

Vorwort

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

Es handelt sich, mit wenigen Ausnahmen, um italienische Arien: Band I enthält die Werke der frühen Jahre, die Bände II und III umfassen die Zeit der Reife und Meisterschaft. „Die weitaus umfangreichste Gruppe bilden diejenigen Kompositionen, die Mozart für befreundete Sänger und Sängerinnen schrieb, entweder als Einlagen in fremde Opern oder als selbständige Arien bzw. Szenen. Nur die letztgenannten sind im eigentlichen Sinn als Konzert-Arien zu bezeichnen, weil sie ohne Ausnahme von vornherein nicht für die Bühne gedacht sind und ihr dramatischer Gehalt in besonderer Weise durch konzertantes Gefüge eingefangen wird. –

Die Texte sind vorwiegend den Dramen Metastasios, somit der *Seria*, entnommen. Es handelt sich dabei meist um ‚Szenen‘. Mit ‚Scena‘ bezeichnete man in der Gesangskomposition eine meist durch gesteigerten Affekt und erhöhte dramatische Spannung eng zusammengehörige Folge von Rezitativ und Arie oder Duett, gleichgültig, ob nun eine oder mehrere Personen beteiligt sind. Die Regel ist freilich der pathetische Monolog, der meist als *Accompagnato* vertont wurde, und sein Abschluss durch die Arie.“¹

Zur Aufführungspraxis

„... ich hätte lust ein Buch – eine kleine Musicalische kritik mit Exemplen zu schreiben – aber NB: nicht unter meinem Namen.“ (Brief vom 28.12.1782 an seinen Vater)² Dieses Buch hat Mozart nie geschrieben. Was jedoch ins Blickfeld seiner „kritik“ geriet, wird aus zahlreichen Stellen seiner Briefe deutlich. „... weil sie das Recitativ ganz ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab singen ...“ (Brief vom 27.12.1780 an seinen Vater), „... sie sang mit kunst aber keinen verstand.“ (Brief vom 19.2.1778 an seinen Vater) und an Aloysia Weber: „Vor allem lege ich Ihnen den Ausdruck nahe und empfehle Ihnen, über den Sinn und die Macht der Worte nachzudenken, sich ernsthaft in Andromedas Zustand und ihre Situation zu versetzen, sich vorzustellen, Sie selbst seien diese Person.“ (Brief vom 30.7.1778). Kurzum: Stimme, Ausdruck, Musikalität, technisches Können sind für Mozart die Maßstäbe seiner Beurteilung. Über die Aufführungspraxis selbst äußert er sich hingegen weniger detailliert – und so wird sich der Sänger/die Sängerin an den damaligen Lehrwerken (siehe S. 12) orientieren müssen.

Aus der Sicht heutiger Forschung soll erneut auf die Ausführungen Stefan Kunzes hingewiesen werden, aus denen im Folgenden zitiert sei:³

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

Zur Appoggiatur

Die heutige Praxis ist diesbezüglich häufig unsicher und schwankt zwischen völliger Mißachtung und pedantisch-starrer Anwendung der Appoggiatur. Jedenfalls ist festzuhalten, daß die Appoggiatur

nicht so sehr ornamentale als prosodische Funktion hat. Im italienischen Gesange bildet der Vorschlag den prosodischen *Accent*, fällt stets auf den Anschlag der Taktglieder und auf die lange Silbe der weiblichen und männlichen Worte, und kann deshalb kaum als Verzierung gelten.⁴ Es handelt sich vor allem um den ganz- oder halbtönigen Vorschlag von oben oder unten, je nach dem melodischen Verlauf. ... Einige Beispiele für verschiedene Möglichkeiten der Appoggiatur, die sicher auch der Praxis des 18. Jahrhunderts entsprochen haben, seien angeführt:

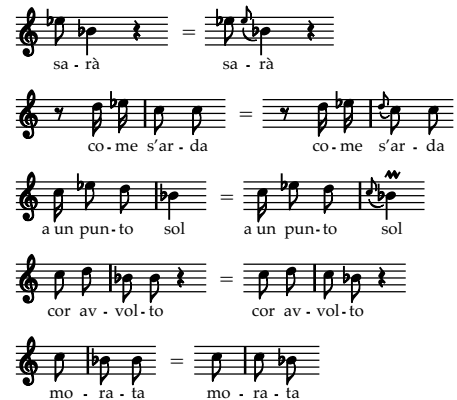


Selbstverständlich ist jedoch im Rezitativ die Appoggiatur ein integrierender Bestandteil des Vortrags, ... aber nicht als Verzierung, sondern als Hebung der Stimme für den Ausdruck des tonischen *Accentes*. Hinsichtlich des *Accompagnato* heißt es weiter: ‚Die Notwendigkeit, den *Accent* fühlbarer zu machen, läßt folgende Regel entstehen: Die beiden gleichen Noten, welche in der Regel ein Satzglied endigen, und denen eine Pause folgt, werden stets geändert, und zwar die erste, je nach Empfinden, als aufwärts oder abwärts steigender Vorschlag behandelt.“⁵

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

giatura im Rezitativ an:⁶ =

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



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

statt also so:

Wie aus zahlreichen zeitgenössischen Ausführungsbeispielen hervorgeht, in denen die vom Sänger erwarteten ‚Veränderungen‘ der notierten Singstimme demonstriert sind, wurde die Appoggiatur in reichlichem Maße auch in den Arien angewendet. Die Anwendung der Appoggiatur muß hier jedoch in besonderem Maße dem musikalischen Ermessen im einzelnen Fall überlassen bleiben. Grundsätzlich steht der Appoggiatur vor allem bei weiblicher Wortendung mit folgender Pause nichts im Wege. Da der Vorhalt aber in der Arie ein starkes Mittel des musikalischen Ausdrucks ist, leicht pathetisch und weich wirkt, sollte man ihn mit Vorsicht anwenden. Nichts wäre falscher, als das musikalische Urteil aus dem musikalischen Zusammenhang heraus der mechanischen Anwendung einer vermeintlichen Regel unterzuordnen. Dies muß vor allem deshalb betont werden, weil nicht zu erwarten steht, daß die Ganzheit damaliger Gesangspraxis, zu der auch die empfindsame

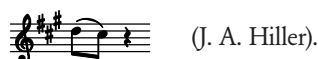
‚Veränderung‘ der einfachen Gesangslinie zählt und innerhalb derer auch die häufige Anwendung der Appoggiatur tragbar war, heute wieder aufgenommen werden kann. Der starken aufführungs-stilistischen Unterscheidung entsprechend, die man damals zwischen Theater-, Kammer- und Kirchenstil machte, insbesondere auch im Vortrag des Rezitativs⁷, ist etwa eine dramatische, pathetische Szene aus der Seria [z. B. KV 505] anders zu behandeln als ein Secco oder auch ein Accompagnato aus der Buffa. Ähnliches gilt für die Arie. So empfiehlt sich etwa bei der Buffa-Arie KV 217 besondere Zurückhaltung in der Anwendung der Appoggiatur.

Man unterschied allgemein die ‚veränderlichen‘ (d. h. langen) und die ‚unveränderlichen‘ (d. h. unveränderlich kurzen) Vorschläge, die jedoch in der Notierung oft nicht differenziert wurden.⁸ Es kam immer auf den musikalischen Zusammenhang an. So ließ die Grundregel für den veränderlichen Vorschlag, nach dem die Vorschlagsnote die Hälfte der Geltung der Hauptnote beansprucht bzw. 2/3 der Geltung, falls die Hauptnote punktiert ist, vielerlei Modifikationen zu. Nur ein Fall für viele möge hier stehen. Gewöhnlich nimmt der Vorschlag, steht er vor einer Note mit nachfolgender Pause, den Wert der Hauptnote, diese dagegen den Wert der Pause ein:



(L. Mozart)

‚Es gehöret aber entweder die Einsicht in die Komposition oder eine gesunde Beurtheilungskraft dazu‘, um den Vorschlag richtig anzubringen. Je nach dem kompositorischen Zusammenhang ist nämlich auch folgende Ausführung möglich:⁹



(J. A. Hiller).

‚Es bleibt immer etwas willkürliches dabey übrig, welches von dem Geschmack und der Empfindung des Tonsetzers, oder Ausfühlers abhängt.¹⁰ Insbesondere muß ausdrücklich betont werden, daß auch der kurze Vorschlag, gewöhnlich als ♪ notiert, keineswegs ‚unveränderlich‘ ist, und daß über die Dauer das musikalische Gefühl zu entscheiden hat. ... Letzte Instanz ist also, ähnlich wie bei den Appoggiaturen, auch für die Ausführung der Vorschläge im Rahmen der in Regeln niedergelegten Praxis Tempo und Charakter der Komposition.

Die Behandlung des Rezitativs

Der Einsatz des Orchesters im Accompagnato erfolgte nach damaliger Gepflogenheit in der Regel erst dann, wenn die Singstimme geendigt hatte. ... Corris Vorschrift, das Orchester habe mit dem Einsatz zu warten, bis der Sänger pausiert, spiegelt wohl die damals ohne Zweifel vorbildliche italienische Praxis. In diesem Sinne äußert sich auch Haydn in der Anweisung zur Aufführung einer seiner Kantaten im Jahr 1768: ‚3:tens ist in denen Accompagnirenden Recitativem wohl zu observiren, daß das Accompagnement nicht eher herein trette, als bis der Sänger vollckomen den Text abgesungen.¹¹ Diese Praxis wird noch in der bedeutendsten Gesangsschule des 19. Jahrhunderts, die jedoch weitgehend die Tradition des 18. Jahrhunderts überliefert, in Garcias *Traité complet de l'art du chant* vertreten: ‚Bei dem gesungenen Rezitativ (récitatif instrumenté) muß die Stimme immer ganz frei von der Begleitung erhalten werden. Deswegen schlagen die Akkorde nur nach Beendigung oder vor dem Beginne des Gesanges an.¹² Richtschnur für die Begleitung der Accompagnati wird vor allem die dramatische Situation, der Affekt sein, somit die Interpretation, nicht die mechanische Anwendung einer Regel. Übereinstimmung aber besteht über die rhythmische und agogische Freiheit im Vortrag des Rezitativs in den Partien, in denen die Singstimme allein ist bzw. von gehaltenen Akkorden begleitet wird. Die natürliche Sprachdeklamation einerseits, die dramatische Situation bzw. der Affektgehalt und Inhalt des Textes andererseits müssen hier maßgebend sein.

Dynamik

Zur Frage der dynamischen Ausgestaltung des Soloparts sei hier auf einen Umstand hingewiesen, dem heute vielfach mit Unsicherheit begegnet wird. Sie folgt daraus, daß Mozart in der Regel die Singstimme nicht dynamisch bezeichnet. Daraus ist jedoch keineswegs die unbesehene Übertragung der Dynamik des Orchesters abzuleiten. Denn meistens resultiert die dynamische Bezeichnung im Orchester aus seiner Begleitrolle. So ist etwa ein *fp* im Orchester von der Singstimme nicht mitzumachen. Aber auch die Dynamik des Orchesters, die fast nur aus *piano* und *forte*, in den früheren Werken Mozarts selten *pp* oder *mf*, besteht, läßt verschiedene Grade der dynamischen Schattierung zu. ‚Das beigefügte forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen ...¹³

Kadenzen

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

J. A. Hiller kommt in seiner *Anweisung* zu folgenden Grundregeln: ‚Die Cadenzen müssen nicht zu häufig vorkommen, auch nicht zu lang seyn‘, diese ‚müssen sich allemal auf den in der Arie liegenden Charakter und Haupteffekt beziehen‘, und schließlich ‚muß jede Cadenz, folglich auch eine bereits vorher entworfene und aufgeschriebene oder auswendig gelernte, so vorgetragen werden, als wäre es eine Fantasie, die nur erst während der Ausführung selbst erfunden würde.¹⁴

Zu den Arien

‚Vorrei spiegarvi, oh Dio!‘ KV 418

Mozart schrieb die beiden Einlagearien KV 418 und KV 419 1783 für ‚die opera il curioso indiscreto vom Anfoßi worinn die Lange [...] zum erstenmale aufgetreten‘. Sie dienten dazu, den ersten Auftritt seiner Schwägerin Aloysia Weber am Wiener Burgtheater und ihre sängerischen Fähigkeiten wirkungsvoll zu inszenieren. Diesen Zweck hat Mozart offenbar bestens erreicht. Am 2. Juli 1783 berichtet er seinem Vater darüber: ‚es gefiel gar nichts als die 2 arien von mir.‘

Der Marchese Calandro will die Treue seiner Braut Clorinda auf die Probe stellen und sein Freund, der Conte di Ripaverde, soll um sie werben, was jedoch zunächst misslingt. Clorinda beginnt aber allmählich zu schwanken und gesteht schließlich dem Freund des Marchese ihre Liebe. Schließlich befällt Clorinda Eifersucht auf Emilia, die Braut des Grafen, und schickt ihn weg.

‚No, che non sei capace‘ KV 419

Über KV 419 schreibt Mozart im zitierten Brief vom 2. Juli 1783 weiter: ‚die 2:^{te}, welche eine Bravour arie ist, musste wiederhollet werden.‘ Mozart war, wie er weiterhin berichtet, stolz auf die beiden Einlagearien, sie hätten ‚so wohl mir als meiner schwägerin unaussprechliche Ehre‘ gemacht. Mit ihren ebenso virtuosen wie ausgedehnten ‚Passagien‘ legt die Bravourarie KV 419 ein eindrucksvolles Zeugnis von den enormen sängerischen Fähigkeiten damaliger Primadonnen ab.

Aus Eifersucht verklagt der Graf Clorinda beim Marchese. Diese hat die beiden jedoch belauscht und ist empört. In einem Gespräch zwischen ihr und dem Grafen erweist sich nun die Unschuld Clorindas wie auch die Grundlosigkeit der Eifersucht des Conte, der schließlich Clorinda um Verzeihung bittet.

‚Ch’io mi scordi di te?‘ – ‚Non temer, amato bene‘ KV 505

Mozart hat dieses außerordentliche Werk, welches sich bald im Konzertsaal einbürgerte, am 27. Dezember 1786 in sein Werkverzeichnis eingetragen als: ‚Scena con Rondò mit klavier Solo. für Mad:^{sellc} storace und mich.‘ Komponiert wurde diese Szene

für die Sängerin Nancy Storace – die erste Susanna des *Figaro* –, wahrscheinlich für eine Akademie am 23. Februar 1787, mit der sie sich vor ihrer Rückkehr nach London von ihrem Wiener Publikum verabschiedete. Singstimme und Klavier treten solistisch gleichwertig in Erscheinung.

Die Arie beinhaltet eine Szene aus dem zweiten Akt von Mozarts *Idomeneo*: Ilia wirft Idamante vor, Elettra zu lieben. Mit den Worten „Ch'io mi scordi di te?“ versucht Idamante Ilia zu beruhigen.

„Bella mia fiamma, addio“ – „Resta, oh cara“ KV 528

Die Szene entstand nach der Premiere des *Don Giovanni* für die mit Mozart befreundete Sängerin Josepha Duschek. Einer von Mozarts Sohn überlieferten Anekdote nach soll die Duschek Mozart in ihrer Prager Villa Bertramka eingeschlossen haben, um so die ihr versprochene Komposition der Arie zu erzwingen. Mozart habe sie dann aber nur unter der Bedingung herausgeben wollen, dass sie die Arie richtig vom Blatt singen könne.

Der Text stammt aus dem von Niccolò Jommelli 1772 vertonten mythologischen Festspiel *Cerere placata*. Folgende Handlung geht der Szene voraus: Ceres, Königin von Sicilien, hat den iberischen König Titano, der sie um die Hand ihrer Tochter gebeten hatte, abgewiesen. Daraufhin raubt Titano Proserpina, und Ceres schwört dem Entführer Rache. In ihrer Wut entfacht sie einen Sturm, der das Paar wieder zurück an die heimatische Küste wirft. Titano gerät dadurch in Gefangenschaft der Ceres, die grausame Rache ankündigt und ihn schließlich auf immer verbannt. Mit dem Rezitativ „Bella mia fiamma“ beginnt sein Verzweiflungsausbruch über die Trennung von der Geliebten.

„Ah se in ciel, benigne stelle“ KV 538

In Mozarts eigenhändigem *Verzeichniß aller meiner Werke* und im Partiturotograph ist diese Konzertarie unter dem Datum 4. März 1788 eingetragen. Der Eintrag zeigt, dass sie für seine Schwägerin Aloysia Lange geschrieben wurde. Was jedoch überrascht, ist der für diese Zeit ungewöhnliche Bravourstil der Arie. Erst 1987 gelang Alan Tyson der Nachweis, dass das neben dem Partiturotograph überlieferte autographe Particell mit Singstimme und Bass bereits aus dem Jahre 1778 stammt, der Kompositionsbeginn der Arie also bereits zehn Jahre zuvor erfolgte. Mozarts griff die Arie 1786 auf und revidierte sie 1788 noch einmal, vermutlich im Hinblick auf die Aufführung von Carl Philipp Emanuel Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* am 4. März 1788 in Wien unter seiner Leitung, für die die Arie wahrscheinlich als Zwischenaktmusik gedacht war. Ihr Text stammt aus Metastasios Drama *Leroe cinese*.

Lisinga, eine tatarische Prinzessin, die sich in Gefangenschaft des chinesischen Regenten Leango befindet, erhält von ihrem Vater Nachricht über den erfolgten Friedensschluss. Dabei teilt er ihr gleichzeitig seine Absicht mit, sie dem Erben des chinesischen Kaisers zur Frau zu geben. Da inzwischen die gesamte kaiserliche Familie umgekommen ist, bezürchten Lisinga und ihr Geliebter Siveno das Schlimmste, die Trennung. Siveno beteuert nun in dieser Arie, dass er den Wunsch hat, sich nie von seiner Geliebten trennen zu müssen.

„Al desio di chi t'adora“ KV 577

Anlässlich der Wiederaufnahme des *Figaro* im Jahre 1789 komponierte Mozart zwei neue Arien, KV 577 und KV 579, für die Sängerin Adriana Ferrarese del Bene, die er damit als neue Susanna präsentieren und deren besonderen Vortragsstil er ins beste Licht rücken wollte (siehe auch Anmerkungen zu KV 579). Das Rondo „Al desio di chi t'adora“ erklang an Stelle der Arie „Deh vieni“ (Rosenarie) in der X. Szene des vierten Akts, in der Susanna ihren Gefühlen von Liebe und Sehnsucht Ausdruck verleiht. Das nachkomponierte Rondo übernimmt aber nicht einfach die tief empfundene Schlichtheit der Rosenarie, sondern es hat nun eher den kunstvollen Charakter eines Vortragsstücks. Dies zeigt sich auch in der von Mozart offenbar für seine Frau Constanze geschriebenen Kadenz, die in einem Klavierauszug (des Wiener Händler-Kopisten Lausch) aus dem Besitz von Constanze Mozart überliefert

ist. Bemerkenswert an dem Rondo ist auch die im *Figaro* sonst nicht vorkommende Verwendung von Bassethörnern.

„Alma grande e nobil core“ KV 578

Diese Arie schrieb Mozart im August 1789 als Einlage in Cimarosas Buffo-Oper *I due baroni di Rocca Azzurra* für die Sängerin Louise Villeneuve, einer mutmaßlichen Schwester von Adriana Ferrarese del Bene. Sie war die erste Dorabella in *Così fan tutte*. Zu den für sie geschriebenen Arien gehören außerdem KV 582 und 583 (dazu siehe weiter unten).

Der Baron Totaro, dem Donna Laura versprochen ist, wird Opfer eines listigen Ränkespiels: Der schlaue Franchetto, der hofft, Laura für sich gewinnen zu können, gibt sich als Bote Lauras aus und überreicht Totaro das Bild seiner eigenen Schwester Sandra. Der Baron, der seine Braut noch nicht zu Gesicht bekommen hat, verliebt sich in Sandras Bild. Als Laura schließlich eintrifft, wird sie von ihrem Bräutigam nicht empfangen und ist begreiflicherweise empört. Da der Baron Sandra aufgrund des ihm bekannten Bildes eine Liebeserklärung macht, ist Laura sehr aufgebracht und die Frauen geraten in Streit. Laura beendet ihn klugerweise mit der Arie „Alma grande e nobil core“: Hohe Gesinnung und ein edles Herz müssten eine solche Handlungsweise verachten. Wohl weil sie die wahren Hintergründe nicht kennt, kündigt sie dem „ungetreuen“ Bräutigam Rache an.

„Un moto di gioia“ KV 579

Diese Ariette diente in der Wiener Wiederaufnahme des *Figaro* 1789 als Ersatz für die Arie „Venite inginocchiatevi“ des zweiten Akts, in der die Gräfin und Susanna Cherubino verkleiden (siehe auch Anmerkungen zu KV 577). Über die Sängerin Adriana Ferrarese del Bene, die dabei die Susanna sang, schrieb Mozart am 19. August 1789 an Constanze: „Das Ariettchen, so ich für die Ferraresi gemacht habe, glaub' ich, soll gefallen, wenn anders sie fähig ist es naiv vorzutragen, woran ich aber sehr zweifle.“ Der Ferrarese standen zwar bedeutende gesangstechnische Fähigkeiten zur Verfügung – wie sie beispielsweise die Fiordiligi in *Così fan tutte* verlangt, deren Partie sie als erste sang – aber offenbar verfügte sie nicht über vergleichbare vokale und schauspielerische Ausdrucksmittel wie die erste Susanna, Nancy Storace.

Der hier wiedergegebene, von Mozart selbst stammende Klavierauszug stellt ein schönes Beispiel dafür dar, wie er einen Orchestersatz auf das Klavier überträgt.

„Schon lacht der holde Frühling“ KV 580

Diese Koloraturarie steht in ihrer Virtuosität den Arien der Königin der Nacht nahe. Sie sollte als Einlage in einer deutschen Fassung von Giovanni Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* von Josepha Hofer (geb. Weber), der jüngsten Schwester von Constanze Mozart, gesungen werden, der ersten Königin der Nacht. Da die im Theater auf der Wieden geplante Aufführung des *Barbiere* jedoch nicht zustande kam, hat Mozart das Werk nicht zu Ende geführt. Am Ende des fragmentarischen Autographs bemerkte Mozarts Freund Abbé Maximilian Stadler: „Diese Arie ist für die Singstimme ganz vollendet, wie jedes Kind leicht einsieht.“ Eine Ergänzung der fragmentarischen Partitur (PB/OB 5282) sowie eine Einrichtung für Sopran, Klarinette und Klavier (EB 8602) vom Herausgeber sind bei Breitkopf & Härtel erschienen.

„Chi sà, chi sà, qual sia“ KV 582

Diese Arie ist die erste der beiden Einlagen für die Aufführung von Vicente Martín y Solers Dramma giocoso *Il burbero di buon cuore* im Wiener Burgtheater am 9. November 1789. Der Text der Einlagearie wird Lorenzo da Ponte zugeschrieben, dem Librettisten des *Burbero*. (Zur Sängerin Louise Villeneuve siehe KV 578). Giocondo, welcher in schwere Schulden geraten ist, hat seiner Frau Lucilla untersagt, sich in seine Familienangelegenheiten einzumischen. Lucilla fragt sich, warum Giocondo so heftig wird und ob sie – vor der Verwandtschaft ihres Mannes für dessen Unglück verantwortlich gemacht – ganz unwissentlich daran schuld ist.

„Vado, ma dove? oh Dei!“ KV 583

In der zweiten Einlagearie zur Oper *Il burbero di buon cuore* (zur ersten siehe Anmerkungen zu KV 582) beklagt Madama Lucilla ihr Missgeschick, das über sie und ihren Gatten hereingebrochen ist. Um die Ungewissheit, die seine bisherige Zurückhaltung in ihr wachgerufen hat, zu vertreiben, bricht sie in Klagen aus und beruft sich auf ihre Liebe zu Gioconda.

Zum Klavierauszug

Der Orchestersatz insbesondere der frühen Arien entspricht den jeweiligen Aufführungsverhältnissen der Räumlichkeiten, für die sie komponiert sind, zumeist Theater. Die Mitwirkung eines Tasteninstrumentes (Cembalo oder von den 80iger Jahren an auch Hammerklavier/Kielflügel) gehörte im 18. Jahrhundert dort zu den aufführungspraktischen Selbstverständlichkeiten. Im Klavierauszug sind deshalb wichtige Harmonietöne an Stellen, wo der Orchestersatz relativ spärlich ist und eine Generalbassaussetzung zu erwarten wäre, in bewusst sparsamer Form hinzugefügt worden.

Mozarts Konzert-Arien bieten insgesamt eine Fülle an musikalischen Kostbarkeiten, die auch aus vokaler und pädagogischer Sicht äußerst wertvoll sind. Zum Teil viel zu wenig bekannt, vermögen sie unser Bild von Mozart zu bereichern, der es liebte, „daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes kleid.“¹⁵ Dazu möchte die vorliegende Ausgabe einen Beitrag leisten. Für deren Zustandekommen sei insbesondere der Sopranistin Juliane Banse gedankt, die die auf eigenen praktischen Erfahrungen beruhenden Kadenzten und Eingänge erstellte.

München, Herbst 2002

Franz Beyer

- 1 Stefan Kunze, in: *Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester*, Kassel etc. 1967, Bd. I (= *NMA II/7/1*), S. VIII.
- 2 Sämtliche Briefe werden zitiert nach: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel 1962f. (= *Mozart, Briefe*).
- 3 *NMA II/7/1*, S. XVIIIff. Die daraus entnommenen Textpassagen werden mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags wiedergegeben: © 1967 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- 4 Manuel García, *Gesangsschule* (F. Volbach), Bd. II, S. 45.
- 5 Ebd., S. 74f.
- 6 Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, (= Tosi/Agricola) S. 154ff.
- 7 Siehe ebd., S. 150ff.; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (= Hiller, *Anweisung*), S. 99.
- 8 Die heutige Notierung des kurzen Vorschlags ♯ kommt offenbar um 1800 auf (2. Auflage von Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule*, 1802) und hängt wohl mit dem Notendruck zusammen, in dem die geschriebene Form des Sechzehntels ♯ bei den Vorschlagsnoten beibehalten wurde.
- 9 Über verschiedene Ausführungsmöglichkeiten desselben langen Vorschlags siehe Hiller, *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen*, S. 22–24.
- 10 Tosi/Agricola, S. 73.
- 11 *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Denes Bartha, Kassel etc. 1965, S. 58.
- 12 Manuel García, *Traité complet de l'art du chant*, Paris 21847, S. 77. Joseph Riepel (*Harmonisches Sylbenmaß*, Regensburg 1776, S. 86) meint, Orchester und Singstimme könnten im Accompagnato dann ineinandergreifen, wenn der Text einen gesteigerten Affekt zum Ausdruck bringt.
- 13 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, S. 348.
- 14 Hiller, *Anweisung*, S. 116.
- 15 *Mozart, Briefe*, Bd. II, Nr. 431, S. 304.

Preface

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

The arias are for the most part in Italian: Vol. I contains works from Mozart's early years; Vols. II and III cover the period of maturity and mastery. "The largest group by far is constituted by the works which Mozart wrote for singers with whom he was on friendly terms, either as insertions in operas by other composers or as independent arias and scenes. Only the latter pieces can be categorized as concert arias in the proper sense of the word, since they were conceived from the very start for purposes other than the stage, and their dramatic contents are captured in a special way with the help of a concert structure.

The texts were drawn chiefly from the dramas of Metastasio, thus from the world of the opera seria. These are generally 'scenes'. The word 'scena' or scene was used in vocal composition to denote a sequence of recitative and aria or duet which are linked through an intensified 'Affekt' and greater dramatic tension, regardless of whether one or more characters are involved. The norm, of course, is the highly emotive monologue, which is generally set as an *accompagnato*, and the aria which rounds it off."¹

Notes on Performance Practice

"... I would love to write a book, a little musical critique with examples, but, nota bene, not under my name." (letter of 28 December 1782 to his father)² Although Mozart never wrote such a

book, he did provide numerous passages in his letters about various matters that would have ended up in the cross-hair of his "critique": "... they sang the recitative without any spirit or fire, very monotonously ..." (letter of 27 December 1780 to his father); "... she sang with technique but without understanding." (letter of 19 February 1778 to his father); and, to Aloysia Weber: "Above all, I urge you to pay attention to expression and I recommend that you reflect on the meaning and power of the words, to put yourself seriously in Andromeda's situation and imagine that you are this person." (letter of 30 July 1778) In short, the quality of the voice, expressiveness, musicality and technical proficiency were the standards by which Mozart judged a singer's talent. He provided less detailed comments on performance practice, however, which means that singers must orient themselves on the treatises and instruction manuals of the time (see p. 12).

In view of the findings of present-day scholarship, we would like to recommend once again Stefan Kunze's observations, from which we quote the following passages:³

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

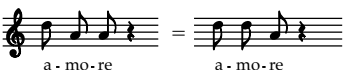
On the Appoggiatura

With respect to the appoggiatura, the present-day practice is frequently ambivalent and hovers between utter disregard and pedantic rigidity in its application. At all events, it can be said that the appoggiatura has more of a prosodic than ornamental function. 'In Italian singing, the appoggiatura constitutes the prosodic accent, always falls on the first part of a beat and on the long syllable of the feminine and masculine words, and can thus hardly be considered as an ornament.'¹⁴ Reference is made here above all to the whole note or half note appoggiatura from above or below, depending on the melodic line. ... The following examples illustrate various possibilities of performing the appoggiatura, which no doubt also correspond to 18th-century practice:

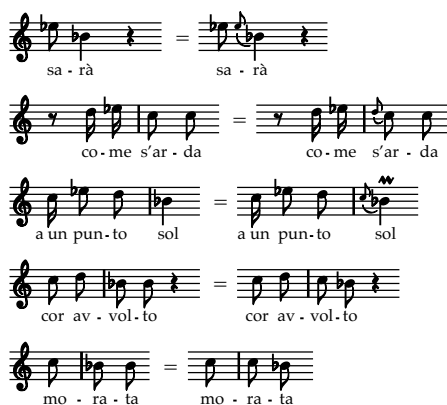



In the recitative, however, the appoggiatura is an integral component of the interpretation, '... not as an ornament but as an accent of the voice in order to give expression to the tonic accent.' With respect to the accompagnato, we read further: 'The need to make the accent more palpable gives rise to the following rule: the same two notes which generally end a period and which are followed by a rest are always embellished, whereby the first is treated as an appoggiatura from below or from above depending on the case.'¹⁵

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

the recitative:¹⁶  (Such a

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



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



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


more wrong than to allow one's musical judgment to be severed from the musical context and subjected to the mechanical application of an alleged rule. This is worth insisting on above all because it cannot be expected that the entire practice of vocal artistry of that time can be revived again today; this includes the sensitive 'embellishment' of the simple vocal line, within which the frequent use of the appoggiatura was acceptable. In accordance with the extreme distinctions of performance practice and style which were made at that time between the theatrical style, the chamber style and the church style, and particularly concerning the recitative⁷, a dramatic, emotionally intense scene from the opera seria style [e. g. K. 505] should be treated differently than a secco or accompagnato from the opera buffa style. The same basically applies to the aria. It is recommended, for example, to apply appoggiaturas with noticeable restraint in the buffa aria K. 217.

In general, a distinction was made between the 'variable' (i. e. long) and the 'invariable' (i. e. invariably short) appoggiatura, even though they were often not differentiated in the notation.⁸ The musical context always determined the type. Thus the basic rule for the long appoggiatura allowed for all kinds of variations, notwithstanding the fact that according to the rules, the appoggiatura note should take up half the length of the main note or 2/3 of its length in case the main note is dotted. Let us offer only one case among many here. Usually the appoggiatura takes up the length of the main note if it stands before a note with a subsequent rest, while the main note takes on the length of the rest:



'One needs either an understanding of the composition or a sound discernment' in order to apply the appoggiatura properly. Depending on the compositional context, the following execution is also possible:⁹



'There always remains something arbitrary here, which should depend on the taste and sensitivity of the composer or performer.'¹⁰ It should be expressly noted that the short appoggiatura, usually notated as , is also not completely 'invariably short' and that the feeling of the music should determine its length. ... In the end, it is the tempo and character of the work that should prescribe the use of appoggiaturas as well as their execution, in agreement with the musical practice laid down in rules.

The Treatment of the Recitative

Following the custom of the time, the orchestra usually entered an accompagnato only after the voice had finished its part. ... Corri's injunction that the orchestra must wait for its entrance until the singer pauses no doubt reflects the Italian practice, which most likely served as the model back then. Haydn also expressed a similar view in his instructions concerning the performance of one of his cantatas in 1768: 'thirdly, in the accompanied recitatives one must take heed that the accompaniment does not enter before the singer has totally completed his text.'¹¹ This practice is also found in the most important vocal treatise of the 19th century which, it should be noted, was heavily obligated to the tradition of the 18th century, García's *Traité complet de l'art du chant*: 'In the sung recitative (*récitatif instrumenté*), the voice must also be kept totally free from the accompaniment. This is why the chords are heard only after the singer has finished or before he begins.'¹² The accompaniment of the accompagnati should be based above all on the dramatic situation, the 'Affekt', and thus the interpretation, and not on the mechanical application of a rule. There is, however, a general agreement about the rhythmic and agogic freedom in the performance of the recitative in the sections in which the vocal part is alone or accompanied by sustained chords. Decisive here are the natural declamation of the speech on

the one hand and the dramatic situation, the 'Affekt', and the meaning of the text on the other.

Dynamics

Regarding the dynamics of the solo part, one should be aware of a circumstance that often gives rise to uncertainty today. This uncertainty results from the fact that Mozart generally did not indicate any dynamics in the vocal part. This, however, does not mean that one can simply transfer the dynamics of the orchestral part without reservation, since they generally result from the orchestra's role as accompanist. An *fp* in the orchestra, for example, is not to be expected from the singer. Moreover, the dynamics of the orchestra, which consist almost entirely of *piano* and *forte* with very few *pp* or *mf* in Mozart's early works, also allow for various degrees of dynamic shading. 'The added forte and piano only affect the expressiveness in an approximate and overall manner ...'¹³

Cadenzas

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

In his *Anweisung*, J. A. Hiller formulated the following basic rules: 'Cadenzas should not occur too often and should not be too long.' They 'must absolutely agree with the character and main *Affekt* found in the aria.' And, finally: 'Every cadenza – thus even one that was written down beforehand or learned by heart – must be executed as if it were a fantasy, something invented during the performance itself.'¹⁴

On the Arias

"Vorrei spiegarvi, oh Dio!" K. 418

Mozart wrote the two insert arias K. 418 and 419 in 1783 for "the opera il curioso indiscreto by Anfossi, in which Madame Lange [...] appeared for the first time." They were designed to make a brilliant impression as well as to show off the vocal gifts of Mozart's sister-in-law Aloysia Weber at her first performance at the Vienna Burgtheater. Mozart was apparently successful on both counts, since on 2 July 1783 he wrote to his father: "they liked nothing but my two arias."

Marchese Calandro wants to put the faithfulness of his betrothed Clorinda to the test by having his friend the Count di Ripaverde woo her. Although Ripaverde is unsuccessful at first, Clorinda gradually begins to waver and finally confesses her love to the Marchese's friend. However, Clorinda then becomes jealous of Emilia, the Count's betrothed, and sends him away.

"No, che non sei capace" K. 419

In his above-mentioned letter of 2 July 1783 Mozart wrote about K. 419: "the second of which, a bravura aria, had to be repeated." Mozart also reported that he was proud of his two insert arias, which "did inexpressible honor both to my sister-in-law and to myself." With its "passage work" that is as virtuoso as it is lengthy, the bravura aria K. 419 bears eloquent witness to the impressive vocal talents of the prima donnas of Mozart's day.

The jealous Count tells the Marchese that Clorinda was unfaithful. Clorinda, however, listens to their conversation and flies into a rage. In an exchange between her and the Count, her innocence emerges, as does the groundlessness of the Count's jealousy. He finally asks Clorinda to forgive him.

"Ch'io mi scordi di te?" – "Non temer, amato bene" K. 505

Mozart entered this extraordinary work, which soon established itself in the concert hall, into his work catalogue on 27 December 1786 as: "Scena con Rondò with piano solo. For Mademoiselle

Storace and myself." The "scena" was written for the singer Nancy Storace – the first Susanna in *Figaro* – most likely for a subscription concert held on 23 February 1787, with which the singer bade farewell to her Viennese public before leaving for London. The voice and piano are placed on an equal footing as soloists.

The aria contains a scene from the second act of Mozart's *Idomeneo*: Ilia reproaches Idamante for loving Elettra. Idamante tries to calm Ilia with the words "Ch'io mi scordi di te?"

"Bella mia fiamma, addio" – "Resta, oh cara" K. 528

Mozart composed this scene for his friend the singer Josepha Duschek after the premiere of *Don Giovanni*. According to an anecdote transmitted by Mozart's son, Madame Duschek is said to have locked Mozart in her Prague villa, the Bertramka, in order to compel him to write the aria he had promised her. Mozart then agreed to give it to her – but only on condition that she sight-read it without error.

The text stems from the mythological festive opera *Cerere placata*, as set to music by Niccolò Jommelli in 1772. The scene is preceded by the following action: Ceres, the Queen of Sicily, has turned away the Iberian King Titano who had asked for the hand of her daughter in marriage. Titano then abducts Proserpina, whereupon Ceres swears to take revenge on the abductor. In her rage, she unleashes a storm which throws the couple back onto the Sicilian coast. Titano is then taken prisoner by Ceres, who vows to take cruel revenge on him and ultimately banishes him forever. With the recitative "Bella mia fiamma", Titano begins his outburst of despair over his separation from his beloved.

"Ah se in ciel, benigne stelle" K. 538

Mozart entered this concert aria under the date 4 March 1788 in his autographic catalogue *Verzeichniüss aller meiner Werke* as well as in the autograph of the score. The entry shows that it was written for his sister-in-law Aloysia Lange. One is struck, however, by the bravura style of the aria, which is unusual for its time. It was not until 1987 that Alan Tyson succeeded in proving that the autograph short score with voice and bass transmitted along with the autograph of the score dates back to the year 1778, proving that Mozart had begun writing the aria in that year. He returned to it in 1786 and revised it again in 1788, most likely in view of the performance of Carl Philipp Emanuel Bach's *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* under his direction in Vienna on 4 March 1788. The aria was most likely intended as interlude music. Its text stems from Metastasio's drama *L'eroe cinese*.

Lisinga, a Tartar princess held captive by the Chinese regent Lango, receives news from her father about the peace treaty that has just been concluded. He also tells her, however, that he intends to give her in marriage to the heir of the Chinese Emperor. Since the entire Chinese imperial family has been killed, Lisinga and her beloved Siveno are in the worst of fears. In this aria, Siveno ardently wishes that he may never have to be separated from his beloved.

"Al desio di chi t'adora" K. 577

Mozart composed two new arias, K. 577 and 579, for the reprise of *Figaro* in 1789. They were written for Adriana Ferrarese del Bene, whom he wanted to introduce as the new Susanna and whose unique vocal style he sought to showcase (also see the remarks to K. 579). The rondo "Al desio di chi t'adora" replaced the aria "Deh vieni" (Rose Aria) in Scene X of Act IV, in which Susanna expresses her feelings of love and longing. The newly composed rondo does not only echoes the deeply felt simplicity of the Rose Aria, but it now reflects the rather artful style of a recital piece. This is also noticeable in the cadenza that Mozart apparently wrote for his wife Constanze, which has come down to us in a piano-vocal score (made by the Viennese dealer-copyist Lausch) that once belonged to Constanze Mozart. A unique feature of the rondo is the use of basset horns, which are otherwise absent from *Figaro*.

“Alma grande e nobil core” K. 578

Mozart wrote this aria in August 1789 as an insert in Cimarosa’s buffo opera *I due baroni di Rocca Azzurra* for the singer Louise Villeneuve, a presumed sister of Adriana Ferrarese del Bene. She was the first Dorabella in *Così fan tutte*. Among the other arias Mozart wrote for her are K. 582 and 583 (see below).

Baron Totaro, to whom Donna Laura has been promised, becomes the victim of a cunning intrigue: the wily Franchetto, who has his own designs on Laura’s heart, pretends to be Laura’s messenger and hands Totaro a portrait of his, Franchetto’s, sister Sandra. The baron, who has not yet seen his betrothed, falls in love with Sandra’s portrait. When Laura finally arrives, her betrothed refuses to receive her, which understandably infuriates the young woman. Since the baron declares his love to Sandra on the basis of the portrait he received, Laura is furious and the two women engage in a heated altercation. Laura astutely ends it with the aria “Alma grande e nobil core”. The only way a noble mind and heart can deal with such people is with scorn. Since she does not know about the events leading to this misunderstanding, she intends to take revenge on her “unfaithful” groom.

“Un moto di gioia” K. 579

For the reprise of *Figaro* in 1789, this arietta was written to replace the aria “Venite inginocchiatevi” in the second act, in which the countess and Susanna disguise Cherubino (also see the remarks to K. 577). Regarding his new Susanna, Adriana Ferrarese del Bene, Mozart wrote to Constanze on 19 August 1789: “The little aria which I composed for Madame Ferrarese ought to be a success, I think, provided she is able to sing it in an artless manner, which I very much doubt.” Madame Ferrarese boasted notable vocal and technical assets – such as were required of *Così fan tutte*’s Fiordiligi, for example, whose part she was the first to sing – but apparently lacked the expressiveness of voice and interpretation that had characterized the performance of the first Susanna, Nancy Storace. The piano reduction presented in this volume was made by Mozart himself and impressively shows the artistry with which he could transcribe an orchestral piece for the piano.

“Schon lacht der holde Frühling” K. 580

The virtuoso flair of this coloratura aria immediately brings to mind the arias of the Queen of the Night. It was conceived as an insert in a German version of Giovanni Paisiello’s *Il barbiere di Siviglia*, and fashioned expressly for Josepha Hofer (née Weber), Constanze Mozart’s youngest sister and the first Queen of the Night. However, since the performance of the *barbiere* at the Theater auf der Wieden did not materialize, Mozart did not complete the work. At the end of the fragmentary autograph, Mozart’s friend Abbé Maximilian Stadler noted: “The vocal part of this aria is completely finished, as anyone can easily see.” A completion of the fragmentary score (PB/OB 5282) as well as an arrangement for soprano, clarinet and piano (EB 8602) by the editor have been published by Breitkopf & Härtel.

“Chi sà, chi sà, qual sia” K. 582

This aria is the first of the two inserts for the performance of Vicente Martín y Soler’s dramma giocoso *Il burbero di buon cuore* at the Vienna Burgtheater on 9 November 1789. The text of the aria is attributed to Lorenzo da Ponte, the librettist of *Il burbero*. (As to the singer Louise Villeneuve, see K. 578). Giocondo, who is heavily in debt, has forbidden his wife Lucilla to become involved in his family matters. Lucilla wonders why Giocondo is so upset and thinks she might unwittingly be the cause of his misfortune when she is made responsible for it in front of her husband’s relatives.

“Vado, ma dove? oh Dei!” K. 583

In the second insert aria to the opera *Il burbero di buon cuore* (for the first, see the notes to K. 582) Madame Lucilla laments the misfortune that has befallen her and her husband. In order to banish the doubts that his distance has awakened in her, she bemoans her fate and appeals to her love of Giocondo.



On the piano-vocal Score

The orchestral writing of the arias – and of the early ones in particular – was designed in view of the venues for which they were respectively created, generally theaters. In the 18th century the use of a keyboard instrument (harpsichord or, starting in the 1780s, a fortepiano) was obvious. In the piano reduction, important harmonic tones were added in a consciously sparing manner where the orchestral writing is relatively thin and a figured bass realization would have been expected.

On the whole, Mozart’s concert arias – far too little known in general – offer a wealth of musical delights and are extremely valuable from a vocal and pedagogical point of view alike. They enable us to refine and heighten our understanding of Mozart, who loved it when “an aria is as precisely adapted to a singer as a well-tailored suit of clothes.”¹⁵ This edition would like to make its contribution to a renewed assessment of the arias. We wish to thank in particular the soprano Juliane Banse, who created the cadenzas and “Eingänge” (shorter embellishments) on the basis of her own practical experience.

Munich, Autumn 2002

Franz Beyer

- 1 Stefan Kunze, in: *Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester*, Kassel etc., 1967, vol. 1 (= *NMA II/7/1*), p. VIII.
- 2 All letters are quoted from: *The letters of Mozart and his Family*, translated and edited by Emily Anderson, London, 1966 (= *Letters Anderson*).
- 3 *NMA II/7/1*, pp. XVIIIff. The text passages taken from this edition are reproduced with the kind permission of Bärenreiter-Verlag: © 1967 by Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- 4 Manuel García, *Gesangsschule* (F. Volbach), vol. II, p. 45.
- 5 *Ibid.*, pp. 74f.
- 6 Pier Francesco Tosi/Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (= Tosi/Agricola), pp. 154ff.
- 7 See *ibid.*, pp. 150ff.; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (= Hiller, *Anweisung*), p. 99.
- 8 The present-day notation of the short appoggiatura  seems to have arisen around 1800 (second edition of Daniel Gottlob Türk’s *Klavierschule*, 1802) and seems to be connected with the printing process of music, in which the written form of the sixteenth note  was retained for the appoggiaturas.
- 9 See Hiller, *Exempel-Buch der Anweisung zum Singen*, pp. 22–24 for various possibilities of performing the same long appoggiatura.
- 10 Tosi/Agricola, p. 73.
- 11 *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Denes Bartha, Kassel etc., 1965, p. 58.
- 12 Manuel García, *Traité complet de l’art du chant*, Paris, 21847, p. 77. Joseph Riepel (*Harmonisches Sylbenmaß*, Regensburg, 1776, p. 86) believes that the orchestra and the voice could come together in the *accompagnato* when the text expresses a heightened “Affekt”.
- 13 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, p. 348.
- 14 Hiller, *Anweisung*, p. 116.
- 15 *Letters Anderson*, No. 292, p. 497.