W. A. MOZART

Sämtliche Lieder

für mittlere Stimme

(Transposition)

Complete Songs

for Medium Voice

(Transposition)

Herausgegeben von / Edited by
Ernst August Ballin

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe
Urtext of the New Mozart Edition

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5328

VORWORT

Mozart offenbart sich in seinen Liedschöpfungen als Dramatiker auf allerkleinstem Raum. Wenn er auch dem Lied eine planmäßige Beachtung und Pflege nicht hat angedeihen lassen, so hat er doch zu allen Zeiten seines Lebens seine Schöpferkraft dieser Gattung zugewandt: Das erste (heute verschollene) Lied hat er bereits als Sechs- oder Siebenjähriger niedergeschrieben, und bis in sein Todesjahr hinein hat er sich, in zwanglosen zeitlichen Abständen, immer wieder mit der Gattung des Liedes schöpferisch befasst. Indessen hat sich Mozart zumeist wohl nur auf einen äußeren Anlass hin zur Komposition eines Liedes entschlossen, und schon das Vorwort der ersten Gesamtausgabe seiner Lieder im Jahre 1799 bei Breitkopf & Härtel sowie die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* aus dem gleichen Jahr bezeichnen seine Lieder als *„Gelegenheits- und Gefälligkeitsstücke“* – als *„freündstücke“* wird Mozart selbst diese genialen kleinen Genrestücke angesehen und ihnen kaum eine übermäßig große Bedeutung beigemessen haben.

Seit der Herausgabe des Liederbandes innerhalb der alten Mozart-Gesamtausgabe (AMA) durch Gustav Nottebohm im Jahre 1877 konnte beachtenswertes neues Unterlagenmaterial zu Tage gefördert werden, auf Grund dessen manches Lied in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) ein völlig neues, von allen bisherigen Veröffentlichungen sich unterscheidendes Gesicht erhalten hat. Zugleich konnten neueste Forschungsergebnisse verwertet werden: Die Entstehungsdaten und Entstehungsorte einiger Lieder konnten berichtigt, das Dunkel über Wesen, Anlass und Bestimmung der beiden Kirchenlieder konnte gelichtet, drei bisher unbekannte, nunmehr aber vom Bandbearbeiter ermittelte Dichternamen konnten eingeführt und die in neuerer Zeit und jetzt aufgefundenen Fortsetzungsstrophen von acht Gedichten zum ersten Male den Liedern beigegeben werden. Nicht zuletzt wurden die Gedichttexte selbst einer Revision unterzogen und die Überschriften einiger Lieder berichtigt. Außerdem dürfte hier die heute größtmögliche Vollständigkeit aller echten Mozart-Lieder erreicht worden sein.

Für die Gestaltung des musikalischen Textes hatte naturgemäß die Heranziehung von Primärquellen den Vorrang. Eine aus zwingenden Gründen hier und dort angezeigte Bevorzugung einer Lesart aus einer Sekundärquelle wurde im Kritischen Bericht zu NMA III/8 vermerkt und erläutert. Veränderungen oder Ergänzungen per analogiam sind mit großer Zurückhaltung und Vorsicht vorgenommen worden, besonders wenn es sich bei nur ähnlichen Parallelstellen um spezifische Ausdrucksabsichten seitens des Komponisten handeln kann. Auf einige Einzelfragen des Editionsverfahrens und der Aufführungspraxis sei hier besonders eingegangen.

Bei abnehmender Stimmenzahl innerhalb freistimmiger Satzweise sind gelegentlich zur Verdeutlichung des Notenbildes Pausen in Kleindruck hinzugesetzt. Im Autograph wertmäßig nicht korrekt notierte Schlusstakte sind jedoch in der Ausgabe in der originalen Schreibweise belassen, also nicht durch rektifizierende Pausensetzung (Ergänzung oder Eliminierung) ausgeglichen; wohl wurden hier jeweils die einzelnen Systeme wertmäßig abgestimmt. – Fermaten in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Schlusszeichen eines Stückes wurden am Schluss eines Liedes gegebenenfalls entsprechend den Vorlagen gesetzt.

Anweisungen für die Ausführung der Vorschläge und der sonstigen Verzierungen sowie der Appoggiaturen sind an allen Stellen, die zu einer unrichtigen praktischen Wiedergabe Anlass geben könnten, als Notenbeispiele oder als rhythmische Werte in Kleindruck über das Hauptsystem des Notentextes gesetzt.

Alle Ausführungsanweisungen stützen sich ausschließlich auf zeitgenössische Traktate, vor allem auf Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1/1756 und 3/1787), ferner auf den Vorbericht zu G. Ph. Telemanns *Harmonischer Gottes-Dienst …* (1725), G. Tartinis *Traité des agréments de la musique* (um 1754/1771), P. F. Tosi – J. F. Agricolas *Anleitung zur Singekunst* (1757), J. J. Quantz' *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1/1752 und 3/1789) und C. Ph. E. Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (2/1759, 1762).

Die Unterlegung der Gedichttexte ist grundsätzlich nach den Lesarten derjenigen literarischen Quellen vorgenommen, die Mozart nachweislich oder doch mit größter Wahrscheinlichkeit vorgelegen haben. Gelegentlich sind im Notenband über dem Gedichttext in Kursivdruck Textvarianten vorgeschlagen, soweit sich diese aus späteren sinnvolleren authentischen dichterischen Lesarten ergeben (z. B. in *Das Veilchen*: Goethe / Mozart 1775 / 1785: *„und sank“*, Goethe 1806: *„es sank“*) oder wenn sie – immer bei quellenmäßiger Belegbarkeit – im Sinne einer besseren Singbarkeit für die Praxis vorzuziehen sind (z. B. in *„Dans un bois solitaire“*, bei Monet, 1765: *„mais j'aurois du“*, bei Breitkopf & Härtel, als musikalischer Erstquelle, 1799: *„mais je devois“* oder, modernisiert, *„mais je devais“*). Alle Wortformen in den deutschen und fremdsprachigen Gedichten wurden stillschweigend modernisiert (u. a. auch die altfranzösischen Wortwendungen in KV 307/284^{d} und 308/295^{b}) ebenso wie die Rechtschreibung und Satzzeichensetzung heutiger Übung angepasst sind.

Über weitere Einzelheiten der Überlieferung und der Edition von Mozarts Liedern sei auf Vorwort und Kritischen Bericht zu NMA III/8 hingewiesen.

Ernst August Ballin

ZUR EDITION

Die vorliegende Ausgabe entspricht im Notentext der Edition des Werkes im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe. Berichtigungen und Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type. In der Vorlage irrtümlich oder aus Schreibbequemlichkeit ausgelassene Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32tel etc. stets durchgestrichen (das heißt 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰 statt 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Die vorliegende Ausgabe verwendet in all diesen Fällen die moderne Umschrift 𝅘𝅥𝅯𝅗𝅥, 𝅘𝅥𝅰𝅗𝅥 etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz" gelten, wird dies durch den Zusatz „[𝅘𝅥𝅯]" über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. Notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten werden grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt.

GELEITWORT

Besitzt jede Tonart einen eigenen Charakter? Eine Frage, die die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts in ihren ästhetischen Schriften ausführlich erörtert haben. Wenn deren Theorien auch nicht unwidersprochen geblieben sind, so wissen wir doch, dass die Wahl einer Tonart bei Mozart nicht dem Zufall überlassen war. Für viele Musiker und nicht nur für den Absoluthörer stellt daher die Transposition in eine andere Tonart eine Veränderung des Ausdrucks dar.

Die „Abendempfindung" von F-Dur, dem „Ton der Gefälligkeit und Ruhe", nach E-Dur zu transponieren, auch wenn sie dadurch sehr gut in der Tessitur einer Mezzosopranistin oder eines Baritons läge, würde bedeuten, sie in einen Tonraum zu versetzen, den Mozart nur selten betreten hat. Vieles spricht dafür, dass er mit der Tonart E-Dur den Begriff der „jugendlichen Heiterkeit" verbunden hat. Eine Transposition von F-Dur nach Es-Dur als „Ton der Liebe und Andacht", wie im vorliegenden Band der Fall, vermag dem romantischen Gehalt dieses Liedes durchaus zu entsprechen (Tonartencharakteristik nach Christian Friedrich Daniel Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst").

Musik wird Realität erst beim Erklingen. Und wer kann sich dem Zauber einer schönen Stimme und den Facetten einer durchdachten Interpretation entziehen? Der Erfolg großer Sänger, die in vielen Fällen ihre Gestaltungskraft nur in Transpositionen überzeugend entfalten konnten, bietet Anlass genug, nach gut klingenden und ausdrucksstarken Tonarten zu suchen.

Hannover, Januar 1999
Charlotte Lehmann

PREFACE

Mozart's lieder reveal him to be a dramatist in miniature. Even if he failed to cultivate this genre systematically he nevertheless directed his creative powers toward the lied at all stages of his career. His first effort (now lost) was written at the age of six or seven, and he took up the genre again and again, at irregular intervals, down to the final year of his life. None the less, Mozart usually chose to write a lied only when there was a special occasion for doing so. Even the preface to the first complete edition of his lieder, published in 1799 by Breitkopf & Härtel, refers to them as "occasional pieces", as does the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* in the same year. Mozart himself doubtless regarded these ingenious little works as "pieces for friends", and was not disposed to think of them as particularly significant.

Mozart's collected lieder, edited by Gusatv Nottebohm, were published in the "old" Mozart Gesamtausgabe (AMA) in 1877. Since then a sizeable amount of new documentary material has been unearthed. As a result, many of the lieder in the New Mozart Edition (NMA) have taken on a completely new guise and differ from all previously published versions. It was also possible to take advantage of the findings of recent research: the dates and places of compostion have been corrected for a number of lieder; the obscurity surrounding the nature, occasion an purpose of Mozart's two church lieder has been illuminated; the editor has been able to identify three previously unknown authors of Mozart's texts; and additional stanzas recently discovered for eight of the poems are printed alongside Mozart's settings for the first time. Finally, the texts of the poems themselves have been carefully edited and the titles of some of the lieder corrected. Moreover, this collection of Mozart's authentic lieder is probably the most complete of its kind.

It goes without saying that, in the preparation of the musical text, preference was given to primary sources. Occasionally it seemed advisable to take readings from the secondary sources; our reasons for doing so can be found in the *Kritischer Bericht* of NMA III/8. Changes or additions from parallel passages have been made with utmost caution and discretion, particularly as the discrepancies can reveal special expressive intentions on the part of the composer. A few questions of editorial and performance practice deserve special mention.

In those passages in free style with a reduced number of contrapunctal parts, rests have sometimes been added in small type in order to clarify the musical text. On the other hand, final measures lacking correct note values in the autograph have been retained in their original notation, that is, no corrective rests have been added or deleted except to make the durations consistent in all the staves. Similarly, fermatas appearing at the end of a lied have been included from the sources with their original meaning, i.e. to signify that the piece is finished.

In those passages which invite incorrect performance, directions for the execution or appoggiaturas and other embellishments are printed in small type above the main staff as musical examples or as rhythmic values. All the directions regarding execution are based exclusively on contemporary treatises, in particular on Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1/1756 and 3/1787). Other treatises include the preface to G. P. Telemann's *Harmonischer Gottes-Dienst …* (1725), G. Tartini's *Traité des agréments de la musique* (*c* 1754, revised 1771), P. F. Tosi and J. F. Agricola's *Anleitung zur Singekunst* (1757), J. J. Quantz's *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1/1752 und 3/1789) und C. P. E. Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (2/1759, 1762).

Generally speaking, the words of the poems have been underlaid as they appear in those literary sources which Mozart himself is known or can be assumed to have consulted. A few variant readings are printed in italics above the words of the poem. These are either authentic later variants by the poet himself (e.g. in *Das Veilchen*, which has *"und sank"* in Goethe 1775 und Mozart 1785 but *"es sank"* in Goethe 1806) or historically documented variants which are more grateful to the voice (e.g. in *Dans un bois solitaire*, where Monet 1765 reads *"mais j'aurois du"* while the first edition of Mozart's setting, Breitkopf & Härtel 1799, gives *"mais je devois"* or, in modern form, *"mais je devais"*). All words in German or foreign-language poems have been modernized without comment, including the obsolete French turns of phrase in K. 307/284[d] and K. 308/295[b]. Similarly, spelling and punctuation have been adapted to agree with current practice.

For further remarks on the sources and the edition of Mozart's lieder the reader is referred to the *Vorwort* and *Kritischer Bericht* of NMA III/8.

Ernst August Ballin
(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

The present edition corresponds to the publication of this work in the New Mozart Edition. Editorial corrections and additions are indicated by differences of type in the musical text as follows: letters (words, dynamic signs, tr. signs) and numbers by italics; principal notes, accidentals before principal notes, lines, dots, pauses, ornaments and the shorter rests (halfs, quarters etc.) by small print; phrase marks by dotted lines; appoggiaturas and ornamental notes, accidentals before them, and also clefs, by square brackets. Numbers over triplets, sextuplets etc. are always in italics, those which have been added are in smaller type. Whole measure rests omitted in the original either by mistake or for ease of writing have been added without comment. Mozart always wrote single 16ths, 32nds etc. with strokes through the tail (i. e. ♪, ♬ instead of ♪, ♬); it is thereby impossible to make a distinction betweeen long and short appoggiaturas. The present edition adheres to modern usage ♪♩, ♬♩, etc.; should such an appoggiatura be regarded as short, this is indicated by the addition of "[♪]" over the note in question. Slurs have been added without comment to connect appoggiaturas or groups of ornamental notes to the principal note, both before and after it. Signs of articulation (dots etc.) have similarly been added to ornaments.

INTRODUCTION

Does every key have a character all its own? It is a question that eighteenth-century music theorists discussed exhaustively in their aesthetic writings. Although their theories have not passed unchallenged, we at least know that Mozart's choice of key was never arbitrary. For many musicians – even those without perfect pitch – transposing a piece to another key therefore entails a change of expression.

To transpose *Abendempfindung* from F major (the "key of complaisance and ease") to E major, even if only to accommodate the tessitura of a mezzo-soprano or baritone, is to place it in a tonal region that Mozart seldom entered. Indeed, there is much evidence to suggest that he associated E major with "youthful merriment". Transposition from F major to E-flat major – the "key of love and devotion" – as we have done in our volume, is more in keeping with the song's romantic ambience. (The above descriptions of the keys are taken from Christian Friedrich Daniel Schubart's *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*.)

Music does not become real until it is heard. And who can resist the magic of a beautiful voice and the subtleties of an intelligent performance? Many of the great singers were only able to develop their full powers of expression in transpositions. Their success is reason enough for us to search for keys with the right sound and expressivity.

Hanover, January 1999
Charlotte Lehmann

© by Bärenreiter