

Vorwort

Wolfgang Amadeus Mozart hat bereits als Neunjähriger begonnen, Arien zu schreiben. Im Laufe seines Lebens entstand so eine nicht unbeträchtliche Zahl von Gesangskompositionen mit Orchester, von denen die Konzert-Arien für Bass hier erstmalig und vollständig in einer praxisorientierten Ausgabe für Gesang und Klavier vorgelegt werden.

Die überwiegende Anzahl von Konzertarien schrieb Mozart für Sopran. Den 34 Sopranarien stehen nur elf Tenorarien, zwei Altarien und neun Bassarien gegenüber. Letztere sind zahlenmäßig weniger stark vertreten, deswegen aber keineswegs weniger bedeutend. Sie entstammen vorwiegend der letzten, reifen Schaffensphase. Mozart komponierte sie aus bestimmten Anlässen für befreundete Sänger zum Konzertgebrauch. Zwei Arien sind im engeren Sinne nicht als Konzertarien zu bezeichnen, da sie ursprünglich für die Bühne gedacht waren, in einem Fall als Einlagearie für eine fremde Oper (KV 541), im anderen Fall, weil Mozart eine ursprünglich für *Così fan tutte* komponierte Arie durch eine andere ersetzte. Eine Besonderheit stellt die Arie KV 612 dar, in der gleichberechtigt zur Vokalstimme eine obligate, sehr virtuos ausgestaltete Kontrabasspartie tritt.

Zur Aufführungspraxis

„... ich hätte lust ein Buch – eine kleine Musicalische kritik mit Exempeln zu schreiben – aber NB: nicht unter meinem Nammen.“ (Brief vom 28.12.1782 an seinen Vater)¹ Dieses Buch hat Mozart nie geschrieben. Was jedoch ins Blickfeld seiner „kritick“ geriet, wird aus zahlreichen Stellen seiner Briefe deutlich. „Meissner hat die üble gewohnheit, dass er oft mit fleiss mit der stimme zittert – ganze viertl – ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt [...] das ist auch wirklich abscheulich. das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. die Menschenstimme zittert schon selbst – aber so – in einem solchen grade, daß es schön ist – daß ist die Natur der stimme. man macht ihr auch nicht allein auf den blas=instrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach – ja sogar auf den Claviern – so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön – weil es wieder die Natur ist. da kömfts mir just vor wie auf der orgl, wenn der blasbalk stost.“ (Brief vom 12. Juni 1778) „... weil sie [Raaff und del Prato] das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen ...“ (Brief vom 27. Dezember 1780), „die gabrielli [...] sang mit kunst aber keinen verstand.“ (Brief vom 19. Februar 1778) oder auch „Vor allem lege ich Ihnen [Aloysia Weber] den Ausdruck nahe und empfehle Ihnen, über den Sinn und die Macht der Worte nachzudenken, sich ernsthaft in Andromedas Zustand und ihre Situation zu versetzen, sich vorzustellen, Sie selbst seien diese Person.“ (Brief vom 30. Juli 1778) Kurzum: Stimme, Ausdruck, Musikalität, technisches Können sind für Mozart die Maßstäbe seiner Beurteilung. Über die Aufführungspraxis selbst äußert er sich hingegen weniger detailliert – und so wird sich der Sänger an den damaligen Lehrwerken (siehe S. 87) orientieren müssen.

Aus heutiger Sicht soll deshalb erneut auf die Ausführungen Stefan Kunzes in der *Neuen Mozart-Ausgabe* hingewiesen werden, aus denen im Folgenden zitiert sei:²

„Für Mozarts frühe Werke dürfte noch ohne wesentliche Einschränkung die Praxis Geltung besitzen, wie sie in den zahlreichen Anweisungen der Zeit von Tosi-Agricola, C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz, L. Mozart und J. A. Hiller niedergelegt ist. Erst Mozarts spätere Werke stellen an den Interpreten Anforderungen, die nicht mehr durch die herrschende Gesangstradition erfaßt werden, sondern ihre Maßstäbe aus der Musik selbst beziehen. Doch sollte man diese Lehrwerke ... nicht als Regelsammlung mißverstehen, sondern sich stets vor Augen halten, daß es sich um notwendig uneinheitliche ‚Versuche‘ handelt, das Lehrbare einer lebendigen, sehr vielgestaltigen Praxis aus unmittelbarer, aber auch individueller Anschauung heraus zu vermitteln.“

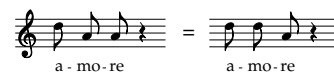
Zur Appoggiatur

Die heutige Praxis ist diesbezüglich häufig unsicher und schwankt zwischen völliger Mißachtung und pedantisch-starrer Anwendung der Appoggiatur. Jedenfalls ist festzuhalten, daß die Appoggiatur nicht so sehr ornamentale als prosodische Funktion hat. „Im italienischen Gesange bildet der Vorschlag den prosodischen Accent, fällt stets auf den Anschlag der Taktglieder und auf die lange Silbe der weiblichen und männlichen Worte, und kann deshalb kaum als Verzierung gelten.“³ Es handelt sich vor allem um den ganz- oder halbtönigen Vorschlag von oben oder unten, je nach dem melodischen Verlauf. ... Einige Beispiele für verschiedene Möglichkeiten der Appoggiatur, die sicher auch der Praxis des 18. Jahrhunderts entsprechen haben, seien angeführt:

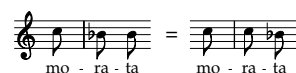
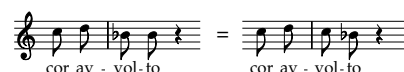
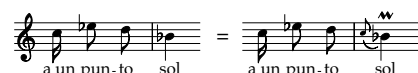
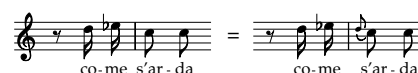
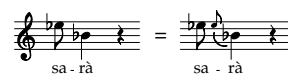


Selbstverständlich ist jedoch im Rezitativ die Appoggiatur ein integrierender Bestandteil des Vortrags, ... aber nicht als Verzierung, sondern als Hebung der Stimme für den Ausdruck des tonischen Accentes⁴. Hinsichtlich des Accompagnato heißt es weiter: „Die Notwendigkeit, den Accent fühlbarer zu machen, läßt folgende Regel entstehen: Die beiden gleichen Noten, welche in der Regel ein Satzglied endigen, und denen eine Pause folgt, werden stets geändert, und zwar die erste, je nach Empfinden, als aufwärts oder abwärts steigender Vorschlag behandelt.“⁴



Demnach ist der Sinn der Appoggiatura die Hervorhebung der betonten Silben bei einer Folge von Tönen gleicher Tonhöhe. Tosi-Agricola führen folgende Möglichkeiten der Schluß-Appoggiatura im Rezitativ an:⁵



(Diese Kadenz wird jedoch zu Mozarts Zeit gewöhnlich ausgeschrieben.)



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

statt  also so: 

Wie aus zahlreichen zeitgenössischen Ausführungsbeispielen hervorgeht, in denen die vom Sänger erwarteten ‚Veränderungen‘ der notierten Singstimme demonstriert sind, wurde die Appoggiatur in reichlichem Maße auch in den Arien angewendet. Die Anwendung der Appoggiatur muß hier jedoch in besonderem Maße dem musikalischen Ermessen im einzelnen Fall überlassen bleiben. Grundsätzlich steht der Appoggiatur vor allem bei weiblicher Wortendung mit folgender Pause nichts im Wege. Da der Vorhalt aber in der Arie ein starkes Mittel des musikalischen Ausdrucks ist, leicht pathetisch und weich wirkt, sollte man ihn mit Vorsicht anwenden. Nichts wäre

falscher, als das musikalische Urteil aus dem musikalischen Zusammenhang heraus der mechanischen Anwendung einer vermeintlichen Regel unterzuordnen. Dies muß vor allem deshalb betont werden, weil nicht zu erwarten steht, daß die Ganzheit damaliger Gesangspraxis, zu der auch die empfindsame ‚Veränderung‘ der einfachen Gesangslinie zählt und innerhalb derer auch die häufige Anwendung der Appoggiatur tragbar war, heute wieder aufgenommen werden kann. Der starken aufführungsstilistischen Unterscheidung entsprechend, die man damals zwischen Theater-, Kammer- und Kirchenstil machte, insbesondere auch im Vortrag des Rezitativs⁶, ist etwa eine dramatische, pathetische Szene aus der *Seria* anders zu behandeln als ein *Secco* oder auch ein *Accompagnato* aus der *Buffa*. Ähnliches gilt für die Arie.

Man unterschied allgemein die ‚veränderlichen‘ (d. h. langen) und die ‚unveränderlichen‘ (d. h. unveränderlich kurzen) Vorschläge, die jedoch in der Notierung oft nicht differenziert wurden.⁷ Es kam immer auf den musikalischen Zusammenhang an. So ließ die Grundregel für den veränderlichen Vorschlag, nach dem die Vorschlagsnote die Hälfte der Geltung der Hauptnote beansprucht bzw. 2/3 der Geltung, falls die Hauptnote punktiert ist, vielerlei Modifikationen zu. Nur ein Fall für viele möge hier stehen. Gewöhnlich nimmt der Vorschlag, steht er vor einer Note mit nachfolgender Pause, den Wert der Hauptnote, diese dagegen den Wert der Pause ein:



(L. Mozart).

„Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Komposition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu“, um den Vorschlag richtig anzubringen. Je nach dem kompositorischen Zusammenhang ist nämlich auch folgende Ausführung möglich:⁸



(J. A. Hiller).

„Es bleibt immer etwas willkürliches dabey übrig, welches von dem Geschmack und der Empfindung des Tonsetzers, oder Ausfühlers abhängt.“⁹ Insbesondere muß ausdrücklich betont werden, daß auch der kurze Vorschlag, gewöhnlich als ♪ notiert, keineswegs ‚unveränderlich‘ ist, und daß über die Dauer das musikalische Gefühl zu entscheiden hat. ... Letzte Instanz ist also, ähnlich wie bei den Appoggiaturen, auch für die Ausführung der Vorschläge im Rahmen der in Regeln niedergelegten Praxis Tempo und Charakter der Komposition.

Die Behandlung des Rezitativs

Der Einsatz des Orchesters im *Accompagnato* erfolgte nach damaliger Gepflogenheit in der Regel erst dann, wenn die Singstimme geendet hatte. ... Corris Vorschrift, das Orchester habe mit dem Einsatz zu warten, bis der Sänger pausiert, spiegelt wohl die damals ohne Zweifel vorbildliche italienische Praxis. In diesem Sinne äußert sich auch Haydn in der Anweisung zur Aufführung einer seiner Kantaten im Jahr 1768: „3:tens ist in denen *Accompagnirenden* Recitativen wohl zu observiren, daß das *Accompagnement* nicht eher herein trette, als bis der Sänger vollkomen den Text abgesungen.“¹⁰ Diese Praxis wird noch in der bedeutendsten Gesangsschule des 19. Jahrhunderts, die jedoch weitgehend die Tradition des 18. Jahrhunderts überliefert, in Garcías *Traité complet de l'art du chant* vertreten: „Bei dem gesungenen Rezitativ (*récitatif instrumenté*) muß die Stimme immer ganz frei von der Begleitung erhalten werden. Deswegen schlagen die Akkorde nur nach Beendigung oder vor dem Beginne des Gesanges an.“¹¹ Richtschnur für die Begleitung der *Accompagnati* wird vor allem die dramatische Situation, der Affekt sein, somit die Interpretation, nicht die mechanische Anwendung einer Regel. Übereinstimmung aber besteht über die rhythmische und agogische Freiheit im Vortrag des Rezitativs in den Partien, in denen die Singstimme allein ist bzw. von gehaltenen Akkorden begleitet wird. Die natürliche Sprachdeklamation einerseits, die dramatische Situation bzw. der Affektgehalt und Inhalt des Textes andererseits müssen hier maßgebend sein.

Dynamik

Zur Frage der dynamischen Ausgestaltung des Soloparts sei hier auf einen Umstand hingewiesen, dem heute vielfach mit Unsicherheit begegnet wird. Sie folgt daraus, daß Mozart in der Regel die Singstimme nicht dynamisch bezeichnet. Daraus ist jedoch keineswegs die unbesehene Übertragung der Dynamik des Orchesters abzuleiten. Denn meistens resultiert die dynamische Bezeichnung im Orchester aus seiner Begleitrolle. So ist etwa ein *fp* im Orchester von der Singstimme nicht mitzumachen. Aber auch die Dynamik des Orchesters, die fast nur aus *piano* und *forte*, in den früheren Werken Mozarts selten *pp* oder *mf*, besteht, läßt verschiedene Grade der dynamischen Schattierung zu. „Das beigefügte forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen ...“¹²

Kadenzen

Als unschätzbare Vorbilder, falls man eigene Lösungen versucht, können die Kadenzen KV 293e dienen, die Mozart im Jahr 1778 zu den Arien ‚*Cara la dolce fiamma*‘ (*Adriano in Siria*), ‚*O nel sen di qualche stella*‘ (*Catone in Utica*) und ‚*Quel caro amabil volto*‘ von J. Chr. Bach schrieb.

J. A. Hiller kommt in seiner *Anweisung* zu folgenden Grundregeln: „Die Cadenzen müssen nicht zu häufig vorkommen, auch nicht zu lang seyn“, diese „müssen sich allemal auf den in der Arie liegenden Charakter und Haupteffekt beziehen“, und schließlich „muß jede Cadenz, folglich auch eine bereits vorher entworfene und aufgeschriebene oder auswendig gelernte, so vorgetragen werden, als wäre es eine Fantasie, die nur erst während der Ausführung selbst erfunden würde.“¹³

Zu den Arien

„Io ti lascio, oh cara, addio“ KV Anh. 245 (621a)

Ort und Zeit der Entstehung dieser Abschiedsarie wurden in der Mozart-Forschung kontrovers diskutiert.¹⁴ An ihrer Echtheit bestehen indes aufgrund des autographen Befundes keine Zweifel mehr.¹⁵ Die Arie steht in einem nicht näher bekannten Zusammenhang mit Gottfried von Jacquin, einem Freund Mozarts. Sie wurde erstmals in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom Oktober 1789 veröffentlicht: „Wir liefern hier eine kleine Arie von Mozart zum erstenmal aus des Verfassers eigenhändigem Manuskript abgedruckt. Er schrieb sie in wenigen Minuten, als er Abschied von einer Freundin nahm. Die Komposition wird bey aller Simplicität ihre schöne Wirkung nicht verfehlen, und bedarf unsers Lobes nicht.“¹⁶

„Così dunque tradisci“ – „Aspri rimorsi atroci“ KV 432 (421a)

Den Text dieser wahrscheinlich 1783 für Johann Ignaz Ludwig Fischer komponierten Szene entnahm Mozart dem Libretto Metastasios zur Opera seria *Temistocle*, das mehrfach vertont wurde, u. a. von Johann Christian Bach (Uraufführung 1772 am renommierten Mannheimer Hof Karl Theodors).

Sebaste, der Vertraute des Königs Serse, will diesen vom Thron stürzen. Serse erfährt jedoch von Sebastes Plänen. Von Serse mit dem Vertrauensbruch konfrontiert, klagt sich Sebaste verzweifelt an und bekennt seine Liebe zur Prinzessin Rossane, die ihn verraten hat.

„Männer suchen stets zu naschen“ KV 433 (416c)

Auf der Suche nach einem geeigneten Libretto für eine „teutsche opera“ stieß Mozart Anfang 1783 auch auf Carlo Goldonis *Il servitore di due padroni* in einer deutschen Übersetzung. Nach einer Vermutung Alfred Einsteins gehört die Arie KV 433 in diesen Zusammenhang. Überliefert ist sie nur in einem autographen Partiturentwurf, der die vollständige Vokalstimme und die instrumentalen Hauptstimmen enthält. Auf der Grundlage dieses Entwurfs hat der Herausgeber eine mozartnahe instrumentale Ergänzung vorgelegt, um dieser reizvollen Arie zu einer aufführbaren Gestalt zu verhelfen.

„Alcandro, lo confesso – Non sò d'onde viene“ KV 512

Mozart entnahm diese Szene dem Libretto von Metastasio *Olimpiade*, einem der meistvertonten Libretti des 18. Jahrhunderts. Sie diente als krönender Abschluss für eine Akademie des Bassisten Johann Ignaz Ludwig Fischer am 21. März 1787 im Kärntnertheater. Fischer gehörte zu dieser Zeit dem Ensemble des Nationaltheaters in Wien an und war u. a. der erste Darsteller des Osmin der *Entführung*. Er muss über eine kräftige, volle und sehr bewegliche Stimme und eine hervorragende darstellerische Begabung verfügt haben. Eine Anzeige zum Druck dieses Werkes in *Musica Vocale per uso de' Concerti* bei Kühnel in Leipzig zählt dieses Arie zum Besten „was in dieser Art für den Bass existirt ... Mozart (so wie Righini) wußte für den wahren Bass zu schreiben ... es ist eine meisterhafte Arbeit, durch alle Stimmen trefflich geschrieben.“¹⁷

Ein Unbekannter wird bei dem Versuch, auf König Clistene einen Anschlag auszuüben, festgenommen und vorgeführt. Der König schildert nun seinem Vertrauten Alcandro die ahnungsvollen Gefühle, die ihn bei der Begegnung mit dem Angeklagten ergriffen. Auf unerklärliche Weise fühlte er sich zu dem Angeklagten hingezogen, nicht wissend, dass dieser sein eigener Sohn ist.

„Mentre ti lascio, oh figlia“ KV 513

Mozart schrieb diese Arie für seinen Freund und Schüler Gottfried von Jaquin, einen ausgebildeten Bass, der an der Böhmischoesterreichischen Hofkanzlei beschäftigt war. Sie entstand in Wien und ist in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis mit 23. März 1787 datiert.

Darius unterliegt in der Schlacht gegen Alexander und wird entworfen. Es kommt zu einer Begegnung mit Alexanders Tochter Statira, welche nun zwischen der Liebe zu Darius und ihrer Vaterliebe schwankt. Darius, der sich Alexander nicht beugen will und mit seinem Leben abgeschlossen hat, nimmt schmerzlichen Abschied von Statira.

„Ich möchte wohl der Kaiser sein“ KV 539

„Ein deutsches kriegs=lied“ trug Mozart am 5. März 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein. Es handelt sich um ein komödiantisches Strophenlied, das Mozart „für den Jüngern Bauman, Schauspieler in der Leopolds=Stadt“ schrieb. Friedrich Baumann, ein beliebter Komiker, sang das Lied in seiner Akademie am 7. März 1788 am Leopoldstädter Theater.

„Un bacio di mano“ KV 541

Mozart schrieb diese Arie im Mai 1788 als Einlage für die Buffo-Oper *Le gelosie fortunate* von Anfossi, gesungen von dem Sänger Francesco Albertarelli am 2. Juli 1788 (in T. 20–30 erscheint übrigens ein Thema, welches Mozart zwei Monate später im ersten Satz seiner Jupiter-Sinfonie KV 551 übernahm). Der Text dieser Arie stammt wahrscheinlich von Da Ponte.

Don Pompeo ertappt Monsieur Girò bei einem Handkuss und entrüstet sich. Girò belehrt Pompeo indessen über weltmännische Manieren.

„Rivolgete a lui lo sguardo“ KV 584

„Eine arie welche in die oper *Così fan tutte* bestimmt war. für Benucci“, trug Mozart „im December“ 1789 in sein Werkverzeichnis ein. Die Arie kam aber nicht zur Aufführung, da sie den Rahmen der Oper gesprengt hätte. Stattdessen wurde sie durch die Arie Nr. 15 „Non siate ritrosi“ ersetzt. Francesco Benucci sang bei der Uraufführung der *Così fan tutte* am 26. Januar 1790 den Guglielmo, er war Mozarts erster *Figaro* und gab bei der Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni* den Leporello.

Die Anspielung im Text (T. 97ff.) „se balliamo, un Pich ne cede“ bezieht sich auf den berühmten italienischen Tänzer Carlo de Pich, einen Schüler und Protagonisten von Jean Georges Noverres, der Mozart gut bekannt war.

„Per questa bello mano“ KV 612

Unter dem Datum 8. März 1791 trug Mozart in sein Werkverzeichnis „Eine Baß Aria mit obligaten Contra Baß – für H: Görl und Pischlberger“ ein, beides Mozarts Kollegen an Schikaneders Wiener Freihaustheater. Dem Text nach zu schließen, war sie als Einlage für eine Buffo-Oper bestimmt. Franz Xaver Gerl (Görl) sang den Sarastro bei der *Zauberflöten*-Premiere. Als Domsänger wurde er in Salzburg von Leopold Mozart unterrichtet. Später wirkte er als Sänger, Schauspieler und Komponist am Wiener Freihaustheater. Zu seinen Glanzrollen zählte der Osmin in Mozarts *Entführung*.

Friedrich Pischelberger gehörte als berühmter Kontrabassist dem Schikanederschen Freihaustheater an. Für ihn schrieben Karl Ditters von Dittersdorf und Wenzel Pichel Kontrabasskonzerte.

Mozarts Konzert-Arien bieten insgesamt eine Fülle an musikalischen Kostbarkeiten, die auch aus vokaler und pädagogischer Sicht äußerst wertvoll sind. Zum Teil viel zu wenig bekannt, vermögen sie unser Bild von Mozart zu bereichern, der es liebte, „daß die arie einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid.“ (Brief vom 28. Februar 1778 an seinen Vater) Dazu möchte die vorliegende Ausgabe einen Beitrag leisten. Für deren Zustandekommen sei insbesondere Robert Holl gedankt, der die auf eigenen praktischen Erfahrungen beruhenden Auszierungen erstellte.

München, Frühjahr 2008

Franz Beyer

- 1 Sämtliche Briefe werden zitiert nach: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel 1962f.
- 2 *NMA II/7/1*, S. XVIIIff. Die daraus entnommenen Textpassagen werden mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags wiedergegeben: © 1967 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- 3 Manuel García, *Gesangsschule* (F. Volbach), Bd. II, S. 45.
- 4 Ebd., S. 74f.
- 5 Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, (= Tosi/Agricola) S. 154ff.
- 6 Siehe ebd., S. 150ff.; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (= Hiller, *Anweisung*), S. 99.
- 7 Die heutige Notierung des kurzen Vorschlags ♯ kommt offenbar um 1800 auf (2. Auflage von Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule*, 1802) und hängt wohl mit dem Notendruck zusammen, in dem die geschriebene Form des Sechzehntels ♯ bei den Vorschlagsnoten beibehalten wurde.
- 8 Über verschiedene Ausführungsmöglichkeiten desselben langen Vorschlags siehe Hiller, *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen*, S. 22–24.
- 9 Tosi/Agricola, S. 73.
- 10 *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel etc. 1965, S. 58.
- 11 Manuel García, *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, S. 77. Joseph Riepel (*Harmonisches Sylbenmaß*, Regensburg 1776, S. 86) meint, Orchester und Singstimme könnten im Accompagnato dann ineinander greifen, wenn der Text einen gesteigerten Affekt zum Ausdruck bringt.
- 12 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, S. 348.
- 13 Hiller, *Anweisung*, S. 116.
- 14 Stefan Kunze schlug noch in *NMA II/7/4*, S. XII als Entstehungsort und -zeit Prag 1791 vor, darüber hinaus vermutete er, die Melodie der Arie könne möglicherweise von Gottfried von Jacquin stammen.
- 15 Überliefert ist ein Blatt mit den letzten 17 Takten, auf Wiener Papier geschrieben, das Mozart 1788 benutzte. Siehe Alan Tyson, *NMA X/33/2*, S. 44.
- 16 Zitiert nach *NMA II/7/4*, S. XII.
- 17 Zitiert nach *NMA II/7/4*, S. VII.

Preface

Wolfgang Amadeus Mozart began composing arias at the age of nine and produced a considerable amount of works for voice and orchestra during the course of his life. From among these works, the concert arias for bass are presented here in their entirety and for the first time in a practice-oriented edition for voice and piano.

Mozart wrote the great majority of his concert arias for soprano voice: there are 34 soprano arias as opposed to only eleven tenor arias, two contralto arias and nine bass arias. The latter may not constitute a quantitatively important group, but qualitatively, they are on a par with all the others. They were composed for specific occasions, chiefly during Mozart's late, mature creative period, and were intended for concert use by his singer friends. Two arias cannot be classified as concert arias in the strict sense of the word, since they were originally conceived for the stage, in one case as an insert for an opera by another composer (K. 541), and in the other as a replacement for an aria originally written for *Così fan tutte*. A special case is the Aria K. 612, in which a highly virtuoso obbligato double-bass part demands the same attention as the vocal part.

Notes on Performance Practice

"... I would love to write a book, a little musical critique with examples, but, nota bene, not under my name." (letter of 28 December 1782 to his father)¹ Although Mozart never wrote such a book, he did provide numerous passages in his letters about various matters that would have ended up in the cross-hair of his "critique." "Meissner has the bad habit of making his voice tremble at times, turning a note that should be sustained into distinct quarter notes, or even eighth notes [...] And really it is a detestable habit and one which is quite contrary to nature. The human voice trembles naturally – but in its own way – and only to such a degree that the effect is beautiful. Such is the nature of the voice; and people imitate it not only on wind instruments, but on stringed instruments too and even on the clavier. But the moment the proper limit is overstepped, it is no longer beautiful – because it is contrary to nature. It reminds me then of the organ when the bellows are puffing." (letter of 12 June 1778) "... they [Raaff und del Prato] sang the recitative without any spirit or fire, very monotonously ..." (letter of 27 December 1780); "the gabielli [...] sang with technique but without understanding." (letter of 19 February 1778), or "Above all, I urge you [Aloysia Weber] to pay attention to expression and I recommend that you reflect on the meaning and power of the words, to put yourself seriously in Andromeda's situation and imagine that you are this person." (letter of 30 July 1778) In short, the quality of the voice, expressiveness, musicality and technical proficiency were the standards by which Mozart judged a singer's talent. He provided less detailed comments on performance practice, however, which means that singers must orient themselves on the treatises and instruction manuals of the time (see p. 87).

In view of the findings of present-day scholarship, we would like to recommend once again Stefan Kunze's observations in the *Neue Mozart-Ausgabe*, from which we quote the following passages:²

"For Mozart's early works, it can be assumed that the practice laid down in the many treatises of the time by Tosi-Agricola, C. P. E. Bach, J. J. Quantz, L. Mozart and J. A. Hiller most likely still applied without any substantial qualifications. It was only Mozart's later works which made demands on the performers which were no longer recorded by the prevailing vocal tradition, but which derived their standards from the music itself. One should not view these treatises and instruction manuals ... as mere collections of rules, however, but one should always keep in mind that all of these books were inevitably non-standardized 'attempts' to communicate what could be taught about a dynamic and highly multi-faceted practice from a first-hand and individual point of view.

On the Appoggiatura

With respect to the appoggiatura, the present-day practice is frequently ambivalent and hovers between utter disregard and pedantic rigidity in its application. At all events, it can be said that the appoggiatura has more of a prosodic than ornamental function. 'In Italian singing, the appoggiatura constitutes the prosodic accent, always falls on the first part of a beat and on the long syllable of the feminine and masculine words, and can thus hardly be considered as an ornament.'³ Reference is made here above all to the whole note or half note appoggiatura from above or below, depending on the melodic line. ... The following examples illustrate various possibilities of performing the appoggiatura, which no doubt also correspond to 18th-century practice:

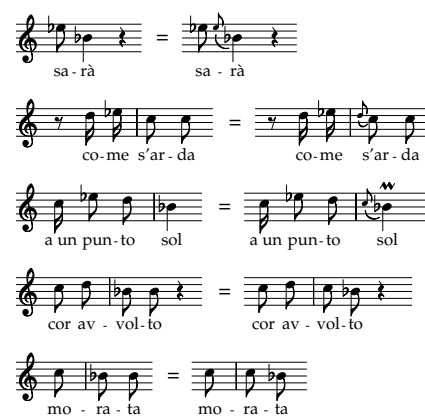


In the recitative, however, the appoggiatura is an integral component of the interpretation, '... not as an ornament but as an accent of the voice in order to give expression to the tonic accent.' With respect to the *accompagnato*, we read further: 'The need to make the accent more palpable gives rise to the following rule: the same two notes which generally end a period and which are followed by a rest are always embellished, whereby the first is treated as an appoggiatura from below or from above depending on the case.'⁴



Accordingly, the appoggiatura's importance lies in the emphasis on the accented syllables in a sequence of notes of the same pitch. Tosi-Agricola list the following possibilities for the closing appoggiatura in the recitative:⁵



(Such a cadence, however, was generally written out in Mozart's day.)



The mordent between two notes of the same pitch within one word is also mentioned:

instead of  we find .

As can be inferred from many contemporary performance examples in which the expected 'embellishments' of the notated vocal part are demonstrated, the appoggiatura was also used a great deal in arias as well. The use of the appoggiatura here, however, must be determined to a certain extent by the performer's musical judgment, whereby each case should be treated individually. There is fundamentally no reason why an appoggiatura cannot be used with – and especially – a feminine word ending followed by a rest. But since the appoggiatura within the aria is a powerful means of musical expression and can easily create an overly florid and weak impression, one should use it with discretion. Nothing would be more wrong than to allow

one's musical judgment to be severed from the musical context and subjected to the mechanical application of an alleged rule. This is worth insisting on above all because it cannot be expected that the entire practice of vocal artistry of that time can be revived again today; this includes the sensitive 'embellishment' of the simple vocal line, within which the frequent use of the appoggiatura was acceptable. In accordance with the extreme distinctions of performance practice and style which were made at that time between the theatrical style, the chamber style and the church style, and particularly concerning the recitative⁶, a dramatic, emotionally intense scene from the opera seria style should be treated differently than a secco or accompagnato from the opera buffa style. The same basically applies to the aria.

In general, a distinction was made between the 'variable' (i. e. long) and the 'invariable' (i. e. invariably short) appoggiatura, even though they were often not differentiated in the notation.⁷ The musical context always determined the type. Thus the basic rule for the long appoggiatura allowed for all kinds of variations, notwithstanding the fact that according to the rules, the appoggiatura note should take up half the length of the main note or 2/3 of its length in case the main note is dotted. Let us offer only one case among many here. Usually the appoggiatura takes up the length of the main note if it stands before a note with a subsequent rest, while the main note takes on the length of the rest:



'One needs either an understanding of the composition or a sound discernment' in order to apply the appoggiatura properly. Depending on the compositional context, the following execution is also

possible:⁸ (J. A. Hiller).

'There always remains something arbitrary here, which should depend on the taste and sensitivity of the composer or performer.'⁹ It should be expressly noted that the short appoggiatura, usually notated as ♪, is also not completely 'invariably short' and that the feeling of the music should determine its length. ... In the end, it is the tempo and character of the work that should prescribe the use of appoggiaturas as well as their execution, in agreement with the musical practice laid down in rules.

The Treatment of the Recitative

Following the custom of the time, the orchestra usually entered an accompagnato only after the voice had finished its part. ... Corri's injunction that the orchestra must wait for its entrance until the singer pauses no doubt reflects the Italian practice, which most likely served as the model back then. Haydn also expressed a similar view in his instructions concerning the performance of one of his cantatas in 1768: 'thirdly, in the accompanied recitatives one must take heed that the accompaniment does not enter before the singer has totally completed his text.'¹⁰ This practice is also found in the most important vocal treatise of the 19th century which, it should be noted, was heavily obligated to the tradition of the 18th century, Garcia's *Traité complet de l'art du chant*: 'In the sung recitative (récitatif instrumenté), the voice must also be kept totally free from the accompaniment. This is why the chords are heard only after the singer has finished or before he begins.'¹¹ The accompaniment of the accompagnati should be based above all on the dramatic situation, the 'Affekt,' and thus the interpretation, and not on the mechanical application of a rule. There is, however, a general agreement about the rhythmic and agogic freedom in the performance of the recitative in the sections in which the vocal part is alone or accompanied by sustained chords. Decisive here are the natural declamation of the speech on the one hand and the dramatic situation, the 'Affekt,' and the meaning of the text on the other.

Dynamics

Regarding the dynamics of the solo part, one should be aware of a circumstance that often gives rise to uncertainty today. This uncertainty results from the fact that Mozart generally did not indicate any dynamics in the vocal part. This, however, does not mean that one can simply transfer the dynamics of the orchestral part without reservation, since they generally result from the orchestra's role as accompanist. An *fp* in the orchestra, for example, is not to be expected from the singer. Moreover, the dynamics of the orchestra, which consist almost entirely of *piano* and *forte* with very few *pp* or *mf* in Mozart's early works, also allow for various degrees of dynamic shading. 'The added forte and piano only affect the expressiveness in an approximate and overall manner ...'¹²

Cadenzas

Should one wish to create one's own cadenzas, invaluable models can be found in the cadenzas K. 293e which Mozart composed in 1778 for the arias 'Cara la dolce fiamma' (*Adriano in Siria*), 'O nel sen di qualche stella' (*Catone in Utica*) and 'Quel caro amabil volto' by J. C. Bach.

In his *Anweisung*, J. A. Hiller formulated the following basic rules: 'Cadenzas should not occur too often and should not be too long.' They 'must absolutely agree with the character and main *Affekt* found in the aria.' And, finally: 'Every cadenza – thus even one that was written down beforehand or learned by heart – must be executed as if it were a fantasy, something invented during the performance itself.'¹³

On the Arias

"To ti lascio, oh cara, addio" K. Anh. 245 (621a)

The time and place of origin of this farewell aria have given rise to animated discussions in Mozart research.¹⁴ But thanks to the autograph findings, there can no longer be any doubts about the authenticity of the piece.¹⁵ The aria is linked to the name of Gottfried von Jacquin, a friend of Mozart's, in a way that cannot be determined any more precisely. It was first published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of October 1789: "We are presenting a short aria by Mozart printed for the first time from the composer's original manuscript. He wrote it in only a few minutes while bidding farewell to a friend. The work will not fail to make an impact in spite of its great simplicity, and needs no further extolments."¹⁶

"Così dunque tradisci" – "Aspri rimorsi atroci" K. 432 (421a)

Mozart took the text of this *scena* – most likely written in 1783 for Johann Ignaz Ludwig Fischer – from Metastasio's libretto for the opera seria *Temistocle*, which was set to music by several composers, including Johann Christian Bach (first performed at the renowned Mannheim court of Karl Theodor in 1772).

Sebaste, the confidant of King Serse, wants to depose the king but Serse hears of Sebaste's plans. Confronted by Serse with this breach of trust, Sebaste woefully avows his sinister plan as well as his love for Princess Rossane, who betrayed him.

"Männer suchen stets zu naschen" K. 433 (416c)

In search of a suitable libretto for a "teutsche opera," Mozart came across a German translation of Carlo Goldoni's *Il servitore di due padroni* in early 1783. Alfred Einstein has expressed the view that the aria K. 433 is to be seen in this context. It was transmitted only in an autograph sketch of the score, which contains the complete vocal part and the main instrumental parts. Basing himself on this sketch, the editor has produced an instrumental accompaniment in the Mozartian style so that this charming aria can finally be performed with orchestra.

“Alcandro, lo confesso – Non sò d’onde viene” K. 512

Mozart borrowed this *scena* from Metastasio’s libretto to *Olimpiade*, one of the most frequently set libretti of the 18th century. It served as the crowning conclusion to a subscription concert given by the bass Johann Ignaz Ludwig Fischer at Vienna’s Kärntnertheater on 21 March 1787. Fischer was then a member of the ensemble of the Nationaltheater in Vienna and, among other distinctions, had premiered the role of Osmin in *Die Entführung aus dem Serail*. He must have been blessed with a full, powerful and extremely supple voice as well as an outstanding stage presence. An advertisement for the edition of this work in *Musica Vocale per uso de’ Concerti* by Kühnel in Leipzig ranks this aria among the best “of its type for the bass voice ... Mozart (just as Righini) was able to write for a genuine bass ... it is a masterful piece, splendidly written in all of its parts.”¹⁷

A stranger is captured and taken to the magistrates after his attempt to assassinate King Clistene. The king now describes to his confidant Alcandro the sense of foreboding that took hold of him when he saw the defendant. He feels inexplicably drawn to the defendant, not suspecting that this is his own son.

“Mentre ti lascio, oh figlia” K. 513

Mozart wrote this aria for his friend and pupil Gottfried von Jacquin, a trained bass who worked at the Bohemian-Austrian Chancellery. It was composed in Vienna and is dated 23 March 1787 in Mozart’s autograph work catalogue.

In his battle with Alexander, Darius has been defeated and disarmed. There is an encounter between Darius and Alexander’s daughter Statira, who hovers between her love for Darius and her love for her father. Darius, who does not want to yield to Alexander and is ready to die, sorrowfully takes leave of Statira.

“Ich möchte wohl der Kaiser sein” K. 539

Mozart entered this “teutsches kriegs=lied” or German war song into his personal work catalogue on 5 March 1788. It is a humorous strophic song which Mozart wrote “for the young Bauman, actor at the Leopoldstadt.” Friedrich Baumann, a beloved comedian, sang the song in his subscription concert at the Leopoldstädter Theater on 7 March 1788.

“Un bacio di mano” K. 541

Mozart composed this aria in May 1788 as an insert for Anfossi’s opera buffa *Le gelosie fortunate*. It was sung by Francesco Albertarelli on 2 July 1788 (incidentally, one finds in mm. 20–30 a theme that Mozart took up a couple months later in the first movement of his Jupiter Symphony K. 551). The text of this aria presumably came from the pen of Da Ponte.

Don Pompeo is scandalized when he catches Monsieur Girò giving a lady a kiss on the hand. Girò then proceeds to instruct Pompeo about worldly manners.

“Rivolgete a lui lo sguardo” K. 584

According to Mozart’s work catalogue, this aria was “intended for the opera *Così fan tutte*. For Benucci” and dated “in December” 1789. The aria was not performed, however, since it would have burst the framework of the opera. Instead, it was replaced by aria no. 15 “Non siate ritrosi.” Francesco Benucci sang the part of Guglielmo at the first performance of *Così fan tutte* on 26 January 1790. He was also Mozart’s first Figaro and portrayed Leporello at the Vienna premiere of *Don Giovanni*. The text passage at mm. 97ff. “se balliamo, un Pich ne cede” alludes to Italy’s most celebrated dancer, Carlo de Pich, a pupil and star dancer of Jean Georges Noverre and a good acquaintance of Mozart’s.

“Per questa bello mano” K. 612

Mozart registered this work in his catalogue under the date 8 March 1791 and designated it as “a bass aria with obbligato double bass – for Mssrs: Görl and Pischlberger.” These two men were Mozart’s colleagues at Schikaneder’s Freihaustheater in Vienna. Judging from the text, it must have been intended as an insert for an opera buffa. Franz Xaver Gerl (Görl) interpreted the role of Sarastro at the *Zauberflöte* premiere. He had been a cathedral singer in Salzburg under Leopold Mozart, and later worked as a singer, actor and composer at Vienna’s Freihaustheater. Among his most notable roles was Osmin in *Die Entführung aus dem Serail*.

Friedrich Pischelberger was a much-admired double-bass player at Schikaneder’s Freihaustheater. Karl Ditters von Dittersdorf and Wenzel Pichel wrote double-bass concertos for him.

On the whole, Mozart’s concert arias – far too little known in general – offer a wealth of musical delights and are extremely valuable from a vocal and pedagogical point of view alike. They enable us to refine and heighten our understanding of Mozart, who loved it when “an aria is as precisely adapted to a singer as a well-tailored suit of clothes.” (letter of 28 February to his father) This edition would like to make its contribution to a renewed assessment of the arias. We wish to thank in particular Robert Holl, who created embellishments on the basis of his own practical experience.

Munich, Spring 2008

Franz Beyer

- 1 All letters are quoted from: *The letters of Mozart and his Family*, translated and edited by Emily Anderson, London, 1966.
- 2 *NMA II/7/1*, pp. XVIIIff. The text passages taken from this edition are reproduced with the kind permission of Bärenreiter-Verlag: © 1967 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- 3 Manuel García, *Gesangsschule* (F. Volbach), vol. II, p. 45.
- 4 *Ibid.*, pp. 74f.
- 5 Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (= Tosi/Agricola), pp. 154ff.
- 6 See *ibid.*, pp. 150ff.; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (= Hiller, *Anweisung*), p. 99.
- 7 The present-day notation of the short appoggiatura ♯ seems to have arisen around 1800 (2nd edition of Daniel Gottlob Türk’s *Klavierschule*, 1802) and seems to be connected with the printing process of music, in which the written form of the sixteenth note ♯ was retained for the appoggiaturas.
- 8 See Hiller, *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen*, pp. 22–24 for various possibilities of performing the same long appoggiatura.
- 9 Tosi/Agricola, p. 73.
- 10 *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Dénes Bartha, Kassel etc., 1965, p. 58.
- 11 Manuel García, *Traité complet de l’art du chant*, Paris, 21847, p. 77. Joseph Riepel (*Harmonisches Sylbenmaß*, Regensburg, 1776, p. 86) believes that the orchestra and the voice could come together in the accompagnato when the text expresses a heightened “Affekt.”
- 12 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, p. 348.
- 13 Hiller, *Anweisung*, p. 116.
- 14 In *NMA II/7/4*, p. XII, Stefan Kunze still suggested Prague 1791 as the place and time of origin. He also speculated that the melody of the aria was possibly due to Gottfried von Jacquin.
- 15 A sheet with the last 17 measures written on Viennese paper used by Mozart in 1788 has been transmitted. See Alan Tyson, *NMA X/33/2*, p. 44.
- 16 Quoted from *NMA II/7/4*, p. XII.
- 17 Quoted from *NMA II/7/4*, p. VII.