

W. A. MOZART

Betulia liberata

Azione sacra in zwei Teilen / in two parts

Libretto: Pietro Metastasio

KV 118 (74^c)

Deutsche Übersetzung von / German translation by
Eberhard Schmidt

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

Hans-Georg Kluge



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 4521a

VORWORT

„Den 14^{ten} [März 1771] fuhr ich nach Vicenza, und sie [die in Venedig lebende und aus Salzburg stammende Kaufmannsfamilie Wider] nach Venedig zurück. Wir besahen in Padua was in einem tage zu sehen möglich war, da wir auch hier keine Ruhe hatten, und Wolfg: an 2 Orthen spielen muste. Er bekam aber auch eine Arbeit, indem er ein Oratorium nach Padua Componieren muß, und solches nach gelegenheit machen kann“ (Brief Leopold Mozarts vom 14. März 1771 an seine Frau in Salzburg)¹. Die Mozart-Forschung hat mit dem im Brief genannten „Oratorium“ mit guten Gründen die *Azione sacra Betulia liberata* KV 118 (74^e) in Verbindung gebracht, denn in einem (italienisch verfassten) Brief vom 19. Juli 1771 an Conte Giovanni Luca Pallavicini berichtet Leopold ebenfalls über das Oratorium, diesmal etwas genauer: Das Werk, über einen Text des Wiener Hofpoeten Pietro Metastasio (1698–1782), sollte Mozart im Auftrag von Giuseppe Ximenes, Fürst von Aragona, schreiben. Danach tritt in der Mozartschen Familienkorrespondenz über dieses Werk ein 13 Jahre währendes Schweigen ein, bis Mozart am 21. Juli 1784 seine Schwester bittet, der Vater möge doch „das alte Oratorium *betulia liberata*“ schicken: „ich muß dieses oratorium für die hiesige Societät schreiben – vielleicht könnte ich hie und da etwas davon Stückweise brauchen.“ Danach begegnet uns das Werk in der Familienkorrespondenz erst wieder nach Mozarts Tod, in den Verlagsverhandlungen von Mozarts Witwe Constanze mit dem Offenbacher Verleger Johann Anton André (ab 1792) bzw. in den Aufzeichnungen, die Mozarts Schwester, nunmehr Maria Anna Reichsfreiin von Berchtold zu Sonnenburg, für Mozarts frühen Biographen Friedrich Schlichtegroll 1792 verfasst hat.

So spärlich diese Auskünfte auch sind, auf die Werkgeschichte lassen sie doch einige Rückschlüsse zu. Dass Mozart 1771 ein Oratorium

über einen Text von Metastasio, eben *Betulia liberata*, geschrieben hat, ist durch die Existenz von Mozarts Autograph (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) hinlänglich bezeugt, das zwar keine originale Datierung aufweist, der Schrift nach aber eindeutig den Werken des Jahres 1771 zuzuordnen ist. Die Tatsache, dass das Werk nach dem oben genannten Brief Leopold Mozarts an Graf Pallavicini lange Zeit nicht mehr erwähnt wird, lässt nur den Schluss zu, dass damals, um 1771, eine Aufführung aus welchen Gründen auch immer nicht zustande gekommen ist. – Mozarts Beziehungen zur Wiener Tonkünstlersozietät ab 1784 sind auch anderweitig belegt, wie die Entstehungsgeschichte der Kantate *Da-vide penitente* KV 469 bezeugt². Auch bei diesem Werk hatte Mozart, vermutlich aus Zeitgründen, auf ein anderes eigenes Werk zurückgegriffen, die unvollendete Messe in c KV 427 (417^a) von 1782/83, und nur zwei Arien neu komponiert. Eine Aufführung der *Betulia liberata* 1786 in Wien, angeblich mit neuem Eingangsschor „Qual fiero caso“ und Neukomposition des Arientextes „Te solo adoro“ (No. 13) als Quintett (von beiden ist nichts überliefert), ist indes mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszuschließen (vgl. das Vorwort zu NMA 1/4/2: *Betulia liberata*, von Luigi Ferdinando Tagliavini, S. VIIIf.), sodass wir wohl davon ausgehen müssen, dass *Betulia liberata* zu Mozarts Lebzeiten nie erklungen ist.

Mozarts Witwe Constanze verkaufte, wie gesagt, das Autograph zusammen mit dem übrigen Mozart-Nachlass an den Offenbacher Verleger Johann Anton André, dessen Sohn Johann August André es erbte und von dem es die Berliner Bibliothek 1873 erwarb.

Die stoffliche Grundlage für Pietro Metastasios *Azione sacra Betulia liberata* bildet das *Buch Judit* des Alten Testaments, das zwar in der protestantisch-lutherischen Tradition als apokryph gilt und darum in den meisten Luther-Bibeln nicht enthalten ist, im Katholizismus aber eine große Rolle spielt (Texte des *Judit*-Buches werden u. a.

1 Vgl. Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände, Kassel etc. 1962/63. Als Nachweis für Briefzitate wird im Vorwort dieses Klavierauszugs lediglich das Briefdatum verwendet.

2 Vgl. das Vorwort zur Edition des Werkes in der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) 1/4/3: *Da-vide penitente*, vorgelegt von Monika Holl, S. Xff.

in der Marienliturgie verwendet). In der Tat gehört die Geschichte der schönen Israelitin Judit, die sich beherzt ins feindliche Lager der Assyrer begibt, dort nach einer durchzechten Nacht dem schlafenden Feldherrn Holofernes den Kopf abschlägt und so das bedrängte Betylua (Betulia) von der Belagerung befreit, zu den am häufigsten vertonten Sujets der Musikgeschichte. Allein Metastasios Libretto diente außer Mozart noch an die dreißig anderen Komponisten zwischen 1734 und 1821 als Text, meist für Oratorien, und insgesamt sind zwischen 1621 und 1998 mindestens 166 Musikwerke nachweisbar, die mittelbar, meist aber unmittelbar zu diesem Stoff Bezug haben: Oratorien, später auch Opern bis hin zu Travestien (Hebenstreit/Nestroy 1849) und Operetten (Lehár 1934) oder Bühnenmusiken zu den *Judith*-Dramen von Friedrich Hebbel (1840) und Jean Giraudoux (1934)³.

Nabuchodonosor, König der Assyrer – der biblische Bericht ist hinsichtlich historischer Faktentreue nicht sonderlich zuverlässig, denn Nabuchodonosor, in anderen Erzählungen auch Nebukadnezar, war nicht König der Assyrer, sondern des neubabylonischen Reiches (605–562) –, Nabuchodonosor also befand sich im Krieg und bat die westlichen Völker um Hilfe, die diese ihm jedoch verweigerten. Daraufhin beauftragte er seinen Feldherrn Holofernes, alles zu unterwerfen, was sich ihm in den Weg stellen sollte, und der tat, wie ihm geheiß, dabei eine Spur der Verwüstung hinter sich lassend, bis er bei Betylua – unklar wiederum, welche Stadt im *Judit*-Buch damit gemeint ist, vielleicht die Festung Jericho nahe Jerusalem – auf unerwarteten Widerstand der Israeliten stieß, die ihrerseits soeben aus babylonischer Gefangenschaft heimgekehrt waren und wenig Lust verspüren mochten, sich erneut in Knechtschaft zu begeben. Gefragt, was es denn mit diesem seltsamen Volk auf sich habe, trat Achior, Anführer der Ammoniter in Holofernes' Heer, vor: Das Volk der Juden stünde unter dem besonderen Schutz ihres allmächtigen Gottes und sei faktisch unbesiegbar, es sei denn, es befände sich in sündigem Ungehorsam gegen Gott, was immer wieder einmal geschehen sei. Sollte dies

auch jetzt der Fall sein, so möge Holofernes das Volk Israel bedenkenlos angreifen, wo nicht, täte er besser daran, es in Ruhe zu lassen. Gewaltmensch, der er war, geriet Holofernes über diese Auskünfte derartig in Wut, dass er Achior aus seinem Heer verbannte und gefesselt an einen Ort bringen ließ, wo ihn die Israeliten unweigerlich finden würden; selbst aber befahl er die Fortsetzung der Belagerung und die Besetzung der für die Stadt lebensnotwendigen Wasserquellen. Der Erfolg dieser Maßnahme ließ nicht lange auf sich warten, denn schon begann die unter dem Durst leidende Bevölkerung die Stadtoberen, an deren Spitze Ozias, zu bedrängen, den Belagerern nachzugeben.

An dieser Stelle der biblischen Erzählung etwa setzt Metastasios Oratorienlibretto ein, das sich erstaunlich eng an den alttestamentarischen Bericht anlehnt. Fast alle Personen aus dem *Judit*-Buch kehren hier wieder, die Stadtoberen Ozias/Ozia, Chabris/Cabri und Charmis/Carmi, Judit/Giuditta und Achior; neu eingeführt hat Metastasio lediglich die Israelitin Amital, in der die Aufsässigkeit des gepeinigten Volks gleichsam als Person und damit als Gegenfigur zur Giuditta greifbar wird. Das wahrhaft blutrünstige Geschehen, die Enthauptung des Holofernes mit zweifachem Schwerthieb, und als Folge daraus die Befreiung Betulias von den Belagerern bleibt eher im Hintergrund, denn der Hörer/Zuschauer erlebt das alles lediglich indirekt, als erzählten Bericht der Giuditta, was zum Teil auch für das *Judit*-Buch selbst gilt, wo Judit versichert, sie habe ihre Tat vollführt, ohne dass es dem Holofernes gelungen sei, eine Sünde mit ihr zu begehen – eine klare Aussage, über die sich spätere Bearbeiter des Stoffes hinweggesetzt haben, wie zum Beispiel Friedrich Hebbel, dessen *Judith* bewusst den Weg der Sünde geht und dabei zusätzlich in der Begegnung mit Holofernes in einen inneren Konflikt gerät und damit zur tragischen Figur wird. Nicht so bei Metastasio, dessen Giuditta, wie auch die biblische Judit, nichts Tragisches an sich hat, vielmehr völlig unerschütterlich ihren Weg geht, wie sie ihn sich in tiefstem Gottvertrauen vorgezeichnet hatte.

Besondere Bedeutung gewinnt in Metastasios Libretto die Figur des Achior, dessen Geschichte und Bekehrung fast zu einer Art zweitem Handlungsstrang anwächst, oder anders formuliert: Der äußeren Befreiung Betulias durch Judits Tat

3 Vgl. NMA I/4/2, Vorwort, S. VIII (Anmerkung 11) sowie Alexander Reischert, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, 2 Bände, Kassel etc. 2001, S. 533–539.

entspricht die innere Befreiung Achiors von den falschen Göttern und seine Hinwendung zu dem einen allmächtigen Gott, wodurch in Metastasio's *Azione sacra* die alttestamentarische Historie gleichsam christologisch überhöht wird.

Mozarts *Betulia liberata*, gern als „Geniestreich des Fünfzehnjährigen“ apostrophiert, steht seinen frühen Opern in nichts nach, doch war Mozart offensichtlich bemüht, einen Unterschied zwischen *Azione sacra* und *Azione teatrale* kompositorisch sinnfällig werden zu lassen. Das gelingt naturgemäß weniger in den Arien, die entsprechend der Textform mehr oder weniger traditionellen Vorbildern vor allem aus der *opera seria* folgen, wohl aber in einigen *Accompagnato-Rezitativen*, insbesondere in der großen Erzählung, in der Giuditta über ihre heroische Tat berichtet. „Von den vergleichbaren Szenen in einer Oper unterscheidet sich dieses *Accompagnato* – der Ungeheuerlichkeit des Berichteten zum Trotz – durch eine wenig dramatische, sondern eher der geistlichen Sphäre zugeordneten Instrumentalbegleitung, die langausgehaltenen Streicherakkorde vollziehen nicht den Hergang nach, sondern geben Auskunft über Judiths gleichsam entrückte Gestimmtheit“ (Silke Leopold). Und nicht zuletzt muss in diesem Zusammenhang auch auf die Chöre hingewiesen werden, die hier eine große Rolle spielen und zum Teil durchaus opernmäßig gehalten sind, zu einem anderen Teil aber – man denke an den Schlusschor – den feierlichen oder auch zum Sakralen tendierenden Charakter des Werkes unterstreichen.

Das Stück, wenn auch als *Azione sacra*, mithin als konzertant aufzuführendes Oratorienwerk konzipiert, eignet sich durchaus auch für szenische Aufführungen, mehr jedenfalls als manche Oratorien und Passionen, die bühnenmäßig darzustellen man sich in letzter Zeit nicht gescheut hat. Der große Anteil von *Secco-Rezitativen* freilich – man denke nur an den 126 Takte langen theologischen Disput zwischen Ozia und Achior zu Beginn der *Parte seconda* – steht dem etwas im Wege und stellt den Hörer bzw. Zuschauer immer wieder auf eine harte Probe: Hier kann und darf gekürzt werden, ohne dass dabei das Verständnis fürs Ganze ernstlich Schaden nähme.

Die Handlung

Parte prima: Ozia sucht das ihn bedrängende Volk zu ermutigen, der Belagerung der Stadt durch

die Truppen des Holofernes weiterhin standzuhalten: Gottlose Furcht, so hält er den Verzagten vor, sei das schwerste Vergehen gegen Gott (No. 1 Aria). Doch ihm widersprechen Cabri und später Amital. Schon bereiteten sich einige auf das Ende vor, andere, die noch Standhaftigkeit zeigten, würden verhöhnt, und der Anblick all dieses Elends, so Cabri, lasse auch das stärkste Herz erweichen (No. 2 Aria). Ozias Hinweise auf die Heilstaten, die Gott in der Vergangenheit am Volk Israel vollbracht habe, lässt Cabri nicht gelten, unterstützt dabei von Amital, die sich zur Sprecherin der von Durst gepeinigten Bewohner erklärt und Ozia sogar der Herzlosigkeit und Untätigkeit zeiht (No. 3 Aria). Lieber, so Amital, wolle man durch das Schwert sterben als an Durst und Hunger elendig zugrunde gehen. Mit Mühe gelingt es Ozia schließlich, das Volk dazu zu bewegen, noch fünf Tage durchzuhalten. Er und die Umstehenden stimmen in ein inbrünstiges Gebet ein (No. 4 Coro).

Da betritt Giuditta, die schöne Witwe des Manasse, die Szene, sehr zum Erstaunen der Übrigen, da sie seit dem Tod ihres Gatten in völliger Zurückgezogenheit gelebt hatte. Leidenschaftlich hält sie dem Volk seine Verzagtheit vor, mit der es sich vor Gott schuldig mache: Wo die Furcht überwiegt, stirbt der Glaube (No. 5 Aria). Eindringlich ermahnt sie zu unbedingtem Gottvertrauen, lässt aber erkennen, dass sie insgeheim einen Plan erdacht hat, von dem sie aber erst sprechen will, wenn sie sich vorbereitet hat und zurückkehrt; unterdessen möge man ihre frommen Gedanken mit Gebeten unterstützen (No. 6 Coro).

Da kommt Carmi hinzu, der seinen Beobachtungsposten verlassen hat und einen Gefangenen hereinführt, Achior, den Kommandanten der Ammoniter im Heer des Holofernes, den er gefesselt an einem Baum fand. Achior erklärt das grausame Verhalten des Holofernes: Gefragt, was er von dem Volk der Israeliten wisse, hätte er, Achior, Holofernes geraten, herauszufinden, ob das Volk seinem Gott untreu geworden sei. In diesem Falle könne Holofernes des Sieges sicher sein. Doch wenn das Volk sich nicht an Gott versündigt habe, möge er auf keinen Sieg hoffen, vielmehr sich vor aller Welt der Verachtung preisgeben. Worauf ihn Holofernes wütend von sich geschickt und ihm gedroht habe, er werde ihn zusammen mit den Israeliten vernichten, was

ihm ohne weiteres zuzutrauen sei, weil dieser Holofernes ein grausamer und zutiefst gottloser Mensch sei (No. 7 Aria). Ozia, der sich das alles mit größtem Interesse angehört hat, gibt Achior nicht nur die Freiheit, sondern nimmt ihn zu dessen nicht geringer Überraschung als Gast in sein Haus auf.

Die alsbald zurückkehrende Giuditta ist kaum wiederzuerkennen. Sie hat ihre Trauerkleider abgelegt, ihr Haar geflochten und mit duftendem Balsam gesalbt und sich in ihren schönsten Kleidern und mit allerlei Schmuck aufs prächtigste herausgeputzt. Ozias erstaunte Fragen wehrt sie ungeduldig ab und befiehlt mehr als dass sie bittet, die Tore öffnen zu lassen, da sie hinaus müsse und nur ihre Magd sie begleiten solle. Der von soviel Entschlossenheit geradezu eingeschüchterte Stadtoberste tut, was sie verlangt und erbittet für sie Gottes Führung. Sie aber weiß sich auf dem rechten Weg, und von Gott geschützt und geleitet ist sie sicher, dass ihr Vorhaben siegreich enden wird (No. 8 Aria). Ratlos, doch neue Hoffnung schöpfend, bleiben die Israeliten zurück (No. 9 Coro).

Parte seconda: Ozia und Achior befinden sich in einem zwar freundlichen, aber mit großem Ernst geführten Religionsgespräch, in dem Ozia Achior von der Existenz des einen allmächtigen Gottes zu überzeugen sucht, der, wenn auch selbst unsichtbar, in Allem gegenwärtig ist (No. 10 Aria). Achior bleibt unschlüssig, als Amital hinzukommt und Ozia mit ihren alten Vorhaltungen überhäuft (No. 11 Aria). Doch dann ertönen Rufe nach den Waffen, und als noch alle rätseln, was das zu bedeuten habe, erscheint Giuditta und verkündet die Rettung: Sie selbst habe Holofernes getötet. Auf die erstaunten Fragen berichtet sie, was ihr inzwischen geschehen, wie sie, kaum dass sie Betulia verlassen hatte, aufgegriffen und dem Holofernes vorgeführt wurde, wie der sie höflich und gutwillig aufgenommen und zu einem Bankett geladen, dabei aber mehr Wein getrunken habe als ihm gut tat, wie die Wärter nach und nach verschwanden, bis sie allein mit dem nunmehr schlafenden Feldherrn zurückblieb, sie sodann ein Schwert von der Wand genommen und damit den Holofernes zunächst schwer verletzte, sodann aber mit einem zweiten kräftigen Schlag den Kopf glücklich vom Rumpf trennte – den Totenkampf des Überwältigten beschreibt sie mit fast medizinischer Präzision –, dann den Kopf

eingewickelt und ihrer treuen Magd übergeben habe und so siegreich zurückgekehrt sei. Achior erkennt den mitgebrachten Kopf als dem Holofernes zugehörig, dann fällt er in Ohnmacht – vor Schreck, wie Amital meint, doch Giuditta deutet Achiors Schwäche anders: Die Schleier, die seine Augen verdunkelten, wurden ihm zu schnell entrisen, und von so hellem Licht plötzlich übermannt, habe er seine Augen schließen müssen (No. 12 Aria). In der Tat bekennt sich Achior nun auch zum Gott Abrahams (No. 13 Aria), aber auch Amital wird sich bewusst, dass ihre Zweifel an Gottes Allmacht frevelhaft waren und bittet Gott um Erbarmen (No. 14 Aria). Der hinzukommende Carmi weiß zu berichten, dass die assyrischen Truppen, nachdem ihre Führer den Feldherrn ermordet und kopflos in seinem Blute vorgefunden, in völliges Durcheinander geraten waren und in heillosen Flucht das Weite gesucht hätten: Noch seien die Schreie der Fliehenden zu hören (No. 15 Aria). Giuditta aber lehnt die ihr angebotenen Belohnungen ab, denn nicht sie habe die befreiende Tat vollbracht, sondern Gott habe ihr die Hand geführt. Zusammen mit dem umstehenden Volk stimmt sie einen Lobgesang an (No. 16 Coro).

Hinweise zur Aufführungspraxis und zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Luigi Ferdinando Tagliavini 1960 vorgelegten Edition der *Azione sacra Betulia liberata* KV 118 (74^c) im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA I/4/2; Kritischer Bericht 1963). Mozarts Autograph des Werkes ist erhalten und befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv); es diente der NMA-Edition von 1960 als einzige Quelle.

Die Aussetzung des Continuo in den Secco-Rezitativen (als Herausgeberzutat im Kleinstich) ist bewusst schlicht gehalten und lässt so dem Interpreten Raum für weitere improvisatorische Ausschmückung. Als Begleitinstrumente kommen Cembalo und Violoncello, eventuell auch ein kleiner Kontrabass in Betracht.

Die in den Secco- und Accompagnato-Rezitativen, in geringerem Umfang auch in den Arien in kleinerem Stich über den Gesangssystemen angebrachten Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen sind nicht verbindlich, sondern

wollen die Sänger zu eigenschöpferischer Improvisation anregen. Generell muss der Gebrauch von Appoggiaturen sowohl in Rezitativen, vor allem aber in den Arien dem Stilempfinden und dem Geschmack der Sänger überlassen bleiben.

Dies gilt in noch stärkerem Maße für die improvisierte Ausführung von Fermaten durch Kadenzes und „Eingänge“, auf die in Fußnoten zum Notentext hingewiesen wird. Auch hier sollten Stilempfinden und künstlerisches Vermögen darüber entscheiden, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausgezeichnet wird. Weitere ausführliche Hinweise zur Aufführungspraxis enthält das

Vorwort zu NMA I/4/2, S. IXff., worauf hier mit Nachdruck verwiesen sei.

Die sparsamen Ergänzungen des Herausgebers des NMA-Bandes sind in der Regel typographisch gekennzeichnet: Tempoangaben stehen kursiv, in den Gesangssystemen sind die Bögen gestrichelt, dynamische Angaben stehen in kleinerer Type, Akzidenzien in runden, Vorschlagsinterpretationen in eckigen Klammern.

Die Seitenzahlen in den eckigen Klammern innerhalb der Gesangstexte verweisen auf die Fortsetzung der jeweiligen Partie.

Dietrich Berke
Zierenberg, im September 2005

PREFACE

“On the 14th [of March 1771] I traveled on to Vicenza, and they [the Widlers, a family of Salzburg merchants living in Venice] returned to Venice. We saw as much of Padua as can be seen in a day, as there too we were not left in peace and Wolfgang had to play at two houses. Moreover he has received a commission to compose an oratorio for Padua, which he can do at his leisure” (Leopold Mozart’s letter of 14 March 1771 to his wife in Salzburg)¹.

Mozart scholars have justifiably regarded the “oratorio” mentioned in this letter as a reference to the “azione sacra” *Betulia liberata* (K. 118/74^c), for Leopold Mozart likewise mentions an oratorio in a letter of 19 July 1771 to Conte Giovanni Luca Pallavicini. This time, however, he was somewhat more specific: writing in Italian, he reports that the new work is to be based on a libretto by the

Viennese court poet Pietro Metastasio (1698–1782) and that Mozart was commissioned to write it by Giuseppe Ximenes, Prince of Aragona. Thereafter a silence of thirteen years’ duration fell upon this work in the family correspondence. It was not broken until 21 July 1784, when Mozart asked his sister to have Leopold send him “my old oratorio *Betulia liberata* [...] I have to compose the same oratorio for the Society in Vienna and might possibly be able to use bits of it here and there.” The next time we encounter the oratorio in the family correspondence is only after Mozart’s death, namely, in the negotiations between his widow Constanze and the publisher Johann Anton André of Offenbach (from 1792 on), and again in the memoir that his sister, now Baroness Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg, wrote for the benefit of Mozart’s early biographer, Friedrich Schlichtegroll (1792).

As meager as this information may be, it at least allows us to draw a few conclusions about the work’s genesis. The fact that Mozart, in 1771, wrote an oratorio named *Betulia liberata* to a libretto by Metastasio is sufficiently proved by the existence of his autograph score (*Staatsbibliothek*

1 Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe*, edited by the International Mozarteum Foundation, Salzburg, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 4 vols. of text (Kassel, 1962–3). All quotations from Mozart’s correspondence in this preface are identified by the date of the letter cited.

Preußischer Kulturbesitz, Berlin), which, though undated, can be clearly assigned to the year 1771 on the evidence of the handwriting. The fact that it was not mentioned for years after Leopold's letter to Count Pallavicini can only imply that, for whatever reasons, it was left unperformed in or around 1771. Mozart's ties to the *Tonkünstler-sozietät* in Vienna from 1784 on are well-documented elsewhere, as can be seen in the history of the cantata *Davide penitente* (K. 469)². Here, too, Mozart, presumably working under deadline pressure, turned to an earlier composition from his own pen, the unfinished C-minor Mass of 1782–3 (K. 427/417^a), and only wrote two new arias. Still, the possibility that *Betulia liberata* was performed in Vienna in 1786, allegedly with a new opening chorus ("Qual fiero caso") and a new setting of the aria "Te solo adoro" (No. 13) as a quintet, can be safely dismissed for the simple reason that no trace of these two pieces has survived (see the preface to *Betulia liberata*, ed. Luigi Ferdinando Tagliavini, NMA I/4/2, pp. VII f.). We are therefore forced to assume that *Betulia liberata* was never given a hearing in Mozart's lifetime.

As already mentioned, Mozart's widow Constanze sold the autograph score, along with the rest of her husband's posthumous estate, to the Offenbach publisher Johann Anton André. He bequeathed it in turn to his son, Johann August André, from whom it was acquired in 1873 by the Royal Library in Berlin.

Pietro Metastasio's "azione sacra" *Betulia liberata* is based on the Book of Judith from the Old Testament. This book is consigned to the Apocrypha in the Lutheran tradition and is therefore not to be found in most Lutheran Bibles. In the Catholic tradition, however, it plays a large role (passages of the Book of Judith are used in the Marian liturgy, among other places). Indeed, the story of the beautiful Israelite Judith, who courageously slips into the enemy camp of the Assyrians and, after a night of debauchery, strikes off the head of their sleeping commander Holofernes, thereby raising the siege of Bethulia (Betulia), is one of the most frequently composed subjects in the history of music. In addition to Mozart's setting, Metastasio's libretto alone served

some thirty other composers between 1734 and 1821, usually for oratorios. No fewer than 166 compositions written between 1621 and 1998 are known to have been based directly, or usually indirectly, on this material. The settings range from oratorios and, somewhat later, operas to burlesques (Hebenstreit/Nestroy, 1849), operettas (Lehár, 1934), and incidental music to plays by Friedrich Hebbel (1840) and Jean Giraudoux (1934)³.

Nebuchadnezzar, King of the Assyrians (the biblical account is not particularly reliable in point of historical fact, for in other retellings he, or Nabugodonosor or Nabu-Kudurri-Usur, was the ruler not of the Assyrians but of the New Babylonian Empire from 605–562 BC), found himself in a state of war and asked the western nations for their assistance. On learning of their refusal he ordered his captain Holofernes to subdue all who stood in his path. This he did, leaving behind a trail of devastation until he encountered unexpected resistance in Bethulia. (Once again it is unclear which city the Book of Judith is referring to, perhaps the fortress of Jericho near Jerusalem.) The Israelites had just returned from the Babylonian Captivity and were ill-disposed to re-enter a state of bondage. Asked what this strange nation was all about, Achior, the leader of the Ammonites in Holofernes' army, stepped forward: the Jews, he explained, enjoy the special protection of their almighty God and are, in effect, invincible, unless they are in a state of sinful disobedience toward that God, which occasionally happens. If this should be the case now, Holofernes may attack the Israelites without hesitation; if not, he should best leave them alone. Being a man of violence, Holofernes flew into such a rage at hearing this report that he banished Achior from his army and had him brought in chains to a place where the Israelites were certain to find him. Then he ordered the siege to continue and the city's vital wellsprings to be seized. The effects of these measures soon became obvious to all, and the city's population, languishing from thirst, began to exert pressure on the city elders, headed by Uzziah, to surrender to the besiegers.

2 See the preface to Monika Holl's edition of this work for the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA), I/4/3: *Davide penitente*, pp. Xff.

3 See the preface to NMA I/4/2, p. VII (note 11), and Alexander Reischert: *Kompendium der musikalischen Sujets: Ein Werkkatalog*, 2 vols. (Kassel, 2001), pp. 533–539.

It is roughly at this point in the biblical story that Metastasio's oratorio begins. It adheres with surprising fidelity to the Old Testament account. Almost all the characters from the Book of Judith make an appearance: Judith (Giuditta), Achior, and the city elders Uzziah (Ozia), Chabris (Cabri), and Charmis (Carmi). The only character introduced by Metastasio is the Israelite woman Amital as a personification of the rebelliousness of the suffering nation, and thus as a counter-figure to Giuditta. The truly bloodthirsty event – the decapitation of Holofernes with two strokes of the sword – and the resultant lifting of the siege remain somewhat in the background. The listener (or spectator) experiences the action indirectly through Giuditta's narrative (the same also applies in part to the Book of Judith), in which the heroine asserts that she carried out the deed while managing to keep Holofernes' sinful intentions at bay. This unequivocal profession of innocence was ignored by later tellers of the story, such as Friedrich Hebbel, whose Judith deliberately chooses the path of sin and is embroiled in an additional internal conflict through her encounter with Holofernes, thereby turning into a tragic figure. This was not to the taste of Metastasio, whose Giuditta, like the biblical Judith, has nothing tragic about her, but imperturbably travels the path pre-ordained for her by her profound faith in God.

Metastasio's libretto attaches special importance to the character of Achior, whose story and conversion almost take on the stature of a parallel plot line. To put it another way, the external liberation of Bethulia through Judith's deed corresponds to the internal liberation of Achior from false gods and his acceptance of God the Almighty. In this way Metastasio's "azione sacra" virtually places a christological superstructure on the Old Testament story.

Betulia liberata is commonly referred to as a "stroke of genius by the fifteen-year-old Mozart", and it in no way falls short of his early operas. Still, Mozart was obviously at pains to make a clear distinction between "azione sacra" and "azione teatrale" in his score. For obvious reasons he was less successful in this regard in the arias, which are more or less constrained by traditional models in their verse forms, especially those of *opera seria*. But he managed to bring it off in several of the accompanied recitatives, es-

pecially in the great narrative in which Giuditta relates her heroic deed. To quote Silke Leopold: "This *accompagnato*, notwithstanding the monstrosities it has to recount, differs from comparable operatic scenes in that its instrumental accompaniment is more attentive to the spiritual than the dramatic. The long sustained chords in the strings, rather than following the depicted actions, provide information on Judith's transfigured cast of mind." Finally, we should not overlook the choruses, which play a large role in this connection. At times they are handled with operatic verve, whereas at other times (as in the final chorus) they underscore the solemn or even latently sacred character of the work.

Being an "azione sacra", *Betulia liberata* was conceived as an oratorio for concert performance. Nonetheless, it is perfectly suited for performance on stage, at least more so than many other oratorios and Passion settings that theater directors have, in recent years, shown no qualms in staging. The great majority of the *secco* recitatives – we need only think of the 126-bar theological dispute between Ozia and Achior at the opening of Part II – tend to pose an obstacle to stage presentations and constantly put the listeners or spectators to a severe test. Here cuts are permissible, and indeed advisable, without doing serious damage to the intelligibility of the work as a whole.

The Plot

Parte prima: The city is besieged by Holofernes' forces, and Ozia is trying to encourage the imploring Israelites to stand firm: godless fear, he tells his disheartened people, is the worst of all offenses toward God (No. 1 Aria). Cabri, and later Amital, disagree: some, Cabri maintains, are already preparing for the end; others who have shown steadfastness are being mocked; and the sight of all the misery is enough to soften the hardest of hearts (No. 2 Aria). Ozia's references to the acts of salvation that God has bestowed upon the people of Israel in the past leave Cabri unconvinced. He is seconded by Amital, who appoints herself the spokeswoman of the city's thirsting inhabitants and even accuses Ozia of inaction and heartlessness (No. 3 Aria). We would rather die by the sword, Amital proclaims, than perish miserably from thirst and hunger. With great effort Ozia finally persuades the people to

hold out for another five days. He and the assembled Israelites join voices in a fervent prayer (No. 4 Chorus).

Now Giuditta, the beautiful widow of Manasses, enters the scene, much to the amazement of the others, for she has lived in utter seclusion since the death of her husband. She passionately upbraids the people for their faint-heartedness, a sin in the eyes of God: where fear reigns, faith shall perish (No. 5 Aria). She urges them to trust unconditionally in God, at the same time hinting that she has secretly devised a plan. She will only speak of her plan after she has prepared herself and returned; until that time the people should support her pious thoughts with their prayers (No. 6 Chorus).

Now Carmi, having left his sentry post, arrives with a prisoner in tow: it is Achior, the leader of the Ammonites in Holofernes' forces, whom he found chained to a tree. Achior enlarges on Holofernes' cruelty: asked by Holofernes what he knows about the Israelites, he advised the commander to find out whether they had been unfaithful to their God. If so, he is certain to be victorious. But if the people have not sinned against their God he can have no hope of victory, but will earn the contempt of the entire world. Livid with rage, Achior continues, Holofernes thereupon dismissed him and threatened to annihilate him along with the Israelites. He is thoroughly capable of doing so, Achior contends, for Holofernes is a cruel and fundamentally godless creature (No. 7 Aria). Ozia, who has listened with rapt attention, not only sets Achior free but, to Achior's considerable surprise, invites him to be a guest in his own home.

At this point Giuditta returns. She is hardly recognizable, having cast off her mourning, braided her hair, anointed herself with aromatic balm, donned her most beautiful clothes, and adorned herself with the most resplendent of jewelry. She impatiently dismisses questions from the astonished Ozia, and commands rather than asks that the gates be opened to let her out, accompanied by her sole companion, her maid. Overawed by her firmness of purpose, the city elder does as he is told and asks God to give her His counsel. Giuditta knows that she is on the right path, however, and is certain that, with God's protection and guidance, her plan will end in victory (No. 8 Aria). The Israelites are left be-

hind, dumbfounded, but filled with new hope (No. 9 Chorus).

Parte seconda: Ozia and Achior are embroiled in an amicable but earnest dispute on religion. Ozia attempts to convince Achior of the existence of God the Almighty who, though invisible, is present in all things (No. 10 Aria). Achior is still undecided when Amital arrives and belabors Ozia with her old reproaches (No. 11 Aria). At this point a call to arms is sounded. While the people wonder what it means, Giuditta appears and proclaims their salvation: she herself has slain Holofernes. In answer to their astonished questions she recounts what has happened: how she was seized and led to Holofernes shortly after leaving Bethulia; how he received her courteously and benevolently and invited her to a banquet, where he drank more wine than was good for him; how one by one the guards disappeared until she was left behind with the sleeping commander, alone; how she took a sword from the wall and first dealt Holofernes' a grievous wound, then severed his head from his body with a second mighty blow (she describes the death-throes of the overpowered man in almost medicinal detail); how she then wrapped his head in a piece of cloth, handed it to her faithful maid, and has now returned victorious. Hardly has Achior recognized the severed head as belonging to Holofernes than he falls into a swoon – in terror, Amital opines. But Giuditta gives Achior's weakness a different construction: the scales that darkened his sight fell away too quickly; overwhelmed by the sudden glare, he could only shut them again (No. 12 Aria). Indeed, Achior now professes his faith in the God of Abraham (No. 13 Aria). Amital, too, realizes that the doubts she had cast on God's omnipotence were blasphemous and begs for His mercy (No. 14 Aria). The group is now joined by Carmi, who reports that the Assyrian forces, once their leaders had discovered their commander lying murdered and decapitated in a pool of blood, were seized by utter confusion and fled in disarray: their cries can still be heard (No. 15 Aria). Giuditta turns down the proffered rewards: it was not she who performed the liberating deed, but God who guided her hand. She joins the assembled people in a hymn of praise (No. 16 Chorus).

*Notes on Performance Practice
and the Editing of the Vocal Score*

The vocal score is based on the edition of the “azione sacra” *Betulia liberata* (K. 118/74^c) prepared by Luigi Ferdinando Tagliavini in 1960 for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA I/4/2; critical report, 1963). Mozart’s autograph score of the work has survived and is preserved today in the Music Department (with Mendelssohn Archive) of the *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, Berlin. It served as the sole source for the NMA edition of 1960.

The realization of the continuo part in the *secco* recitatives appears in small type as an editorial addition. It has been kept deliberately simple and straightforward to allow the performer greater leeway for his or her own improvised embellishments. Suitable accompaniment instruments are a harpsichord and cello, perhaps combined with a small double bass.

Editorial suggestions regarding the execution of appoggiaturas in the *secco* and accompanied recitatives, and to a lesser extent in the arias, appear in small type above the vocal staves. Rather than being mandatory, they are intended to encourage singers to improvise appoggiaturas of

their own. As a general rule, the use of appoggiaturas in recitative, and especially in the arias, should be left to the taste and stylistic sensibilities of the singers.

The latter remark applies even more strongly to the improvised execution of cadenzas and “lead-ins” on fermatas. Such passages are identified in the text by means of footnotes. Here, too, stylistic sensibility and artistic skill should determine whether a passage should be embellished and, if so, what form the embellishments should take, depending on the textual and musical context. Further detailed notes on performance practice can be found on pp. IXff. of the preface to NMA I/4/2, which readers are hereby urged to consult.

The few editorial additions in the NMA volume are generally identified typographically: suggested execution of appoggiaturas by square brackets, tempo marks by italics, slurs in vocal staves by dotted lines, accidentals by parentheses and dynamic marks by small type.

Page numbers enclosed in square brackets in a vocal text refer to the continuation of the part.

Dietrich Berke
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter