tosi-Agricola, a. a. O. S. 150ff.

<sup>25</sup> R. Mei, *Teorica della musica per apprendere il canto*, Handschrift in der Bibliothek „G. B. Martini“ zu Bologna (Sign. HH 162), Bl. 14.

<sup>26</sup> G. B. Mancini, a. a. O. S. 143.

- |  |                           |
|--|---------------------------|
| S. 206, T. 22 und 24                     | S. 220, T. 94             |
| S. 207, T. 39                            | S. 226, T. 30 und 34      |
| S. 208, T. 41                            | S. 227, T. 68             |
| S. 209, T. 63                            | S. 228, T. 74, 90, 94, 96 |
| S. 217, T. 39                            | S. 244, T. 11 und 15      |
| S. 219, T. 73 (aufsteigende Appoggiatur) |                           |

Die „*appoggiatura doppia*“ („*Gruppetto*“) oder auch kurzer Triller zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe empfiehlt sich dagegen an folgenden Stellen:

- |               |  |
|---------------|--|
| S. 28, T. 29  | S. 129, T. 90 (besser noch als die im Notentext ausgedeutete einfache Appoggiatur) |
| S. 30, T. 50  | S. 183, T. 81  |
| S. 34, T. 100 | S. 191, T. 231   |
| S. 55, T. 34  | S. 196, T. 13  |
| S. 59, T. 102 | S. 208, T. 46  |
| S. 60, T. 128 | S. 243, T. 9   |
| S. 71, T. 63  |  |
| S. 93, T. 37  |  |
| S. 97, T. 113 |  |
| S. 116, T. 92 |  |

Neben der gewöhnlich vorkommenden absteigenden findet sich auch bisweilen die aufsteigende Appoggiatur, die aber nur bei Halbtonschritten anzuwenden ist. Schließlich gehört auch zu den Appoggiaturen ein häufig vorkommender Intervallsprung („*L'appoggiatura può andare ancora da una nota distante all'altra*“ – schreibt Tosi<sup>27</sup>), wie der bekannte Fall der „*cadenza tronca*“:

 Ausführung: 

die im „*Ascanio*“ jedoch fast immer ausgeschrieben erscheint. Es ist gut möglich, daß die Formel  bisweilen im folgenden Sinn gelöst werden kann:



in Abweichung von der in der vorliegenden Ausgabe meistens empfohlenen Regel 

Was die in zahlreichen Arien vorkommenden Fermaten betrifft, seien hier folgende kurze Kadenzvorschläge gemacht:

Seite 60, Takt 137



Seite 72, Takt 114





Seite 96, Takt 94



Seite 99, Takt 118



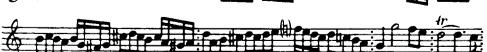




Seite 118, Takt 123







Seite 156, Takt 125





Seite 162, Takt 198







Seite 180, Takt 142



Seite 187, Takt 169



Seite 194, Takt 292

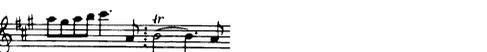




Seite 230, Takt 123







<sup>27</sup> P. F. Tosi, a. a. O. S. 22.

Zum Instrumentalpart sei bemerkt, daß nur in wenigen Stücken (Coro di Pastori „*Venga de' sommi Eroï*“, Accompagnato-Recitativ S. 167 ff., Arie der Silvia „*Infelici affetti miei*“, Nr. 23 und Arie des Ascanio „*Torna mio bene, ascolta*“, Nr. 25) Fagotte vorgeschrieben sind. Dennoch ist ihr Mitwirken „unisono“ mit den Bässen in den anderen Stücken selbstverständlich, ausgenommen jene für Streichorchester allein, obwohl die Praxis der Zeit auch in diesen Fällen die Teilnahme von Fagotten nicht ausschließt.

In der Arie des Ascanio „*Torna, mio bene, ascolta*“ (Nr. 25) verlangt Mozarts autographe Partitur zwei *Serpenti*, die in der Kopistenhandschrift als *Serpentini* erscheinen. Diese Bezeichnung, wie auch Stimmung und Notierung der Instrumente (in F, Umfang a–d<sup>1</sup>) schließen aus, daß es sich um den bekannten Serpent („*Serpentone*“) handelt, der immer nur als Baßinstrument benutzt wurde und werden konnte. Daß Mozart im Ascanio einen besonderen Typ von Alt-Serpent verlangt hätte, ist höchst unwahrscheinlich, da uns die Existenz und der Gebrauch solcher Instrumente nicht im geringsten bezeugt sind, am wenigsten in Italien. Notenbild, Notierung und Verwendung der fraglichen Instrumente legen es vielmehr nahe, an Englisch-Hörner zu denken. Die Bezeichnung *Serpenti* oder *Serpentini* könnte sich auf die geschwungene, bisweilen sogar schlangenförmige Gestalt der Englisch-Hörner in dieser Epoche beziehen (in Mailänder Privatbesitz befinden sich noch heute Englisch-Hörner in „Serpentin“-Form).

Mozart hatte Englisch-Hörner bereits drei Jahre vorher in der „*Finta semplice*“ gebraucht, wo er sie allerdings als nicht transponierende Instrumente notierte. Ein Hinweis darauf, daß die Englisch-Hörner *serpenti* oder *serpentini*, wenigstens in Mailand, genannt werden konnten, gibt uns ausgerechnet eine Mailänder Quelle: das Wörterbuch der mailändischen Mundart von Francesco Cherubini, in dem das Wort *serpàn* (also „*serpente*“, „*Schlange*“, freilich aus dem Französischen *serpent*) auf ein Musikinstrument bezogen und als „*biscione inglese*“ definiert wird<sup>28</sup>. Man denkt hier sofort an „*cornio inglese*“ und nicht etwa an „*serpentone*“, über dessen französischen oder deutschen Ursprung sich alle italienischen Theoretiker der Zeit einig waren. Somit ist es angeraten, bei einer heutigen Aufführung die Partien der *Serpentini* zwei Englisch-Hörnern zu übertragen.

Was die Notation betrifft, so läßt uns das Mozartsche Autograph manchmal über die Ausführung der Streicherakkorde im Zweifel. Bei einigen Fällen bleibt nämlich angesichts der Behalsung die Frage offen, ob Mo-

zart Teilung der Streicher wünscht oder nicht. So ist bisweilen die doppelte Behalsung einer Note (wobei es sich um eine Einzelnote oder um den Ton eines Akkordes handeln kann) ein klarer Hinweis auf einen Doppelgriff im Unisono; in anderen Fällen dagegen ist die doppelte Behalsung einer Akkordnote wahrscheinlich einfach als Flüchtigkeit oder als Eigenart der damaligen Schreibweise zu erklären. Alle Zweifelsfälle finden sich im Kritischen Bericht vermerkt.

Als Staccatozeichen verwendet Mozart im „*Ascanio*“ in der Regel Keile (Striche). Punkte werden von ihm in Verbindung mit Bogen (  $\overset{\frown}{\text{p p p p}}$  ) an folgenden Stellen gebraucht: *Overtura*, Takt 3–4, 7–8, 80–81, 84–85, 88–89, Viola; *Coro di Pastori* Nr. 6, 7, 10, 11, 15, 26, Takt 7 ff., Fagotte und Violoncelli; Takt 11 ff., Hörner; Takt 22 ff. Bässe usw. Ferner erscheinen Punkte an zwei besonderen Stellen: S. 215, Takt 14 (V. I, II), wo die Punkte außergewöhnlicherweise von der Vorschrift *staccato* begleitet werden (im Gegensatz zum *legato* des Taktes 16), und — besonders interessant — S. 182, Takt 61 und 63, wo die Punkte in ausdrücklichem Gegensatz zu den gleichzeitig verwendeten Keilen erscheinen. An dieser zweiten Stelle haben die beiden Violinstimmen deutliche Keile, während die Singstimme, die mit ihnen unisono geht, unzweifelhaft mit Punkten artikuliert ist. Wahrscheinlich wurde Mozart zu dieser Differenzierung der Artikulation durch die unterschiedlichen Wirkungen eines Streicher- und eines Gesangstaccatos auf gleichem Vokal veranlaßt. An folgenden Stellen haben die Keile Akzentbedeutung:

Seite 8, Takt 57 (Viola u. Baß)	S. 130, T. 105 und 107 (Viola und Baß)
S. 9, T. 59 (id.)	S. 165, T. 53 (Streicher)
wahrscheinlich S. 26, T. 7 (Violine I, II 1. und 5. Sechzehntel) u. 8 (Violine I, II, 13. Sechzehntel)	S. 179, T. 4 (Violine I)
S. 31, T. 68 (Violine I, II, 13. Sechzehntel)	S. 185, T. 118 und 121 (Streicher)
S. 71, T. 70–73 (Violine I, II)	S. 186, T. 130–133 (Streicher)
S. 82, T. 85 (Viola und Baß)	S. 196, T. 6 (Streicher, 2. Achtel)
	S. 199, T. 88 und 94 (Viola und Baß)

Der Praxis der Zeit entsprechend hat Mozart die Singstimmen der Oper nicht mit dynamischen Vorschriften versehen. Die dynamische Gestaltung ergab sich in den meisten Fällen klar aus der Anlage der Musik und blieb daher den Sängern überlassen. Aus diesem Grunde hat der Herausgeber lediglich in den Chören einige dynamische Vorschläge in Kursivdruck hinzugefügt.

Bemerkungen zu einzelnen Nummern  
*Overtura*. Mozart folgt hier der üblichen Form der

<sup>28</sup> Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano 1839–56, Bd IV, S. 193.

italienischen Opern-Sinfonia in drei Sätzen: *Allegro assai*, *Andante grazioso* (Nr. 1), *Allegro* (Nr. 2). Es ist jedoch bemerkenswert, daß er die Sinfonia nicht auf die Rolle eines von der Handlung abgetrennten Orchester-Vorspiels beschränkt, sondern sie mit der Aktion selbst verknüpft, indem er ihren zweiten Satz als *Ballo delle Grazie* (Beginn der ersten Szene der Serenate) und den letzten getanzt als *Coro di Geni e Grazie* bringt. Dieser letzte Satz erscheint im weiteren Verlauf des ersten Aktes noch zweimal in Verkürzung (Nr. 4 und 18). Bekanntlich hat Mozart für den Fall einer Separat-aufführung der Sinfonia einen dritten Instrumentalsatz komponiert, der den *Coro di Geni e Grazie* ersetzt (KV 120). Bemerkenswert ist in den Takten 14–15 des ersten Allegros die Artikulation der Violinen, die im klaren Gegensatz zu den entsprechenden Wendungen der melodischen Weiterführung stehen. Das *Andante grazioso* wurde, einem Hinweis Leopold Mozarts zufolge, von „eifw Weibspersonen getanzt, nämlich acht Genien und den Grazien, oder acht Grazien und drey Deessen“<sup>29</sup>. Mit dem letzten Allegro beginnt „die erste Vorstellung“: „Venus, die aus den Wolken kömmt, von Genien und Grazien begleitet“. Wie uns Leopold Mozart ferner berichtet, setzte sich der Chor aus 32 Sängern zusammen, acht für jede Stimme, während der Tanz je acht Tänzerinnen und Tänzern anvertraut war. Der Mittelteil dieses letzten Allegros (Takt 34–64), der, wie Parinis Libretto vorschreibt, nur von einem Teil des Chors ausgeführt wurde, sollte von Einzeltänzern ausgeführt werden („Die kleinen Solos, die unter den Chören, bald zwischen zwey Sopranen, bald Alt und Sopran u.s.w. vorkommen, werden auch mit Solo's der Tänzer und Tänzerinnen untermischt“).

Nr. 3. Zwischen den Takten 139 und 140 standen bei Mozart zuerst noch vier weitere Takte, die zu einer Kadenz führten. Später wurden sie gestrichen; diese Takte finden sich im Kritischen Bericht.

Recitativo „Perché tacer degg'io“ (S. 48 ff.). Viele dynamische Zeichen und Artikulationsvorschriften wurden von Mozart erst bei der Aufführung der endgültigen Partitur hinzugefügt.

Coro di Pastori (Nr. 6, 7, 10, 11, 15, 26). Die einzige dynamische Originalvorschrift des Stückes ist das *forte* im Takt 49. Dennoch scheint ein *forte* zu Beginn des Stückes und ein *piano* beim Einsatz des Chores angebracht, obwohl es nicht ausgeschlossen ist, daß Mozart von Anfang an ein *piano* wünschte.

Nr. 8. Die Vorschrift *mezzoforte* am Anfang dieser Arie

bleibt im ganzen „Ascanio“ ein isolierter Fall. In der autographen Partitur hatte Mozart für alle Stimmen *mezzoforte* vorgeschrieben, erst auf der endgültigen Partiturskopie fügte er eine dynamische Differenzierung zwischen Melodie und Begleitstimmen hinzu, die ein *piano* haben; eine Differenzierung, wie sie sich nicht häufig beim frühen Mozart findet.

Nr. 9. Ballo. Die dreistimmigen Chorepisoden (Takt 37 bis 48 und 64 bis 87) folgen getreulich der Anweisung des Parinischen Textbuches, das „*Parte del Coro*“ vorschreibt. Auch hier entspricht, gemäß dem schon zitierten Zeugnis Leopold Mozarts, der Verringerung der Stimmenzahl eine Verminderung der Tänzer.

Nr. 14. Es sei darauf hingewiesen, daß Mozart im Takt 24 der ersten Violine eine selbständige Artikulation gegeben hat, während die erste Violine der Parallelstelle im Takt 87 ausdrücklich der Artikulation der Singstimme entspricht.

Nr. 18. Der Baß des folgenden Ballo hat sich als einzige Stimme erhalten und ist im Anhang abgedruckt (S. 267 f.). Dieser Ballo hatte, wie Leopold Mozart und Parinis Textbuch berichten, die Funktion, die beiden Akte der Serenata zu verbinden.

Nr. 19. Die eigentümliche dynamische Vorschrift im Takt 94–95 der zweiten Violine will eine kurze Wendung hervorheben; auch dies ein einzigartiger Fall im „Ascanio“.

Nr. 21. Die Kürzung dieser Arie in der endgültigen Fassung, der auch das schöne *Andante ma Adagio* zum Opfer fiel, ist wahrscheinlich ihrer außergewöhnlichen Länge und der Tatsache zuzuschreiben, daß sie sich in der Partie eines *secondo uomo* (in diesem Fall der Kastrat Adamo Solzi) findet; für eine solche zweite Rolle war diese Arie ohnehin schon beinahe zu virtuos. „*Sur-tout*“, schreibt der berühmte Goldoni, in dem er die Theatersitten und die Ansprüche der zeitgenössischen Sänger beschreibt, „*il faut bien prendre garde de ne pas donner d'airs passionnés, ni d'airs de bravoure, ni des rondeaux aux seconds rôles; il faut que ces pauvres gens se contentent de ce qu'on leur donne, et il leur est défendu de se faire honneur*“<sup>30</sup>. Daß Parini bei der Abfassung des Textbuches diesen Gebräuchen Rechnung trug, zeigt sich darin, daß in der ganzen Serenata den beiden ersten Rollen (Ascanio und Silvia, dargestellt von dem Altisten Giovanni Manzoli und von dem Sopran Antonia Maria Girelli Aguilar) jeweils vier Arien zugeteilt sind, den zweitrangigen Partien (Venere, Aceste und Fauno, d. h. dem Sopran Geltrude Falchini,

<sup>29</sup> Brief Leopold Mozarts aus Mailand. 13. September 1771. Schiedermaier, a. a. O. Bd. III, Nr. 72.

<sup>30</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, Paris 1787, Chap. 28 (zitiert nach: Tuttle le Opere di Carlo Goldoni a cura di G. Ortolani, Verona, Mondadori, 1935 ff., Bd. I, S. 129).

dem Tenor Giuseppe Tibaldi und dem Kastraten Adamo Solzi) dagegen nur zwei Arien.

Nr. 23. Es ist bemerkenswert, daß die in dieser Arie bei den Takten 10 (Viola I, II), 15 (id.), 19 (Violine I, II, Viola I, II), 24 (Violine I, II), 69 (Violine I, II, Viola I, II), 72 (Violine I, Viola; die Bezeichnung *forte* fehlt bei der zweiten Violine), 74 (Violine I, II, Viola I, II) vorkommenden Bezeichnungen *piano* und *forte* von Mozart in der ersten Fassung (autographe Partitur) immer dem zweiten Achtel oder Sechzehntel hinzugefügt worden sind. Im Gegensatz hierzu setzte Mozart in der definitiven Partiturnkopie alle diese dynamischen Zeichen jeweils an den Taktanfang. Obwohl die erste Version logischer erscheint, wurde hier die zweite bevorzugt, da sie der endgültigen Fassung entspricht. Wahrscheinlich hat Mozart aus praktischen Gründen der Ausführung diese kleinen Modifikationen vorgenommen.

Nr. 31. Bemerkenswert ist im Takt 55 ff. die Differenzierung der Dynamik (wobei Violine I/II *mezzoforte*, Viola *forte* spielen). Es sei auch darauf aufmerksam gemacht, daß Mozart im Takt 153–154 (und bei der Parallelstelle Nr. 32, Takt 44–45) unverhüllte Quintenparallelen bringt.

Nr. 33. Leopold Mozart berichtet: „In der letzten Scene sind Alle beysammen, Geni, Grazi, Pastori, Pastorelle, Chorsänger und Tänzer beyder Geschlechter, und diese tanzen Alle den letzten Chor zusammen. Hier sind die Solotänzer nicht mit eingerechnet, nämlich Mr. Pick, Mad. Binetti, Mr. Fabier und Mamsell Blacke“<sup>31</sup>.

Zutaten und Ergänzungen wurden auf das notwendigste beschränkt und ergeben sich in der Regel aus dem Vergleich mit analogen oder Parallelstellen. Mozarts Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung wurde beibehalten, außer bei offensichtlich inkonsequenten Fällen, deren Originalgestalt aber jeweils im Kritischen Bericht angegeben wird. In der Vorschrift des Staccato folgt die vorliegende Ausgabe getreulich dem Original und wendet demnach in der Regel Keile an (über den sporadischen Gebrauch der Punkte wurde bereits gesprochen); allerdings soll die typographische Wiedergabe dieser Zeichen als Keile in Tropfenform keineswegs zu einer harten Ausführung verführen. Auch beim Zusammentreffen von Halte- und Bindebogen wurde die Originalschreibweise beibehalten (). Einige Vorsichtsvorzeichen wurden dagegen weggelassen, wo sie überflüssig erschienen. Die zweiseitige Behalsung der auf einem System notierten Bläserstimmen wurde beibehalten, außer wenn die Entfernung zwi-

schen den beiden Instrumenten eine Oktave erreicht oder überschreitet; in solchen Fällen wurden beide Noten aus optischen und graphischen Gründen mit einfacher gemeinsamer Behalsung versehen. Abkürzungen pochender Achtel und Sechzehntel wurden verschiedentlich in der heute gebräuchlichen Notierungsweise ausgeschrieben. Ebenso wurden andere Abkürzungen, wie die häufigen Vorschriften „*Col Basso*“, „*Col Violino Primo*“, aufgelöst. Vorschlagsnoten: an zweifelhaften Stellen wurde über die betreffende Vorschlagsnote die Interpretation des Herausgebers in eckiger Klammer und in Kleinstich gesetzt. Bei den Singstimmen der autographen Partitur des „*Ascanio*“ fehlen die kleinen Bindebogen vom Vorschlag zur Hauptnote völlig. Sie wurden dagegen von Mozart hier und da bei den instrumentalen Partien notiert; auf alle diese Fälle verweist der Kritische Bericht.

Der Wortlaut der Serenata folgt getreulich der Erstausgabe des Libretto (Milano, G. G. Bianchi, 1771), die sicherlich unter der Aufsicht des Autors herauskam. Es wurden lediglich kleine unwesentliche Angleichungen an die heutige Rechtschreibung vorgenommen und zwar: -j beim Plural von männlichen Haupt- und Eigenschaftswörtern auf -io wurde durch -i ersetzt, und der Apostroph wurde dem modernen Gebrauch entsprechend angewendet (also z. B. un' statt un vor Vokal im weiblichen Geschlecht). Die im Libretto als Fußnoten gebrauchten szenischen Anweisungen wurden an ihren jeweiligen Platz im Notentext gestellt und kursiv gedruckt.

Aufrichtigen Dank schuldet der Herausgeber allen Persönlichkeiten und Instituten, die für den vorliegenden Band liebenswürdigerweise Quellen, Informationen und Hinweise zur Verfügung stellten, vor allem der Leitung der verlagerten Bestände der Musiksammlung der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin in der Westdeutschen Bibliothek Marburg (Dr. Cremer), der Direktion der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak und Dr. Franz Grasberger), der Leitung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Frau Direktor Dr. Hedwig Kraus), der Leitung der Städtischen Musikbibliothek Leipzig (Frau Herta Schetelich), dem British Museum in London (Mr. A. Hyatt King und Mr. P. J. Willetts), den Herren Dr. Werner Bittinger, Kassel, Dr. Wolfgang Osthoff, Frankfurt a. M., Dr. Wolfgang Rehm, Kassel, und vor allem Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg, der mit beständiger Anteilnahme und vielen wichtigen Ratschlägen das Entstehen des vorliegenden Bandes eifrig gefördert hat.

Bologna, Frühjahr 1956 Luigi Ferdinando Tagliavini

<sup>31</sup> Brief Leopold Mozarts aus Mailand, 13. September 1771. Schiedermaier, a. a. O. Bd. III, Nr. 72.



Scena I

*Andante grazioso de Sinfonia de Mozart*

Handwritten musical score for Scena I, featuring staves for Corni, Tromben, Fagotti, Violini, Viola, and Bassi. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Anfang der „Scena prima“ (Parte prima, Seite 24 = Blatt 12 verso) nach dem in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Autograph aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (vgl. S. 14, T. 1.–10).

Scena Prima

Chorus e Stregosi che parlano fra loro

Soprano

Oboe

Flauti

Violini

Viola

Bassi

Anfang der „Scena prima“ (Parte prima, Seite 25) nach der in der Nationalbibliothek Wien aufbewahrten Partiturnkopie (vgl. S. 14, T. 1.–6). Die Dynamik ist von Mozart eigenhändig zugefügt.

Compendio 56

Ascanio *Allegro spiritoso - alla marcia & spiccato.*

2: 11 Sec. no. V.

63

Andante grazioso

Anfang der Arie des Ascanio „Torna mio bene, ascolta“ (Parte seconda, Seite 121 = Blatt 61 verso) nach dem in der Westdeutschen Bibliothek Marburg bewahrten Autograph aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (vgl. S. 215, T. 1–9).

**ASCANIO**  
**IN ALBA**  
**FESTA TEATRALE**  
*da rappresentarsi in musica*  
**PER LE FELICISSIME NOZZE**  
**DELLE LL. AA. RR.**  
**IL SERENISSIMO**  
**FERDINANDO**  
**ARCIDUCA D' AUSTRIA**  
 x  
**LA SERENISSIMA ARCIDUCHESSA**  
**MARIA BEATRICE**  
**D' ESTE**  
**PRINCIPESSA DI MODENA**

*Sempre ad Anteadas placido pulcherrima vultu  
 Respicit, totaque tuas Diva tuere vultus.  
 Ovid. Fast. lib. 4.*

IN MILANO MDCCLXXI.  
 Appresso Gio. Battista Bianchi Regio Stampatore

**AI LETTORI.**

**E** Noto, che Ascanio celebre figliuolo d'Enea andò, per ragioni di stato, ad abitare in una deliziosa contrada dell'antico Lazio; vi edificò una Città, a cui diede il nome d'Alba; vi prefè moglie; vi governò un popolo, e diede origine agli Albani. E' pur noto, che Ercole viaggiò, e dimorò per alcun tempo in quelle vicinanze. Su questi e simili fondamenti storici, e poetici si dà luogo alla Favola allegorica della seguente Rappresentazione.

**L' AZIONE**  
*Segue in una parte della campagna,  
 dove poi fu Alba.*

**PER-**

**PERSONAGGI.**

**VENERE**  
*La Signora Geltrude Falchini.*

**ASCANIO.**  
*Il Sig. Giovanni Manzoni, all' attuale servizio di  
 S. A. R. l' Arciduca ec., Gran Duca di Toscana.*

**SILVIA** Ninfa del Sangue d' Ercole.  
*La Signora Antonia Maria Ghirelli Aguilar, l'irruosa  
 di Camera di S. A. R. il Sig. Duca di Parma,  
 e Piacenza.*

**ACESTE** Sacerdote.  
*Il Sig. Giuseppe Tibaldi.*

**FAUNO** uno de' principali Pallori.  
*Il Sig. Adamo Solti.*

**CORI** di Genj,  
 di Pallori,  
 di Pastorelle.

**COM-**

**COMPOSITORE DELLA MUSICA.**  
*Il Sig. Cavaliere Amadeo Wolfgang Mozart, Maestro della  
 Musica di Camera di S. A. Reverendissima il Principe ed  
 Arcivescovo di Salisburgo.*

**COMPOSITORE DE' BALLI OBBLIGATI CON CORI.**  
*Il Sig. Giovanni Favini.*

**INVENTORI, E PITTORI DELLE SCENE.**  
*SS. Fraselli Galliani.*

**INVENTORI DEGLI ABITI.**  
*SS. Francesco Motta, e Giovanni Manzoni.*

**MACCHINISTA**  
*Sig. Carlo Giuseppe Foffani.*