

Wolfgang Amadeus
MOZART

Daive penitente
KV 469

Soli (SST), Coro (SATB / SATB)
Flauto, 2 Oboi, Clarinetto, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, 2 Viole, Violoncello / Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Gersthofer

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.469

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort / Foreword / Avant-propos | III |
| Text | XI |
| Faksimile | XII |
| | |
| 1. Coro (SATB) e Soprano I solo Alzai le flebili voci al Signor | 1 |
| 2. Coro (SATB) Cantiam le glorie | 18 |
| 3. Aria (Soprano II) Lungi le cure ingrata | 30 |
| 4. Coro (SSATB) Sii pur sempre benigno, oh Dio | 39 |
| 5. Duetto (Soprano I/II) Sorgi, o Signore, e spargi | 42 |
| 6. Aria (Tenore) A te, fra tanti affanni | 46 |
| 7. Coro (SATB/SATB) Se vuoi, puniscimi | 60 |
| 8. Aria (Soprano I) Tra l'oscure ombre funeste | 74 |
| 9. Terzetto (Soprano I/II, Tenore) Tutte le mie speranze | 89 |
| 10. Coro (SATB) e Cadenza (Soprano I/II, Tenore) Chi in Dio sol spera: Di tai pericoli non ha timor | 99 |
| | |
| Kritischer Bericht | 130 |

Aufführungsvorschläge / Suggestions for performance

Vorschläge für die Ausführung der Fermate in Nr. 8, Aria, T. 181, von Professor Franz Beyer / Suggestions for the performance of the cadence in No. 8, Aria, m. 181, by Professor Franz Beyer:

1.)



Dio l'au - tor l'au - tor.

2.)



Dio l'au - tor.

3.)



Dio l'au - tor.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
The following performance material is available for this work:
Partitur / Full score (CV 51.469), Studienpartitur / Study score (CV 51.469/07), Klavierauszug / Vocal score (CV 51.469/03), Chorpartitur / Choral score (CV 51.469/05), 14 Harmoniestimmen / 14 Harmony parts (CV 51.469/09), Violino I (CV 51.469/11), Violino II (CV 51.469/12), Viola (CV 51.469/13), Violoncello/Contrabbasso (CV 51.469/14).

Vorwort

Als die Wiener Tonkünstlersozietät Anfang des Jahres 1785 beschloss, für die von ihr veranstalteten Konzerte auch Wolfgang Amadeus Mozart um „Verfertigung neuer Chöre, und allenfalls vorgehenden Arien mit Recitativen zu ersuchen“¹, muß dieser – späteren Sitzungsprotokollen der Sozietät zufolge – einen „Psalm“ versprochen haben. An was für eine Art Komposition Mozart dabei zunächst gedacht haben mag, lässt sich nicht mehr ausmachen.

An einer Aufnahme in die 1771 von Florian Leopold Gassmann gegründete Tonkünstlersozietät, die gewissermaßen eine Rentenkasse für die Witwen und Waisen von Berufsmusikern unterhielt, musste Mozart als Familienvater ohnehin gelegen sein, und in der Tat lässt sich in den Sozietätsprotokollen dieser Zeit auch eine entsprechende Bewerbung nachweisen: „So gehen Kompositionsauftrag an Mozart und Aufnahmeersuchen durch Mozart Hand in Hand.“² Natürlich waren die Konzerte der Tonkünstlersozietät Benefizkonzerte, alle Beteiligten, Interpreten wie Komponisten, hatten auf Honorare zu verzichten. Vermutlich im Februar 1785 muss Mozart umdisponiert und den Plan zu jener Parodiekomposition gefasst haben, die uns als *Davide penitente*³ (KV 469) überliefert ist und damit zu einem Stück, das deutlich kürzer als der bislang ins Auge gefasste „Psalm“ ausfallen würde, denn im Sitzungsprotokoll zum 21. Februar heißt es: „Nachdem H: Mozart den versprochenen Psalm nicht hat fertig bringen können, so bietet derselbe dagegen einen andern für Wienn ganz neuen Psalm an, der jedennoch nur um eine Helfte der Musik auszumachen hinreichend ist.“⁴

Es war vielleicht nicht nur Zeitnot, die den Komponisten bewogen haben mochte, auf die Umarbeitung eines älteren Werkes zurückzugreifen. Gewiss: Mozart stand zu jener Zeit auf der Höhe seiner pianistischen Popularität in Wien und hatte vielfach in eigenen oder fremden Akademien aufzutreten (z. B. 11., 13. u. 15. Februar), für die er – als ungemein wertvolles Kapital – seine großen Klavierkonzerte (beginnend mit KV 450 vom März 1784) schuf. Gerade erst, am 10. Februar 1785, hatte er sein großes d-Moll-Konzert (KV 466) beendet. Das nicht minder „symphonische“ Schwesterwerk in C-Dur KV 467 trägt im Autograph das Datum „Februar 1785“, in seinem Konzert vom 10. März (im Nationaltheater) sollte Mozart es erstmals darbieten. Und schon am 13. März stand die Erstaufführung des neuen Werkes für die Tonkünstlersozietät an ...

Bei jenem älteren Werk, auf das er hierfür zurückgreifen wollte, handelt es sich um die große, ambitionierte Messe in c-Moll KV 427 (417^a), die Mozart 1782/83 im Blick auf eine lange geplante Reise nach Salzburg komponiert hatte und die er sicherlich noch immer sehr schätzte. Es gab für Mozart zweifelsohne mehrere gute Gründe, auf das Werk zurückzukommen: Die Musik der Messe war bisher nur einmal in Salzburg (26. Oktober 1783 zu St. Peter, unter sängerischer Mitwirkung von Constanze Mozart) erklingen und so tatsächlich „für Wienn ganz neu“; die Messe ist von Mozart selbst niemals vollendet worden (gänzlich unkomponiert blieben der weitere Verlauf im *Credo* nach „Et incarnatus est“ sowie das *Agnus Dei*); selbst nach Vollendung hätte Mozart im josephinischen Wien kaum eine derart großdimensionierte Messe zur Aufführung bringen können. So mag es für den Komponisten einen gewissen Reiz gehabt haben, seine

grandiose Mess-Musik den Wienerern in neuem textlichen Kleide zu präsentieren. Mehreren Teilen der Messe wurde nun also ein italienischer Text geistlichen Charakters unterlegt. So hören wir etwa beispielsweise statt „Kyrie eleison“ auf die gleiche musikalische Phrase den deutlich längeren Text „Alzai le flebili voci al Signor“.

Mozart verwendete für den *Davide penitente* die komplette Musik des *Kyrie* und des *Gloria*. Aus dem *Kyrie*-Satz wurde der Eingangsschor des neuen Werkes (Nr. 1: „Alzai le flebili voci“); der erste (chorische) Abschnitt des *Gloria*-Satzes, „Gloria in excelsis Deo“ etc., bildete die Vorlage für die Nr. 2 des *Davide* („Cantiam le glorie“). Das „Laudamus te“, von Mozart als in sich abgeschlossene Sopranarie ausgeführt, wurde zur Nr. 3 („Lungi le cure ingrato“); den fünfstimmigen Chorsatz „Gratias agimus tibi“ mit seinen gravitätischen punktierten Rhythmen in den Streichern hat Mozart als Nr. 4 („Sii pur sempre benigno, oh Dio“) gestaltet und „Domine Deus“, in der Messe ein Duett für zwei Soprane mit Streicherbegleitung, zur Nr. 5 umtextiert („Sorgi, o Signore, e spargi“). Aus dem wuchtigen „Qui tollis peccata mundi“ für Doppelchor (zweimal 4 Stimmen), das mit seinen durchgängigen scharfen Streicherpunktierungen so archaisierend daherkommt⁵, wurde die Nr. 7 („Se vuoi, puniscimi“) und aus dem Terzett-Abschnitt „Quoniam tu solus Sanctus“ die Nr. 9 („Tutte le mie speranze“). Das „Jesu Christe“ samt der gewaltigen „Cum Sancto Spiritu“-Chorfuge, der Abschluss des *Gloria*-Satzes, bildet als Nr. 10 („Chi in Dio sol spera“ – „Di tai pericoli non ha timor“) den Schluss der Überarbeitung. Nr. 6 („A te, fra tanti affanni“) und Nr. 8 („Tra l'oscure ombre funeste“) des *Davide penitente* sind Neukompositionen, die Mozart am 6. März bzw. 11. März 1785 in das *Verzeichnüß aller meiner Werke* (das er seit gut einem Jahr führte) eintrug: „Eine Arie für Adamberger zur SocietätsMusique.“⁶ bzw. „Eine Arie für die Cavaglieri zur SocietätsMusique.“⁷ Als dritten Beitrag steuerte Mozart noch eine etwas über 40-taktige Kadenz für die Gesangssolisten bei, die kurz vor dem Ende der neu textierten „Cum Sancto Spiritu“-Fuge (jetzt Nr. 10) eingefügt wurde.

Etwas eigenartig mag der Titel des neuen Werkes (*Davide penitente* = der büßende David) anmuten, ist doch im ganzen Text von König David nicht die Rede. So wird im Vorfeld des Societätskonzerts das Werk auch stets entweder allgemein als „Psalm“ (Sitzungsprotokolle) oder – aus sachlich-funktionaler Perspektive – als „SocietätsMusique“ (Mozarts *Verzeichnüß*) angesprochen. Erst die Titelseite der vermutlich frühesten Gesamtquelle des neuen Werkes, einer Partiturabschrift, die aus Mozarts Nachlass stammt (in unserer Quellenauflistung, vgl. den Abschnitt I im Kritischen Bericht, Quelle **B**), bringt Titel und

¹ Sitzungsprotokoll der Wiener Tonkünstlersozietät A 2/1785/1, zit. nach: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NMA), Serie I: Geistliche Gesangswerke, Werkgruppe 4: Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten, Band 3: *Davide penitente*, vorgelegt von Monika Holl, Kassel etc. 1987, S. XI.

² Ebd.

³ Die Schreibweise mit Doppel-d („Davidde penitente“) begegnet in mancherlei Quellen aus dem 19. Jahrhundert, insbesondere auch im „Köchel-Verzeichnis“ (s. Fußnote 8), von wo aus sie weitere Verbreitung fand.

⁴ Zit. nach NMA I/4/3, S. XI.

⁵ „Händels Geist in Mozarts Händen“ hat Silke Leopold einen Aufsatz zum „Qui tollis“ der c-Moll-Messe überschrieben, in: *Mozart-Jahrbuch* 1994, S. 89–111.

⁶ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band III: 1780–1786, Kassel etc. 1963, S. 377.

⁷ A. a. o., S. 378.

Gattungsbezeichnung: „Davide penitente. Cantata⁸ a 3 Voci“. Später wird *Davide penitente* auch öfters als Oratorium bezeichnet. Beide Termini dürfen indes – auf dem Hintergrund der entsprechenden Gattungstraditionen – als durchaus problematisch⁹ angesehen werden: Für ein Oratorium fehlt eine Rollenzuordnung der Solopartien wie überhaupt ein gewisser Handlungsstrang, für eine „Cantata“, eine Kantate italienischer Provenienz (allerdings hat diese barocke Gattung während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits stark an Bedeutung verloren), wäre der große Choranteil¹⁰ ebenso wie auch das gänzliche Fehlen von Rezitativen eher ungewöhnlich.

Natürlich hat Mozart für *Davide penitente* keine neue komplette Partitur geschrieben, lediglich für die neuen Zusätze existierenden autographe Handschriften. Was die parodierten Teile betraf, konnte ohne weiteres das Autograph der c-Moll-Messe als Vorlage für die Kopisten dienen. Mozart hat in diesem, etwa um die korrekte Platzierung der Ergänzungen klarzustellen, diverse Eintragungen vorgenommen, beispielsweise am Ende des „Domine Deus“ (= Bl. 22v): „NB Hier kann vor diesen Chor eine Tenor Arie kommen.“¹¹ Erst mit der oben bereits genannten Quelle B liegt ein in sich kompletter Werkdurchlauf für *Davide penitente* vor, allerdings mit durchaus problematischer Textzuteilung: Oftmals ist der Rhythmus der Gesangsstimmen aus dem Autograph der Messe übernommen, wenn eigentlich aufgrund veränderter Silbenverhältnisse eine Anpassung an den italienischen Text erforderlich wäre (vgl. auch Abschnitt II im Kritischen Bericht). Eine weitere zeitgenössische Partiturabschrift (Quelle C) verfährt hier indes größtenteils präziser.

Bei den neu unterlegten Texten haben wir es „vorwiegend“ mit „Buß- und Reuegebeten im Stile des Alten Testaments, so wie sie uns in verschiedenen Psalmen überliefert sind“¹² zu tun (Tönz, S. 179, macht beispielsweise für die Eröffnungszeile der Kantate den Ps. 6 der lateinischen Bibel namhaft: „Alzai le flebili voci al Signor“ – „... quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei“). Inwieweit die Kontrafaktur geglückt sei, wie weit also die neuen Texte auf die Sinn- und Ausdrucksgehalte der entsprechenden Messenteile bzw. auf den Charakter der seinerzeit durch den Messentext inspirierten Musik Rücksicht nehmen, mag jeder Hörer ein Stück weit für sich selbst entscheiden. Kritisch, und zwar grundsätzlich kritisch in Bezug auf die ganze Verfahrensweise haben sich dazu Alfred Einstein („und doch ist dieser ‚David‘ ein höchst zwiespältiges Werk geworden – da Mozart zu diesen Worten niemals seine gewaltige Musik geschrieben hätte.“¹³) und – etwa 30 Jahre später – Wolfgang Hildesheimer geäußert („Nicht nur besteht er [der Text des *Davide*] zum Teil aus pathetisch-evokativen Repetitionen, [...], sondern er enthält auch alle Schwächen des nachträglich Unterschobenen, langgezogene Silben ziehen sich durch mehrere Takte ...“¹⁴) Versöhnlicher gab sich Hermann Abert, der dem Text des *Davide* attestierte, dass er „sich auch dem Ausdrucksgehalt der einzelnen Messsätze in höchst feinsinniger Weise“ anpasse.¹⁵ Und in neuester Zeit wurde insbesondere die Bearbeitung des „Qui tollis“ als höchst sinnreich hervorgehoben: „Die Textierung mit ‚Se vuoi, puniscimi‘ (Bestrafe mich, wenn Du willst) entspricht genau dem, was die Musik mit den barocken Topoi Geißelungsrythmus und Lamentobuß schon von sich aus zu sagen scheint.“¹⁶ Wer letztlich für den (nicht eben umfangreichen) italienischen Text verantwortlich zeichnet, ist nicht dokumentiert. Eine Autorschaft Lorenzo da Pontes, wie sie in der älteren Literatur oft vermutet wurde, wird heute für wenig wahrscheinlich erachtet.¹⁷

Der *Davide penitente* hat es in der Mozart-Literatur – wie einige oben gegebene Kostproben bereits belegen konnten – bisweilen nicht leicht gehabt. Immer wieder haftete ihm der Makel der

Kontrafaktur an („das heilige Latein verwandelt sich in devotes Italienisch, und aus der Messe wird ein Oratorium“¹⁸ formulierte der einflussreiche Mozartforscher Alfred Einstein vor über einem halben Jahrhundert mit leichtem Unterton). Das ist schon deshalb bedauerlich, weil so allzu leicht der Blick für die musikalische Qualität der von Mozart beigesteuerten Originalkompositionen (insbesondere im Falle der Tenorarie) getrübt werden könnte. Das Parodieverfahren gehörte – ganz selbstverständlich – zur Musikkultur des 18. Jahrhunderts. Händel und Bach haben sich dieses Verfahrens nicht selten bedient. Einer der berühmtesten Chorsätze der musikalischen Literatur beispielsweise, der Eingangschor des *Weihnachtsoratoriums*, wurde bekanntlich zunächst auf einen ganz anderen – durchaus weltlichen – Text komponiert. Und noch der erfolgreichste Opernkomponist im frühen 19. Jahrhundert, Gioachino Rossini, trug keinerlei Bedenken, etwa in einer für Neapel zu komponierenden Oper musikalische Nummern aus älteren Mailänder oder Venezianischen Opern – falls dieselben keine große Verbreitung gefunden hatten – (mit neuem Text) wiederzuverwerten. In der jüngsten Komplettierung des *Torsos* KV 427, die am 15. Januar 2005 in New York ihre Uraufführung erlebte, ist Robert D. Levin sozusagen den umgekehrten Parodieweg gegangen, als er eine von Mozart original auf einen italienischen Text komponierte Musik (Sopranarie Nr. 8 aus *Davide penitente*) mit einem lateinischen Text unterlegte (der Andante-Teil jener Sopranarie wurde für das *Agnus Dei* verwendet, der Allegro-Teil – transponiert von C-Dur nach G-Dur und dem Solotenor übertragen – als Vorgabe für das „Et in Spiritum Sanctum“ innerhalb des *Credos* genutzt).¹⁹

Die Neukompositionen, durch die Mozart die italienisch textierten Messteile ergänzte, zielen alle auf eine Erhöhung des Anteils der solistisch wirkenden Sänger. Aufgrund der spezifischen Anlage²⁰ der umfangreichen c-Moll-Messe als „Kantatenmesse“

⁸ Auch eine zeitgenössische Ankündigung („Avviso“) bedient sich dieser Bezeichnung: „[...] Secunda parte. Una nuova Cantata addatata à questa occasione del Sig. Amadeo Mozart, a tre voci con Cori [...]“, zit. nach *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* von Dr. Ludwig Ritter von Köchel, bearbeitet von Franz Giegling, Zürich, Alexander Weinmann, Wien und Gerd Sievers, Wiesbaden (6. Auflage 1964), 7. unveränderte Aufl., Wiesbaden 1965, S. 511; auch hier ist nicht vom büßenden David die Rede, sodass es sich bei „Davide penitente“ tatsächlich um einen relativ kurzfristig und oberflächlich festgelegten Titel handeln könnte, dem allerdings im Blick auf die Fastenzeit, in die der Konzerttermin fiel, auch eine gewisse Prägnanz zukommt.

⁹ Schon Hermann Abert hatte bemerkt: „So entstand ein Werk, halb Oratorium, halb Kantate, das zwar für den heutigen Geschmack ebenfalls noch zwiespältig, für den der damaligen Wiener aber doch nicht ohne Bedeutung ist.“ (Hermann Abert, *W. A. Mozart*, 7. Auflage Leipzig 1956, Bd. II, S. 124)

¹⁰ Nicht von ungefähr ist auf dem eben zitierten Titel der Partiturabschrift gar nicht vom Chor, sondern nur von den Solostimmen die Rede: „Cantata a 3 Voci“.

¹¹ Für die genauen Schreibweisen und Zeilenfälle dieses und der nachfolgend mitgeteilten Zitate aus dem Autograph siehe die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht.

¹² Otmar Tönz, „‚Davide penitente‘. Zum Text der Kantate KV 469“, in: *Mozart 1991. Die Kirchenmusik von W. A. Mozart in Luzern*, hrsg. von Alois Koch, Luzern 1992, S. 169–185, hier S. 171.

¹³ Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – Sein Werk*, Taschenbuchausgabe Frankfurt/Main 1978, S. 333/34.

¹⁴ Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Taschenbuchausgabe Frankfurt/Main 1980, S. 146.

¹⁵ Abert, *Mozart*, a. a. O., S. 123.

¹⁶ Hartmut Schick, „Die Kantate ‚Davide penitente‘ KV 469“, in: *Mozart Handbuch*, hrsg. von Silke Leopold, Kassel etc. sowie Stuttgart und Weimar 2005, S. 237–239, hier S. 239, vgl. auch Schicks überaus bedenkenswerte allgemeine Einschätzung der Lage: „Wer die Entstehungsgeschichte nicht kennt, würde bei den meisten Sätzen der Kantate kaum bemerken, dass sie zu einem anderen Text komponiert worden waren.“ (S. 238).

¹⁷ Vgl. etwa Tönz, a. a. O., S. 177.

¹⁸ Alfred Einstein, a. a. O., S. 334.

¹⁹ Erschienen Stuttgart 2005 (Carus 51.427).

²⁰ Zur c-Moll-Messe vgl. die neuesten Darstellungen von Hartmut Schick, in: *Mozart Handbuch*, a. a. O., S. 200–205, sowie von Günther Massenkeil, in: *Das Mozart-Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brügge, Laaber 2005, S. 438–441.

bzw. „Nummernmesse“ war hier ein entsprechender, sozusagen natürlicher Ansatzpunkt bereits gegeben. Bei genauerem Zusehen erweist sich Mozarts „Ergänzungsstrategie“ als absolut folgerichtig. Für die Musik des *Kyrie* und *Gloria* werden drei Solisten benötigt, zwei Sopranistinnen und ein Tenor. In der vorhandenen Musik gab es bislang mit dem „Laudamus te“ innerhalb des *Glorias* eine Arie für Sopran. Es waren auf jeden Fall zwei neue Arien zu komponieren.

In Wien standen Mozart für das Sozietätskonzert mit Catarina Cavalieri und Johann Valentin Adamberger hochrangige Solisten zur Verfügung, die natürlich angemessen beschäftigt werden mussten. Zwar stellt das „Laudamus“ (jetzt die Nr. 3), das Mozart seinerzeit für seine Gattin Constanze schuf, eine durchaus virtuose, koloraturenreiche Arie dar (vgl. etwa T. 32–44 oder T. 103ff.), als Prunkstück jedoch für jene andere Constanze in Mozarts Leben – die Cavalieri war die erste Interpretin der Constanze in der 1782 uraufgeführten *Entführung aus dem Serail* – reichte es, aus mehrerlei Gründen, nicht aus. Die Tessitura der Singstimme ist zu niedrig – im „Laudamus te“ wird als Spitzenton „nur“ a^2 erreicht, und das lediglich an drei Stellen (T. 38, T. 57/58, T. 135/36). Sodann dürfte für eine repräsentative Arie im Wien des Jahres 1785 eine Holzbläserbesetzung von nur zwei Oboen zu wenig gewesen zu sein.²¹ Es verstand sich also von selbst, das für die Aufführung in der Tonkünstlersozietät die Arie Nr. 3 dem Part der zweiten Sopranistin (der von der erst 16-jährigen Elisabeth Distler übernommen wurde) zuteilen war (Mozarts Eintrag auf Bl. 11r des Autographs der c-Moll-Messe: „Dieses [Nr. 3] singt die 2^{te} Sängerin.“). Die neu zu komponierende Sopranarie musste also auf den weiblichen Gesangsstar des Konzertes zugeschnitten sein, auf die Cavalieri, deren „geläufige[r] Gurgel“ (Brief Mozarts an seinen Vater vom 26. September 1781) der Komponist der *Entführung aus dem Serail* seinerzeit eine Arie des ersten Aktes „ein wenig“ „aufgeopfert“²² hatte. So vermerkte Mozart nun im Messenautograph am Ende des Qui tollis: „NB Nach diesem Chor kann eine Bravourarie für Sopran kommen. – für die Erste Sängerin.“ (siehe Abbildung S. XII)

Eine Bravourarie ist „Tra l'oscure ombre funeste“ in der Tat, sie könnte sicherlich ohne weiteres auch in einer Opera seria der Zeit bestehen (sogar was manche Details des sprachlichen Vokabulars betrifft). Mit 191 Takten ist sie die längste der Solonummern in der neuen Kantate. Im langsameren Eröffnungsteil (*Andante*) sind mehrfach Aneinanderreihungen von größeren Sprüngen in wechselnden Richtungen zu beobachten (z. B. Singstimme T. 44/45: $b^1-c^1-g^2-a^1$); der schnelle Hauptteil ab T. 72 (*Allegro*) bewegt sich dann großteils in der zweigestrichen Oktave, wobei er zunächst g^2 (T. 92 und 93, T. 96–99, T. 112–114 etc.), dann auch a^2 (T. 106, T. 120) als langgehaltene Hochtöne ins Spiel bringt, um schließlich im weiteren Verlauf mehrmals das dreigestrichene c zu exponieren (zuerst T. 132, sodann T. 137, T. 155, T. 160, T. 169 u. T. 172 jeweils als relativ kurze Note). In achtaktigen Koloraturpassagen wie T. 130–137 (wiederholt als T. 153–160) mit ihren vielfältigen Sechzehntelskalen schien die „geläufige Gurgel“ der Cavalieri sich sichtlich wohl zu fühlen. Mozart wusste genau – wie jeder professionelle Opernkomponist des 18. Jahrhunderts – was seine Sänger brauchten. Für die neue Arie sieht Mozart eine Flöte (die allerdings während des *Allegro*-Teils pausiert), zwei Oboen und zwei (obligate) Fagotte vor. Dabei treten die beiden Holzbläserpaare immer wieder mit eigenständig-solistischen Figuren in Erscheinung, teils in Kombination mit eher langgehaltenen Tönen der Gesangssolistin (z. B. T. 32/33 oder T. 127ff.). Somit ist die Arie für die „Erste Sängerin“ (Nr. 8) – in den Partiturabschriften scheint der Terminus in italienischer Übertragung auf: „prima

(in der Schreibweise 1^{ma}) donna“ (vgl. auch die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht) – gegenüber derjenigen für die „Zweite Sängerin“ (Nr. 3) auf dreifache Weise ausgezeichnet: durch die anspruchsvollere formale Anlage (Zweiteiligkeit *Andante* – *Allegro*), durch das reichere Klanggewand und schließlich durch die deutlich höhere Tessitura (mit insgesamt sechs hohen C). Und darüber hinaus wird der Status als „Erste Sängerin“ dadurch unterstrichen, dass diese ein Solo mehr singen darf als ihre Kollegin, denn das Sopransolo innerhalb der Nr. 1 (das einstige „Christe eleison“ also) wird von Mozart kraft Eintragung im Autograph für die Cavalieri reserviert (zu T. 34ff.: „NB: Dieses Solo singt die Erste Sängerin.“). Wie sehr derlei Sängerhierarchien im seinerzeitigen (Musik-)Theaterleben eine Rolle gespielt haben, führt uns übrigens – gewiss mit einem Augenzwinkern – ein Mozartsches Werk aus dem Folgejahr 1786 vor, der *Schauspieldirektor* KV 486: Das Terzett Nr. 3, welches zufälligerweise ebenfalls von zwei Sopranen und einem Tenor auszuführen ist, wird von Mademoiselle Silberklang²³ mit der selbstbewussten Feststellung „Ich bin die Erste Sängerin“ eröffnet.

Die für *Davide penitente* neukomponierte Tenorarie (Nr. 6) ist ebenfalls zweiteilig (*Andante* – *Allegro* ab T. 75) und wie am Ende der Nr. 8 finden sich an demjenigen der Nr. 6 modulierende Überleitungstakte, die sozusagen für eine harmonische Integration der Arie in den Werkverlauf zu sorgen haben: Vom B-Dur der Tenorarie war der Weg Richtung g-Moll (Chor Nr. 7) einzuschlagen, vom C-Dur der Sopranarie aus galt es, das e-Moll des Terzetts Nr. 9 vorzubereiten. Auch Adamberger war Mozart von der Zeit der *Entführung* her vertraut, hatte dieser doch 1782 die Rolle des Belmonte kreiert. An der Arie Nr. 6 besticht nicht zuletzt das opulente Klanggewand. Sie geht zwar nicht in der absoluten Zahl der beschäftigten Holzbläser (1 Fl, 2 Ob, 2 Fg) über die Nr. 8 hinaus, wohl aber in der Vielfalt derselben: Alle vier möglichen Holzbläser Typen sind mit jeweils einem Spieler vertreten. Damit ist für „A te, fra tanti affanni“ die gleiche Orchesterbesetzung gegeben wie in einer Arie aus Mozarts nächster Oper: Auch die Canzona des Cherubino aus dem 2. Akt von *Le nozze di Figaro* sieht neben Streichern und 2 Hörnern 1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette und 1 Fagott vor. (Dass in den aus KV 427 herrührenden Teilen des *Davide penitente* weder Klarinette noch Flöte auf den Plan treten, hängt zweifellos mit den Salzburger klanglichen Gegebenheiten zusammen, hatte Mozart seine c-Moll-Messe doch im Blick auf die dortigen Verhältnisse konzipiert.) „Weiche, verschleierte Wehmut“²⁴ hörte Abert aus dem *Andante* der Tenorarie heraus (das lässt sich ohne weiteres etwa an der bereits in T. 5 eingeführten Mollsextete ges^1 oder den ausgekosteten Dissonanzen in der kleinen Non T. 31/32 festmachen). Wundervoll kann nur genannt werden, wie Mozart im Eingangsritornell aus einzelnen Bläserlinien ein duftiges, zartes Gewebe hervorzaubert: Die Oboe löst am Auftakt zu T. 6 die Klarinette ab, indem sie deren Melodielinie fortführt, und gibt diese schließlich an die Flöte (Auftakt zu T. 8) weiter. Das *Allegro* setzt hingegen mehr auf kompaktere Bläserwirkung, oft sind alle vier Bläser simultan vereint, sei es zu geschwungenen Pianogesten (T. 92ff.) oder zu „dreinfahrenden“ sf-Figuren (z. B. T. 108f.).

²¹ Den Oboen kommt hier über weite Strecken lediglich eine Echo-Funktion in bezug auf die Singstimme zu (vgl. T. 33, 36, 67ff., 104, 107; allerdings ist in T. 77ff. der Singstimme die Echo-Position zugewiesen), mit eigenständig-solistischem Material treten sie so gut wie nicht hervor.

²² Alle Zitate: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a. a. O., Bd. III, S. 163.

²³ Die Uraufführungsinterpretin dieser Rolle (7. Februar 1786, Orangerie von Schloss Schönbrunn) war im übrigen niemand anderes als Catarina Cavalieri.

²⁴ Abert, a. a. O., Bd. II, S. 124.

Die dritte Ergänzung, die Solisten-Kadenz für den Schlusschor (T. 186–232 in der Nr. 10), hat Mozart, da es sich nur um einen Teilabschnitt innerhalb einer Nummer handelt, nicht eigens in sein *Verzeichnüss* eingetragen. Wie im Terzett Nr. 9 sind hier die drei Solisten des Werkes im Ensemblesatz vereint, und Mozart stellt insofern eine explizite Beziehung zum Terzett her, als er die Kadenz mit genau derselben (durch das Fehlen der Hörner so auffälligen) Orchesterbesetzung (Streicher, 2 Oboen, 2 Fagotte) komponiert, wiewohl die die Solistenkadenz umschließenden Chorpässagen der Nr. 10 eine deutlich größere Orchesterbesetzung aufweisen. In der Kadenz hat Mozart noch einmal deutlich das sängerische Hierarchiegefüge verankert: Die erste Gesangsstimme, die mit einer umfangreichen Koloratur in Erscheinung tritt, ist der Sopran II (T. 199–205). Wenn dann die „Erste Sängerin“ die Achtelketten übernimmt, ist ihre Koloraturpassage (T. 206–213) um einen knappen Takt länger und liegt der Spitzenton mit c^3 um eine Terz höher als derjenige der „Zweiten Sängerin“. Zudem ist jener Spitzenton dreimal zu hören (zweimal in T. 207, einmal in T. 209), während das a^2 des Soprans II nur ein einziges Mal erklang (T. 199).²⁵

Wie knapp Mozart bei der Fertigstellung des *Davide penitente* zeitlich disponierte, zeigen die verbürgten Daten: Für den 13. und 15. März 1785 waren die beiden Konzertaufführungen im Nationaltheater in der Hofburg anberaumt (im sogenannten alten Burgtheater also, dessen Zuschauerraum der junge Gustav Klimt kurz vor dem Abriss im Jahre 1888 festhielt). Am 10. März fand eine erste Probe statt, am 11. März trug Mozart die Sopranarie Nr. 8 in sein eigenhändiges *Verzeichnüss* ein (was er in aller Regel am Tag der Beendigung der kompositorischen Arbeit tat), und am 12. März sollte die „Generalprobe“ über die Bühne gehen²⁶. Die Konzerte, bei denen höchstwahrscheinlich auch Mozarts Vater, der gerade auf Besuch in Wien weilte, zugegen war („Morgen ist das Akademie Concert für die Wittwen“²⁷ schrieb Leopold Mozart am 12. März 1785 an seine Tochter), dürften mit einem erstaunlich stark besetzten Orchester, das allerdings ungünstig postiert gewesen sein soll, durchgeführt worden sein, geht man von den Zahlen aus, wie sie für andere Konzerte der Tonkünstlersozietät in der Mitte der 1780er Jahre belegt sind: Von ca. 60 Choristen und rund 80 Instrumentalisten ist dort die Rede (etwa 20 Erste und 20 Zweite Violinen, je ca. 7 Violoncelli und Kontrabässe, etwa jeweils 6–7 Oboen und Fagotte, bis zu 6 Hörner etc.²⁸). Die noch etliche andere Programmpunkte aufweisenden²⁹ Konzerte (u. a. auch die allerneueste Sinfonie Joseph Haydns, Nr. 80), sollten ursprünglich von Antonio Salieri geleitet werden, standen aber schließlich unter der Leitung Mozarts. Vor allem das Wiederholungskonzert am 15. März litt unter Besuchermangel (nur ca. 225 Zuhörer fanden sich ein). Und Mozarts Aufnahme in die Tonkünstlersozietät scheint an einer bürokratischen Formalie gescheitert zu sein, der Vorlage des Taufscheines (den der Komponist offenbar nicht beibringen konnte). „Dabei wird“ – wie es Hartmut Schick jüngst so trefflich formulierte – „eine Sozialversicherung wohl nie eine schönere ‚Beitragszahlung‘ bekommen haben.“³⁰

Auf einige ins Auge fallende Änderungen im Notentext, die der neu unterlegte Text mit sich brachte, sei bereits hier hingewiesen (weiteres kann aus dem Kritischen Bericht erschlossen werden). Der erste Singstimmeneinsatz der Arie Nr. 3 hat in der Kantate den Auftakt „verloren“ (entsprechendes gilt dann auch für T. 85/86): Der lateinische Text hob hier mit unbetonter Silbe an („Laudamus te“), während der italienische eine Betonung auf der ersten Silbe verlangt („Lungi le cure“). Gleichwohl ist in den Partiturabschriften, die die italienische Textversion überliefern, der Auftakt der Violinen (T. 14/15 bzw. im Eingangsritornell T. 1) stehen geblieben. Umgekehrt wurde für den Chor-

basseinsatz T. 18 bzw. 77 im Eröffnungsschor ein Auftakt (aus der Unterquart) ergänzt, damit in der Kantate die betonte zweite Silbe des Textwortes („Alzai“) auf die Takteins gesungen werden kann (in der Messe setzt der Bass hier mit dem Text „Kyrie“ ein). Schließlich ist noch näher auf die Passage T. 66ff. der Arie Nr. 3 einzugehen: Da die Singstimmphrase T. 66–68 in *Davide penitente* eine Silbe mehr enthält (KV 427: „Laudamus te“; KV 469: „S'è palpitato“), wird zu Beginn von T. 68, um die Silbe „-ta-“ unterzubringen, ein Achtelpaar g^2-e^2 eingeschoben, ebenso zu Beginn von T. 70. Natürlich übernimmt die 1. Oboe, die die Singstimmphrasen jeweils um einen Takt versetzt wiederholt, jene Erweiterung (siehe Beginn von T. 69 und T. 71). Somit liegt hier eine der ganz wenigen Ausnahmen vor, in denen unsere Ausgabe für eine Orchesterstimme nicht dem Autograph der c-Moll-Messe folgt. Das erweiterte Oboen-Echo zeitigt gar noch Konsequenzen für den Tonhöhenverlauf der Singstimme in T. 71, die sozusagen mit einer augmentierten Imitation auf die Oboe reagiert (so steht die Viertelfolge g^2-e^2 in KV 427 einer Halben c^2 in KV 427 gegenüber).

Die Wiener Aufführung des *Davide* in einem Theater hatte natürlich den Wegfall der Orgel (gegenüber der Messe) zur Folge; das wiederum wirkt sich partiell auf Passagen mit geteilter Bassstimme, insbesondere im Schlusschor, aus (näheres dazu unter II. im Kritischen Bericht). Nach zeitüblicher Praxis wurden in der Kirchenmusik die drei tiefen Chorstimmen von mitlaufenden Posaunen gestützt. Mozart hat für die den Kantatenummern 1, 7 und 10 entsprechenden Messteile Posaunenstimmen eigens im Autograph notiert (vgl. die entsprechenden Passagen im Abschnitt I des Kritischen Berichts), sei es wie für das „Qui tollis“ in einer aus Platzgründen separat niedergeschriebenen Bläserpartitur, sei es durch zusätzliche Noteneintragungen in den entsprechenden Chorsystemen (Alt, Tenor, Bass) bei eigenständiger Posaunenführung bzw. Colla parte-Anweisungen bei den traditionellen Parallelführungen.³¹ Wenn auch für die übrigen Chornummern (Nr. 2 und Nr. 4) Mozarts Autograph keine expliziten Hinweise auf eine Mitwirkung von Posaunen enthält, schließt sich unsere Ausgabe hier gleichwohl der im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Colla parte-Praxis an. Es ist freilich darauf zu achten, dass der Posaunenklang, insbesondere in den Pianopassagen (beispielsweise T. 23ff. und 45ff. in Nr. 2), niemals dominant in Erscheinung tritt.

Leipzig, im März 2006

Wolfgang Gersthofer

²⁵ Im Terzett (Nr. 9) war die Sopranhierarchie nicht so deutlich auskomponiert, in T. 132ff. ist beispielsweise beiden Sopranen die (in den absoluten Tonhöhen) gleiche, jeweils bis ins a^2 reichende Achtelkoloratur zugewiesen (Sopran II: T. 132–135; Sopran I: T. 136–139); hier also übertrumpft die Erste Sängerin die Zweite nicht, sondern wiederholt lediglich das von jener Gesungene.

²⁶ Vgl. die in *NMA* I/4/3, S. XI, Anm. 14, wiedergegebenen Auszüge aus dem Sitzungsprotokoll A 2/1785/5.

²⁷ *Mozart. Briefe*, a. a. O., Bd. III, S. 379.

²⁸ Vgl. „Vorwort“ in *NMA* I/4/3, S. XII.

²⁹ Für detaillierte Angaben vgl. ebd., S. XIII.

³⁰ In: *Mozart Handbuch*, a. a. O., S. 239.

³¹ Einer speziellen Wiener Tradition zufolge sollen bei der Uraufführung von *Davide penitente* nur 2 Posaunen (Alt- und Tenorlage) mitgewirkt haben (vgl. Vorwort *NMA* I/4/3, S. XX). Allerdings sind weder entsprechende Auführungsstimmen erhalten noch präzise Besetzungslisten für die März-Konzerte der Sozietät. Allein aus dem Fehlen von Colla parte-Vermerken an einigen Stellen der Nr. 1 in den Chorbassstimmen der Quelle C derartig grundsätzliche Folgerungen zu ziehen, wie dies das *NMA*-Vorwort tut, darf wohl als problematisch erachtet werden. Denn zu T. 86 findet sich dann doch auch in der Bassstimme ein Vermerk „Senza Trombe“. Und der eigenständige Part der Bassposaune in den beiden Schlusstakten der Nr. 1 ist ganz regulär ins System des Chorbasses eingetragen worden. Wieviel Vertrauen man in einen Kopisten, der aus der Abkürzung „Tromb:“ [für Trombone] „Trombe“ macht, setzen darf, steht ohnehin auf einem anderen Blatt.

Foreword (abridged)

At the beginning of 1785, Wolfgang Amadeus Mozart was asked by the Vienna Musicians' Society "to prepare some new choruses and, if need be, to add to these arias with recitatives" for performance in its concert series.¹ According to the minutes of the Society's later meetings, he must have promised to write a "psalm," but it can no longer be ascertained what sort of composition he originally had in mind.

The Musicians' Society, founded by Florian Leopold Gassmann in 1771, functioned somewhat as a pension fund for widows and orphans of professional musicians. Being the head of a family, Mozart must have been intent on joining it in any case; indeed, the minutes of the Society's meetings from this period indicate that he submitted an application for membership. Apparently Mozart had to change his plans in February 1785, and he decided to produce the parody composition that has come down to us as *Davide penitente* (K. 469),² a piece considerably shorter than the "psalm" he had previously envisaged. The minutes of the meeting held on 21 February read as follows: "Herr Mozart, being unable to finish the promised psalm, offers in its stead another psalm entirely new to Vienna, for which, however, half of the amount of music will suffice."³

It was perhaps not only deadline pressure that prompted the composer to resort to revising an earlier work. The piece he had in mind was the great and ambitious Mass in C minor (K. 427/417^a) that he had written in 1782–3 with an eye to a long-intended trip to Salzburg. It was a work he surely continued to hold in high regard. The music had only been heard once before, in St. Peter's of Salzburg on 26 October 1783 (Constanze Mozart had been among the singers), and was thus indeed "entirely new to Vienna." Mozart himself never completed the Mass (the *Agnus Dei* and the remainder of the *Credo* after "Et incarnatus est" were left uncomposed). But even had he done so, a Mass on such a lavish scale was hardly likely to reach performance in Josephine Vienna. It may therefore have given the composer a welcome incentive to present his magnificent setting to the Viennese in new garb by underlaying it with a sacred text in Italian.

For *Davide penitente*, Mozart made use of his complete setting of the *Kyrie* and *Gloria*. The *Kyrie* became the opening chorus of the new work, "Alzai le flebili voci al Signor" (No. 1). The first choral section of the *Gloria*, from "Gloria in excelsis Deo" on, formed the basis of No. 2 ("Cantiam le glorie"). The "Laudamus te," which Mozart had fashioned into a self-contained soprano aria, was transformed into No. 3 ("Lungi le cure ingrate"). The five-voice chorus "Gratias agimus tibi" became No. 4 ("Sii pur sempre benigno, oh Dio"), while the "Domine Deus," a duet for two sopranos and string orchestra in the Mass, was reworded to become No. 5 ("Sorgi, o Signore, e spargi"). The tremendous "Qui tollis peccata mundi" for double chorus metamorphosed into No. 7 ("Se vuoi, puniscimi"), with the trio section "Quoniam tu solus Sanctus" becoming No. 9 ("Tutte le mie speranze"). Finally, the "Jesu Christe," which together with the mighty choral fugue on "Cum Sancto Spiritu" forms the conclusion of the *Gloria*, became the basis of No. 10 ("Chi in Dio sol spera" – "Di tai pericoli non ha timor"). Nos. 6 and 8 of *Davide penitente*, "A te, fra tanti affanni" and "Tra l'oscure ombre funeste," were newly composed pieces that

Mozart entered into his autograph thematic catalog under the dates of 6 and 11 March 1785, respectively. As a third newly composed item, he wrote a cadenza of forty-plus bars for the solo singers, intended for insertion just before the end of the re-texted fugue on "Cum Sancto Spiritu" (No. 10).

The title of the new work, *Davide penitente* (David repentant), may seem slightly odd given that the libretto does not once mention the name of King David. As a result, in the lead-up to the concert, the work was invariably referred to simply as "psalm" in the Society's minutes or, from a more functional perspective, as "SocietätsMusique" (Society piece) in Mozart's thematic catalog. The actual title and generic label – *Davide penitente, Cantata a 3 Voci* – first appear in what is presumably the earliest complete source of the new work, a copyist's manuscript in full score stemming from Mozart's posthumous estate (source **B** in our list of sources; see Section I of the Critical Report). In other words, the newly underlaid text, rather than relating to the Old Testament king, is "mainly concerned with prayers of contrition and repentance in the style of the Old Testament, as handed down to us in various psalms."⁴ The person ultimately responsible for the not exactly lengthy Italian libretto has eluded discovery. That it was the work of Lorenzo da Ponte, as earlier writers occasionally conjectured, is considered rather unlikely today.⁵

Not surprisingly, Mozart did not write out the complete score of *Davide penitente* afresh; only the newly added sections have come down to us in his hand. For the parodied sections, the autograph score of the C-minor Mass could be used without further ado as a production master for the copyists. As a result, the aforementioned copyist's score (**B**) is the earliest continuous and self-contained record of *Davide penitente* in its entirety. There is, however, a problem connected with the distribution of the words, for this source frequently takes over the rhythm of the vocal parts from Mozart's autograph without adapting it to suit the new syllabification demanded by the Italian contrafactum. This touches on a basic editorial problem that is further elucidated below in Section II of the Critical Report. Another contemporary copyist's score, source **C** in our catalog, is by and large far more accurate in this respect.

All the new pieces that Mozart added to the parodied sections of the Mass are designed to increase the amount of music for the solo singers. Owing to the special design of the large-scale C-minor Mass (a "cantata Mass" or "number Mass"),⁶ he already had an appropriate, indeed natural, starting point at his disposal. Three solo singers – two sopranos and a tenor – are needed for the music of the *Kyrie* and *Gloria* (they all sing together in the "Quoniam tu solus sanctus"). As the existing score had only one aria, the "Laudamus te" for soprano in the *Gloria*,

¹ Minutes of the Vienna Musicians' Society, A 2/1785/1; quoted from Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [NMA], Series 1: *Geistliche Gesangswerke*, Category 4: *Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten*, Vol. 3: *Davide penitente*, ed. Monika Holl (Kassel, 1987), p. xi.

² The spelling with double "d" (*Davidde penitente*) is found in several nineteenth-century sources and above all in the Köchel catalog, which led to its further dissemination.

³ Quoted from NMA I/4/3, p. xi.

⁴ Otmar Tönz, "Davide penitente. Zum Text der Kantate KV 469," *Mozart 1991: Die Kirchenmusik von W. A. Mozart in Luzern*, ed. Alois Koch (Lucerne, 1992), pp. 169–85, esp. 171.

⁵ See e.g. *ibid.*, p. 177.

⁶ See the recent accounts of the C-minor Mass by Hartmut Schick in *Mozart Handbuch*, ed. Silke Leopold (Kassel, Stuttgart and Weimar, 2005), pp. 200–05, and Günther Massenkeil in *Das Mozart-Lexikon*, ed. Gernot Gruber and Joachim Brügge (Laaber, 2005), pp. 438–41.

two new arias would in any case have to be composed. In Vienna, Mozart had two superb singers at his command for the Society's concert: Catarina Cavalieri and Johann Valentin Adamberger, both of whom would, of course, have to be kept appropriately occupied. The newly composed soprano aria thus had to be tailored to the vocal star of the concert, La Cavalieri, to whose "flexible throat" (to quote Mozart's letter of 26 September 1781 to his father) the composer had already "sacrificed" an aria in Act 1 of his *Abduction from the Seraglio*.⁷ Indeed, "Tra l'oscure ombre funeste" is nothing if not an *aria di bravura*. The slow opening section (*Andante*) presents, in rapid succession, several wide leaps in opposite directions (e.g. *b flat*¹–*c*¹–*g*²–*a*¹ in mm. 44–5), while the fast main section, the *Allegro* (mm. 72 ff.), remains largely in the two-line register only to strike several exposed high C's as the piece progresses. Cavalieri's "flexible throat" apparently felt perfectly at home in such eight-bar *coloratura* passages as mm. 130–37, with its varied sixteenth-note scales (it is repeated in mm. 153–160). Like every other professional opera composer of the eighteenth century, Mozart knew exactly what his singers needed. In the new tenor aria he wrote for *Davide penitente* (No. 6), not the least captivating aspect is its resplendent timbral garb: all four types of woodwind are represented, each with one player to an instrument. (The fact that neither a clarinet nor a flute appear in the sections extracted from K. 427 surely relates to the performance circumstances in Salzburg, which Mozart had to take into account when composing the Mass.)

The two Society concerts, both under Mozart's direction, were held in the old Burg Theater on 13 and 15 March. Besides *Davide penitente*, other pieces also appeared on the program. The orchestra must have been remarkably large, judging from the figures surviving for the Society's other concerts of the mid-1780s, where we are told of some sixty choral singers and roughly eighty instrumentalists.

The new Italian contrafactum occasioned a number of striking changes in the musical text that merit discussion here; others can be found in the Critical Report. The first entrance of the voice in Aria No. 3 of the cantata "lost" its upbeat (the same applies to mm. 85–6): the Latin text began with an unaccented syllable ("Laudamus te"), whereas the Italian words call for a stress on the first syllable ("Lun*gi* le cure"). Nonetheless, copyist's manuscripts containing the Italian words retain the upbeat in the violins (see mm. 14–15 as well as m. 1 of the opening ritornello). Conversely, an upbeat proceeding from the lower fourth has been added to the entrance of the basses in the opening chorus (mm. 18 and 77), so that they can sing the accented second syllable of "Alz*ai*" on the downbeat (the basses had to sing "Kyrie" at this point in the Mass). Finally, it is worth looking more closely at the passage from bar 66 in Aria No. 3. Here the singer's phrase in bars 66–8 ("S'è palpitato") has one syllable more than in the Mass setting ("Laudamus te"). Mozart therefore inserted a pair of eighth-notes (*g*²–*e*²) at the opening of bar 68, and again in bar 70, to accommodate the extra "-ta-." Not surprisingly, the first oboe, which repeats the vocal phrases at one-bar intervals, adopts this expansion (see the openings of mm. 69 and 71). This is one of the very few instances in which our edition deviates from the autograph of the C-minor Mass for an orchestral part.

As the Vienna performance of *Davide* took place in a theater, the organ of the Mass setting had to be discarded. This in turn affects some of the passages with a divided bass, especially in the final chorus (a point further discussed in Section II of the Critical Report). In the church music of Mozart's day, it was cus-

tomary to have the three low choral parts reinforced by trombones. Mozart expressly wrote out trombone parts for those sections of the Mass corresponding to Nos. 1, 7 and 10 of the cantata (see the relevant passages in Section I of the Critical Report). Where space was cramped, as in the "Qui tollis" (there were only twelve staves at his disposal), he wrote them out in a separate wind-band score; otherwise he added them to the relevant choral staves (alto, tenor and bass) wherever the trombones played independently, or wrote "colla parte" when they doubled the voices as tradition required. Although Mozart's autograph contains no explicit references to the use of trombones in the other choruses (Nos. 2 and 4), we have nevertheless adopted the widespread eighteenth-century practice of *colla parte* playing for our edition. In other words, the trombone parts in Nos. 2 and 4 of the cantata must exactly replicate the three lower choral parts in the Italian version of the text. Still, care should be taken that they never drown out the other parts, particularly in *piano* passages such as bars 23 ff. and 45 ff. of No. 2.

Leipzig, im März 2006
Translation: J. Bradford Robinson

Wolfgang Gersthofer

⁷ All citations from the correspondence are taken from *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Complete Edition, ed. by the International Mozarteum Foundation, Salzburg, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, iii: 1780–1786 (Kassel, 1963), p. 163.

Avant-propos (abrégé)

Lorsque la Société viennoise des compositeurs décida au début de l'année 1785 de s'adresser aussi à Wolfgang Amadeus Mozart pour les concerts qu'elle organisait « afin d'écrire de nouveaux chœurs et éventuellement les arias précédentes avec récitatifs »¹, celui-ci dut avoir promis un « psaume » selon des procès-verbaux ultérieurs de séances de la Société. On ne peut plus dire aujourd'hui à quel type de composition Mozart avait ici tout d'abord pensé.

En tant que père de famille, Mozart devait de toute façon avoir espéré adhérer à la Société des compositeurs créée en 1771 par Florian Leopold Gassmann et qui entretenait en quelque sorte une caisse de secours pour les veuves et orphelins de musiciens professionnels ; effectivement, une candidature dans ce sens est attestée dans les procès-verbaux de la Société de cette époque. Sans doute en février 1785, Mozart doit avoir modifié son intention et rédigé le plan de cette composition parodique que nous connaissons sous le titre de *Davide penitente*² (KV 469), et donc d'un morceau qui serait beaucoup plus court que le « psaume » envisagé jusque là, car il est dit dans le procès-verbal de séance du 21 février : « après que M. Mozart n'a pas pu terminé le psaume promis, il propose un autre psaume tout nouveau pour Vienne mais qui est cependant encore suffisant pour remplir une moitié de la musique ».³

Ce n'était peut-être pas seulement le manque de temps qui avait incité le compositeur à remanier une œuvre antérieure. Car Mozart avait dans ce but envisagé la grande et ambitieuse Messe en ut mineur KV 427 (417^a) qu'il avait composée en 1782/83 en prévision d'un voyage à Salzbourg prévu depuis longtemps et qu'il tenait sans doute encore en très haute estime. La musique de la Messe n'avait été donnée jusqu'ici qu'une seule fois à Salzbourg (26 octobre 1783 à St. Peter, avec la participation vocale de Constanze Mozart) et était donc bien « tout à fait nouvelle pour Vienne » ; la Messe ne fut jamais achevée par Mozart lui-même (la suite du *Credo* après « Et incarnatus est » et l'*Agnus Dei* ne furent pas composés) ; même s'il l'avait achevée, Mozart n'aurait jamais pu faire représenter une messe d'une telle envergure dans la Vienne de l'empereur Joseph. Le compositeur dut donc éprouver un certain plaisir à présenter aux Viennois sa grandiose musique de messe sous de nouveaux traits en lui attribuant un texte italien de caractère sacré.

Mozart utilisa pour le *Davide penitente* la musique intégrale des mouvements *Kyrie* et *Gloria*. Le *Kyrie* devint le chœur d'entrée de la nouvelle œuvre (n° 1 : « Alzai le flebili voci al Signor ») ; le premier segment (choral) du *Gloria* « Gloria in excelsis Deo » etc., servit de modèle au n° 2 du *Davide* (« Cantiam le glorie »). Le « Laudamus te », exécuté par Mozart comme un air de soprano homogène, devint le n° 3 (« Lungi le cure ingrata ») ; le mouvement choral à cinq voix « Gratias agimus tibi » devint le n° 4 (« Sii pur sempre benigno, oh Dio »). « Domine Deus », dans la Messe un duo pour deux sopranos avec accompagnement des cordes se voit attribuer un nouveau texte pour devenir le n° 5 (« Sorgi, o Signore, e spargi »). Le puissant « Qui tollis peccata mundi » pour double chœur devient le n° 7 (« Se vuoi, puniscimi »), tandis que le passage en trio « Quoniam tu solus Sanctus » devient le n° 9 (« Tutte le mie speranze »). Le « Jesu Christe », y compris l'imposante fugue chorale « Cum

Sancto Spiritu » qui conclut le *Gloria*, fournit enfin le modèle au n° 10 (« Chi in Dio sol spera » – « Di tai pericoli non ha timor »). Les n° 6 (« A te, fra tanti affanni ») et n° 8 (« Tra l'oscure ombre funeste ») du *Davide penitente* sont des compositions nouvelles que Mozart inscrivit le 6 mars, voire le 11 mars 1785 dans son *Verzeichnüss aller meiner Werke* (Répertoire de toutes mes œuvres). Mozart apporta comme troisième contribution encore une cadence de quelques 40 mesures pour les solistes vocaux qui devait être ajoutée peut avant la fin de la fugue « Cum Sancto Spiritu » dotée d'un texte nouveau (maintenant n° 10).

Le titre de la nouvelle œuvre peut sembler quelque peu étrange (*Davide penitente*, David pénitent), car il n'est pas question du roi David dans tout le texte. Dans le cadre du concert de la Société, l'œuvre est toujours désignée en général comme « psaume » (procès-verbal de séance) ou – pour des raisons objectives et fonctionnelles – de « musique de la Société » (Répertoire de Mozart). Seule la couverture de la source intégrale sans doute antérieure de la nouvelle œuvre, une copie de la partition issue du legs de Mozart (dans notre énumération des sources, cf. le chapitre I dans l'Apparat critique, Source **B**), comporte un titre et une désignation de genre : « Davide penitente. Cantata a 3 Voci ». Avec les nouveaux textes, nous n'avons donc pas du tout une histoire portant sur le roi de l'Ancien Testament mais « essentiellement » « des prières de pénitence et de contrition dans le style de l'Ancien Testament, comme elles sont conservées dans différents psaumes ».⁴ Il n'est pas documenté qui est finalement l'auteur du texte italien (peu volumineux). On considère aujourd'hui comme peu plausible une paternité de Lorenzo da Ponte, comme cela fut souvent supposé dans la littérature secondaire plus ancienne⁵.

Bien entendu, Mozart n'a pas écrit de partition nouvelle complète pour *Davide penitente*, il n'existe de manuscrits autographes que pour les suppléments nouveaux. Concernant les parties parodiques, l'autographe de la Messe en ut mineur a pu sans problème servir de modèle aux copistes. On ne possède donc le déroulement complet de l'œuvre pour le *Davide penitente* qu'avec le manuscrit de copiste mentionné ci-dessus (Source **B**). Toutefois – et nous touchons ici à un problème d'édition fondamental précis de notre œuvre qui est éclairé plus en détail dans le chapitre II de l'Apparat critique – avec une répartition du texte tout à fait problématique, car cette source ne fait souvent que reprendre le rythme des voix de l'autographe de la Messe, sans l'adapter par exemple à la nouvelle situation des syllabes modifiées que la parodie textuelle italienne entraîne mainte fois avec elle. Une autre copie de la partition contemporaine (Source **C** dans notre énumération) est par contre plus précise ici généralement.

¹ Procès-verbal de séance de la Société viennoise des compositeurs A 2/1785/1, cit. d'après : Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (= NMA), Série I : Geistliche Gesangswerke, Groupe d'œuvres 4 : Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten, Volume 3 : Davide penitente, présenté par Monika Höll, Kassel etc. 1987, p. XI.

² L'orthographe avec deux d („Davidde penitente“) se rencontre dans des sources du 19^{ème} siècle, notamment aussi dans le répertoire Koechel d'où elle fut largement diffusée.

³ Cit. d'après NMA I/4/3, p. XI.

⁴ Otmar Tönz, « Davide penitente. Zum Text der Kantate KV 469 », dans : Mozart 1991. Die Kirchenmusik von W. A. Mozart in Luzern, éd. par Alois Koch, Lucerne 1992, p. 169–185, ici p. 171.

⁵ Cf. par ex. Tönz, à l'endroit cité, p. 177.

Les compositions nouvelles par lesquelles Mozart compléta les parties de la messe rédigées en italien visent toutes à renforcer la participation des chanteurs solistes. En raison de la structure spécifique⁶ de la Messe en ut mineur de vastes dimensions en tant que « Messe chantée » ou « Messe avec numéros séparés », un point d'appui correspondant, pour ainsi dire naturel était déjà donné ici. Pour la musique des *Kyrie* et *Gloria*, trois solistes sont requis, deux sopranos et un ténor (qui chantent ensemble dans le passage « Quoniam tu solus sanctus »). Dans la musique existante figurait jusque là un air de soprano avec le « Laudamus te » au sein du *Gloria*. Il fallait en tous les cas composer deux airs nouveaux. Et à Vienne, pour le concert de la Société, Mozart disposait de solistes de haut rang avec Catarina Cavalieri et Johann Valentin Adamberger qui devaient être sollicités en conséquence bien entendu. Le nouvel air de soprano devait donc être écrit sur mesure pour la star vocale féminine du concert, la Cavalieri, pour le « gosier vélocé » de qui (lettre de Mozart à son père du 26 septembre 1781) le compositeur de *l'Enlèvement au sérail* avait à l'époque « quelque peu sacrifié » un air du premier acte⁷. « Tra l'oscure ombre funeste » est effectivement un morceau de bravoure. Dans la partie d'introduction plus lente (*Andante*), on observe à plusieurs reprises des successions de sauts d'intervalles importants dans des directions différentes (p. ex. voix mes. 44/45: *si* *bémol*³–*do*³–*sol*⁴–*la*³) ; la partie principale rapide à partir de la mes. 72 (*Allegro*) évolue en majeure partie dans la contre-octave pour exposer plusieurs fois par la suite le *do* cinquième. Dans des passages de coloratures de huit mesures comme mes. 130–137 (répétées aux mes. 153–160) avec leurs enchaînements divers de doubles croches, le « gosier vélocé » de la Cavalieri semblait manifestement bien se sentir. Mozart savait exactement – comme tout compositeur d'opéra professionnel au 18^{ème} siècle – ce dont ses chanteurs avaient besoin. L'air du ténor (n° 6) nouvellement composé pour *Davide penitente* ne se distingue pas seulement par une parure sonore opulente : les quatre types possibles d'instruments à vent en bois sont représentés chacun par un exécutant. (Le fait que les parties issues de KV 427 de *Davide penitente* ne comportent au programme ni clarinette ni flûte dépend sans aucun doute des conditions sonores à Salzbourg puisque Mozart avait conçu sa Messe en ut mineur pour les conditions régnantes à Salzbourg.)

Les deux concerts de la Société qui eurent lieu dans l'ancien « Burgtheater » les 13 et 15 mars, sous la direction de Mozart et comportant encore d'autres œuvres au programme en dehors de *Davide penitente* , durent être exécutés avec un orchestre aux dimensions étonnantes, si l'on s'appuie sur les chiffres attestés pour d'autres concerts de la Société des compositeurs au milieu des années 1780 : il y est question d'env. 60 choristes et de 80 instrumentistes.

Mentionnons dès à présent quelques modifications frappantes dans les notes, dues au nouveau texte (pour plus de détails, on peut consulter l'Apparat critique). La première intervention vocale de l'air n° 3 a « perdu » l'anacrouse dans la Cantate (la même chose vaut aussi pour mes. 85/86) : le texte latin entonnait ici sur une syllabe non accentuée (« *Lau**d**amus te* »), tandis que le texte italien requiert une accentuation sur la première syllabe (« *Lun**gi* le cure »). Néanmoins, dans les copies de la partition qui conservent la version italienne, l'anacrouse des violons (mes. 14/15 ou mes. 1 dans la ritournelle d'entrée) est restée. Inversement, une anacrouse (de la quarte inférieure) a été complétée pour l'entrée de la basse chorale mes. 18 ou 77 dans le chœur initial afin que l'on puisse chanter dans la Cantate la deuxième syllabe accentuée du mot du texte (« *Al**z**ai* ») sur le premier temps (dans la Messe, la basse entonne ici avec le texte

« *Kyrie* »). Il faut enfin se pencher plus précisément sur le passage mes. 66 sq. de l'air n° 3 : comme la phrase vocale mes. 66–68 dans le *Davide penitente* renferme une syllabe de plus (KV 427 : « *Laudamus te* » ; KV 469 : « *S'è palpitato* »), on insère au début de la mes. 68, et également au début de la mes. 70, un couple de croches *sol*⁴–*mi*⁴ afin de placer la syllabe « -ta- ». Bien entendu, le 1^{er} hautbois, qui répète chaque fois à une mesure d'intervalle les phrases vocales, reprend cette extension (voir début de mes. 69 et mes. 71). On a donc ici l'une des rares exceptions où notre édition ne suit pas l'autographe de la Messe en ut mineur pour une partie d'orchestre.

La représentation viennoise de *Davide* dans un théâtre eut bien sûr pour conséquence l'absence de l'orgue (par rapport à la messe) ; ceci se répercute partiellement sur des passages avec voix de basse divisée, notamment dans le chœur final (pour plus de détails, consulter II. dans l'Apparat critique). Selon la pratique de l'époque, les trois voix chorales graves étaient soutenues dans la musique d'église par des trombones. Mozart a noté en propre dans l'autographe des parties de trombone pour les parties de la messe correspondantes aux numéros de la Cantate 17 et 10 (cf. les passages correspondantes dans le Chapitre I. de l'Apparat critique), que ce soit, comme pour le « *Qui tollis* », dans une partition pour instruments à vent rédigée séparément pour des raisons de place (il ne disposait pas de plus de 12 portées), ou encore par des ajouts de notes dans les portées chorales correspondantes (alto, ténor, basse) pour la conduite autonome des trombones, voire pour des indications colla parte dans les conduites parallèles traditionnelles. Même si pour les autres numéros choraux (n° 2 et n° 4), l'autographe de Mozart ne contient pas de mention explicite sur une participation des trombones, notre édition suit ici néanmoins la pratique colla parte très courante au 18^{ème} siècle. Les parties des trombones devaient donc s'orienter pour les n°s 2 et 4 de la Cantate en fonction des trois voix chorales graves dans la version italienne. Il faut bien sûr veiller à ce que la sonorité des trombones, notamment dans les passages piano (par exemple mes. 23 sq. et 45 sq. dans le n° 2), ne soit jamais dominante.

Leipzig, mars 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Wolfgang Gersthofer

⁶ Quant à la Messe en ut mineur, comparer les interprétations les plus récentes de Hartmut Schick, in : *Mozart Handbuch*, éd. par Silke Leopold, Kassel etc. ainsi que Stuttgart et Weimar 2005, p. 200–205 et par Günther Massenkeil, in : *Das Mozart-Lexikon*, éd. par Gernot Gruber et Joachim Brügge, Laaber 2005, p. 438–441.

⁷ Toutes citations : *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Édition intégrale, éd. par la Fondation internationale du Mozarteum de Salzbourg, recueillie et expliquée par Wilhelm A. Bauer et Otto Erich Deutsch, Volume III : 1780–1786, Kassel etc. 1963, p. 163.

Davide penitente

1. Coro (Tutti, Soprano solo)

Alzai le flebili voci al Signor,
alzai le flebili voci a Dio
da mali oppresso.
Alzai le mie voci da mali oppresso.

Alzai le flebili voci
da mali oppresso.
Alzai le voci a Dio
da mali oppresso.
Alzai le mie voci,
alzai le flebili voci
da mali oppresso.

Die klagende Stimme erhob ich zum Herrn,
die klagende Stimme erhob ich zu Gott,
von Bösem erdrückt,
meine klagende Stimme, von Bösem erdrückt.

Die klagende Stimme erhob ich,
von Bösem erdrückt.
Die Stimme erhob ich zu Gott,
von Bösem erdrückt.
Meine Stimme erhob ich,
die klagende Stimme erhob ich,
von Bösem erdrückt.

My lamenting voice I raised to the Lord,
my lamenting voice I raised to God,
by evil oppressed,
my lamenting voice, by evil oppressed.

My lamenting voice I raised to the Lord,
by evil oppressed.
My lamenting voice I raised to God,
by evil oppressed.
My voice I raised to God,
my lamenting voice,
by evil oppressed.

2. Coro

Cantiam, cantiamo le glorie e le lodi,
e replichiamole in cento e cento modi,
e replichiamo le lodi, le glorie,
cantiamo del Signore amabilissimo.

Singen wir, singen wir Ruhm und Lob,
und wiederholen wir es in vielfacher Weise,
und wiederholen Ruhm, Lob,
des allerliebenswertesten Herrn.

Sing we, sing we of glory and praise,
sing we again, in many ways,
again the glory and praise
of the all-endearing Lord.

3. Aria (Soprano II)

Lungi le cure ingrante,
ah! respirate omai.
S'è palpitato assai
è tempo da goder.

Fern seien die unangenehmen Sorgen,
ach, schöpft wieder Atem.
Genug gesorgt,
es ist Zeit, sich zu freuen.

Far away the unpleasant cares may be,
alas, breath is drawn again.
Enough of sorrow,
it is time to rejoice.

4. Coro

Sii pur sempre benigno, oh Dio,
e le preghiere ti muovano a pietà.

Mögest du immerfort gütig sein, o Gott,
und die Gebete dich zur Barmherzigkeit bewegen.

May thou ever be generous, O Lord,
and the prayers move you to mercy.

5. Duetto (Soprano I/II)

Sorgi, o Signore, e spargi i tuoi nemici.
Sorgi, o Signore, spargi e
dissipa i tuoi nemici.
Fuga ognun che t'odia, fuga da te.

Erhebe dich, o Herr, und zerstreue deine Feinde.
Erhebe dich, o Herr, zerstreue
und verscheuche deine Feinde.
Fliehe ein jeder, der dich hasst, fliehe er vor dir.

Rise up, O Lord, and scatter thy foes.
Rise up, O Lord, scatter
and drive away thy foes.
He should flee, who hates you, flee from you.

6. Aria (Tenore)

A te, fra tanti affanni,
pietà cercai, Signore,
che vedi il mio bel core,
che mi conosci almen.

Udisti i voti miei:
e già godea quest'alma
per te l'usata calma
delle tempeste in sen.

Bei dir, inmitten von so viel Kummer,
suchte ich Barmherzigkeit, Herr,
der du mein gutes Herz siehst,
der du mich wenigstens kennst.

Du vernahmst meine Gelübde:
Und schon genießt durch dich diese Seele
die gewohnte Ruhe
von den Stürmen des Geistes.

From thee, in the midst of such sorrow,
I sought mercy, Lord,
who sees my good heart,
who at least knows me.

Thou knowest my vow,
and already this soul enjoys through thee
the accustomed calm
from the storms of the spirit.

7. Coro

Se vuoi, puniscimi, ma pria, Signore,
lascia che almeno che sfoghi,
che almen pria si moderi il tuo sdegno,
il tuo furore.

Vedi la mia pallida guancia inferma,
vedi la mia pallida guancia, Signore,
deh, sanami, deh, porgimi soccorso, aita,
Signor, tu puoi porgimi aita.

Wenn du möchtest, strafe mich, doch zuvor, Herr,
lasse wenigstens, dass ich mein Herz ausschütte,
wenn du doch wenigstens zuvor deinen Unwillen,
deine Raserei mäßigst.

Siehe meine bleiche, leidende Wange,
siehe meine bleiche Wange, Herr,
ach, heile mich, ach, reiche mir deinen Beistand, Hilfe.
Herr, du vermagst, mir Hilfe zu reichen.

Punish me, if you wish, but first, Lord,
at least let me pour out my heart,
if, indeed, before thine indignation,
you would temper thy fury.

See my pale, ailing cheek,
see my pale cheek, Lord,
O heal me, O grant me thine aid, help.
Lord, you can grant me your help.

8. Aria (Soprano I)

Tra l'oscure ombre funeste,
splende al giuosto il ciel sereno,
serba ancor nelle tempeste,
la sua pace un fido cor.

Alme belle, ah sì, godete!
né alcun fia che turbi audace,
quella gioia e quella pace,
di cui solo è Dio l'autor.

Zwischen dunklen, unheilvollen Schatten
leuchtet dem Gerechten der heitere Himmel.
Noch in den Stürmen bewahrt ihm
seinen Frieden ein fröhliches Herz.

Schöne Seelen, gewiss, freut euch!
Kein Anlass störte kühn
die dortige Freude und den dortigen Frieden,
deren Urheber allein Gott ist.

Between the dark, disastrous shades
shines to the just the heavens serene.
Still, in the storms, his peace
is preserved by a happy heart.

Beautiful souls, surely, rejoice!
No cause dare disturb
the joy and peace there,
whose creator is God alone.

9. Terzetto (Soprano I/II, Tenore)

Tutte le mie speranze ho tutte riposte in te.
Salvami, o Dio, dal nemico feroce
che m'insegue e che m'incalza,
o Dio, salvami!

Alle meine Hoffnungen habe ich auf dich gesetzt.
Bewahre mich, o Gott, vom wilden Feind,
der mich verfolgt und mich bedrängt,
o Gott, rette mich.

All my hopes I have placed in thee.
Protect me, O Lord, from the savage foe,
who pursue and assail me,
O Lord, save me.

10. Coro

Chi in Dio sol spera:
Di tai pericoli non ha timor,
chi in Dio spera non ha timore.

Wer auf Gott allein vertraut,
fürchtet sich nicht vor solchen Gefahren,
wer auf Gott vertraut, hat keine Furcht.

He who trusts in God alone,
does not fear such dangers:
He who trusts in God alone, has no fear.

Davide penitente

Kantate · KV 469

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

1. Coro

Andante moderato

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano I solo

Soprano

Alto

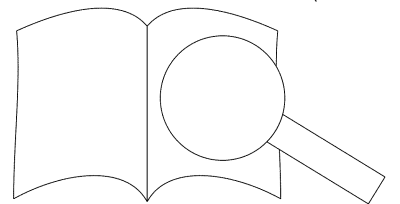
Viola
e Bassi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 45 min.

© 2006 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 51.469

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Wolfgang Gersthofer



PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5

f *a 2*

a 2

f

f

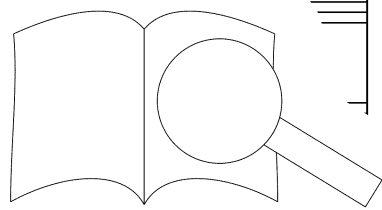
Al - zai le fle - bi-li vo-ci al Si - gnor. Al - za - - i le
Tutti

Al - zai le fle - bi-li vo-ci al Si - gnor.
Tutti

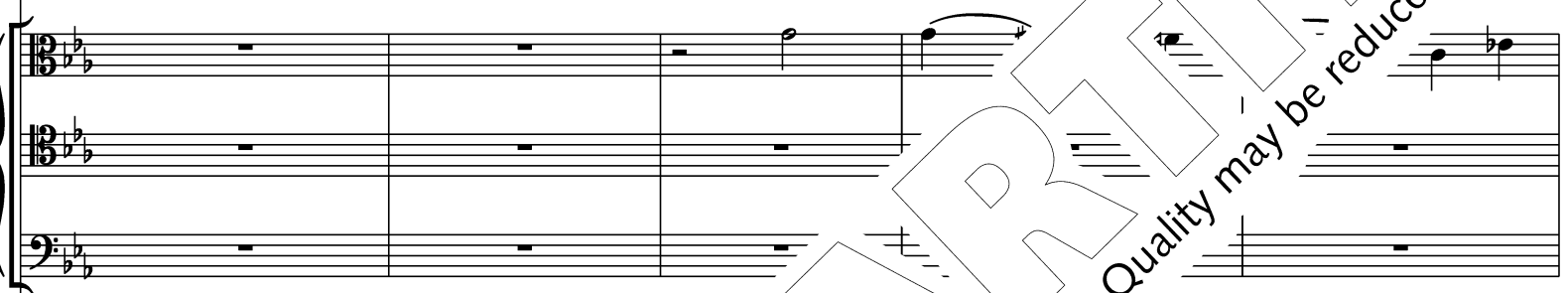
Al - zai le vo-ci al Si - gnor.
Tutti

Al - zai le vo-ci al Si - gnor.


f



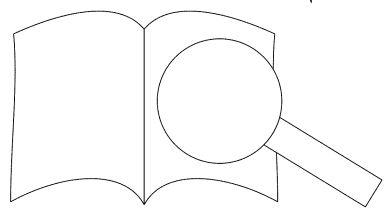
11



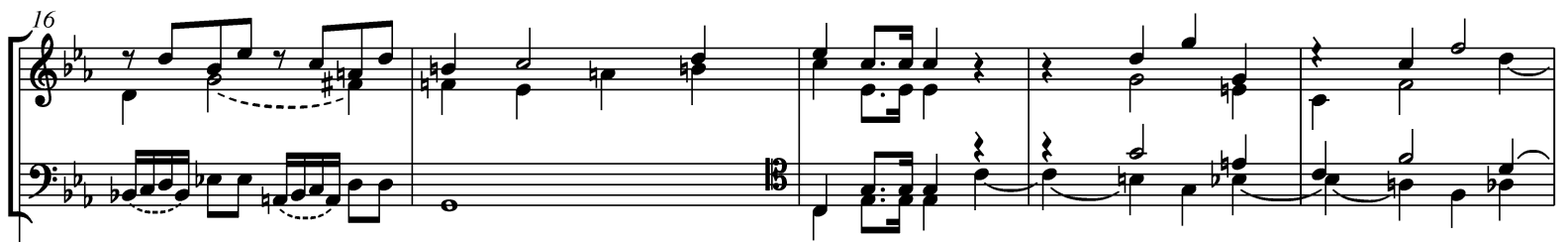
- - ci, al-za - i le fle - bi-li vo - ci, le fle - bi-li vo - ci,
Al - za - - i le fle - - bi - li



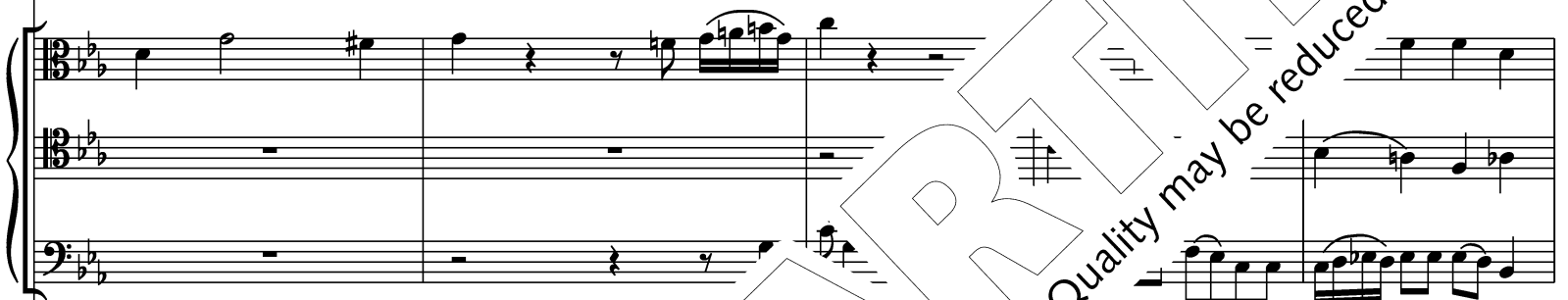
PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



16



a 2



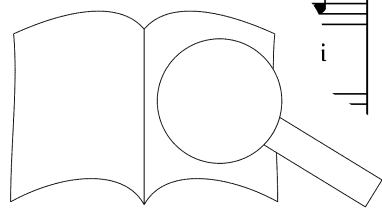
ci a Di - - o, al - zai a Dio, al - zai a Dio le
- ci a Di - o, al - zai, al - zai le



Al - za - i
Al - za-i a Di-o le fle - bi-



PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

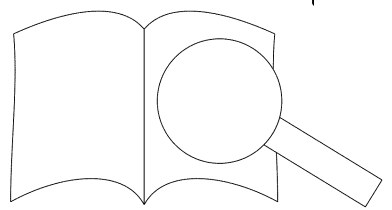
Musical notation for the sixth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the eighth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the ninth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

PROBEKOPPIERT
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



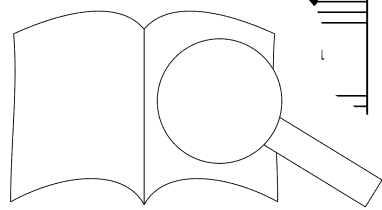
- zai, al - - za-i le fle - bi-li vo - ci - - da

al - zai, da - ma - li op - pres - -

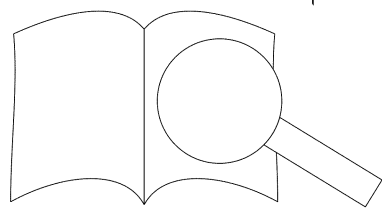
- - so, da ma -

- li op-pres - - so, da ma -

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



ma - - - li op - pres - - - so.
 - li op - - - pres - - - - - so.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

34

Al - di - li vo - ci da ma - - - li op - pres -

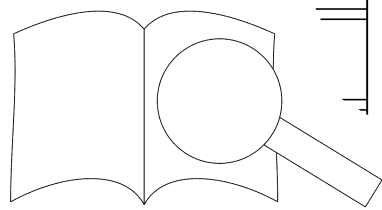
p Tutti
Al - Si - gnor,

p Tutti
Al - Si - gnor,

p Tutti
Al Si - gnor,

p Tutti
Al - Si - gnor,

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



50

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings 'f' (forte) and a fermata over a note in the treble staff.

Musical notation for the second system, featuring two treble clefs and a bass clef. The music consists of rests and some notes in the treble staves.

Musical notation for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of rests and some notes in the bass staff.

Musical notation for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings 'p' (piano) and various note values.

D

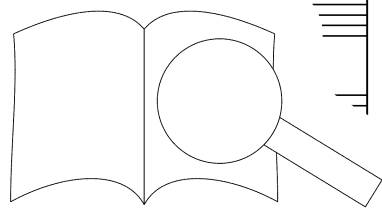
li op - pres - so, op - pres - so, op - pres -

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef and lyrics. The lyrics are "li op - pres - so, op - pres - so, op - pres -".

Musical notation for the sixth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of rests and some notes in the bass staff.

Musical notation for the seventh system, featuring a bass clef. The music includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte).

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation. The vocal line (treble clef) has a rest. The piano accompaniment (bass clef) starts with a half note 'a' marked 'a 2' and 'p'. The right hand of the piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, marked 'p'.

Second system of musical notation. The vocal line (treble clef) has a rest. The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Third system of musical notation. The vocal line (treble clef) has a rest. The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Fourth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has a rest. The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Fifth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has a rest. The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Sixth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has the lyrics "so. al - za - i le fle - bi - li vo - ci da". The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

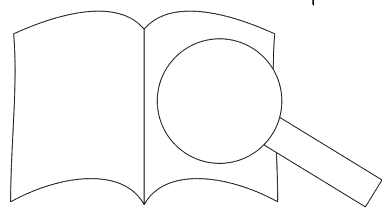
Seventh system of musical notation. The vocal line (treble clef) has the lyrics "al - za - i le mie vo - ci." and "al - zai le mie vo - ci." The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Eighth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has the lyrics "al - za - i" and "al - za - i". The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Ninth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has the lyrics "al - za - i". The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest.

Tenth system of musical notation. The vocal line (treble clef) has a rest. The piano accompaniment (bass clef) has a rest. The right hand of the piano part has a rest. The system ends with a dynamic marking 'mf'.

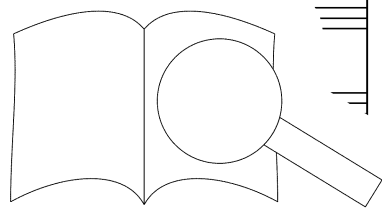
PROBENPARTIEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



65

mf *z* *li op -*

p

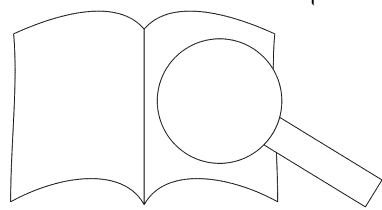


70

f *a 2*

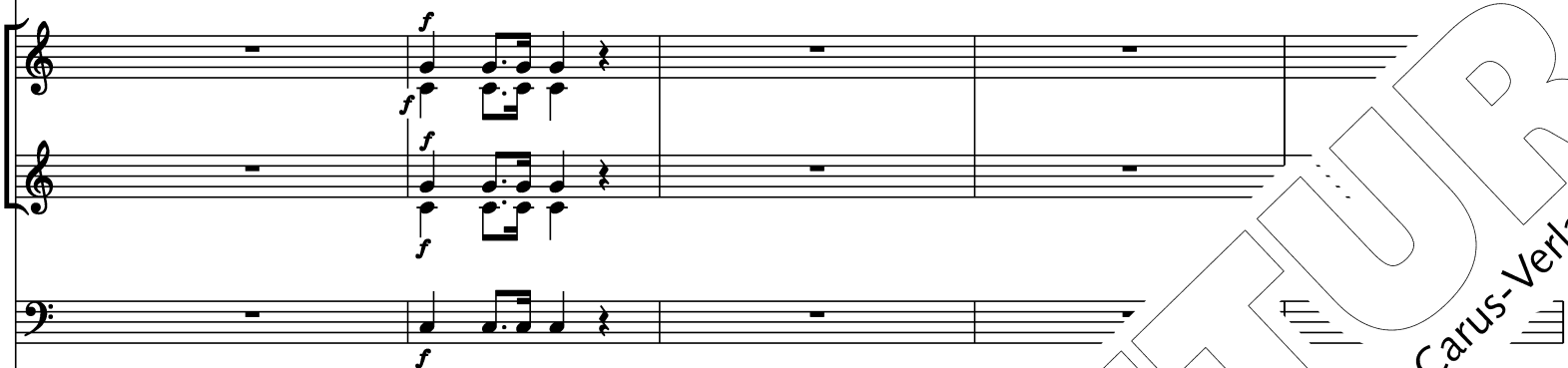

tr
pres -

za - i le - - - - - bi -
f Tutti
Al-

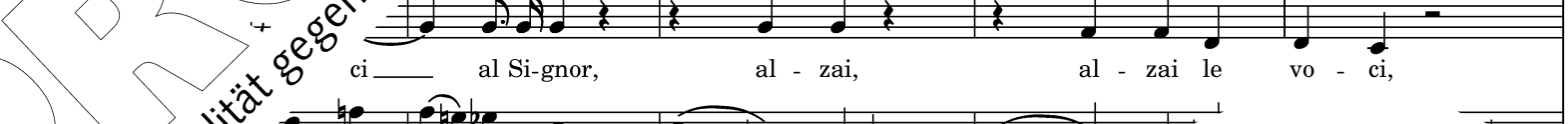


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

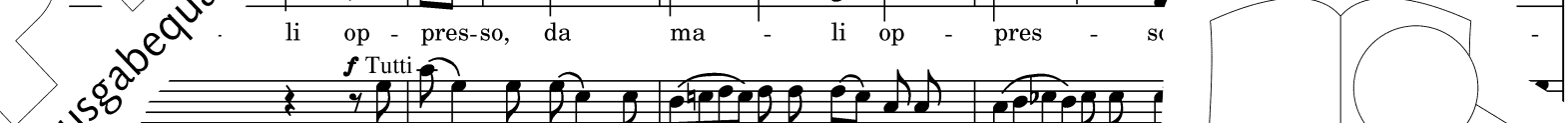
76



- ci, al - zai a Dio, al - zai a Dio le fle -



ci al Si-gnor, al - zai, al - zai le vo - ci,

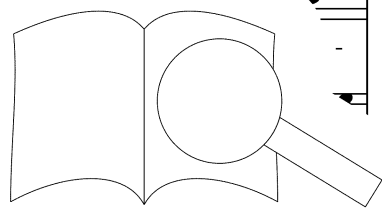


li op - pres-so, da ma - li op - pres - so



Tutti
Al - za - i a Di - o le fle - bi - li vo - ci, le fle - bi - li

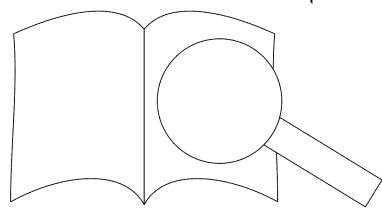
PROBEKOPPIE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



81

ci, le fle - - bi - li vo - - ci al - -
 - za - - i, al - za - - i le vo - -
 so, - za - i a Di - o le vo - ci, al - za - i da ma - li op - pres -
 al - za - i le vo - ci, al - za - i le vo - ci da ma - li op - pres - so,

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



85

a 2

Al - - za-i le fle - bi-li vo - ci, le vo - ci da -

Al - - za - i le fle - bi - li vo - ci da ma-li op-

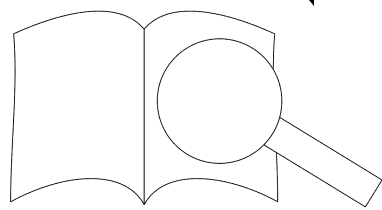
so. Al - - zai le fle - bi-li vo -

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

90

so, op - - pres - - - so.
- so, op - - pres - - - so.
pres - - so, op - - pres - - - so.
.es - - - so, op - - pres - - - so.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2. Coro

Allegro vivace

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Violoncello
e Basso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Oboe I and II, Bassoon I and II, Horns I and II in C, Clarinets I and II in C, Timpani in C-G, Trombone alto, tenor, and bass, Violin I and II, Viola, Soprano, and Violoncello and Bass. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The vocal parts (Soprano and Bass) have lyrics: 'ti - am, n - ti - am, tutti Can - ti - am, can - tia -'. The Bass part is labeled 'Basso' and 'Vc'. The score is overlaid with a large diagonal watermark reading 'PROBE PARTI FÜR' and 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

5

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ia - - - mo le glo - - -

mo, can - -

o, ce glo - - - rie e le lo - di, e le lo - - - di, - - -

mo, can-tiam le glo-rie e le lo - - - di,

Tutti Bassi

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

glo-rie, can - - - ti - am, can-ti-am le lo-di, can - ti-am le
-ti-am le glo-rie, can - - - ti - am, can-ti-am le lo-di, can -
- ti - am le glo-rie, ca
can-tiam le glo - - - - - rie_ e

PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

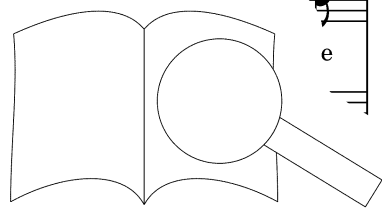
Musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

di, e re-pli-chia - - - mo le lo-di, le
 - mo, e re-pli-chia - - - mo le lo-di, le
 - - - mo, e re- pli - chia-mo-le in cen-to mo-
 - - - ma-mo-le in cen-to mo-di e cen-to, e re- pli - chia - - -



PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

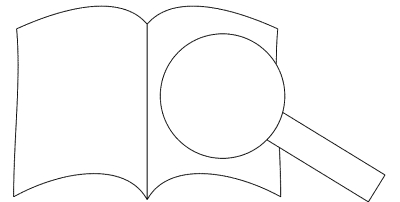
Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. Measures 5-7 continue the previous pattern, while measure 8 features a melodic flourish in the right hand with a *p* dynamic marking.

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. Measures 9-10 show a change in the right hand's texture, and measure 12 has a *p* dynamic marking.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. Measures 13-14 have a *p* dynamic marking, and measures 15-16 feature a more complex rhythmic texture in the right hand with *pp* dynamics.

Vocal line and piano accompaniment for the fifth system, measures 17-20. The vocal line begins with the syllable "glo" and continues with "no - re a - ma - bi - lis - si - mo, del Si -". The piano accompaniment has a *p* dynamic marking.

Vocal line and piano accompaniment for the sixth system, measures 21-24. The vocal line continues with "rie, no del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si" and "g - , can - ti - a - mo del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si". The piano accompaniment has a *p* dynamic marking.



PROBEKOPPIERUNG

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

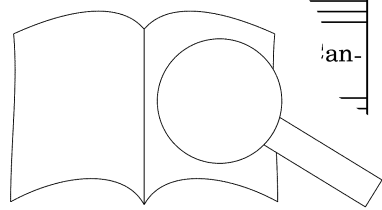
Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

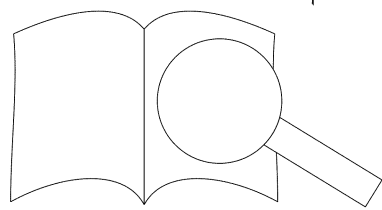
Sixth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

re a - ma - - - bi - lis - - si -
 re a - ma - - bi - lis - - si -
 del Si - gno - - - re a - ma -
 del Si - gno - re a - ma -



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBE PAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



a 2

a 2

di, e re-pi- chia -

mo, e re-pi- chia -

- chia - mo, e re- pli -

e re- pli - chia- mo- le in cen- to mo- di e cen- to, e

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Piano accompaniment for the first system, measures 42-45. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

Piano accompaniment for the second system, measures 46-49. It continues the accompaniment from the first system. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

Piano accompaniment for the third system, measures 50-53. It continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 54-57. It continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

Vocal line for the first system, measures 42-45. The lyrics are: "mo i-a-mo del Si - gno - - - re a - ma - bi - lis - si - mo,". A dynamic marking of *p* is present.

Vocal line for the second system, measures 46-49. The lyrics are: "u - di, can - ti - a - mo del Si - gno - - - re a - ma - bi - lis - si - mo,". A dynamic marking of *p* is present.

Vocal line for the third system, measures 50-53. The lyrics are: "to, e, le lo - di, can - ti - a - mo del Si - gno - i". A dynamic marking of *p* is present.

Vocal line for the fourth system, measures 54-57. The lyrics are: "1 le glo - rie, le lo - di, can - ti - a - mo del Si - gno - re a - ma -". A dynamic marking of *p* is present.



re a - ma - - - bi -

Si - gno - - - re a - ma - - bi - lis -

del Si - gno - - -

del Si - gno -

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

55

p *pp*

a 2

p *pp*

p *pp*

p *pp*

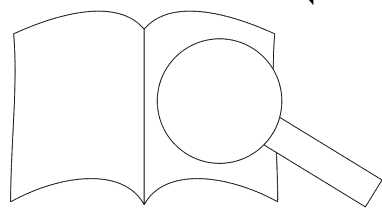
p *pp*

si - mo.

si - mo.

pp

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3. Aria

Allegro aperto

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano II solo

Violoncello
e Basso
(Fagotti
col Basso)

7 a 2

11 *a 2*

Lun cu

17 *f*

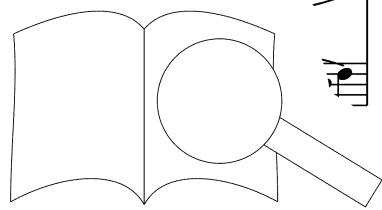
gra - te, re - spi - ra - te,

23

re - spi - ra - te o - mai. Lu -

cu - re, lun - gi le cu - re, le cu-re in -

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



46

re - spi - ra - te,

51

ah! re - spi - ra -

58

- te o-mai.

62

67

pal - pi - ta - to, pr' s'è pal - pi - ta - - to as - sai è

74

em - po da go - der, è - tem - po da go - der, è - tem - l

* Singstimme (T. 68, T. 70), Oboe (T. 69, T. 71): Zur Veränderung des Notentextes gegenüber KV 427 s. Vorwort /
For the changes in the music at the voice part (m. 68, m. 70) and oboe (m. 69, 71) compared to K. 427, see Foreword.

81 ^{a 2}

der.

86

Lun - - - - - u - - - - - re in - gra - te,

92

ah! re - - spi - ra - te, re - - - - -

98

mai. Lun - - - gi le

102

le cu-re in - gra - - - te, s'è

108

pal - - - pi - ta - -

PROBEKOPPIE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

114

to as - sai,

119

re - spi - ra - s'è pal - pi -

124

ta - to as - sai, s'è pal - pi -

130

to as - sai, è tem - pr

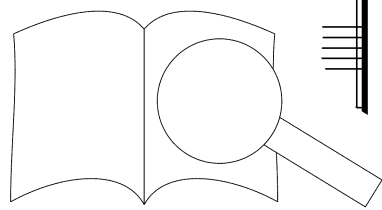
135

go - der.

140

go - der.

PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



4. Coro

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Do / C

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Violoncello
e Basso

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Oboe I and II, Bassoon I and II, Horns I and II in C, Trombone alto, tenor, and bass, Violins I and II, Viola, Soprano I and II, Alto, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Adagio'. The vocal soloists have lyrics in Italian: Soprano I: 'sem - pre be - ni - gno, oh'; Soprano II: 'i - i pur sem - pre be - ni - gno, oh'; Alto: 'Si - i pur sem - pre be - ni - gno, oh'; Cello/Double Bass: 'Si - i pur sem - pre be - ni - gno, oh'. A large watermark 'PROBENFÜR' is overlaid diagonally across the page. A small icon of an open book with a magnifying glass is located in the bottom right corner of the score area.

PROBENFÜR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Di - o, muo - va - no a pie - tà, a pie -

re - ti muo - va - no a pie - tà, a pie -

pre - ghie - re ti muo - va - no a pie - tà, a pie -

Di e le pre - ghie - re ti muo - va - no a pie -

o, e le pre - ghie - re ti muo - va - no a

8

tà, e o ti muo-va-no a pie-tà.

tà, pre-ghie-re ti muo-va-no a pie-tà.

re oh Di - - o ti muo-va-no a pie-tà.

e pre-ghie-re oh Di - - o ti muo-va-no a pie-tà.

le pre-ghie-re oh Di - - o ti muo-va-no a pie-tà.

PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5. Duetto

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I solo

Soprano II solo

Violoncello
e Basso
(Fagotti col Basso)

Musical score for the first system, featuring Violino I, Violino II, Viola, and Cello/Bass. The score includes dynamic markings (f, p) and trills (tr).

Musical score for the second system, including vocal parts and instrumental accompaniment. The lyrics "Sor - gi, o Si - gno -" and "e - spar - gi i tuoi ne - mi - ci, sor - gi, sor - gi," are visible.

26

— Si - gno - re.
 Sor - gi, o Si - gno-re, spar - gi e dis - si-pa i tuoi ne - mi-ci, sor

35

sor - gi, sor - gi, o Si - gno-re, sor - gi, o Si - gno-re.
 sor - gi, o Si - gno-re, sor - gi, o Si - gno-re, sor - gi, o Si - gno-re.

43

sor - gi, o Si - gno - re, sor - gi, sor - gi, o Si - gno-re.
 Sor - gi, o Si - gno - re, sor - gi, o Si - gno - re, sor - gi, o Si - gno-re.

52

Fu - ga o-gnun che t'o-dia, fu - ga,
Fu - ga o-gnun che t'o - dia, fu

60

fu - ga o - gnun a, fu - ga, fu - ga da te, sor-gi, sor-gi,
fu - ga o - gnun o-dia, fu-ga, fu - ga, fu - ga da te, spar -

69

- si-pa, spar - gi, sor - gi e

76

ci, spar -
ci, sor-gi, sor-gi, dis - si-pa, spar - gi,

84

gi i ci, spar - gi,
ne - mi - ci,

93

spar - gi i tuoi ne - mi - ci.
- si-pa, spar - gi i tuoi ne - mi - ci.

6. Aria

Andante

Flauto

Oboe

Clarinetto in Sib / B

Fagotto

Corno I, II in Sib alto / B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

Tenore solo

Violoncello e Basso

12

A te, fra tan-ti af-

17

fan-ni, pie-tà cer-cai, Si-gno-re, pie-tà, pie-tà, pie-tà

24

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

gno-re, che ve - di il mio bel co - re, che mi co - no - sci al-

mf *p*

30

men. A te, fra tan-ti af - fan - ni, a te, fra

35

tà, pie - tà cer - ca - i, Si - gno - re,

40

che ve - di il mio bel co - re, che mi co - no - sci al - men,

48

Musical score for measures 48-53. The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line enters in measure 49 with a melodic phrase.

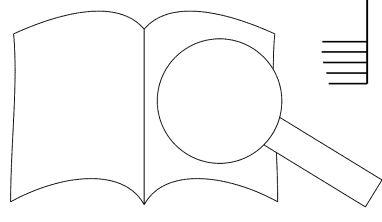
Musical score for measures 54-59. The piano accompaniment continues with arpeggiated figures. The vocal line has the following lyrics: "men, che ve-di il mio sci al-".

54

Musical score for measures 60-65. The piano part features more complex arpeggiated patterns. The vocal line continues with a melodic line.

Musical score for measures 66-71. The piano accompaniment and vocal line conclude the phrase. The lyrics are: "men, che ve-di il mio bel co - re, che mi co".

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



60

cresc. *f* *p*

no - sci al - men. A te, fra - te, fra tan - ti af -

65

p

fan - ni, pie - tà — cer - ca - i, cer - ca - i p.

ca - - i pie - tà,

Allegro

U - di - sti i vo - ti mie-i: e già

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

81

st'al-ma, e già go - de - a te l'u -

87

sa - - ta - - cal - - ma del - le te.

92

p

p

p

p

U - di - sti i vo - ti - n. que - st'al -

p

98

Original evtl. gemindert

p

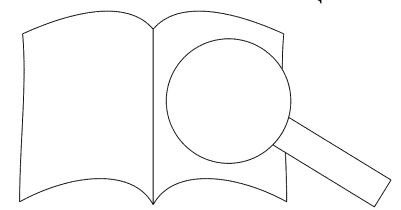
104

ma per te l'u - sa - ta

110

del - le tem-pe - ste in sen. U - di - sti i

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



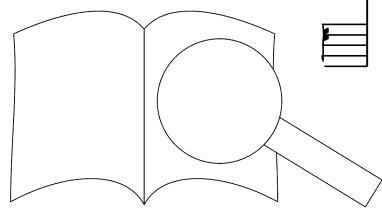
116

e già go-dea que - st'al -

122

ma per te l'u - sa - ta

PROBENPAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



129

del - le tem - pe - - - ste.

134

le tem - pe - ste in sen, del - -

139

pe - - - ste in sen, del - le ter ste. m-pe - ste in sen.

146

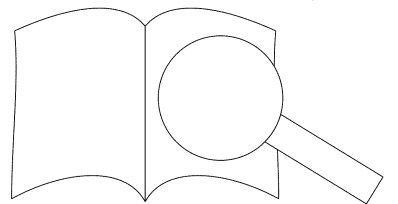
Original evtl. gemindert

151

Musical score for measures 151-154. The score includes a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth notes and triplets, and a violin part with a melodic line including trills and slurs. The score is in a key with two flats and a common time signature.

155

Musical score for measures 155-164. The score includes a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, and a violin part with a melodic line including slurs and a double bar line. The score is in a key with two flats and a common time signature.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7. Coro

Largo

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II in Sol / G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

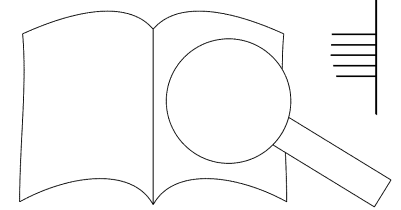
Tenore

Basso

Ter

Violoncello e Basso

Se vuoi, se
Se
Se
Se

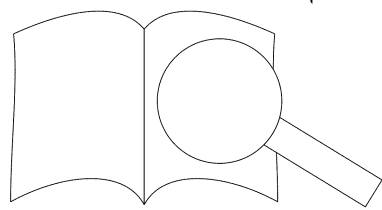


4

vuoi, pu - ma
vuo - i, r mi,
vuo - i, sci - mi,
vuo - sci - mi,

Se vuo - - i, pu - ni -
Se vuo - - i, pu - ni -
Se vuo - - i,
Se vuo - - i,

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8

pri - a, - - - scia che al - me - no
Si - g - - - re, che al - me - - - no che sfo - - -

mi, - - - scia che al -
sci - mi, Si - gno - re, la - - scia
sci - mi, la - - scia che al

Piano accompaniment for the first system, measures 12-15. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 16-19. The texture continues with similar rhythmic patterns, maintaining the harmonic structure.

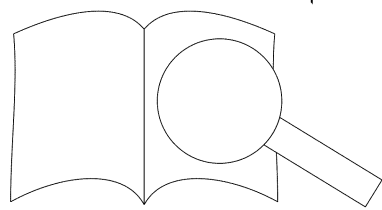
Piano accompaniment for the third system, measures 20-23. This system introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand.

Vocal line and piano accompaniment for the fourth system, measures 24-27. The vocal line begins with the lyrics "che sfo -". The piano accompaniment provides harmonic support.

Vocal line and piano accompaniment for the fifth system, measures 28-31. The vocal line continues with "sfo - ghi, che". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand.

Vocal line and piano accompaniment for the sixth system, measures 32-35. The vocal line concludes with "al - men si mo - de -". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand.

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



16

sde-gno, ro - re. Pu - ni - - - sci -
fu - ro - re. Pu - ni -
tu - o fu - ro - re. Pu -
il tu - o fu - ro - re. Pu -

sde-gno, il tu - o fu - ro - re,
il tu - o fu - ro - re,
il tu - o fu - ro - re,
il tu - o fu - ro - re,
il tu - o fu - ro - re,

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including a vocal line with a fermata marked 'a 2' and piano accompaniment.

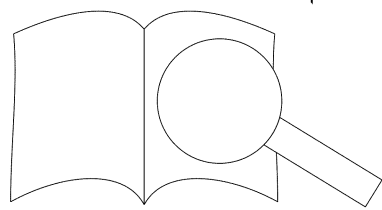
Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

PROBEPAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

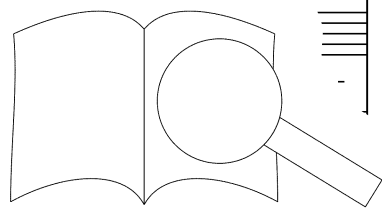
Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

PROBEFÜR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



re. *p* Ve - di la mia pal-li-da, ve - di la mi-a pal - li-da guan-ci - a in -

re. *p* Ve - di la mi-a pal - li-da guan - cia in -

re. *p* Ve - di la mi-a pal - li-da guan - cia in -

re. *p* Ve - di la mi-a pal - li-da guan - cia in -

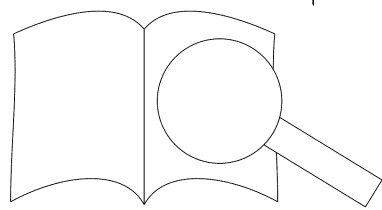
p Ve - di la mia pal-li-da, la mi-a pal-li-da guan - cia in -

p Ve - di la mia pal-li-da, la mi-a pal-li-da guan - cia in -

p Ve - di la mia pal-li-da, la

p Ve - di la mia pal-li-da, la

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

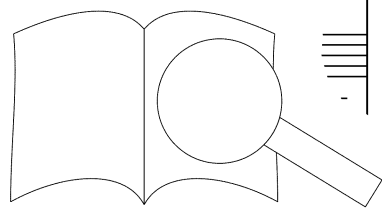
Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

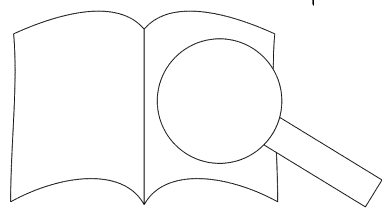
Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment.

PROBE PAPIER
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



sa - na - mi, deh. mi soc - cor - so, a - i - - p - -

deh, sa gi - mi soc - cor - so, a - i - - p - -

por - - mi, soc - cor - so, a - i - - p - -

sa - - - gi - - mi soc - cor - so, a - i - - p - -

deh, por - - gi soc - cor - so, a - i - - p - -

deh, por - - gi - mi soc - cor - so, a - -

- mi, por - - gi - mi soc - cor - so, soc - cor - so,

- na - mi, deh, por - - - gi - mi soc - cor - so

PROBE PAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

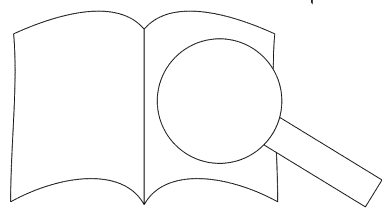
ta, Si - gnor, tu puo-i
 ta, Si - gnor, tu
 ta, Si - gnoi,
 ta,

por - gi - mi a - i - ta,
 por - gi - mi a - i - ta,
 por - gi - mi a - i - ta,
 por - gi - mi a - i - ta,

Si - gnor, tu puo-i,
 Si - gnor, tu puo-i,
 Si - gnor, tu puo-i,
 Si - gnor, tu puo-i,

por - gi - mi soc -
 por - gi - mi soc -

PROBEKOPPIE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

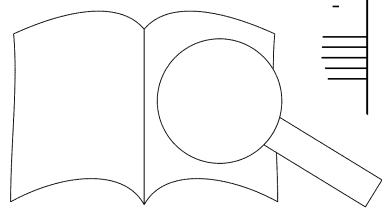


deh, sa - na - r - - - - - deh, por - gi - mi a - i - - - - -
 deh, - - na - mi, deh, por - gi - mi a - i - - - - -
 deh, sa - na - mi, deh, por - gi - mi a - i - - - - -
 deh, sa - na - mi, deh, por - gi - mi a - i - - - - -

tu puo - i, tu puo - i, por - gi - mi a - i - - - - -
 tu puo - i, tu puo - i, por - - - - -
 tu puo - i, tu puo - i, por - - - - -
 cor - so, tu puo - i, tu puo - i, por - - - - -

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



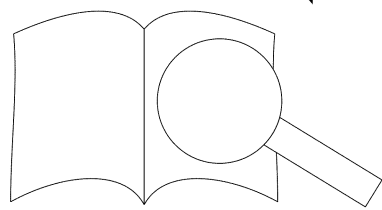
a 2

ta, soc - cor - - - ta.
 ta, soc - - - so, a - i - ta.
 ta, soc - - - so, a - i - ta.

- so, a - i - - - ta.
 - cor - so, a - i - - - ta.

soc - cor - so, a - i - - - ta.
 soc - cor - so, a - i - - - ta.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8. Aria

Andante

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano I solo

Violoncello
e Basso

30

pe - ste, la sua pa - ce ui - cor, la sua pa -

38

ce un fi - do cor. Tra l'o

55

cor nel - le tem - pe - sta. pa -

61

- - ce un fi - do cor, la sua pa - - - ce un fi - do cor.

72 Allegro

Musical score for measures 72-78. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes a piano (p) dynamic marking. The music features a complex texture with multiple voices and chords. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 79-85. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes a forte (f) dynamic marking. The music continues with complex textures and chords. A large watermark 'PROBE' is overlaid diagonally across the page.