

# W. A. MOZART

Il re pastore

Der königliche Hirte

Serenata in zwei Akten / Serenata in two acts

Libretto: Pietro Metastasio

KV 208

Deutsche Übersetzung von / German translation by  
Peter Brenner

Klavierauszug  
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von  
Piano Reduction  
based on the Urtext of the New Mozart Edition by  
Eugen Epplée



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
BA 4599a

# VORWORT

Nach seiner Rückkehr aus München, wo am 13. Januar 1775 *La finta giardiniera* KV 196 zum ersten Mal in Szene gegangen war, begann Mozart in Salzburg mit der Arbeit an einer neuen Vokalkomposition: *Il re pastore* KV 208. Einen entsprechenden Auftrag hatte Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo nicht nur an ihn, sondern auch an den Salzburger Hofkomponisten, den aus Neapel gebürtigen Domenico Fischietti vergeben. Beide Komponisten wählten Texte des allgewaltigen Librettisten Pietro Metastasio (1698–1782): Fischietti *Gli orti esperidi* (erste Aufführung: Salzburg 22. April 1775) und Mozart eben *Il re pastore* (erste Aufführung einen Tag später). Das letztere Libretto hat Metastasio 1750/51 für Giuseppe Bonno (1710–1788) geschrieben, dessen Oper *Il re pastore* dann am 27. Oktober 1751 am Wiener Hof (in Schönbrunn) ihre erste Aufführung erlebte. Außer von Bonno wurde Metastasios Text unter anderen auch von Francesco Antonio Uttini und Johann Adolf Hasse (beide Opern 1755) sowie von Christoph Willibald Gluck (1756) in Musik gesetzt, aber auch vom Neapolitaner Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804), der das Metastasio-Libretto im Jahr 1767 vertont hatte und dessen Münchner Fassung von 1774 Mozarts *Il re pastore* verpflichtet ist, denn für seine Serenata, jener am Wiener Hof in lebendiger und fruchtbare Tradition stehenden Aufführungsform, in der das szenische Element auf ein Minimum reduziert oder überhaupt vernachlässigt ist,<sup>1</sup> hat Mozart das in München für Guglielmis Vertonung gedruckte Textbuch benutzt. Im Vergleich mit Metastasios Originaltext, der schon für eine weitere Vertonung von Baldassare Galuppi (1706–1785) in Folge örtlicher Gegebenheiten (Venedig Sommer 1769) verändert und von drei auf zwei Akte reduziert worden war, weist der genannte Münchner Li-

bretto-Druck von 1774 erhebliche Veränderungen auf; auch übernahm Mozart seinerseits diesen Text nicht immer wortwörtlich, und da er nachweislich im Besitz der Turiner Metastasio-Ausgabe von 1760 war, die er am 2. Februar 1770 von Karl Josef Graf Firmian, Generalgouverneur der Lombardei, in Mailand als Geschenk bekommen hatte, griff er in mehr als nur einem Fall, nicht zuletzt aus Gründen der besseren Sangbarkeit, auf den Originaltext zurück. Mozarts Partitur enthält zwei Textabschnitte, die bei Metastasio fehlen: Fassung B des Rezitativs vor No. 3 (Arie „*Aer tranquillo e di sereni*“) und am Ende des ersten Aktes das Accompagnato-Rezitativ vor No. 7 (in Scena VIII); sie stammen möglicherweise von Giambattista Varesco (ca. 1736–1805), Mozarts späterem *Idomeneo*-Librettisten, der sie 1775 für Salzburg verfasst haben mag.

Mozart muss seine Serenata *Il re pastore*, die am Ende seines umfangreichen dramatischen Jugendwerkes steht (nach dem *Zaide*-Fragment und nach einer Zeit ohne Opernauftrag folgte 1780/81 bereits der Geniestreich *Idomeneo*) und dessen formalen wie musikalischen Reichtum wir heute unter dem Aspekt seines semi-szenischen Charakters in einem ganz anderen Licht als früher sehen, selbst hoch eingeschätzt zu haben, denn kaum anders sind folgende Fakten zu verstehen: Mozart erweitert – wie allerdings auch in ähnlich gelagerten Fällen – die Ouvertüre im Sommer 1775 durch einen dazu komponierten Finalsatz (KV 102/213<sup>c</sup>) zur Sinfonie, für deren langsamen Satz er zudem auf Amintas Eingangslied „*Intendo amico rio*“ zurückgriff. Mozart brachte die Arie „*Aer tranquillo e di sereni*“ (No. 3) – ihre thematische Verwandtschaft mit dem kurz nach dem *Re pastore* entstandenem Violinkonzert G-Dur KV 216 ist hinlänglich bekannt – möglicherweise 1775 in Salzburg, auf jeden Fall aber in Mannheim (mit Aloisia Weber als Solistin) konzertant zur Aufführung. Und schließlich erinnert sich der Komponist noch 1784 in Wien seiner Serenata von 1775, wenn er für die bekannteste Nummer des Werkes, „*L’amerò, sarò costante*“ (No. 10), „*Eingänge*“ und Kadenz niederschreibt: Vielleicht sollte keine geringere als Constanze Amintas Beteuerungen standhafter Liebe mit den eigens dafür

1 Aus diesem Grund haben die szenischen Anweisungen in Metastasios Libretto, Mozarts Autograph folgend, in die Edition des *Re pastore* im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) keine Aufnahme gefunden, sind jedoch im Kritischen Bericht zum genannten NMA-Band nach dem Münchner Libretto von 1764 (mit einigen Varianten und Zusätzen aus der Metastasio-Ausgabe, Band 1, Mailand 2<sup>1953</sup>) tabellarisch zusammengefasst; danach haben sie in diesen Klavierauszug an Ort und Stelle Aufnahme gefunden.

nachkomponierten Auszierungen beim häuslichen Musizieren für ihren Mann neuerlich zum Erklingen bringen.

\*

*Handlung:* Der Schäfer Aminta ruft nach seiner Freundin, der Schäferin Elisa, die seine Ängste, vom nahen Kriegsschauplatz drohe Gefahr, zu beseitigen weiß: Alessandro, Herrscher Mazedoniens, habe wohl die phönizische Stadt Sidon von seinem Tyrannen Strato befreit, doch wolle er die Herrschaft nicht für sich in Anspruch nehmen. Auf Amintas Frage, wer stattdessen König über das Land werden solle, antwortet Elisa, dass Alessandro auf der Suche nach dem rechtmäßigen Thronfolger sei. Dieser, der Sohn des ehemaligen Königs von Sidon, lebe unerkannt und ohne von seiner Berufung zu wissen, unter dem einfachen Volk. Aminta befürchtet, dass Elisa, die dem Geschlecht des Königs von Theben, Kadmos (Cadmos), entstamme und seinetwegen ihr Elternhaus verlassen habe, sein einfaches Leben und damit auch seine Liebe nicht genüge. Elisa versichert Aminta jedoch ihrer unverbrüchlichen Liebe. Bevor sie geht, um von den Eltern endgültig die Erlaubnis zur Heirat zu erwirken, verspricht sie Aminta, dass sie nun bald nichts mehr trennen werde.

Ohne sich zu erkennen zu geben, beobachten Alessandro und Agenore, sein Berater, Aminta, der das Glück seines einfachen Lebens und seine Liebe zu Elisa preist. Alessandro, von Art und Weise Amintas beeindruckt, ist entschlossen, ihn, in dem er den rechtmäßigen Erben des Thrones von Sidon erkennt, zum König zu machen. Agenore seinerseits erkennt in einer anmutigen Hirten die von ihm geliebte, sich vor Alessandro bei Elisa versteckt haltende Tamiri, Tochter des gestürzten Tyrannen Strato, und gesteht ihr erneut seine Liebe. Tamiri beklagt ihr Schicksal, ist sich jedoch sicher, dass ihr Agenores Liebe Kraft geben wird.

Elisa hält Ausschau nach Aminta, dem sie glücklich die Zustimmung ihrer Eltern zur Hochzeit mitteilen kann. Agenore will Aminta als den rechtmäßigen König von Sidon huldigen, doch fühlt sich dieser verhöhnt, worauf Agenore ihm enthüllt, dass er Abdolomino, der Sohn des gestürzten Tyrannen sei, und damit er in Ruhe aufwachsen könne, habe man ihn ihm anvertraut.

Die Zeit der Geheimnisse sei jetzt aber vorbei, Alessandro wolle ihn zum König von Sidon krönen. Aminta ist bestürzt, lehnt die Krone ab, um Elisa nicht zu verlieren. Mit großer Bewegung bekämpften Elisa und Aminta erneut ihre Liebe.

Elisa sucht Aminta, der sich im Zelt mit Alessandro berät, doch Agenore weist sie mit dem Hinweis ab, dass Aminta nun König von Sidon sei und die Pflichten des Herrschers deshalb über die der Liebe zu stellen habe. Elisa lehnt sich dagegen auf, doch lässt sich Agenore nicht erweichen und fordert sie zum Gehen auf. Elisa ermahnt Agenore, seine Geliebte Tamiri nicht zu vergessen, und nennt ihn einen herzlosen Barbaren.

Auch Aminta, der aus dem Zelt tritt, widersetzt sich den Belehrungen Agenores, seine Pflicht als König über seine Liebe zu Elisa zu setzen. Als Alessandro auftritt, bedeutet ihn der Schäfer, dass er sich nicht zum Herrscher berufen fühle. Doch Alessandro wehrt mit dem Hinweis ab, dass der Himmel alle jene erleuchtet, die er zum Herrschen ausersehen habe.

Alessandro weiht Agenore in seinen Plan ein, Amintas Stellung durch eine Heirat mit Tamiri zu festigen. Ohne zu erkennen, dass er seinen Freund Agenore damit tief bestürzt, besingt Alessandro das Glück, mit Siegen und kluger Politik die Menschen zufrieden zu machen.

Agenore glaubt aus Amintas Hadern zu entnehmen, dass er sich als König nicht mit einer Schäferin verbinden könne, doch ist dieser entschlossen, Alessandro die Krone zurückzugeben, da sie ihm weniger als die Liebe zu Elisa bedeute.

Elisa will von Agenore, der sich nach Tamiri sehnt, wissen, ob Aminta und Tamiri wirklich heiraten werden und ob ihr Geliebter sie verlassen wolle. Agenore, der die Lage noch immer nicht richtig einschätzt, bestätigt Amintas Gehorsam gegenüber Alessandros Wünschen. Die sich verlassen fühlende Elisa ist zum Sterben bereit, auch Agenore resigniert und entschließt sich zur Trennung von Tamiri. Diese, inzwischen in Alessandros Heiratsplan eingeweiht, fragt Agenore, warum er ihr diese Nachricht nicht selbst überbracht habe und verlangt von ihm, dass er zu ihrer Hochzeit komme. Agenore bezeichnet Tamiri als grausam, was sie zu der Frage veranlasst, wer von ihnen wohl grausamer sei. Agenore, zwischen Liebe und Pflicht hin und hergerissen, beklagt sein Schicksal. Alessandro bittet die Götter um ihren Segen und um Erfüllung seiner Wünsche.

Tamiri wirft sich Alessandro zu Füßen und will von ihm wissen, ob sie den Rang einer Königin höher schätzen solle als ihr Glück mit Agenore. Elisa beschuldigt Alessandro, sie ungerecht zu behandeln, wenn er ihr das Herz des von Jugend an geliebten Amintas raube und fleht ihn um Hilfe an. Aminta bringt Alessandro das Königsgewand zurück: Ein anderer solle an Tamiris Seite regieren, da er nicht auf Elisas Liebe verzichten könne. Alessandro erkennt, dass Liebende nicht getrennt werden dürfen und führt die beiden Paare zusammen: Der Hirte wird König und Alessandros weiser Entschluss gepriesen.

\*

### Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Pierluigi Petrobelli und Wolfgang Rehm 1985 vorgelegten Edition der Serenata „Il re pastore“ im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA II/5/9). Das dort abgedruckte Vorwort behandelt einmal, soweit dokumentarisch belegt, Auftrag und Entstehung, zum anderen das mehrfach vertonte Libretto von Pietro Metastasio sowie die erste Aufführung, selbstverständlich aber auch die für die Edition herangezogenen relevanten Quellen (Musik und Text) ebenso wie „Bemerkungen zur Edition“ und einen ausführlichen Abschnitt „Generelles zur Aufführungspraxis“. Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder Aufführung nachdrücklich empfohlen.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur gut spielbar gehalten ist, gelten folgende Regeln:

1. Die Aussetzung des Continuo in den Secco-Rezitativen oder Recitativi semplici (mit Cembalo oder Hammerklavier und Violoncello, auch mit kleinem Kontrabass zu besetzen)<sup>2</sup> erfolgt in kleinerem Notensatz und in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zur Improvisation bietet.

2. Bei Szenenzählung und Satzüberschriften (zum Beispiel „Scena I“, „Aria“, aber auch „Recitativo“) wird auf eine typographische Unterschei-

<sup>2</sup> Es wird geraten, von Fall zu Fall auch in den geschlossenen Nummern ein Tasteninstrument einzusetzen (was auch für die Accompagnati auf S. 39–41 bzw. S. 101–106 gilt).

dung zwischen Mozarts Partitur-Autograph<sup>3</sup> und freier Ergänzung verzichtet.

3. Der italienische Text ist stets in gerader, die deutsche Übersetzung in kursiver Schrift gehalten.

4. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind in der Regel typographisch gekennzeichnet: dynamische Zeichen in kleinerer Type, Akzidenzen in runden, Vorschlags-Interpretationen in eckigen Klammern, Bögen gestrichelt. Gelegentlich finden auch eckige Klammern Anwendung (zum Beispiel S. 28, T. 1: Taktvorzeichnung).

### Aufführungspraktische Hinweise für die Sänger

1. Appoggiaturen: Im kleineren Stich über den Gesangssystemen angebrachte Vorschläge (in den Secchi wo immer möglich und nötig, in geschlossenen Nummern dagegen weit sparsamer) sind nicht verbindlich, sondern sollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen.

2. Kadenzen, „Eingänge“ und Fermaten-Auszierungen: Die Möglichkeit zu derartiger Improvisation wird jeweils durch Anmerkung angezeigt, allerdings vorwiegend nur in verbaler Form, um die Phantasie und Kreativität der Sänger nicht einzuziehen. Allein Stilgeschmack sowie künstlerisches Vermögen entscheiden darüber, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausgeziert wird. Ein Hinweis mag in diesem Zusammenhang erlaubt sein: Mozarts gesondert überlieferte beiden „Eingänge“ und die Kadenz zu No. 10 („L’amerò, sarò costante“), die in diesem Klavierauszug natürlich an entsprechender Stelle mitgeteilt sind,<sup>4</sup> kommt Vorbildcharakter zu.

Wolfgang Rehm  
Hallein (Salzburg), im November 2001

<sup>3</sup> Biblioteka Jagiellońska Kraków (früher Preußische Staatsbibliothek Berlin) für die vollständige Partitur sowie Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv für das autograph Einzelblatt mit „Eingängen“ und Kadenz zu No. 10. Gelegentlich hat Leopold Mozart in die Partitur des Sohnes Überschriften (wie „Overture“), Tempobezeichnungen und zum Beispiel auch die beiden Aktbezeichnungen eingetragen (vgl. dazu den NMA-Band mit seinem Kritischen Bericht).

<sup>4</sup> Auf S. 179, S. 183 und S. 184.

# PREFACE

On 13 January 1775, in Munich, *La finta giardiniera* (K. 196) went on the boards for the first time. On his return to Salzburg Mozart immediately embarked on a new vocal composition, *Il re pastore* (K. 208). This time he was responding to a dual commission from Archbishop Hieronymus Colloredo, who also commissioned a similar work from the Salzburg court composer, Domenico Fischietti of Naples. Both composers elected to set texts by the all-powerful librettist Pietro Metastasio (1698–1782), Fischietti choosing *Gli orti esperidi* (it was premièred in Salzburg on 22 April 1775) and Mozart the aforementioned *Il re pastore* (prémiéred one day later). Metastasio had written the latter in 1750–51 for Giuseppe Bonno (1710–1788), whose setting was duly premièred before the Viennese court at Schönbrunn on 27 October 1751. Besides Bonno, the libretto also served for operas by, among others, Francesco Antonio Uttini, Johann Adolf Hasse (both 1755), and Christoph Willibald Gluck (1756). Another setting, by the Neapolitan Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804), originated in 1767 and was revised for a Munich performance in 1774.

Mozart's *Il re pastore* is much beholden to the Munich version of Guglielmi's opera, for he used its printed libretto as the basis of a *serenata*, a mode of performance in which the stage element is reduced to a minimum or eliminated altogether, and which enjoyed a lively and fruitful vogue at the Viennese court.<sup>1</sup> By then Metastasio's libretto had served for another setting by Baldassare Galuppi (1706–1785), where it was altered to satisfy the local requirements of its première (Venice, summer 1769) and reduced

from three acts to two. The printed libretto for Guglielmi's 1774 version likewise departs noticeably from Metastasio's original; moreover, Mozart did not always adopt it verbatim: more than once, often to improve its singability, he restored Metastasio's original verse (he is known to have owned a copy of the Turin edition of Metastasio's writings from 1760). Further, his score contains two sections of text missing in Metastasio: version B of the recitative preceding Aria No. 3 ("Aer tranquillo e di sereni") and the *recitativo accompagnato* preceding No. 7 at the end of Act 1 (Scena VIII). Both sections may have been supplied by Giambattista Varesco (c. 1736–1805), later Mozart's librettist for *Idomeneo*, who may have written them for Salzburg in 1775.

Mozart's *serenata* comes at the end of his large body of juvenile stage works, being followed by the fragmentary *Zaide* and then, after a period without an opera commission, by his stroke of genius, *Idomeneo* (1780–81). Today we tend to view its wealth of formal and musical invention in a completely different light: namely, from the perspective of a semi-staged concert piece. Mozart himself seems to have held *Il re pastore* in high regard. This goes some way to explain his later interest in the work. In the summer of 1775 he expanded the overture into a symphony (admittedly as in similar instances) by adding a new finale (K. 102/213<sup>c</sup>) and turning Amyntas's entrance aria "Intendo amico rio" into a slow movement. In the same year he gave a concert performance of Aria No. 3, "Aer tranquillo e di sereni", in Mannheim (the soloist was Aloysia Weber) and perhaps also in Salzburg. (It is well known that this aria bears a close thematic resemblance to the G-major Violin Concerto, K. 216, written shortly thereafter.) Finally, as late as 1784, Mozart recalled his *serenata* of 1775 by writing lead-ins and a cadenza for its best-known number, "L'amerò, sarò costante" (No. 10). Perhaps Amyntas's protestations of love and constancy were meant to be sung by none other than Constanze at a private musical gathering for her husband, using embellishments specially composed for the occasion.

1 For this reason the stage directions in Metastasio's libretto were excluded from the edition of *Il re pastore* published in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), just as they do not appear in Mozart's autograph score. They can, however, be found in tabular form in the critical report to the above-mentioned NMA volume, where they are taken from the Munich libretto of 1764, but with a few variants and addenda included from volume 1 of Metastasio's collected writings (Milan, 1953). Our vocal score places them at their proper locations in the text.

*Synopsis:* The shepherd Amyntas, fearful of dangers from a nearby theater of war, cries out for his lady friend, the shepherdess Elisa. She knows how to calm his fears: Alexander, the ruler of Macedonia, has liberated the Phoenician city of Sidon from the tyrant Stratton, but raises no claims to rulership himself. When Amyntas asks her who shall be king of the land in his stead, Elisa replies that Alexander is presently searching for the rightful successor to the throne. This successor is the son of Sidon's previous king, a young man now living in simple circumstances, unrecognized and unaware of his true standing. Elisa herself is descended from the dynasty of Cadmus, the king of Thebes. She left her parental home for the sake of Amyntas, who fears that she will be dissatisfied with his simple life, and hence with his love. Elisa reassures him of her undying affection. Before leaving to obtain final permission to marry from her parents, she promises that there will soon be nothing more to keep them apart.

Without disclosing their identity, Alexander and his counsellor, Agenore, watch Amyntas praising the happiness of his simple life and his love for Elisa. Impressed by Amyntas's bearing, Alexander decides to make him king by recognizing in him the rightful heir to the throne of Sidon. Agenore, for his part, recognizes in a graceful shepherdess none other than his beloved Tamyris, the daughter of the deposed tyrant Stratton, now hiding herself from Alexander with Elisa. He again confesses his love for her. Tamyris laments her fate, but is certain that Agenore's love will give her strength.

Elisa is looking for Amyntas so that she can happily announce her parents' agreement to their marriage. Agenore wishes to honor Amyntas as the rightful king of Sidon. Amyntas, however, feels that he is being mocked. Agenore now reveals to him his true identity: he is Abdolominus, the son of the deposed tyrant, who placed him in his, Agenore's, care so that he could grow up undisturbed. The time for secrecy is now over, Agenore continues, and Alexander is intent on having him crowned king of Sidon. Distraught, Amyntas refuses the crown lest he lose Elisa. Elisa and Amyntas, with great emotion, renew their pledge of love.

Elisa is again searching for Amyntas, who is

conferring with Alexander in the latter's tent. Agenore brushes her aside, remarking that Amyntas is now king of Sidon and must place the duties of rulership above those of love. Elisa objects, but Agenore remains adamant and orders her to leave. Elisa warns Agenore not to forget his beloved Tamyris and calls him a heartless barbarian.

Stepping out of the tent, Amyntas likewise bristles at Agenore's stern injunction to place his royal duties above his love for Elisa. When Alexander appears, the shepherd informs him that he does not feel called upon to be a ruler. Alexander dismisses his protests, pointing out that the gods enlighten all those whom they have singled out for positions of eminence.

Alexander tells Agenore of his plan to consolidate Amyntas's position by having him marry Tamyris. Unaware that he has deeply distressed his friend Agenore, Alexander sings of the delight that comes when human beings are made happy by victories and sage policies.

Agenore interprets Amyntas's reluctance to mean that, as king, he is unwilling to enter an attachment with a shepherdess. But Amyntas is determined to return the crown, which is worth less to him than his love for Elisa.

Agenore is lovesick for Tamyris. Elisa asks him whether Amyntas and Tamyris will truly marry and whether her lover will abandon her. Agenore, still ill-apprised of the situation, affirms Amyntas's obedience to Alexander's wishes. Elisa feels cast aside and is willing to face death. Agenore, too, loses heart and decides to renounce Tamyris. Meanwhile, Tamyris has been informed of Alexander's marital scheme. She asks Agenore why he did not bring her this message himself and demands that he appear at her wedding. Agenore upbraids Tamyris for her cruelty, which only leads her to ask which of them is the more cruel. Torn between love and duty, Agenore laments his fate. Alexander asks the gods for their blessing and the fulfilment of his wishes.

Tamyris throws herself at Alexander's feet and asks him whether she ought to value the rank of queen above her happiness with Agenore. Elisa accuses Alexander of treating her unjustly by turning the heart of Amyntas, whom she has loved since childhood. She begs him to help her. Amyntas returns the royal mantle to Alexander: someone else should reign at Tamyris's side, for

he cannot live without Elisa's love. Realizing that lovers should not be parted, Alexander joins the hands of the two couples. The shepherd becomes king, and all praise Alexander's wise judgment.

\*

## Notes on the Vocal Score

This vocal score is based on the edition of *Il re pastore* prepared by Pierluigi Petrobelli and Wolfgang Rehm for the *Neue Mozart-Ausgabe* in 1985 (NMA II/5/9). The preface to that volume deals with the commission and the genesis of the opera (insofar as they are documented by the sources) as well as the many settings of Pietro Metastasio's libretto, the first performance, and, of course, the sources consulted for both the music and the words of the edition. It also includes a section of editorial comments and a detailed section of general remarks on performance practice. We therefore strongly recommend reading it before setting out to rehearse a new performance.

The vocal score has been deliberately kept easy to play. It was prepared in accordance with the following rules:

1. The realization of the continuo part in *secco* recitatives and *recitativi semplici*, reproduced in small print, should be entrusted to a harpsichord or hammerklavier, a cello, and perhaps a small double bass.<sup>2</sup> It has been kept as simple as possible, thereby offering much leeway for improvisation in performance.

2. The numbering of scenes and the choice of headings (e. g. "Scena I", "Aria", "Recitativo") make no typographical distinction between Mozart's autograph score<sup>3</sup> and free editorial additions.

2 We also recommend employing a keyboard instrument from time to time in the closed numbers and in the accompanied recitatives on pp. 39–41 and 101–106.

3 The full score, formerly in the Prussian State Library, Berlin, is now located in the Biblioteka Jagiellońska, Cracow. A single autograph leaf with lead-ins and a cadenza for No. 10 is preserved in the music collection (with Mendelssohn Archive) of the Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Leopold Mozart occasionally entered headings (e. g. "Overture"), tempo indications, and other marks such as the two act numbers into his son's score; see the NMA volume and its critical report.

3. The Italian text is printed throughout in roman type, the German translation in italics.

4. As a rule, the extremely sparse additions to the musical text in NMA are distinguished typographically by small print for dynamic marks, parentheses for accidentals, square brackets for the execution of appoggiaturas, and broken lines for slurs. Square brackets are occasionally used for other purposes as well, e. g. for the time signature in m. 1 on p. 28.

## Performance Notes for Singers

1. Appoggiaturas: Those printed in small type above the vocal staves (wherever necessary and possible in *secco* recitatives, far less often in closed numbers) are not meant to be binding, but rather to encourage singers to improvise solutions of their own.

2. Cadenzas, lead-ins, fermata embellishments: Passages where these features may be improvised are indicated by annotations, albeit usually in verbal form so as not to inhibit the singer's imagination and creativity. The singer's taste, style, and skill alone determine whether and in what form the embellishments may be added, depending on the musical and dramatic context concerned. It should be remarked in this connection that Mozart's lead-ins and cadenza for No. 10 ("L'amerò, sarò costante"), which have come down to us in a separate manuscript tradition, have, of course, been reproduced in the relevant passages of our vocal score<sup>4</sup> and are meant to serve as models.

Wolfgang Rehm  
(translated by J. Bradford Robinson)

4 See pp. 179, 183, and 184.