

Wolfgang Amadeus
MOZART

Daive penitente
KV 469

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

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Gersthofer

Stuttgarter Mozart-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.469

Inhalt / Contents

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

Aufführungsvorschläge / Suggestions for performance

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

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 51.469), Studienpartitur (Carus 51.469/07),
Klavierauszug (Carus 51.469/03), Chorpartitur (Carus 51.469/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 51.469/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich:
www.carus-verlag.com/5146900

The following performance material is available:
full score (Carus 51.469), study score (Carus 51.469/07),
vocal score (Carus 51.469/03), choral score (Carus 51.469/05),
complete orchestral material (Carus 51.469/19).

↓ Digital editions for this work are listed at
www.carus-verlag.com/5146900

1.) 

2.) 

3.) 

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

² Ebd.

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

⁴ Zit. nach NMA I/4/3, S. XI.

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

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

⁷ A. a. o., S. 378.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Abert, *Mozart*, a. a. O., S. 123.

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

¹⁷ Vgl. etwa Tönz, a. a. O., S. 177.

¹⁸ Alfred Einstein, a. a. O., S. 334.

¹⁹ Erschienen Stuttgart 2005 (Carus 51.427).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ Abert, a. a. O., Bd. II, S. 124.

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

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

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

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

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

Leipzig, im März 2006

Wolfgang Gersthofer

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

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

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

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

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

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

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

Foreword (abridged)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Quoted from NMA I/4/3, p. xi.

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

⁵ See e.g. *ibid.*, p. 177.

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

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

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

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

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

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

Leipzig, im März 2006
Translation: J. Bradford Robinson

Wolfgang Gersthofer

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

Avant-propos (abrégé)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Cit. d'après NMA I/4/3, p. XI.

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

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

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

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

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

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

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

Leipzig, mars 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Wolfgang Gersthofer

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

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

Davide penitente

1. Coro (Tutti, Soprano solo)

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

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

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

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

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

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

2. Coro

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

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

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

3. Aria (Soprano II)

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

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

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

4. Coro

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

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

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

5. Duetto (Soprano I/II)

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

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

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

6. Aria (Tenore)

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

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

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

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

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

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

7. Coro

Se vuoi, puniscimi, ma pria, Signore,
lascia che almeno che sfoghi,
che almen pria si moderi il tuo sdegno,
il tuo furore.
Vedi la mia pallida guancia inferma,
vedi la mia pallida guancia, Signore,
deh, sanami, deh, porgimi soccorso, aita,
Signor, tu puoi porgimi aita.

Wenn du möchtest, strafe mich, doch zuvor, Herr,
lasse wenigstens, dass ich mein Herz ausschütte,
wenn du doch wenigstens zuvor deinen Unwillen,
deine Raserei mäßigst.
Siehe meine bleiche, leidende Wange,
siehe meine bleiche Wange, Herr,
ach, heile mich, ach, reiche mir deinen Beistand, Hilfe.
Herr, du vermagst, mir Hilfe zu reichen.

Punish me, if you wish, but first, Lord,
at least let me pour out my heart,
if, indeed, before thine indignation,
you would temper thy fury.
See my pale, ailing cheek,
see my pale cheek, Lord,
O heal me, O grant me thine aid, help.
Lord, you can grant me your help.

8. Aria (Soprano I)

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

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

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

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

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

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

9. Terzetto (Soprano I/II, Tenore)

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

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

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

10. Coro

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

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

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

W. A. Mozart, *Missa* in c KV 427, autographe Partitur, T. 52–56 des „Qui tollis“ (= Bl. 27v) mit Mozarts auf die Platzierung der für *Davide penitente* neukomponierten Sopranarie verweisenden Eintragung:
 „NB Nach diesem Chor kañ eine / BravourArie für Sopran / kometen. – für die Erste Sängerin.“
 Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur *Mus. Ms. Autogr.* W. A. Mozart KV 427.

W. A. Mozart, *Davide penitente* KV 469, Partiturabschrift aus Mozarts Nachlass (Quelle **B** unserer Ausgabe), T. 51–53 der Nr. 7. – Der Vergleich der beiden Versionen lässt eine im Zuge der italienischen Neutextierung („soccorsor, aita“ für „misere nobis“) erfolgte rhythmische Modifizierung des Notentextes erkennen: Für die wiederholten Viertelnoten in der zweiten Hälfte von T. 52 („mise-“) war in sechs der acht Chorstimmen nun jeweils eine halbe Note („soc-“) zu setzen, im Tenor I jedoch ließ der Kopist versehentlich die wiederholten Viertelnoten aus dem Autograph stehen. Man beachte ferner die neuen Bindebögen in Alt I und Bass I (die sich durch den Wegfall des Silbenwechsels ergaben).
 Quelle: Hochschul- und Landesbibliothek Fulda, Signatur *M 291*.

Davide penitente

Kantate • KV 469

Wolfgang Amadeus Mozart
1756–1791

1. Coro

Andante moderato

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano I solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
e Basso

Aufführungsdauer / Duration: ca. 45 min.

© 2006 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2025 – Carus 51.469

Any unauthorized reproduction is prohibited by law / All rights reserved / Printed in Germany

www.carus-verlag.com / info@carus-verlag.com / Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Lf.-Echterdingen, Germany

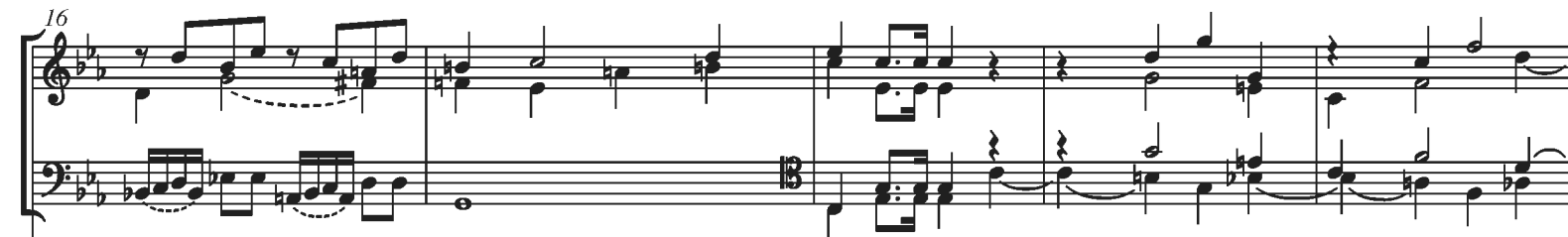
Urtext

edited by Wolfgang Gersthofer

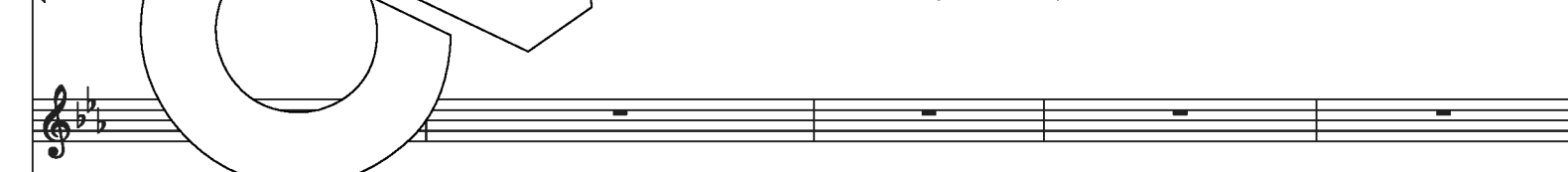
11

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

16



a 2



al - za - i le vo - ci a Di - o, al - zai a Dio, al - zai a Dio le
vo - ci a Di - o, al - zai, al - zai le
Al - za - i le fle - bi - li



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




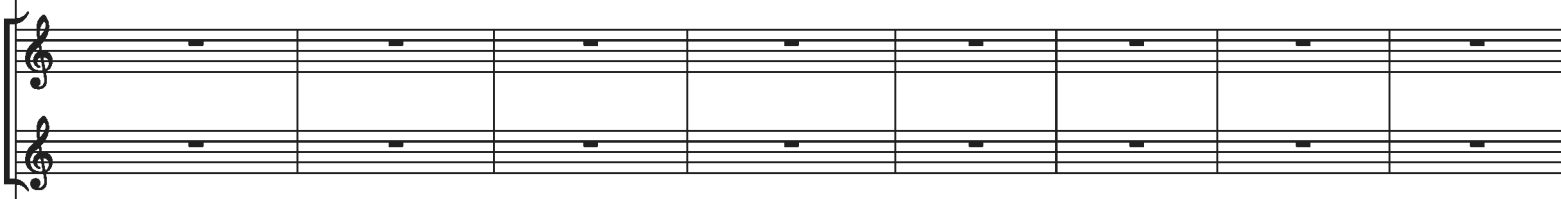
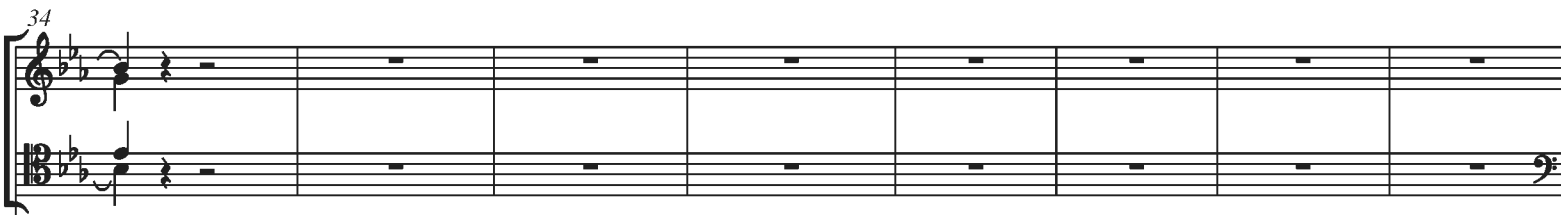
21

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

25

zai, al - zai, al - zai, al - - za-i le fle - bi-li vo - ci _____ da
 zai, al - zai, al - zai, da _____ ma - li op - pres - -
 pres - - - so, da ma - - li op - pres - so, da
 - - li op-pres - - so, da ma - - - -

34



Al le fle - bi - li vo - ci da ma - - - li op - pres -



p Tutti
Al - Si - gnor,



p Tutti
Al - Si - gnor,



p Tutti
Al Si - gnor,



p Tutti
Al - Si - gnor,



Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of two staves (treble and bass clef) for the vocal line and two staves (treble and bass clef) for the piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of two staves (treble and bass clef) for the vocal line and two staves (treble and bass clef) for the piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of two staves (treble and bass clef) for the vocal line and two staves (treble and bass clef) for the piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of two staves (treble and bass clef) for the vocal line and two staves (treble and bass clef) for the piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

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

Musical notation for the fifth system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of two staves (treble and bass clef) for the vocal line and two staves (treble and bass clef) for the piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including vocal lines and piano accompaniment. The system consists of two staves (treble and bass clef) for the vocal line and two staves (treble and bass clef) for the piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

65

a 2

ma - li op -

p

70

f *a 2*

f *a 2*

f

f

f

f *Tutti*

Al - za - i le - - - - - bi -

f *Tutti*

f *Tutti* Al -

Da

f

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

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

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

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

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

li mi - e vo - ci, al - zai a Dio, al - zai a Dio le fle -

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

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

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

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

81

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

85

a 2

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

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

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

so. Al - - zai le fle - bi-li vo - - ci da ma - li op -

90

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

2. Coro

Allegro vivace

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Tutti
Can - - - ti - am,

Alto
Tutti
Can - - - ti - am,

Tenore
Tutti
Can - - - ti - am, can - tia -

Basso
Tutti
Can - - - ti - am, can - tia -

Violoncello
e Basso
Vc
Basso

5

can - - tia - - mo le glo - - -

can - - tia - - - - - mo, can - -

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

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

Tutti Bassi

- - ri - e, le glo-rie, can - - - ti - am, can-ti-am le lo-di, can - ti-am le
 - - ti - am, can-ti-am le glo-rie, can - - - ti - am, can-ti-am le lo-di, can -
 - - ti - am le glo-rie, can - ti-am le lo-di e re-pli-
 can-tiam le glo - - - - - rie_ e_ le lo-di,

Piano accompaniment for the first system, measures 13-16. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Piano accompaniment for the second system, measures 17-20. The right hand has a sustained chord with a melodic line, and the left hand continues with eighth notes. A dynamic marking 'a 2' is present above the right hand.

Piano accompaniment for the third system, measures 21-24. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 25-28. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Vocal line and piano accompaniment for the fifth system, measures 29-32. The vocal line includes lyrics in Italian, and the piano accompaniment continues with a bass line of eighth notes.

lo-di e re-pli-chia-mo-le in cen-to e cen-to mo - - - - -
 - ti-am le glo-ri-e in cen-to mo-di e cen - - - - to, e re-pli-chia - -
 chia-mo-le in cen-to mo-di e cen - - - - to, e re-pli-chia - -
 can - ti-am le lo-di e re-pli-chia-mo-le in cen - to mo - - di, e re-pli -

Piano accompaniment for the first system, measures 17-20. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

Piano accompaniment for the second system, measures 21-24. The right hand continues with melodic and harmonic support, and the left hand maintains the rhythmic foundation.

Piano accompaniment for the third system, measures 25-28. The texture remains consistent with the previous systems, supporting the vocal lines.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 29-32. The accompaniment continues to provide harmonic and rhythmic support for the vocal parts.

Vocal lines with lyrics for the fifth system, measures 33-36. The lyrics are:

- di, e re-pli-chia - - - mo le lo-di, le

- - - mo, e re-pli-chia - - - mo le lo-di, le

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

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

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

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

Piano accompaniment for the third system, measures 9-12. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

Piano accompaniment for the fourth system, measures 13-16. Measures 13-14 include a *p* dynamic marking. The right hand has more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs.

Piano accompaniment for the fifth system, measures 17-20. Measures 17-18 feature a *p* dynamic marking. The right hand has a more active role with sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

glo-rie, can-ti-a-mo del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si-mo, del Si -

glo-rie, can-ti-a-mo del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si-mo,

glo-rie, can-ti-a-mo del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si-mo,

glo-rie, can-ti-a-mo del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si-mo,

Piano accompaniment for the sixth system, measures 21-24. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

Carus

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

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

del Si - gno - - re a - ma - bi - lis - si-mo. Can-

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

34

f

mo. Can - ti-am le glo-rie e re-pli-chia-mo-le in cen-to e cen-to mo - - -

mo. Re - pli-chia-mo-le in cen-to mo-di, cen-to mo - - - di,

- ti-am le glo-ri-e e re-pli-chia-mo-le in cen-to mo - - - di,

mo. Re - pli-chia-mo-le in cen-to mo-di, cen-to mo - - -

38

a 2

a 2

di, e re-pli chia -

e re-pli chia - mo, e re-pli chia -

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

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

mo le glo-rie, le lo-di, can-ti-a-mo del Si - gno - - - re a - ma - bi - lis - si - mo,

mo le glo-rie, le lo-di, can-ti-a-mo del Si - gno - - - re a - ma - bi - lis - si - mo,

cen-to, le glo-rie, le lo-di, can-ti-a-mo del Si - gno - re a - ma - bi - lis - si - mo,

mo le glo-rie, le lo-di, can-ti-a-mo del Si - gno - re a - ma - - bi - lis - si - mo,

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

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

55

p *pp*

a 2

p *pp*

p *pp*

p *pp*

lis - - si - mo.

- - si - mo.

lis - - si - mo.

lis - - si - mo.

pp

3. Aria

Allegro aperto

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano II solo

Violoncello
e Basso
(Fagotti
col Basso)

7 a 2

tr *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f*

f

11 *a 2*

Lun - gi le cu - re in-

17

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

23

re - spi - ra - te o - mai. Lun - gi le

28

p

tr *tr*

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

34

40

te,

46

re - spi - ra - te,

51

ah! re

58

te o-mai.

62

tr tr tr tr

p

S'è

67

p sfz sfz p

simile

simile

simile

pal - pi - to as - sa - i, s'è pal - pi - ta - - to as - sai è

74

fp mfz mfz mfz mfz

fp mfz mfz mfz mfz

fp mfz mfz mfz mfz

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

fp mfz mfz mfz mfz

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

98

mai. Lun - - - gi le cu - - re,

102

te, s'è

108

pal - - - pi - ta - - -

114

to as-sai,

119

re - spi - ra - tione s'è pal - pi -

124

ta - to as - sai, s'è pal - pi - ta -

130

to as - sai, è tem - po da

135

go - der.

140

4. Coro

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Do / C

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
e Basso

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes staves for Oboe I and II, Bassoon I and II, Horns I and II in C, Trombone alto, tenor, and bass, Violin I and II, Viola, Soprano I and II, Alto, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Adagio'. The vocal parts have lyrics in Italian. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

4

Di - o, e - ghie - re ti muo - va - no a ___ pie - tà, a ___ pie -

Di - o, e le pre - ghie - re ti muo - va - no a ___ pie - tà, a ___ pie -

Di - o, e le pre - ghie - re ti muo - va - no a ___ pie - tà, a ___ pie -

Di - o, e le pre - ghie - re ti muo - va - no a ___ pie - tà, a ___ pie -

Di - o, e le pre - ghie - re ti muo - va - no a ___ pie - tà, a ___ pie -

8

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

5. Duetto

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I solo

Soprano II solo

Violoncello
e Basso
(Fagotti col Basso)

9

16

Sor - gi, o Si - gno - -

- re, e - spar - gi i tuoi ne - mi - ci, sor - gi, sor - gi, sor - gi, sor - gi, o -

26

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

35

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

43

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

52

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

60

fu - ga o che ... fu-ga, fu - ga, fu - ga da te, sor-gi, sor-gi,
fu - ga o che t'o-dia, fu-ga, fu - ga, fu - ga da te, spar -

69

dis - si-pa, spar - gi, sor - gi e spar-gi i tuoi ne - mi -
gi i tuoi ne-mi -

76

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

84

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

93

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

6. Aria

Andante

Flauto

Oboe

Clarinetto in Sib / B

Fagotto

Corno I, II in Sib alto / B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

Tenore solo

Violoncello e Basso

The musical score for the Aria section is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Flauto, Oboe, Clarinetto in Sib / B, Fagotto, Corno I, II in Sib alto / B hoch, Violino I, Violino II, Viola I, II, Tenore solo, and Violoncello e Basso. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics like 'p' (piano). A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score, and a large stylized 'S' is also present. The score is divided into systems, with a measure number '8' visible at the beginning of the lower section.

12

A te, fra tan-ti af-

17

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

24

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

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

mf *p*

30

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

35

cresc. *f* *p*
 cresc. *f*
 cresc. *f* *p*
 cresc. *f* *p*

tà, pie - tà cer - ca - i, Si - gnif - i - can - te, gno - re,

40

cresc. *p* *mf* *p* *fp*
 cresc. *p* *mf* *p* *fp*
 cresc. *p* *mf* *p* *fp*
 cresc. *p* *mf* *p* *fp*

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

48

musical score for measures 48-53, featuring vocal lines and piano accompaniment.

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

54

musical score for measures 60-65, featuring vocal lines and piano accompaniment.

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

60

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

65

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

70



ca - - i pie - tà, Si - gnor.

74 Allegro



U - di - sti i vo - ti mie-i: e già go - de - a que -

81

st'al-ma, e già go - de - a que - st'al - ma per l'u -

87

sa - - ta - - cal - - ma del - le tem - pe - ste in sen.

92

p

p

p

p

p

p

U - di - sti i vo - ti - mie - i: e go-dea q - st'al -

tr

p

98

p

p

p

p

104

ma per te fu - sa - ta cal -

110

del - le tem - pe - ste in sen. U - di - sti i vo - ti - mie - i:

116

e già go-dea que - st'al -

122

ma per te l'u - sa - ta cal - ma

129

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

134

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

151

Musical score for measures 151-154. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a vocal line with trills and triplets, a piano accompaniment with triplets, and a cello/bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

155

Musical score for measures 155-160. The score continues from the previous system. It features a vocal line with a large 'S' watermark, a piano accompaniment with sixteenth-note patterns, and a cello/bass line. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

attacca

7. Coro

Largo

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II in Sol / G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e Basso

Se vuoi, se

Se

Se

Se

4

Musical score for a piece titled "Carus". The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are in Italian. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid on the score.

The lyrics are:

— vuoi — ni — sci — mi, — ma
 vuo — i, pu — sci — mi,
 vuo — i, pu — ni — sci — mi,
 vuo — — i, pu — ni — sci — mi,
 Se — vuo — — i, pu — ni — —
 Se vuo — — i, pu — ni — —
 Se vuo — — i, pu — ni — sci, pu —
 Se vuo — — i, pu — ni — —

8

pri gnō, la - - scia che al - me - no
si - gno re la - - scia che al - me - no che
Si - gno - re, la - - scia che al - me - no
ma la - - scia, Si - gno - - re, che al - me - - no che sfo - -

- - sci - mi, la - - scia che al - me - no che
- - sci - mi, la - - scia che al - me - no che
ni - sci - mi, Si - gno - re, la - - scia che al - me - no
- - sci - mi, la - - scia che al - me - no, che

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves.

Empty vocal staff for the first system.

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves.

Piano accompaniment for the third system, including treble and bass staves.

che si mo - - de - ri il tu - o
 sfo - che al me - no pria si mo - - de - ri
 ghi, che al - men si mo - - de - - ri
 ghi, che al - - men pria si mo - - - de - ri

sfo - - - ghi, che pria si mo - - de - ri
 sfo - - ghi, che pria si mo - - de - ri
 sfo - - ghi, che al - men si mo - - de - ri
 pria al - - men - - - si mo - - - de - ri

Piano accompaniment for the fifth system, including bass staff.

i, la - - scia che
 mi se - - vo i, ma pri - a, Si - gno - re,
 ni - sci - mi se - - vo i, la - - scia che
 ni - sci - mi se - - vo i, la - - scia che

ma pri - a, Si - gno - re, la - - scia che
 ma pri - - a, la - - scia al -
 ma pri - a, Si - gno - re, la - - scia al -
 ma la - - scia che pri - - a si mo - de -

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment with four staves (two treble and two bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line with lyrics: "sfo - ghi, che sfo - ghi il tuo fu - ro -". The fourth system continues the vocal line: "me - no, che sfo - ghi il tuo fu - ro -". The fifth system continues: "me - no, che sfo - ghi tuo sde - gno e fu - ro -". The sixth system continues: "ri il tuo ter - ri - bi - le sde - gno e fu - ro -". The seventh system shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The eighth system continues the piano accompaniment. The ninth system continues the piano accompaniment. The tenth system continues the piano accompaniment. The eleventh system continues the piano accompaniment. The twelfth system continues the piano accompaniment. The thirteenth system continues the piano accompaniment. The fourteenth system continues the piano accompaniment. The fifteenth system continues the piano accompaniment. The sixteenth system continues the piano accompaniment. The seventeenth system continues the piano accompaniment. The eighteenth system continues the piano accompaniment. The nineteenth system continues the piano accompaniment. The twentieth system continues the piano accompaniment. The twenty-first system continues the piano accompaniment. The twenty-second system continues the piano accompaniment. The twenty-third system continues the piano accompaniment. The twenty-fourth system continues the piano accompaniment. The twenty-fifth system continues the piano accompaniment. The twenty-sixth system continues the piano accompaniment. The twenty-seventh system continues the piano accompaniment. The twenty-eighth system continues the piano accompaniment. The twenty-ninth system continues the piano accompaniment. The thirtieth system continues the piano accompaniment. The thirty-first system continues the piano accompaniment. The thirty-second system continues the piano accompaniment. The thirty-third system continues the piano accompaniment. The thirty-fourth system continues the piano accompaniment. The thirty-fifth system continues the piano accompaniment. The thirty-sixth system continues the piano accompaniment. The thirty-seventh system continues the piano accompaniment. The thirty-eighth system continues the piano accompaniment. The thirty-ninth system continues the piano accompaniment. The fortieth system continues the piano accompaniment. The forty-first system continues the piano accompaniment. The forty-second system continues the piano accompaniment. The forty-third system continues the piano accompaniment. The forty-fourth system continues the piano accompaniment. The forty-fifth system continues the piano accompaniment. The forty-sixth system continues the piano accompaniment. The forty-seventh system continues the piano accompaniment. The forty-eighth system continues the piano accompaniment. The forty-ninth system continues the piano accompaniment. The fiftieth system continues the piano accompaniment. The fifty-first system continues the piano accompaniment. The fifty-second system continues the piano accompaniment. The fifty-third system continues the piano accompaniment. The fifty-fourth system continues the piano accompaniment. The fifty-fifth system continues the piano accompaniment. The fifty-sixth system continues the piano accompaniment. The fifty-seventh system continues the piano accompaniment. The fifty-eighth system continues the piano accompaniment. The fifty-ninth system continues the piano accompaniment. The sixtieth system continues the piano accompaniment. The sixty-first system continues the piano accompaniment. The sixty-second system continues the piano accompaniment. The sixty-third system continues the piano accompaniment. The sixty-fourth system continues the piano accompaniment. The sixty-fifth system continues the piano accompaniment. The sixty-sixth system continues the piano accompaniment. The sixty-seventh system continues the piano accompaniment. The sixty-eighth system continues the piano accompaniment. The sixty-ninth system continues the piano accompaniment. The seventieth system continues the piano accompaniment. The seventy-first system continues the piano accompaniment. The seventy-second system continues the piano accompaniment. The seventy-third system continues the piano accompaniment. The seventy-fourth system continues the piano accompaniment. The seventy-fifth system continues the piano accompaniment. The seventy-sixth system continues the piano accompaniment. The seventy-seventh system continues the piano accompaniment. The seventy-eighth system continues the piano accompaniment. The seventy-ninth system continues the piano accompaniment. The eightieth system continues the piano accompaniment. The eighty-first system continues the piano accompaniment. The eighty-second system continues the piano accompaniment. The eighty-third system continues the piano accompaniment. The eighty-fourth system continues the piano accompaniment. The eighty-fifth system continues the piano accompaniment. The eighty-sixth system continues the piano accompaniment. The eighty-seventh system continues the piano accompaniment. The eighty-eighth system continues the piano accompaniment. The eighty-ninth system continues the piano accompaniment. The ninetieth system continues the piano accompaniment. The hundredth system continues the piano accompaniment.

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

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with musical notation and dynamics.

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves with musical notation and dynamics.

Piano accompaniment for the third system, including treble and bass staves with musical notation and dynamics.

Piano accompaniment for the fourth system, including treble and bass staves with musical notation and dynamics.

fer la mia pal - li - da guan - cia,
 - ma, ve - - - di la pal - li - da guan - cia,
 fer - ve - di la mi - a pal - li - da guan - cia,
 fer - - ma, ve - di la mi - a pal - li - da guan - cia,

fer - - ma, ve - - di la
 fer - ma, ve - di la
 fer - - ma, ve - -
 fer - - ma, ve - - -

Piano accompaniment for the final system, including bass staff with musical notation and dynamics.

ah mi pal-li-da guan - cia, Si - gno - re, deh,
 ve - di pal-li-da guan - cia, Si - gno - re, deh, sa-na-mi,
 ah mia pal-li-da guan - cia, Si - gno - re, deh,
 ah ve - di mia pal-li-da guan - cia, Si - gno - re, deh,

mi - - - a pal-li-da guan - - - cia, Si - gno - re, deh,
 mia, ve - - - di la pal-li-da guan - cia, Si - gno - re, deh,
 di la mi - - - a, la pal-li-da guan - cia, Si - gno - re, deh,
 di la mi - - - a, la pal-li-da guan - cia, Si - gno - - - re, deh, sa - -

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves.

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves.

Piano accompaniment for the third system, including treble and bass staves.

Piano accompaniment for the fourth system, including treble and bass staves.

sa - na - mi, deh, - gi - mi soc - cor - so, a - i - - *p* - -
 deh, sa - na - mi soc - cor - so, a - i - - *p* - -
 po - - - gi - mi, soc - cor - so, a - i - - *p* - -
 sa - na - mi, deh, por - - gi - mi soc - cor - so, a - i - -

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

Piano accompaniment for the fifth system, including treble and bass staves.

ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi a - i - ta,
 ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi a - i - ta,
 ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi a - i - ta,
 ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi a - i - ta,

ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi soc -
 ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi soc -
 ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi soc -
 ta, Si - gnor, tu puo-i, por - gi - mi soc -

8. Aria

Andante

Flauto

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano I solo

Violoncello
e Basso

9

14

Tra l'oscuro gremio fu-ne-ste, splen-de al

24

giu - sto il ciel se-re-no, ser - ba an - cor nel - le tem -

30

pe - ste, la sua pa - - ca fi - do cor, la sua pa -

38

a 2
simile

- - ce un fi - do cor. Tra l'o - scu - re

44

simile
simile
simile

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

om - bre fu - ne - ste, tra l'o - cu - om - bre fu -

49

f *f* *p* *f* *p*

f *f* *p* *f* *p*

fp *f* *p* *f* *p*

f *f* *p* *f* *p*

ne - ste, splen - de al giu - sto il ciel se - re - no, ser - ba an -

55

cor nel - le tem - pe - ste la sua pa -

61

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

72 Allegro

Musical score for measures 72-78. The score is in 2/4 time and features a piano (*p*) dynamic. It consists of six staves: two for the upper right hand (treble clef), two for the lower right hand (bass clef), and two for the left hand (bass clef). The music includes chords, arpeggiated figures, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Musical score for measures 79-85. The score is in 2/4 time and features a forte (*f*) dynamic. It consists of six staves: two for the upper right hand (treble clef), two for the lower right hand (bass clef), and two for the left hand (bass clef). The music includes chords, arpeggiated figures, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Al - le bel - le, ah sì, go -

de - te! al - me bel - le! ah sì, go - de-te, ah sì, go - de - - -

98

te, go - de - te, né al-cun fi - che tur - bi au - ce, né al-cun

104

fia che tur - bi au - da - ce, quel - la gio - ia e quel - la pa - ce, di cui

so - lo è Dio l'au - tor. Al me... le, ah sì, go -

de - te, ah sì, go - de - - te, né al-cun fia che tur - bi au-

da - ce, che tur - bi au - da - ce la rio - ia e quel - - la

pa - - - - -

ce, di cui so - lo è o - l - l - i - g - n - o - s - s - i - m - o, di cui

so - lo, di cui so - - lo è - Dio l'au - tor; né al - cun fia che tur - bi au -

da - ce, che tur - bi au - da - ce, qu - la gio - ia e quel - - la

pa -

ce, di cui lo è Dio l'au -

tor, di cui so - lo, di cui so - - lo è Dio l'au - tor, di cui

so - - - - - lo è

Di - o, è Di - o - - - - l'au - - - - tor,

180

è Dio l'au - tor.

186

* Zur Auszierung der Fermate vgl. das Vorwort / See the German foreword for suggestions on how to execute the cadence

Tut - te, tut - te le mie, le mi-e spe-
 Tut - te, tut - te le mie, le mi-e spe-ran - ze, le mie spe-ran ze, le mi-e spe-

Violoncelli Tutti Bassi

ran - ze, spe - ran - - - - ze, spe-ran - - - ze, spe - ran - ze, spe - ran -
 ran - ze, spe - ran - - - - ze, tut - te le mie spe - ran - - ze, spe - ran - ze, spe-
 Tut - te, tut - te le mie, le mi-e spe - ran - ze, spe - ran -

41

I *p* II

p

ze ho tut-te ri - po - ste in te. Tut - te, tut - te le mie spe-
 ran - ze ho tut-te ri - po - ste in te. Tut - te le_
 ze ho ri - po - ste in te. Tut - te

49

p

ran - ze, le mi - e spe - ran -
 mie spe-ran-ze, le mi-e spe - ran - ze,
 le mi - e spe-ran-ze ho ri - po - ste tut - te in te, le mie spe-ran -

57

le mie spe - ran - ze,

65

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

tut - te ho ri - po - ste in te,

tut - te ho ri - po - ste in te,

tut - te ho ri - po - ste in te,

73 *f*

81

Sal - - va-mi, o Di - o, o___ Di - o, dal_ ne - mi - co fe -

Sal - - - va-mi, o Di - o, ___ o___ Di - o, dal_

Sal - - - va-mi, o Di - o,

91

p.
p

ro - - - ce, dal ne - mi - co fe - ro - - ce che m'in - gue - -
 ne - mi - co fe - ro - - ce, dal ne - mi co ch m' - se - gue e
 dal ne - mi - co fe - ro - ce n'in - se - -

98

a 2
p

e che m'in - cal - - - za, e che m'in - cal - - za, o Di-o, sal - va -
 che m'in - cal - - - za, e che m'in - cal - - za, o Di-o, sal - va -
 - gue e m'in - cal - - - za, m'in - cal - - -

106 a 2

mi! Le mie spe - ran - ze, tut - te le__mie, le mi - e spe ran - ze,
 mi! Le mie spe - ran - ze, tut -
 za. Le mie spe - ran - ze,

114

tut - te le__mie spe - ran - - - ze ho
 - te le__mie, le mi - e spe - ran - ze, tut - te le__mie spe - ran - ze ho
 tut - te le mi - e, le mi - e spe - ran - - - ze ho

le mie spe - ran
mie spe - ran

Carus

ze, tut - te ho ri - po - ste, ri - po - ste in
ze, tut - te ho ri - po - ste, ri - po - ste in
ze, tut - te ho ri - po - ste, ri - po - ste in

155

Measures 155-163. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with some rests. The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and includes a section marked *f* a 2. The key signature has one sharp (F#).

Piano accompaniment for measures 155-163. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics range from *f* to *f*.

te, ri - po-ste in te, ri - po-ste in te.
te, ri - po-ste in te, ri - po-ste in te.
te, ri - po-ste in te, ri - po-ste in te.

Three vocal staves for measures 155-163, each with the lyrics "te, ri - po-ste in te, ri - po-ste in te." The bottom staff is a bass line. Dynamics include *f*.

164

Measures 164-173. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment includes a section marked *a 2*. The key signature has one sharp (F#).

Piano accompaniment for measures 164-173. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics range from *f* to *f*.

Empty musical staves for measures 164-173, including a vocal line and a piano accompaniment.

10. Coro

Adagio

Oboe I

Oboe II

Fagotto I

Fagotto II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano
Soprano I solo
(cadenza)

Alto
Soprano II solo
(cadenza)

Tenore
Tenore solo
(cadenza)

Basso

Violoncello
e Basso



Chi in Di - - - o sol spe - -

Chi in Di - o sol, in Di - o sol, in Di - o spe - -

Chi in Di - o sol, in Di - o sol spe - -

Chi in Di - o sol, in Di - o sol spe - -

4

a 2

simile

simile

ra, chi in Di - o, in Dio sol spe - - - ra:
ra, chi in Di - o, in Dio sol spe - - - ra:
ra, chi in Di - o, in Dio sol spe - - - ra:
ra, chi in Di - o, in Dio sol spe - - - ra:

7

Di tai pe-ri - co - li non ha ti - mor, non ha ti - mor, non ha ti - mor, non ha, -

Bassi Violoncelli

Bassi

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fifth system, including vocal lines and piano accompaniment.

Di tai pe -
 Di tai pe - ri - co - li non ha ti - - mor, non ha ti -
 mor, non ha ti - mor, non ha ti - mor, non ha ti - mor,
 non ha ti - mo - re, non ha ti - mor, ti - mor, non ha ti - mo -

Musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment with a *Tutti Bassi* instruction.

ri - co - li non ha ti - - mor, chi in Di-o spe - - - ra, in Di - o

mo - - - - re, chi in Di-o spe - - - ra

chi in Di-o spe - - - - ra, chi in Di - o spe - - -

re, chi in Dio spe - ra non ha ti - mor, chi in Di-o spe - - -

34

spe - - ra non ha ti - mo - re, chi in Dio spe - ra non ha ti - mo - re, non ha ti - mor. Di tai pe - ri - co - li non ha - - - ra non ha ti - mo - re, chi in Dio spe - ra non ha ti - mor, di tai pe - - - ra, di tai pe - ri - co - li non ha ti - - - mor, no, -

— di tai pe - ri-co-li non ha ti - mo - - - re, chi in Dio spe - ra non ha
 ti - - mor, no, no, non ha ti - mor, chi in Di-o spe - ra non ha ti - mo - -
 ri-co-li non ha - ti - mor. Di tai pe - ri - co - li non
 — non ha - - - ti - mo-re, non ha ti - mo - re, non ha ti - mo - - - re, ti -

Violoncelli Tutti Bassi

50

p *f* *p* *f* *p* *f*

ti - mor, non ha ti - mor, non ha, non ha ti - mo - re.
- re, ti - mo - re, non ha ti - mo - re, non
ha ti - mor, non ha ti - mo - re, non ha ti -
mo - re, non ha ti - mo - re.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Violoncelli

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

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

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fifth system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

Di tai pe - ri - co - li non ha
 ha ti - mor, di tai pe - ri - co - li non ha ti - mo - re, non
 mor, di tai pe - ri - co - li non ha, non ha ti - mo - re, non ha ti -

Musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Tutti Bassi

Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking 'a 2' is visible in the second measure of the treble clef.

Musical score for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs and vocal lines. The lyrics are:

ti - - mor, non ha ti - mor,

ha ti - mo - re, di tai pe - ri - co - li non ha ti - mor, no, non

mor, chi in Dio sol spe - ra di tai pe - ri - co - li non ha ti - mo - re,

ha ti - - mor, chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mo - re, non ha ti -

72

p *f* *p* *f* *p* *f*

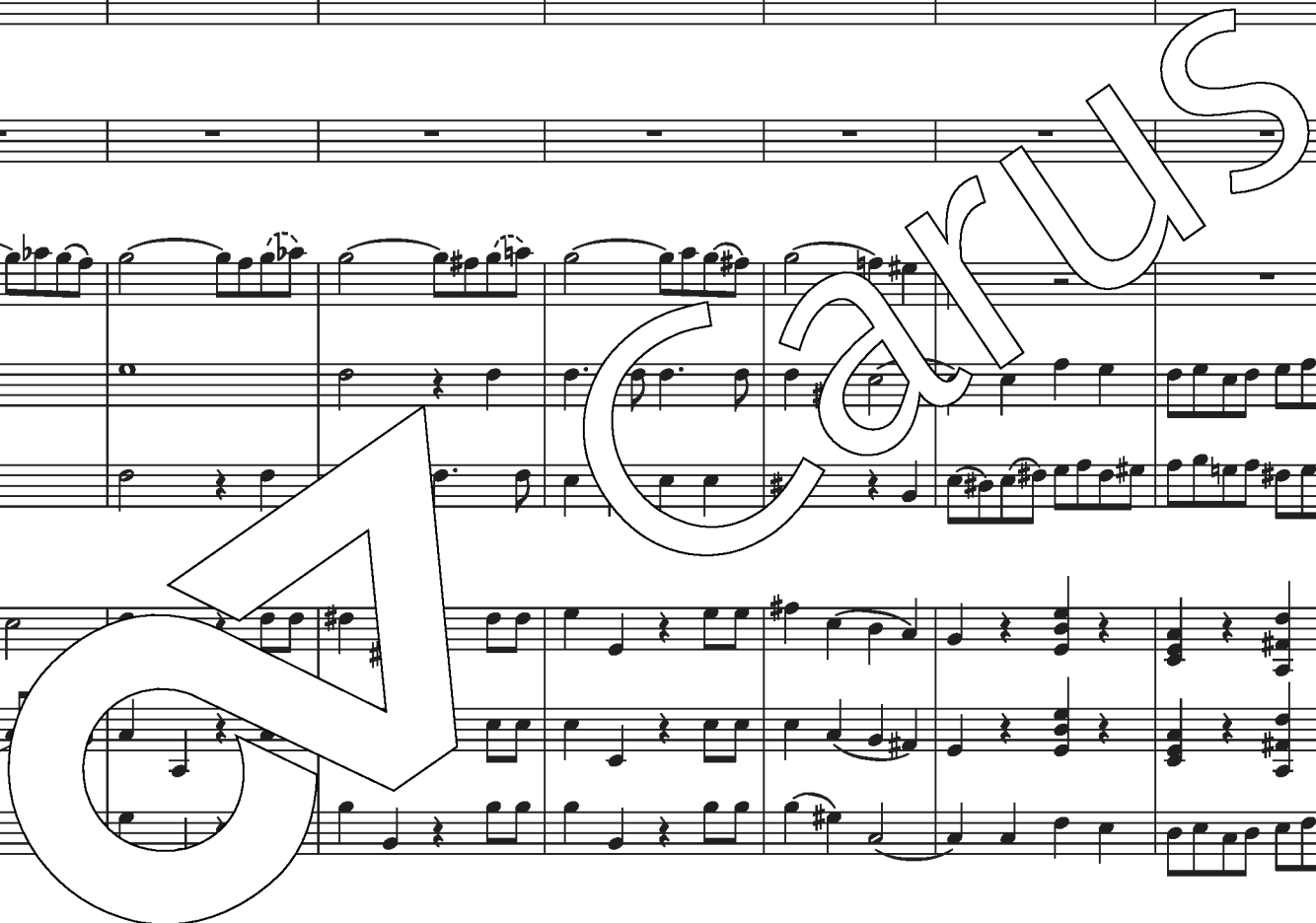
non ha ti - mor, non ha ti - mo - re, non ha ti -
 ha ti - mor, non ha ti - mor, non ha ti - mo - re, non
 non ha ti - mor, non ha ti - mo - re.
 mo - re, non ha ti - mo - re.

Vc

79

mo - - - re, chi in Dio sol spe - ra, no, non ha ti - mo - -
ha - ti - mo - - re, chi in Dio sol spe - ra, chi in Dio sol spe - ra, di tai _____ pe -
Di tai pe - ri - co - li non
Di tai pe - ri - co - li non ha

Tutti Bassi



re, non ha ti - mo - re, non ha ti -
 ri - co - li non ha ti - mor, non ha ti - mor.
 ha ti - mor, di tai pe - ri - co - li non ha, non ha ti - mo -
 ti - mor, di tai pe - ri - co - li non ha ti - mor, non ha ti - mo -

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal staves.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal staves.

Musical score for the third system, including piano accompaniment and vocal staves.

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment and vocal staves.

Musical score for the fifth system, including piano accompaniment and vocal staves with lyrics.

- mor, non ha ti - mo - re, non ha ti - mo -
 Di tai pe - ri - co - li non ha
 re, chi in Dio sol spe - ra, non ha, non
 re, chi in Dio sol spe -

Musical score for the sixth system, including piano accompaniment and vocal staves.

Carus

100

re, ti - mo - re, ti - mo - re non ha.
 ti - mor, ti - mor non ha, ti - mor non ha, ti - mor non ha.
 ha ti - mor, non ha ti - mor, non ha ti - mor, non ha.
 ra, di tai pe -

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef has whole notes. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Lyrics are present in the vocal line.

Di tai pe -
 Di tai pe - ri - co - li non ha ti - - mor, non ha ti -
 ri - co - li non ha ti - - mor, non ha ti -

ri - co - li non ha ti - - mor, no, non ha ti - mo - - -
 mo - - - - - re.
 Di tai pe - ri - co - li non ha ti - - mor.
 mor. Di tai pe -

Violoncelli Tutti Bassi

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the fifth system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

re.
Di
Di tai pe - ri - co - li non ha ti - - mor.
ri - - co - li non ha ti - - mor, ti - mor, ti - mor non ha.

Di tai pe - ri - co - li non ha ti - -
 tai pe - ri - co - li non ha ti - - mor, ti - mor,

Carus

Musical score for the first system, featuring a grand staff with piano accompaniment in the left hand and vocal line in the right hand.

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

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

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

mor, ti - mor non ha. Di tai pe -
 non ha ti - mor,
 Di tai pe - ri - co - li non

Musical score for the sixth system, continuing the piano accompaniment.

142

ri - co - li non ha ti - - mor,
 non ha ti - mo - re. Di
 ha ti - - mor, Di tai pe - ri - co -

149

chi in Dio sol spe - ra, —
 tai pe - ri - co - li non ha ti - - mor, ti - mor non
 non ha ti - mo - re, chi in Dio sol
 li non ha ti - - mor, non ha ti - mo - re, ti - mor non

di tai pe - ri - - co - li non ha ti - mor, ti - mor non ha,
 ha, no, non ha ti - - mo - - -
 spe - - ra, di tai pe - ri - co - li non ha, non ha ti -
 ha; chi in Dio sol spe - - -

173

re, non ha ti - mor,
 ti - mo - re, non ha ti - mo - re, di tai pe - ri - co - li,
 non ha ti - mo - re, non ha ti - mo - re, di tai pe - ri - co - li,
 li non ha ti - mor, non ha ti - mo - re, di tai pe -

Violoncelli Tutti Bassi

non ha ti - mo - re;

chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mor, non ha ti - mo - re;

chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mor, non ha ti - mo - re;

ri - co - li chi in Dio sol spe - ra, non ha ti - mor, non ha ti - mo - re;

Cadenza

188 *p* Ob I, II

p Fg I, II
a 2

p VI I
VI II
Va I, II

Soprano I solo
chi in Dio sol spe - ra, chi in Dio sol spe - ra,

Soprano II solo
chi in Dio sol spe - ra, chi in Dio sol spe - ra ti -

Tenore solo
chi in Dio sol spe - ra, chi in Dio sol spe - ra, ti -

Vc e Basso

196

mor non ha, chi in Di - o sol spe - ra,

mor non ha, ti-mor non ha,

mor non ha, chi in Di - o sol

p

ti - mor non ha, chi in Di - o sol
spe - ra, ti - mor non ha, chi in Di - o spe - ra,

chi in Di - o sol
spe - ra, ti - mor non ha, chi in Di - o
ti - mor non ha, non ha,

spe - ra, ti - mor non ha,
sol spe - ra, ti - mor, non ha,

ti - mor non
ti - mor non
ti - mor non

232

Ob I

Ob II

Fg I, II
a 2

Cor I, II

Ctr I, II

Timp

Trb alto

Trb tenore

Trb basso

VII

VII

Va I, II
a 2

Soprano I

ha.

Soprano lo

ha.

Tenore so

ha.

Soprano *f Tutti*

Di tai pe - ri - - co - li non ha

Alto *f Tutti*

Di tai pe - ri - - co - li non ha

Tenore *f Tutti*

Di tai pe - ri - - co - li non ha

Basso *f Tutti*

Di tai pe - ri - - co - li non ha

Di tai pe - ri - - co - li non ha

ti - - - mor, chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mor.

ti - - - mor, chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mor.

ti - - - mor, chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mor.

ti - - - mor, chi in Dio sol spe - ra non ha ti - mor.

Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Folgende Quellen wurden für die Neuausgabe von *Davide penitente* herangezogen:

1. Autographe Partitur der c-Moll-Messe KV 427 (417a) (Sigle A)

Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur *Mus. Ms. Autogr. W. A. Mozart KV 427*¹

73 Blätter mit 139 beschriebenen Seiten, Querformat, eingebunden in einem Halblederband (Deckelmaße ca. 32,5 x 24 cm) Bl. 1–64 12-zeilig, Bl. 65–73 10-zeilig rastriert

1. Seite: rechts oben von Mozarts Hand „Di Wolfgango Amadeo Mozart. / 1783“, darunter am rechten Rand Vermerk von Georg Nikolaus Nissen: „Eigne / Handschrift.“, weiter unten, neben dem 3. System beginnend, Eintragung Franz Gleissners: „ist zum Davide pæ= / nitente um= / gearbeitet“.²

Eintragungen innerhalb des Autographs, welche mit der Umarbeitung zum *Davide penitente* in Zusammenhang stehen:

- Bl. 3v, am linken Rand vor dem 7. System von Mozarts Hand: „NB: Dieses Solo / singt die Erste / Sängerin.“ [bezieht sich auf Nr. 1, T. 34ff.]
- Bl. 11r [= Beginn des „Laudamus te“ bzw. der späteren Nr. 3 in der Kantate], am rechten Rand mit dem 9. System beginnend von Mozarts Hand: „NB: Dieses singt die / 2^{te} Sängerin.“
- Bl. 22v, am rechten Rand mit dem 8. System beginnend, ebenso von der Hand Mozarts: „NB / Hier kañ / vor diesen / chor eine / Tenor Arie / koñen.“ [damit ist die neukomponierte Nr. 6 angesprochen]
- Bl. 27v [= Schluss des „Qui tollis“ bzw. der Nr. 7], nach dem Schlussstrich oberhalb des 6. Systems beginnend, wiederum in Mozarts Hand: „NB Nach diesem Chor kañ eine / BravourArie für Sopran / koñen. – für die Erste Sängerin.“ [Nr. 8]
- Bl. 46v bei Taktstrich 185/86 [der späteren Nr. 10] über jedem System „+“ als Verweiszeichen für die hier einzuschiebende Solo-Cadenza, die Mozart 1785 neu komponierte (siehe unten, zu Quelle A₃).

Partituranordnung und originale Instrumentenbezeichnung der für *Davide penitente* relevanten Messteile:

- *Kyrie* (wird zur Nr. 1 in *Davide penitente*), Bl. 1r–7r, Akkoladenklammer 1.–12. System:
„Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „2 / Oboe“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 Corni / in / C“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 / Fagotti“ [ein System], „2 Clarini / in C / e tympany in C“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „Canto“, „alto“, „Tenore“, „Basso“, „organo / e / Bassi“ [ein System].
Die Paukenstimme ist separat nach dem Schlussstrich für das *Kyrie* auf Bl. 7r notiert: Stimmenbezeichnung: „Tympani.“
- *Gloria* (wird zur Nr. 2 in *Davide*), Bl. 8r–10r, Akkoladenklammer 1.–12. System:
„Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „2 / oboe“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 / Corni / in / C“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 / clarini / in / C“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „tympani“, „Canto“, „Alto“, „Tenore“, „Basso“, „Organo / et / Bassi“ [ein System].

Die Fagottstimmen sind separat, an ganz anderer Stelle des Autographs (nach dem „Et incarnatus est“ erst), notiert, Bl. 65r: „2 [F]agotti.“ [2 Systeme].

- „Laudamus te“ (wird zur Nr. 3), Bl. 11r–19r, Akkoladenklammer 3.–10. System:
„2 / Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „2 oboe“ [zwei Systeme], „2 / Corni / in f.“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „Canto“, „Bassi“ [mit späterem Zusatz „Fagotti col Basso“].
- „Gratias“ (Nr. 4), Bl. 19v–20r, Akkoladenklammer 1.–12. System:
„2 / Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „2 oboe“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 / Corni / in C“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 / fagotti“ [ein System], „Canto 1^{mo}“, „Canto 2^{do}“, „Alto“, „Tenore“, „Basso“, „Bassi“.
- „Domine“ (Nr. 5), Bl. 20v–22v, Akkoladenklammer vor 6 Systemen; 2 x 6 Systeme auf der Seite:
„2 / Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „Canto 1^{mo}“, „Canto 2^{do}“, „Bassi.“ [mit späterem Zusatz „Fagotti / col Basso“].
- „Qui tollis“ (Nr. 7), 23r–27v, Akkoladenklammer 1.–12. System:
„Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „Coro / Primo“ [mit zusätzlicher Klammer 4.–7. System], „Coro / Secondo“ [mit zusätzlicher Klammer 8.–11. System], [Bassi].
Die Bläserstimmen zu diesem Doppelchor-Satz sind separat, erst auf Bl. 65v–66v, notiert, Akkoladenklammer zu je fünf Systemen:
„2 oboe“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 fagotti“ [ein System], „2 / Corni / in g“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „trombone / 1^{mo} et 2^{do}“ [ein System], „trombone / 3^{io}“.
- „Quoniam“ (Nr. 9), Bl. 28r–36v, ursprüngliche Partituranordnung von 3. System bis 10. System:
„Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „2 / oboe“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „1^{mo} / Canto“ [Canto aus Sopr: korrigiert], „Canto / 2^{do}“, „Tenore“, „Bassi“.
Nachträglich „2 fagotti.“ [ein System] oberhalb der Violini eingetragen und durch Verlängerung der ursprünglichen Akkoladenklammer in die Partitur einbezogen³
- „Jesu“ und „Cum Sancto“ (Nr. 10), Bl. 37r–47r, Akkoladenklammer 1.–12. System:
„Violini“ [zwei Systeme], „Viola“, „2 oboe“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 Corni“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 / Clarini“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „tympani“, „Canto“, „Alto“, „Tenore“, „Basso“, „Org: et / Bassi“ [ein System].
Die Fagottstimmen sind separat verzeichnet, Bl. 67r–68r: „fagotti.“ [zwei Systeme]

Im *Kyrie* und „Jesu“ / „Cum Sancto“ – den späteren Nummern 1 und 10 also – hat Mozart die drei unteren Chorsysteme für die Posaunen mitgenutzt, indem einerseits zusätzliche Noten für die

¹ Faksimileausgabe des Autographs, vorgelegt von Karl-Heinz Köhler, Leipzig 1982, Kassel etc. 1983 (= *Documenta Musicologica*. Zweite Reihe: *Handschriften-Faksimiles*, Band 9).

² Für weitere Fremdaufschriften auf der 1. Seite sowie sonstige Manuskriptdetails (Paginierung, Lagen-Ordnung, Wasserzeichen, verwendete Tinten, Erhaltungszustand etc.) siehe den Kritischen Bericht von Monika Holl zu *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (= NMA), Serie I: *Geistliche Gesangswerke*, Werkgruppe 1: *Messen und Requiem*, Abteilung 1: *Messen*, Band 5, Kassel etc. 1992, S. e/5–7.

³ Zu den präzisen Details dieses Erweiterungsvorganges siehe Krit. Ber. zu NMA I/1/5, S. e/30.

entsprechende Posaunenlage eingezeichnet werden, andererseits durch Anweisungen wie „**tromb:**“ [für trombone] oder „Senz: tro:“ ein colla parte der Posaunen mit den Chorstimmen bzw. ein zwischenzeitliches Pausieren derselben angezeigt ist.

2. Autographe Partitur der für *Davide penitente* neukomponierten Tenorarie (Nr. 6) (Sigle A₁)

Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Signatur *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 469, Nr. 6*. Querformat ca. 31,8 x 23 cm, acht 12-zeilig rastrierte Blätter (nicht originale Bleistiftfolierung 1 bis 8) mit 14 beschriebenen Seiten (Bl. 8 ist leer geblieben), graubraune Tinte.

1. Seite: Autographe Überschrift, halblinks über dem ersten Notensystem: „N^o 6. Nach dem Duetto“ [durchstrichen]. Ganz links über dem ersten System von unbekannter Hand: „68“ (schwarze Tinte), von Georg Nikolaus Nissen mit grauer Tinte gestrichen und rechts daneben „N. 10.“ gesetzt. Weitere Eintragungen von Nissen: über dem ersten System rechts der Mitte: „Aria: a te fra tanti affanni. Vollständig bis zum Chor, / nebst Chi in Dio sol spera. Gehört dieses dazu? [nach „Vollständig“ restlicher Text später gestrichen und Punkt gesetzt]; zwischen autographe Überschrift und ebengenanntem Vermerk eingefügt: „6^t März 1785. für H. Adamber- / ger zur Societätsmusik.“ [diese Bemerkung fußt auf dem entsprechenden Eintrag in Mozarts eigenhändigem *Verzeichnüß*, vgl. Vorwort]; in der oberen rechten Ecke: „(Dav. p.“, darunter (d. i. rechts neben den ersten beiden Systemen stehend): „von / Mozart / und / seine / Handschrift.“⁴

Akkoladenklammer 2.–11. System (1. und 12. System leer gelassen)

Partituranordnung und originale Instrumentenbezeichnungen: „Violini“ [zwei Systeme], „2 / Viole“ [ein System], „1 / flauto“, „1 oboe“, „1 clarinetto / in B.“, „1 fagotto“, „2 Corni / in / B Alti“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „Tenore“, „Bassi“.

3. Autographe Partitur der für *Davide penitente* neukomponierten Sopranarie (Nr. 8) (Sigle A₂)

Biblioteka Jagiellońska Kraków
Querformat ca. 31,5–32 x 23 cm, acht 12-zeilig rastrierte Blätter (unfoliiert und unpaginiert) mit 15 beschriebenen Seiten (Rückseite von Bl. 8 ist leer geblieben)

1. Seite: Ohne autographe Überschrift. In der Mitte über dem ersten Notensystem wohl von der Hand eines Wiener Kopisten: „No 8.“ Eintragungen von Georg Nikolaus Nissen: links über dem ersten System: „N. 11.“, rechts davon: „den 11 März 1785. / für die Cavaglieri zur Societätsmusik.“ [auch diese Bemerkung fußt auf dem entsprechenden Eintrag in Mozarts eigenhändigem *Verzeichnüß*, vgl. Vorwort]; rechts über dem ersten System: „am Ende fehlt etwas, wenn chi in Dio sol spera etwa / nicht dazu gehört“ [gestrichen, vermutlich von Johann Anton André]; am rechten Seitenrand, neben den ersten drei Notensystemen: „Von Mozart / und / seine / Handschrift.“ Schräg darüber, in der rechten oberen Ecke, von der Hand Andrés: „Dav. p.“⁵

Akkoladenklammer 2.–11. System (1., 9. und 12. System leer gelassen, 9. System jedoch mit Taktstrichen versehen)

Partituranordnung und originale Instrumentenbezeichnungen (zum Teil fehlend bzw. abgeschnitten):

[Violini: zwei Systeme], [2 Viole: ein System], „[1] flauto“, „[2] oboe“ [ein System im Andante-Teil der Arie; im Allegro-Teil ab T. 72, in welchem die Flöte schweigt, Oboen auf zwei Systemen], „[2] fagotti“ [ein System], „[2] Corni / in C“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „Soprano“, [Bassi].

4. Autographe Partitur der für den Schlusschor neukomponierten Solo-Cadenza (Sigle A₃)

Biblioteka Jagiellońska Kraków

Querformat ca. 31,5 x 23 cm, vier 14-zeilig rastrierte Blätter (unfoliiert und unpaginiert) mit vier beschriebenen Seiten (Bl. 3 und 4 leer gelassen)

1. Seite: Am oberen Blattrand Aufschrift von André: „Cadenz für die Umarbeitung dieser Missa [von fremder Hand darunter hinzugefügt: „C moll K 427“] zur Cantate: *Davide penitente*, so wie solche auf der Rückseite des Blattes Pag. 46 [= Bl. 46v aus Quelle A] einzuschalten ist“; rechts anschließend, ebenfalls von André: „Mozart's Handschrift vom März 1785. / A-:“

Akkoladenklammer über alle 14 Systeme, zu Beginn ober- und unterhalb der Akkoladenklammer ein Kreuz, welches auf dasjenige an der entsprechenden Einschubstelle innerhalb des Autographs von KV 427 (s. o.) verweist.

Partituranordnung und originale Instrumentenbezeichnungen: „2 Violini“ [zwei Systeme], „Viole“ [1 System], „2 oboe“ [zwei Systeme], „2 corni“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „2 fagotti“ [ein System], „2 clarini“ [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], „timpany“, „Canto“, „Alto“, „Tenore“, „Basso“, „Bassi.“ Vor dem dritten Takt der ersten Seite [= T. 188 der Nr. 10 des *Davide*] erstes bis drittes Chorsystem für die Solisten neu beschriftet und geschlüsselt: Canto 1^{mo}, Canto 2^{do}, Tenore.

5. Partiturnabschrift (aus dem Nachlass Mozarts) von *Davide penitente* (Sigle B)

Hessische Landesbibliothek Fulda, Signatur *M 297*

Querformat, 149 Blätter (ungerade Seiten jeweils oben rechts paginiert) mit 296 beschriebenen Seiten (S. 134 und S. 298 leer), 10- und 12-zeilig rastriert; von zwei oder drei Schreibern

1. Seite: Titelaufschrift (auf rastrierter Seite) „ *Davide penitente / Cantata / a / 3 Voci. / Del Signore Amadeo Wolfgango Mozart.* “, rechts der Mitte über dem 1. Notensystem von anderer Hand mit Blei: „Partitur nach Mozart's Handschrift.“⁶

Partituranordnungen (Mit „2 Ob“ soll im folgenden der Sachverhalt 2 Oboen in einem System notiert angesprochen sein, während „Ob I, Ob II“ auf Notierung in zwei getrennten Systemen verweist. Die Gesangsstimmen sind, und das gilt natürlich ebenso für die vorstehend behandelten autographen Quellen, mit alten Schlüsseln notiert [Sopran bzw. Canto im Sopranschlüssel, Alt im Altschlüssel, Tenor im Tenorschlüssel]. Für die Instrumentenabkürzungen s. Teil III des Kritischen Berichtes.):

– Nr. 1, 12-zeilig rastriert:

VI I, VI II, Va, 2 Ob, 2 Cor in C, 2 Fg, 2 Ctr in C, S, A, T, B, VcB; im Mittelteil der Nr. 1 ist der Solosopran im (bisherigen) System der Clarini notiert.

Der im Autograph von KV 427 separat überlieferte Paukenpart (s. o.) fehlt also in Quelle B

– Nr. 2, 12-zeilig rastriert:

VI I, VI II, Va, 2 Ob, 2 Cor in C, 2 Ctr in C, Timp, S, A, T, B, VcB
Es fehlen hier also die beiden Fagotte, deren Parte ja erst an

⁴ Für weitere Details – wie Papierbeschaffenheit, Wasserzeichen und sonstige Fremdaufschriften auf Bl. 1 – zu dieser sowie allen nachfolgend genannten Quellen vgl. den Kritischen Bericht von Monika Holl zu *NMA*, Serie I, Werkgruppe 4: *Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten*, Band 3: *Davide penitente*, Kassel etc. 1994, S. c/6ff.

⁵ Weiteres (Papierbeschaffenheit, Wasserzeichen, verwendete Tinten und sonstige Fremdaufschriften auf Bl. 1 und 8) siehe Kritischer Bericht zu *NMA* I/4/3, S. c/8f.

⁶ Zu weiteren Titelseitenaufschriften (div. Numerierungen etc.) dieser und der im folgenden beschriebenen Partiturnabschrift (Quellen B und C) vgl. Krit. Ber. zu *NMA* I/4/3, S. c/18f.

- weit späterer Stelle innerhalb des Autographs der c-Moll-Messe notiert waren (s. o.)
- Nr. 3, 10-zeilig rastriert (1. und 10. System leer): VI I, VI II, Va, Ob I, Ob II, 2 Cor in F, S II solo, VcB
 - Nr. 4, 12-zeilig rastriert: VI I, VI II, Va, 2 Ob, 2 Cor in C, 2 Fg, S I, S II, A, T, B, VcB
 - Nr. 5, 10-zeilig rastriert (1., 9. und 10. System leer): VI I, VI II, Va, 2 Fg [jedoch nur mit Col-Basso-Anzeige], S I solo, S II solo, VcB
 - Nr. 6, 10-zeilig rastriert: VI I, VI II, Va, Fl, Ob, Clt in B, Fg, 2 Cor in B Alto, T solo, VcB
 - Nr. 7, 12-zeilig rastriert: VI I, VI II, Va, S I, A I, T I, B I, S II, A II, T II, B II, VcB
Sämtliche Bläser – sie waren (vgl. oben) in einer Separatpartitur gegen Ende des Autographs von KV 427 notiert – fehlen in der Quelle **B**.
 - Nr. 8, 12-zeilig rastriert (1. und 12. System leer): VI I, VI II, Va, Fl, Ob I, Ob II, 2 Fg, 2 Cor in C, S solo, VcB
 - Nr. 9, 10-zeilig rastriert, 1. System leer:
2 Fg, VI I, VI II, Va, 2 Ob, S I solo, S II solo, T solo, VcB (auch in Quelle **A** standen die Fagotti an der Spitze der Partitur, s. o.)
 - Nr. 10, 12-zeilig rastriert: VI I, VI II, Va, 2 Ob, 2 Cor in C, 2 Ctr in C, Timp, S, A, T, B, VcB
Wiederum fehlen die im Autograph separat verzeichneten Fagotte.
Für T. 188ff. (Cadenza) einige Systeme, sozusagen mitten im Partiturverlauf, neu bezeichnet: im bisherigen System Timp: 2 Fg; die ersten drei Chorsysteme umgewandelt in: S I [solo], S II [solo], T [solo]

In Nr. 1 stimmen die auf die Posaunen bezüglichen Eintragungen in den unteren drei Chorsystemen mit denjenigen der Quelle **A** (vgl. oben) überein (ausgenommen Tenor, T. 93, hier fehlt in **B** die Instr.-Angabe, die entsprechenden Noten sind freilich vorhanden). Zu Beginn von Nr. 10 in Quelle **B** quer zu den Systembezeichnungen von Alto, Tenore und Basso: „Tromboni“, die Einzelvermerke im Satzverlauf wiederum übereinstimmend mit den entsprechenden des Autographs der c-Moll-Messe, ausgenommen Bass, T. 127 (dort in **B** zusätzlich zum Stimmverlauf auch „trombone“) sowie T. 183–184, A/T/B (in **B** fehlt jeweils Vermerk „tromb:“, entsprechender, eigener Notentext für die Posaunen jedoch vorh.).

Zur Bezeichnung der Gesangs-Systeme: Im Chorsatz sind die hohen Stimmen „Soprano“ benannt, während die Systeme für die weiblichen Gesangssolisten – gleichsam Mozarts Anweisungen im Autograph von KV 427 (z. B. „NB: Dieses Solo / singt die Erste / Sängerin.“, s. o.) übersetzend – mit „1^{ma} Donna“ (Nr. 5, Nr. 8, Nr. 9; im Mittelteil der Nr. 1: „1^{ma} Donna Sola“) sowie „2^{da} Donna“ (Nr. 3, Nr. 5, Nr. 9) bezeichnet werden (beim männlichen Solisten, Nr. 6 und Nr. 9, heißt es schlicht „Tenore“). In der Cadenza gegen Ende der Nr. 10 ist allerdings nur von „Soprano 1^{mo}“ und „Soprano 2^{do}“ (sowie „Tenore“) die Rede. Der Doppelchor Nr. 7 fasst die Gesangssysteme in zwei Vierergruppen mit zusätzlichen Akkoladen unter „Coro 1^{mo}“ und „Coro 2^{do}“ zusammen (vgl. oben, zu Quelle **A**). Quelle **B** wurde wohl kurz vor der ersten Aufführung von *Davide penitente* (Wien 1785) angefertigt.

6. Zeitgenössische Partiturabschrift von *Davide penitente* (Sigle **C**)

Österreichische Nationalbibliothek Wien (Musiksammlung), Signatur *Mus. Hs. 19903*, (aus dem Nachlass Leopold von Zenettis) Querformat, 162 Blätter (alle zehn Blätter sowie einige Zwischenblätter rechts oben foliiert) mit 320 beschriebenen Seiten (Bl. 24v, 87v, 132v und 162v leer), 10- bis 12-zeilig rastriert; mehrere Schreiber.

1. Seite: Titelaufschrift (auf rastrierter Seite) „Davide penitente / Del Sig^{to} W: A: Mozart“.

In den Nrn. 1, 2, 4, 7 wurde von späterer Hand ein lateinischer Litanei-Text, zumeist oberhalb des Sopran-Systems, nachgetragen; außerdem ist in Nr. 10, ab Beginn der Fuge (T. 7), sporadisch der Vespertext „Laudate Dominum“ zugefügt worden (zu den genauen Texten dieser lat. Kontrafaktur einer ital. Kontrafaktur vgl. Krit. Ber. *NMA* I/4/3, S. c/19).

Partituranordnungen: Alle Anordnungen und Bezeichnungen entsprechen weitestgehend denjenigen in Quelle **B**, auch in Quelle **C** fehlen somit die im Autograph der c-Moll-Messe separat notierten Stimmen (Timp in Nr. 1, 2 Fg in Nr. 2 und Nr. 10, sämtliche Bläser in Nr. 7). In den Nrn. 2 und 10 der Quellen **B** und **C** sind im übrigen die von Mozart (Quelle **A**) mit „Clarini“ bezeichneten Systeme stattdessen mit dem Vorsatz „Trombe“ versehen.

Quelle **C** könnte in direktem Zusammenhang mit der ersten Aufführung des *Davide penitente* (Wien 1785) stehen.

II. Zur Edition

Die spezifische Werkstruktur und Entstehungsgeschichte der Kantate *Davide penitente* KV 469, die insbesondere im engen musikalischen Zusammenhang mit der c-Moll-Messe KV 427 wurzelt, hat auch der Quellenlage gleichsam ihre besondere Prägung verliehen. So kann eine moderne Edition dieses eigentümlichen Mozartschen Chorwerkes sich naturgemäß nicht auf eine einzige Hauptquelle stützen, sondern wird ihren Quellenfokus vergleichsweise flexibel handhaben müssen.

Beginnen wir mit dem Einfachsten, den neukomponierten Teilen des *Davide*. Hier hat vorliegende Ausgabe den entsprechenden Teilautographen (**A**₁, **A**₂, **A**₃) zu folgen. Bei den auf die c-Moll-Messe zurückgehenden Teilen des *Davide* müssen wir zunächst zwischen den instrumentalen und vokalen Partitursystemen unterscheiden. Für die Instrumentalstimmen bezieht sich unsere Edition grundsätzlich auf das Autograph von KV 427 (Quelle **A**); eine singuläre Ausnahme ist bereits im Vorwort genannt worden (Nr. 3, Oboen-Echo, T. 69, 71). Eine weitere betrifft das System des Instrumentalbasses. Aufgrund des Wegfalls der Orgel im *Davide penitente* hatte die Ausgabe zunächst auf die Bezifferung der Bassstimme zu verzichten, sodann waren für den Notentext bei geteilter Bassführung (begegnet in Nr. 2, Nr. 9 und vor allem in Nr. 10) gelegentlich auch die Quellen **B** und **C** heranzuziehen. Wo die Messe zur Verstärkung von Chorstimmen auf die von den Bässen abgekoppelte Orgel zurückgreifen konnte (etwa Nr. 10, T. 46f., 57–60, 78–80 etc.), muss die Kantate sich bei höher liegenden Passagen mit den Violoncelli zu helfen wissen (in T. 46 z. B. spielte die Orgel in der Messe Chorsopran und -tenor mit, davon bleibt in der Kantate nur die Tenorverdopplung durch die Celli).

Die Bewertung und Auswertung der verschiedenen Quellen in Bezug auf die Gesangsstimmen stellt zweifelsohne die eigentliche Herausforderung einer Edition des *Davide penitente* dar. Da die Neutextierung vielfach neue Silbenverhältnisse mit sich brachte⁷, ist die Einbeziehung der Quellen **B** und **C** editorisch unverzichtbar. Wie im Vorwort bereits bemerkt, differieren die

⁷ Nur zwei Fallbeispiele aus der Chortenorstimme: T. 27 aus Nr. 1 weist in der Messe zwei, in der Kantate nur eine Silbe auf (was Konsequenzen für die rhythmische Gestaltung hat); T. 6 aus Nr. 2 wird in KV 427 als großes Melisma auf eine Silbe gesungen, während KV 469 hier sieben Textsilben unterlegt (was Auswirkungen auf die Bogensetzung hat).

beiden Partiturabschriften (**B**, **C**) diesbezüglich nicht unerheblich. Oft – aber eben keineswegs grundsätzlich⁸ – hat Quelle **B** den Notentext aus dem Autograph von KV 427 (**A**) präzise übernommen, ohne die neuen Textgegebenheiten zu bedenken (überdies erfolgt auch die Silbenzuteilung in **B** nicht immer in der wünschenswerten Deutlichkeit): Wir finden beispielsweise punktierte Rhythmen, die deshalb nicht ausführbar sind, weil der italienische Text an dieser Stelle nurmehr eine einzige Silbe aufweist; oder wir sehen Bindebögen, die nun – für die Kantatenversion – wenig Sinn machen, da sich unter dem Bogen ein Silbenwechsel vollzieht. Dergleichen Fälle (die gelegentlich auch in Quelle **C** noch anzutreffen sind) wurden in den Einzelanmerkungen mit dem Zusatz „(Relikt aus KV 427)“ versehen.

Was die Gesangsstimmen der parodierten Teile von *Davide penitente* betrifft, war eine Quellenmischung (aus **A**, **B** und **C**) unumgänglich. Es ist freilich nicht leicht, genaue Kriterien anzugeben, in welchen Fällen eine Edition welcher Quelle zu folgen habe. Im Grunde müsste hier noch nach den einzelnen Parametern Rhythmus, Dynamik, Bogensetzung differenziert werden. An Stellen, wo die „Silben-Situation“ in Messe und Kantate nicht differiert, bei längeren Koloraturen etwa, ist sicherlich in Bezug auf die Phrasierung Quelle **A** der Vorzug zu geben. Letztlich kann in dieser ganzen Frage nur auf die folgenden Einzelanmerkungen verwiesen werden.

Da die Bedeutung der Partiturabschrift **C** wohl vor allem darin liegt, dass in ihr die erste Quelle mit (nahezu) korrekter Anpassung der Gesangsstimmen an den neu unterlegten italienischen Text zu sehen ist, wurden aus **C** nur die Vokalsysteme in die Einzelanmerkungen eingearbeitet. Die aus Mozarts Nachlass stammende Partiturabschrift (Quelle **B**) ist indessen komplett berücksichtigt worden.



Die diakritische Kennzeichnung bei Ergänzungen des Herausgebers gegenüber der jeweils maßgeblichen Quelle geschieht auf folgende Weise: Strichelung bei Bögen, Kleinstich bei dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen (Keile, Triller), Kursivsatz bei Beischriften wie *crescendo* oder *Tutti Bassi*, Klammerung bei Staccato-Punkten.⁹ Ohne Kennzeichnung erfolgte die Hinzufügung oder Weglassung von Warnakzidentien; auf eine Ergänzung von Silbenverteilungs- oder Phrasierungsbögen in den Singstimmen wurde verzichtet.







III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cor = Corno, Clt = Clarinetto, Ctr = Clarino, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Va = Viola, VcB = Instrumentalbasstimme, VI = Violino (I/II = 1. oder 2. Instrument; ohne Angabe sind beide Instrumente gemeint).
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Noten und Pausen, auch Vorschlagsnoten) – Anmerkung (Quellensigle aus „I. Die Quellen“).

Nr. 1

Colla-parte-Notation in **A** (durch Devise „unis.“, „Col Imo“ etc. verlangt): VI II (unisono mit VI I): T. 9–12.4, 19–23, 34.5–36, 51–52, 71–72.6, 74.1–6, 76, 78–83.6; Va (col Basso): T. 35–36, 53; Fg (col Basso): T. 12–13, 16–17, 26.6–8.
Titel: In der Regel in **B** und **C** nur Nummerierung als „N^o. 1“ etc.; Abweichungen werden bei den jeweiligen Nummern genannt.

1	VI I 7, 8	B: mit Keilen
2	VI I 3, 4	B: mit Keilen
2, 3	VI I 5–9	B: Bogen nur 5–8
4	VI I 5–8, 9–12	B: ohne Bögen
6	Ob II 2	B: ohne <i>f</i>
	S 1, A 2	B: statt Halbe:  (Relikt aus KV 427)
7	Fg I 1, Fg II 2	B: ohne <i>f</i>
	A 3–4	C: mit Bogen
	T 1, B 2	B: statt Halbe: 
7/8	A	B: andere Textunterl.: Silbe „(fle-)bi-“ bereits zu T. 7.4; „-li voci al“ zu T. 8.1–3; Silbe „Sig(nor)“ zu T. 8.4–5

8	Fg I/II 4–5 A 4–5	B: ohne Bögen B: mit Bogen (Noten zusammengebalkt) (Relikt aus KV 427)
	B 4–5	B: Noten zusammengebalkt
10	VI 6	B: mit Keil
13	S	B: Textaufteilung: Silbe „-ci“ zu 1–2, „al-“ zu 3, „-zai“ zu 4–5, „le“ zu 6–7; 6–7 mit Bogen (Noten zusammengebalkt)
14	Ob II 2–3 Fg 4 Fg 6	B: mit Bogen 2–3, anstatt 1–2 B: <i>ı</i> vor Note B: urspr. <i>es</i> , von anderer Hand durchstrichen und verbessert zu <i>d</i>
	VI II 9, 10 S 1–4	B: mit Keilen C: ohne Bogen
14/15	Ob II	B: ohne Überbindung
14, 15	Ob I 1–4, 6–7 VI I 1–2	B: ohne Bögen B: ohne Bogen
15	VI II 9, 10	B: mit Keilen
16	VI I 2–3	B: Bogen 1–3
17	Ob II 1 Va 1–4, 5–8, 9–12	B: ohne <i>ı</i> B: ohne Bögen
17, 76	B 4	B, C: aus Textgründen hier Auftaktnote nötig, in A Achtelpause (volltaktiger Beginn T. 18 bzw. 77)
18	VI II 4	B: <i>c</i> ²
19, 20	Va 1–2 A 2	B: ohne Bögen B:  statt  (Relikt aus KV 427)
19/20	A	C: fehlt (ital.) Gesangstext
20	Fg II 1–2 B 1–4	B: ohne Bogen C: ohne Bogen
22	Va II 3–4 S 3	B: ohne Bogen C: <i>es</i> ¹
23	VI 11, 12 Va I 2–3	B: ohne Keile B: ohne Bogen
24	S, A 2–5	B: Sechzehntel in Zweiergruppen gebalkt (Relikt aus KV 427), dementsprechend Textunterlegung „al-“ bei 2–3, „-zai“ bei 4–5, S gleichwohl mit Bogen 2–5, A 2–5 ohne Bogen; Ausgabe folgt hier Quelle C
	S, A 7–10	B: Textwiederholungszeichen unter den Noten (vgl. vorige Anm.), S in zwei Zweiergruppen gebalkt, A jedoch alle vier Noten zusammengebalkt
	T 1, B 2	B:  statt  (Relikt aus KV 427), in T bei diesen beiden Noten Silben „da“ und „ma-“ (bei den Viertelnoten der zweiten Takthälfte dann „-li“ und „op-“)
25	VcB 5, 6 Va 11, 12 S, A 1–6	B: ohne Keile B: ohne Keile B: Textwiederholungszeichen unter den Noten (vgl. Anm. zum Vortakt), 2–5 hier in beiden Stimmen zusammengebalkt
	B 2–3	B, C: mit Bogen (Noten zusammengebalkt) (Relikt aus KV 427)
	VcB 5, 6, 11, 12	B: ohne Keile
26	Fg 6–8 VcB 3–5	B: ohne Keile B: ohne Keile
27	A 2–3 T, B 2	C: ohne Bogen B:  statt 
28	VI I 3, 4 VI I 5–9	B: mit Keilen B: Bogen 5–8, Keil bei 9
29	VI I 5–10	B: Bogen 5–8, Keile bei 9 und 10
30	VI II 4	B: <i>c</i> ¹
30/31	A	B, C: ohne Überbindung
31	S	B: Silbe „-pres-“ fehlt
32	Fg I 2–4 Fg I 5–8 Fg II 5–8 Cor I 5–8 Cor II 2–8	B: mit Staccato-Punkten B: mit Bogen und mit Staccato-Punkten B: ohne Bogen sowie ohne Staccato-Punkte B: mit Bogen und mit Staccato-Punkten B: ohne Bogen sowie ohne Staccato-Punkte
33	VcB 1	B: <i>p</i>
34	VI I 2 VI II 1	B: <i>p</i> bereits bei 1 B: ohne <i>p</i>
35	S solo	C: ohne Bogen bei Vorschlag
36	S solo 1–3	A: Bogen 1–4; vom Hrsg. wegen Textunterlegung verkürzt C: Bogen nur 2–3 C: ohne Bogen
	S solo S, A	B: Bogen 2–5 (Relikt aus KV 427)
	B	B: Bogen 2–4; C: 2 ohne <i>p</i>
38, 39	VI I	B: untere Noten als jeweils eine Ganze Note notiert
40	VI I, VcB 2	B: mit Crescendogabeln


⁸ Für ein Beispiel aus Quelle **B**, in dem sehr wohl eine rhythmische Angleichung an den ital. Text erfolgt ist, siehe die entsprechende Faksimile-Abb. auf S. XII der vorliegenden Ausgabe.

⁹ Verzichtet wurde auf eine diakritische Kennzeichnung von Pausenzeichen in den Fällen, in denen Mozart beim Pausieren eines Instruments für mehrere Takte das entsprechende System einfach leer ließ, sich also die Mühe sparte, jeden Takt mit einer Pause zu füllen.

41	S solo 3–6 VI I 1 S solo	B, C: Bögen 3–4 und 5–6 B: <i>p</i> B: 1–4 zusammengebalkt, 3, 4 mit Staccato; C: Bogen 1–3 (Noten zusammengebalkt)	84	Va 11, 12 S	B: ohne Keile B: Silbe „-ce“ (statt „-ci“) bereits bei 6, „al-“ mit 7 beginnend (somit 6–7 ohne Haltebogen); C: Bogen 2–5
42/43 43–44	S, A, T, B S solo	C: ohne Bogen B: Text T. 43.3: vermutl. selbständiger Ausruf „o“, T. 44.1 „al-“, „zai“ bei 2 (gleichwohl Haltebogen 1–2 vorhanden!)	85	VcB 7–10 Ob I/II 2–4 Fg I 6–8 Va 5 Va 3	B: ohne Bogen B: ohne Bögen B: ohne Keile B: mit Keil B: ohne <i>p</i>
44	VI, Va, VcB S solo	B: mit Crescendogabel in 2. Takthälfte B: 2–4 mit Triolenbogen (keine Ziffer); 5–7 ohne Triolenbogen; C: 2–7 ohne Triolenziffern	86	A, B 2 A, T, B	B, C: $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427) C: Seitenwechsel T. 86/87, zu Beginn von T. 87 (Anschluss-)Bogen, jedoch am Ende der vorausgegangenen Seite (T. 86) kein Bogen
44, 45	S, A 1–2 VcB	C: ohne Bogen B: jeweils Bogen 1–2	87	VI I 9, 10 A, T 2–3	B: mit Keilen B: mit Bogen (Relikt aus KV 427)
45	VI II 1–2	B: ohne Bogen	88	A 2–3	B: \downarrow statt $\downarrow \downarrow$ (Relikt aus KV 427) mit Text „-bili“
46	Ob I/II 1 Fg 1	B: ohne <i>p</i> B: mit <i>p</i>	89	A 2	B: Text „-ce“ (statt „-ci“); C: <i>d'</i>
47, 48		B: Crescendo-Gabeln jeweils nur unter Systemen Cor und VcB	89/90	T	C: ohne Überbindung
47/48	A, T	C: ohne crescendo	90	A	C: ohne Bogen
48/49	S solo	C: mit Überbindung [!]	91	B 2 VcB 1	B, C: $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427) B: <i>p</i>
49	Ob, Fg, VI, Va, A, T 1				
49/50	Cor	B, C: ohne <i>f</i> B: mit Fermaten (ursprgl. System von Ctr in diesen Takten für S solo genutzt) B: mit Fermaten	Nr. 2 Colla-parte-Notation in A: VI II (unisono mit VI I): T. 16.4–21, 27–34.2, 55–60; Va (col Basso): T. 12.4–15.2, 27–34, 55–60.		
50	Ob VI, Va 1 S solo 1–2	B: ohne <i>p</i> B, C: ohne Bogen	1	S, A, T, B	B: letzte Note jeweils Sechzehntel (vorausgegangene Note entsprechend länger) (Relikt aus KV 427)
53	Ob II 2–3 S solo 1–2	B: mit Bogen B: ohne Bogen		A 1–2 T 1–2 B 1–2	B, C: mit Bogen C: mit Bogen B: ohne Bogen
54	S, A, T, B VcB	B, C: mit Fermate A: nochmals <i>f</i> (wegen Seitenwechsel)	3	Va 1, 2	B: ohne Keile
55	S solo	B: ohne Bogen	5	Ob II 1–2	B: Noten fehlen
56	S solo	C: ohne Bogen bei Doppelschlag	5–7	S	B, C: Text „cantiam“ (statt „cantiamo“)
58	S solo 1	B: mit <i>p</i>	6	T 1–2 T 6–7	C: Bogen B: ohne Bogen
60/61	VI II	B: wie Notentext T. 59/60	7	S 7 T 1–3	B: zwei Achtel <i>c</i> ² statt Viertelnote (Relikt aus KV 427) C: Bogen
61	S solo	B, C: Bogen 1–8 (Relikt aus KV 427)	8/9	Cor	B: mit Überbindung (ursprünglich auch in A, dann gestrichen)
62	VI I 1–2 S solo 1–2	B: ohne Bogen B: ohne Bogen, ohne <i>b</i> ; C: Notenwerte $\downarrow \downarrow$ (mit <i>b</i>), ohne Bogen, Text „voce“ (statt „voci“)		S S 2 S 3–4, 5–6 A T 5–6 T 1 S 4	B: ohne Überbindung C: mit Keil (gleichwohl Haltebogen 1–2) B: ohne Bögen C: Bogen 1–3; B: ohne Bogen 2–3 C: ohne Bogen C: <i>c'</i> B: zwei Sechzehntel <i>g</i> ² statt Achtelnote (Relikt aus KV 427) B: zwei Sechzehntel <i>g</i> ¹ statt Achtelnote (Relikt aus KV 427); C: \downarrow (vorausgehende Note entsprechend verlängert) B: Text „lodi“ statt „lodi e“
62–64	A, T, B VcB	B: ohne Textunterlegung B: Bögen: T. 62.1–2; T. 63.1–2; T. 64.3–4	9	T 2	
63	S 3–4 A 2–3 T T, B 1–2 B	C: ohne Bogen B: \downarrow statt $\downarrow \downarrow$ (Relikt aus KV 427) B: Ganze Note <i>b</i> (Relikt aus KV 427) C: \downarrow statt $\downarrow \downarrow$ B: Halbe <i>f</i> und Halbe <i>a</i> (Relikt aus KV 427) B: 6–8 mit Bogen, 7 ohne \downarrow B: Text „de“ (statt „da“); C: fehlt Noten- und Gesangstext B: \downarrow statt $\downarrow \downarrow$ (Relikt aus KV 427)	10	T 1	
64	VI II S solo T, B 1–2	C: ohne Bogen B: Bogen 4–6 (Noten zusammengebalkt); C: Bogen 3–5 (Noten zusammengebalkt); Text „li op-“ dann erst bei 6	12	S 4	
65	S solo 5–6	C: ohne Bogen	12ff./ 34ff.	T 5–6 SATB	B, C: Text „replicamole“ bzw. „replicamo“ statt „replichiamole“ bzw. „replichiamo“ B: Text „lodi“ statt „lodi e“ B: Text: „(can-)tiam le lodi in“; 2 zwei Sechzehntel <i>c'</i> statt Achtelnote (Relikt aus KV 427) B: zwei Sechzehntel <i>c</i> statt Achtelnote (Relikt aus KV 427) B: Bogensetzung 1–7 (und 8–9); C: 1–5, 6–7 ohne Bögen B: <i>c</i> B: Bogen 8–9, C: Bögen 6–7 und 8–9 C: Bogen 2–5; 7–10 jedoch ohne Bogen C: ohne Bogen B, C: ohne Bögen B: Bogen 8–9 (statt 6–9), C: Bögen 6–7 und 8–9 C: \downarrow statt $\downarrow \downarrow$ B: zwei Achtelnoten <i>h</i> (statt Viertelnote) (Relikt aus KV 427)
69	S I 3–6	C: ohne Bogen	13	S 1–2 A	
70	S solo 2–3	C: ohne Bogen	15	B 3 B	
71	VcB 4	A, B: nochmals <i>f</i>	16	Va, VcB 4	
72	Fg 2 VI 6, 9, 10	A, B: nochmals <i>f</i> B: mit Keilen	17	A T 7–10 B 1–2, 3–4	
73	S 2 VI 6	B: Silbe „fle-“ bereits bei 1 B: mit Keil	18	S 6–9 A 1–2 T 1	
74, 75, 76	VI	B: Bogen 1–5 (5 ohne Keil); VI II in T. 74 und 76 mittels Devise an VI I gekoppelt B: versehentlich mit \downarrow (Va korrekt mit $\#$) B: ohne Keil	19	S, A A T	B: Bögen 7–8 und 9–10 (statt 7–10) (Relikt aus KV 427) C: Bogen 2–5; 7–10 jedoch ohne Bogen B: Bogen 1–4 (Relikt aus KV 427) B: jeweils $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427) B: jeweils $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427) B: jeweils $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427) B: <i>c</i> ² B: <i>a'</i> C: <i>h</i> B: Bogen 2–4 A: Bogen 2–4 (in Neuausgabe vom Hrsg. an T. 22, VI I bzw. T. 24, Va angeglichen) B, C: ohne Bogen bei Vorschlag B: ohne Bogen B: ohne Bögen B: ohne Bogen bei Vorschlag B, C: Halbe + Viertelnote <i>h</i> statt punktierte Halbe (Relikt aus KV 427); Textunterlegung in diesem Takt: „-nore a-“
75	Fg 4 VI II 10	B: ohne Keil	20	S, A 1 S, A, B 3, 7 T 5, 8	
76	VI I 1–5 A 1–4 T 1–2	B: Bogen 1–5 (5 ohne Keil) C: ohne Bogen B: ohne Bogen	21	Ob I 7 Ob II 7 T 1	
76/77	Fg	B: ohne Überbindung	22	VI I	
77	Ob I 1–2 VI II 1–2 B 1–2, 4–5 B 4–5	B: ohne Bogen B: ohne Bogen B: ohne Bögen C: ohne Bogen	23	VI II	
78	Va	B: Bogen 2–3 (nicht 1–2)		S	
78, 79	A 2	B: $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427)	24	A 3–4 VI I 3–4, 7–8 A, VcB A 2	
79	VcB 7–8	B: ohne Bogen			
80/81	S	C: ohne Überbindung			
81	S 2 A 4 VcB 6, 7, 8	C: <i>es'</i> C: <i>es'</i> B: mit Keilen			
82	Va II 3–4 VcB 6–8	B: ohne Bogen B: mit Bogen			
83	VI II 8–9 Va 8–9 S 7–8 A 3–6 B 6 VcB 9, 10	B: bis Taktende noch c. p. VI I angezeigt, d. h. auch VI II <i>c</i> ² B: ohne Keile C: ohne Bogen, Silben „-bili“ erst bei 7 und 8 (Einzelnoten) C: Bogen 3–6 B: $\downarrow \downarrow$ statt \downarrow (Relikt aus KV 427) B: ohne Keile			
83/84	Fg II	B: Bogen T. 83.3–T. 84.1			

127	Va 3–4	B: weiterhin <i>b</i>	23	VI 1 6	A ₁ : nach der letzten Note versehentlich nochmals γ
132/33	VI II, Va	B: keine dynamischen Bezeichnungen	24	Fl 8–11	B: Bögen 8–9 und 10–11
134	VI II 2–8	B: mit Keilen		Ob, Clt, Fg	B: keine dynamischen Bezeichnungen
136	Ob 2	B: ohne <i>p</i>	26	VI 1 3–5	B: Bogen 2–5
137	VI II	B: ohne <i>crescendo</i>		VI 1, Va 3–5	A ₁ : Bogen 2–5
138	Ob II 1, Va	B: ohne <i>f</i>	27	T	C: ohne Bogen bei Vorschlag
142	VI 1 3	B: ohne Keil	29	VcB 2	B: <i>p</i> bereits zu Taktbeginn
143	VI 1 2–4	B: nur Ton <i>f'</i> (ohne Doppelgriff)	32	Ob	A ₁ , B: Bogen nur 1–4; in Neuausgabe vom Hrsg. angeglichen an Fl
Nr. 4			33	Fl 3–4	B: Bogen 2–4
Colla-parte-Notation in A: VI II (unisono mit VI I): T. 1–5, 8–12; Va (col Basso): T. 9, 5–10, 4.			38	Ob, Clt, VI II, Va	B: ohne <i>crescendo</i>
2	S II 3	B: weiterhin <i>b'</i>	39	Ob, Ctr, VI II, Va	B: ohne <i>f</i>
3	S I 1–2	B, C: mit Bogen	39/40	Fl	B: Bögen T. 39, 3–5 und T. 40, 1–4
4	VI 7	B: <i>f'</i>	40	VcB	B: ohne <i>p</i>
	T, B 1–2	C: ohne Bogen	40/41	VcB	A ₁ : Bögen T. 40, 2–6 und T. 41, 1–6
4/5	Ob II	B: ohne Bogen über Taktstrich	40–42	VI II	B: keine dynamischen Bezeichnungen
5	S II	B: Bogen 4–6 sowie 5–6 zusammen gebalkt (Relikt aus KV 427); C: 4–5 ohne Bogen	41	VI II 2–4	B: Bogen 1–4
	A 4–6	C: ohne Bogen	42	VI 1 2	B: <i>p</i> bei 3
6	VI II 6, 7	A, B: mit Keilen (in Neuausgabe vom Hrsg. angeglichen an VI I)	45–46	Ctr	B: keine dynamischen Bezeichnungen
	S I 3	C: ohne <i>p</i>	46	T	B: Text „chi“ (statt „che“)
	T 3	C: irrtümlich ohne Doppelpunktierung, d. h. \downarrow \downarrow \downarrow		VcB 1	B: <i>f</i> <i>p</i> (statt getrenntes <i>f</i> und <i>p</i>)
8	Va 1, 2	A, B: mit Keilen; in Neuausgabe vom Hrsg. angeglichen an VcB	48	T 8	B, C: mit \flat -Vorzeichnung (es)
	S I 2	B, C: ohne <i>f</i>	50	Fl 3–6	B: Bogen 3–6
10	Cor I 4	B: <i>e</i> ²		Ob, Fg 1	B: mit Keil
11	VI, VcB	B: <i>p</i> bereits bei Taktbeginn	51	T 1–2	C: ohne Bogen
Nr. 5			56	Fg 2–6	B: Bogen 1–6
Colla-parte-Notation in A: VI II (unisono mit VI I): T. 1–4, 10–13, 50–54, 8, 96, 2–99; Va (col Basso): T. 1–6, 10–17, 96, 4–7.			57	Ob 1–4	B: Bogen 2–4
Titel „No. 5 Duetto“ in B, C			58	T 1–2	C: ohne Bogen
7	VI II 1	B: ohne <i>p</i>		Fg 3	B: irrtümlicherweise bereits hier \sharp (statt zu Beginn von T. 59)
9	VI 1 3–6	B: Bogen nur 4–6		T	C: Doppelschlag bei 1
10	VI 3–6	B: ohne Bogen	58–61	Fg/Cor	A ₁ : T. 58/59 Systeme von Mozart vertauscht (Seitenbeginn in Autograph), deshalb entsprechende Bezeichnung „2 Corni“ bzw. „fagotto“ beigefügt, ab T. 61 wieder originale Systemverteilung mit neuerlicher Bezeichnung „fagotto“ bzw. „2 Corni“
11	VI	B: Bögen 1–5, 6–9, 10–12			B: keine dynamischen Bezeichnungen
14	S I	B: Text „Sorgi Si-“ (statt „Sorgi, o Si-“)	60–62	VI II	B: mit Staccato-Keilen
16	S I 2–3	C: ohne Bogen	61	Ob 7, 8	B: <i>f</i> <i>p</i>
21	Va 1–3	B: Bogen nur 2–3		VcB 1	B: Bogen ab 2
23	VI II 3–5	B: Bogen nur 3–4	62	Fl, Ob 3	B: Bogen ab 3
25	S I 1–2	B: ursprüngl. Bogen, gestrichen		Clt, Fg 4	A ₁ , B: mit \flat -Vorzeichnung (im Sinne eines Auflösungszeichens verwendet, da in T. 59 \sharp -Vorzeichnung)
26	S I	C: 2–3 ohne Bogen; B: zusätzlicher Bogen 2–6, bei 3: <i>c</i> ²	63	Clt 2	A ₁ : Bogen ab 2; in Neuausgabe vom Hrsg. angeglichen an Fl
27	S II	B: ursprüngl. Bogen 1–2, gestrichen			B: Bogen ab 2
28	S II 1–2	C: ohne Bogen	64	Ob 3	B: <i>d</i> ³
32	S II 1–2	C: ohne Bogen bei Vorschlag		Fl, Ob 3	A ₁ : Bogen 5–7; in Neuausgabe vom Hrsg. angeglichen an T. 72
33	S II 2–3	B, C: Bogen sowie zusammengebalkt (Relikt aus KV 427)	69	Ob 3	B: Bogen 5–7
36, 38	VcB 2–4	B: Bogen nur 3–4	71	VI 1 5–6	B: keine dynamischen Bezeichnungen
37	VI 1 2–4	B: Bogen nur 3–4		T 3–4	C: Bogen 2–4
38	VI 1 2–4	A, B: mit Staccato	71, 72	Fl, Fg 2–4	B: Bogen 2–6 [!]
48	S I 2–3	B, C: Bogen sowie zusammengebalkt (Relikt aus KV 427)	71–73	VI II, Va	B: Keile bei 3, 4, 7, 8, 11, 12
56	S I 2–3	C: mit Bogen (Relikt aus KV 427); B: ursprüngl. ebenfalls Bogen, dann aber gestrichen	72	T 3–4	A ₁ , B, C: einfacher Taktstrich
	S I 3, S II 1	C: ohne <i>b</i>	73	Fl, Fg 2–4	B: ohne <i>f</i>
57	S I 3, S II 1	C: ohne <i>b</i>		VI 1	B: Bogen 3–5
61	VcB 2–4	B: Bogen nur 3–4	73/74	alle Systeme	B: Bogen 3–5
62	VI 1 2–4	B: Bogen nur 3–4	76	VI, Va 1	B: ohne <i>p</i>
	Va 1–3	B: Bogen 2–4	77	Fl 2–5	B: Bogen 3–5
64–66	S I/II	B, C: Text „fugga“ statt „fuga“, außer T. 64, S II, B, dort „fuggia“	78	Fl, Ob 2–5	B: ohne <i>p</i>
71	S II	B: Bögen 3–5 und 7–9, C: Bögen 2–5 und 6–9	79	VI II 2	B: <i>b</i> statt Doppelschlag
86	S I 1	B, C: punktierte Viertelnote <i>g</i> ² + Achtelnote <i>g</i> ² statt Halbe (Relikt aus KV 427)	81	Clt 3	B: <i>b</i> statt Doppelschlag
	VI 1 2–4	B: Bogen nur 3–4	82	Clt, Fg 3	C: zwei Achtelnoten
	Va 1–3	A: Bogen 1–4; in Neuausgabe vom Hrsg. an T. 21 und 37 angeglichen; B: Bogen nur 2–3	86	T 2–3	B, C: ohne Bogen
88	S II 1–2	B: ohne Bogen (da dort in KV 427 zwei Silben)	87	T 2–3	B, C: irrtümlicherweise \downarrow \downarrow \downarrow notiert statt \downarrow \downarrow \downarrow);
91	VI 1 3–6	B: Bogen nur 4–6	88	T 2–4	C: ohne Bogen
94	VI II 4	B: weiterhin <i>cis</i> ² + <i>e</i> ²			B: ohne <i>f</i>
95	S II	C: Haltebogen 1–2, Textsilbe „-mi-“ erst bei 3	89	Clt, Fg, Va	A ₁ , B: <i>f</i> wiederholt (nachdem bereits bei T. 89, 2)
Nr. 6			90	Ob 1	B: <i>p</i> erst bei T. 93, 2
Colla-parte-Notation in A ₁ : VI II (unisono mit VI I): T. 89, 3–92; Va (col Basso): T. 77–85, 90–92; Fg (col Basso): T. 90.			92	Cor 5	C: Text „uc-“ statt „u-“
Titel: „Aria“ in A ₁ von Nissen in der Zuweisung notiert (s. Quellenbeschreibung)			93	T 3	C: ohne Bogen bei Vorschlag
1	VI II, Va 2	B: ohne <i>p</i>	97	T	B: \downarrow (mit <i>b</i>) und \downarrow als 6–7
5	Va 2	B: <i>a</i>		T 5–7	B: ohne Überbindung
8	Fl 2–6	B: Bogen 4–6	99/100	Cor	B: <i>d</i>
9	Fg 2–6	B: Bogen 4–6	102	Va II 2	C: ohne Bogen
17	VcB 2–4	B: ohne Bogen		T 4–5	B: Bogen T. 103, 1–T. 104, 2
18	T 2–3	C: ohne Bogen	103/104	T	B: Bogen 1–4
19	T 4–5	C: ohne Bogen	105	VI 2–4	B: Bogen nur 2–3
20	VI 1 2–3	B: ohne Bogen	107	T 1–3	B: <i>f</i> <i>p</i> (statt <i>sf</i> <i>p</i>)
20–22	VI II, Va	B: keine dynamischen Bezeichnungen	108, 109	VcB 1	B: keine dynamischen Bezeichnungen
			111–112	VI II, Va	B: ohne <i>p</i>
			112	Ob 3	C: Text „ten“ statt „sen“
				T	A ₁ : Wiederholung von T. 93–111, dort angezeigt durch Schrägstriche zum Taktstrich 92/93 in allen Systemen und durch Bogen oberhalb der Akkolade; T. 112 dann als prima volta gekennzeichnet
			113–131	alle Systeme	

	S II 1–3	C: Bogen 2–4; Silbe „-ste“ bereits bei 3		S II	B, C: Bogen T. 136.2–T. 137.1
52	S II 2–3	C: Bogen	137	T 2–3, 4–5	B, C: ohne Bögen
54	S I	B: Bogen 2–5 (Relikt aus KV 427; C: mit Bogen 2–3)	137/138	Ob I, Fg I	B: Bogen nur T. 137.4–T. 138.1
56	Fg I 5	B: <i>tr</i>		S II	B: mit Bogen T. 137.4–T.138.2 (Relikt aus KV 427);
57	Va 4	B: ohne Keil			C: Bogen T. 137.4–T.138.1
58	S II 2–3	C: ohne Bogen	138	T 1–3	B: Bogen nur 2–3 (aus Platzgründen), C: ohne Bogen
62	VI II 4	B: Note fehlt		T 3, 4	C: zwei Viertelwerte
64	Fg 1	B: ohne <i>f</i>	138/139	Ob I, Fg I	B: Bogen nur T. 138.4–T. 139.1
65	VI II, Va 1	B: ohne <i>p</i>	138, 139	S I	C: jeweils Bögen 1–4 und 5–8
66	S II, T	B: Bogen 1–2 (Relikt aus KV 427)	140	S II 2	B: Text „l“ (statt „le“)
67	S II 1–2	C: ohne Bogen	141/42	S II	B: ohne Überbindung
69	Ob, Fg, VI I, VcB	B: crescendo-Vermerk	143	VI II 1	A, B: mit Keil (Bogen vom Vortakt gleichwohl vorhanden)
	Ob 1–3	B: Bogen nur 2–3	143/144	S II	C: ohne Überbindung
	Fg I 1–3	B: ohne Bogen	144	VI I 2	B: mit Keil
70	Ob I 2	B: Halbe <i>c</i> ³ in zweiter Takthälfte fehlt		VI II 1	A: mit Keil (Bogen vom Vortakt gleichwohl vorhanden)
71	S II 1–2	C: ohne Bogen	145	S II	C: weiterhin <i>h</i> ² (Überbindung aus T. 144)
72	Va 1	B: ohne <i>f</i>	146	VI I, Va 4	B: mit Keil
73	VI	B: Bögen 1–4 und 7–8		VI II 1	A: mit Keil (Bogen vom Vortakt gleichwohl vorhanden)
74	VI I 1–2	B: Bogen 1–4		S II 2–3	C: ohne Bogen
75	VI	B: Bögen 3–4, 7–8	147	VcB 1	B: <i>f</i>
75/76	Fg	B: mit Überbindung	149	S I, T 1–2	B, C: mit Bogen (Relikt aus KV 427)
76	VI 1–2	B: Bogen 1–4	150	S I/II 2	B: <i>♩</i> statt <i>♪</i> (Relikt aus KV 427)
	Va 1, 2	B: ohne Keile		T	B: <i>♩</i> (Relikt aus KV 427)
77	Ob I 4	B: <i>c</i> ³ (statt <i>d</i> ³)	150/51	T	C: mit Überbindung
	Ob II 4	B: <i>e</i> ² (statt <i>fis</i> ²)	152	T	B: ohne Bogen; C: ohne Bogen
78–80	Fg	B: irrtümlicherweise T. 78 ausgelassen, dafür T. 80 doppelt notiert (in T. 78/79 steht also der Notentext von T. 79/80)	154	S I 1–2	B: ohne Bogen
79	Ob II 1	B: <i>g</i> ¹ (statt <i>a</i> ¹)	159	Va	B: 1 ohne <i>f</i> , 3 mit Keil
80	Ob I 1–2	B: Viertelnote <i>h</i> ² (statt Achtelpaar <i>h</i> ² – <i>c</i> ³)	166	VI 1–2	B: ohne Bogen
86	VI I 2–4	B: Bogen nur 2–3	166/67	Fg	B: ohne Überbindung
87/88	T	B: ohne Überbindung	168	Va 2–4	B: ohne Bogen
90	S I	C: Textsilbe „-co“ bereits auf 2 ansetzend	169	VcB 1, 4	B: mit Keil (Punkt)
92	VI II 2–4	B: Bogen nur 3–4	170	VI 5	B: mit Keil
	S I 2	B: Text „del“ (statt „dal“)		Fg 4	A: nur einfach gehalst (sonst ab Beginn von T. 169 doppelt gehalst)
94	S I 3–4	B: Bogen 2–4; C: Bogen 2–4; Silbe „-ro-“ erst bei 4	Nr. 10		
	S II 4–5	C: mit Bogen	Colla-parte-Notation in A (T. 1–185 und T. 232/233–242) bzw. A ₃ (T. 186–231 = Kadenz): VI II (unisono mit VI I): T. 56–58, 76–77, 91.3–94, 166–174, 185, 232–241; VI II (in octava = Unteroktav zu VI I): T. 186.3–198; Va (col Basso): T. 4.4–6, 165–166, 185, 232–242; Ob I (col VI I): T. 114–118, 120–124; Ob I (col S): T. 179–183; Ob II (col VI II): T. 114–118; Ob II (col VI I): T. 120–124; Ob II (col S): T. 179–183; Fg (col Basso): T. 7–12, 58–59, 78–80, 128–136, 183.5–185, 232–242.		
95	T 1–4	B: fehlt Unterlegung mit Silbe „ro“	2	T	B: 4–5 mit Bogen (Relikt aus KV 427); C: 1–2 ohne Bogen
	VcB 3	B: <i>e</i> statt <i>f</i>	3	VI II 5–8	B: Halbe <i>c</i> ² , d. h. fehlt Achtel-Abkürzung
97	Ob II 1–2	B: ohne Bogen		S	C: Silbe „o“ bereits bei 2 oder 3; 6–7 ohne Bogen
	VI II 2–6	B: Bogen 1–6	5	VI I 2–4	B: mit Staccati
	S II	B: Achtelnoten zusammengebalkt, Bogen 2–4; C: ein Bogen 5–8		B 1–2	C: ohne Bogen
99	S I	B: Bogen 1–8, C: Bögen 1–4 und 5–8	15	T	B: Ganze Note (Relikt aus KV 427), C: zwei Halbe <i>h</i> ; vom Hrsg. in Neuausgabe an T. 9, B, angeglichen
103	S I 1–4	B: Bogen nur 2–4		B 1–4	B: mit Bogen
	S II 1–4	B: ohne Bogen	17	B 1–4	B, C: mit Bogen
105	S I/II	B: Textsilbe „-va“ 3–4 (zusammengebalkt); Bogen 1–4	20,		
106	VI I 1–4	B: Bogen nur 2–4	23, 24	B 1–4	C: mit Bogen
	T	B: Text „-ze“ (statt „-za“)	22	Va 1	B: ohne Keil
110/111	VI I	A, B: Bogen nur T. 111.1–2 (in Neuausgabe vom Hrsg. an T. 114/15 angeglichen)		T 1–4	B: mit Bogen; C: mit Keilen (vgl. Va)
		B: ohne Bogen	23	VI II	B: <i>f</i> ¹ (Ob II hat korrekt <i>a</i> ¹)
113	VI I 4–5	C: Bogen 1–3	25, 29	Va 2–5	B: ohne Bogen
114	S II	B: ohne Bogen	26	VcB 1–4	B: mit Bogen
117	VI II 4–5	B, C: ohne <i>tr</i>	28	T 1–4	C: mit Bogen
	S II 1	B: bei 1 <i>a</i> ¹ , Bogen nur 1–2	29	T 2–5	C: mit Bogen
119	VI I	B: Bogen 2–3; Ausgabe folgt Quelle C (A hat hier – T. 118–124 werden in der Messe freilich auf eine Textsilbe gesungen – Bogen 1–4)	30	B 3–4	B, C: ohne Bogen
	T	B: <i>fp</i> (VcB aber <i>pp</i>)	31	Timp 1	B: irrtümlicherweise doppelt gehalst
120	VI, Va 1	B: Bogen nur T. 120.2–T. 121.3		T	B: Bogen 2–4 (Relikt aus KV 427)
120–121	Va		32	S 1–4	B, C: mit Bogen
122	VI II, Va, S I/II, T 1	B: ohne <i>fp</i>	33	T 2–5	B: mit Bogen
122–123	VI II	B: Bogen nur T. 123.1–3 (in VI I aber Bogen über beide Takte)	34	A 3–4	B: mit Bogen (Relikt aus KV 427)
124	S II, T	B: mit Bogen 1–3 (Relikt aus KV 427)		T	C: Bogen nur 2–3
	S II	C: Bogen 1–3	36	T 1–4	C: mit Bogen
	T	C: Bogen 1–2	36/37,		
125	VI I 1	B: ohne <i>fp</i> (in VI II und Va jedoch <i>fp</i> vorhanden)	38/39	Cor	B: mit Überbindung
	S I 1–3	B: Bogen nur 2–3	37,		
	T 1–3	B: Bogen nur 1–2	39, 41	S 1–4	B, C: mit Bogen
125/126	S I	C: ohne Überbindung	40	Ob II 1	B: <i>f</i> ¹
126	S I 1–2	B: Bogen 1–3 (Relikt aus KV 427)		T 1–4	B, C: mit Bogen
	S II, T 1–3	B: Bogen 1–4 (Relikt aus KV 427)	42	T 2–3	B: mit Bogen
128	Fg 1	B: mit <i>p</i>	43/44,		
	Va 1–2	B: ohne Bogen	70/71	A	B: Text „non“ statt „no“
132	T 2	B: <i>♩</i> statt <i>♪</i> (Relikt aus KV 427), Text „tutte“ intendiert, beim Ansatz des „e“ abgebrochen und im nächsten Takt Silbe „-te“ notiert	44	B 4–5, 6–7	B: ohne Bögen
133	VI II 2	B: ohne Keil	45	VI I 2	B: <i>g</i> ¹
133/134	S II	C: Bögen T. 133.1–8 sowie T. 134.1–4		B 1–4	B, C: mit Bogen
134	T	B, C: mit Bogen 3–4 (Relikt aus KV 427)	46	A 1–4	B, C: mit Bogen
135	S II	C: Bogen 1–4	49	S 1–4	B, C: mit Bogen
	T 1–2	C: ohne Bogen		A 1–4	C: mit Bogen
136	VI II 2	B: ohne Keil	51	Ob I 2	B: versehentlich mit <i>♩</i> (VI I korrekt mit <i>♪</i>)
	S I	C: Bogen nur 1–4	53	VI, Va 1	B: <i>p</i> erst bei 2
136/137	Ob I, Fg I	B: Bogen nur T. 136.3–T.137.1			

53–55	Ob II	B: Bogen in T. 53 angesetzt, nach Seitenwechsel in Hs. in T. 54 nicht wieder aufgenommen	158, 159,		
54,			160, 161	T 4–5	B: Bogen 3–5
55, 74	S 3–4	B: Bogen 2–4 (1–4 zusammengebalkt)	160	S 1–2	C: mit Bogen
57–59	Ob	B: von T. 57.3 bis T. 59 nur Ob II notiert, in Ob I Pausen	161	T 2–5	C: Bogen 2–4 (o. 2–3)
56	Va 1	B: ohne <i>f</i>	162	T	B: Bogen 2–5, C: Bögen 2–3 und 4–5
	A	Die Ausgabe behält – trotz der sich ergebenden Tonwiederholung – die rhythm. Folge bei, wie sie in allen drei Quellen überliefert wird.	162–164	S	B: ein Bogen T. 162.5–164.1 sowie zusätzlich Überbindung T. 162/63
	T 3	C: <i>c'</i>	163–164	S	C: nur Bogen T. 163.8–164.1
	B 2	C: <i>dis</i>	164	A, T 1	B: Text „non“ statt „no“
	VcB 1	B: <i>f</i> erst bei 2	165	T 1–2	C: ohne Bogen, Text „hai“ statt „ha“
58	T, VcB 4	B: mit <i>h</i>	167–170	Ob I	B: Bogen nur T. 168–170
59	VcB 5, 6	B: 5 a, 6 h	173	Ob II 1–2	B: ohne Bogen
61	VcB	B: Vermerk „Tutti Bassi“	174	A 1	B, C: 
64/65	A	B: mit Überbindung (Relikt aus KV 427)	176	Va 2	B: ohne <i>f</i>
65	Ob II 3–4	A: Ob hier eine Angleichung an VI II und A erfolgen sollte, wie dies die <i>NMA</i> vorschlägt, bleibe dahingestellt; vorliegende Ausgabe gibt jedenfalls die Lesart von A wieder		T 2	B, C: mit <i>f</i>
		B, C: mit Bogen	177	A 2	B, C: mit <i>f</i>
		C: ohne Bogen		T 1–4	B: mit Bogen
67	T 1–4	B, C: mit Überbindung (Relikt aus KV 427)	178	B 2	C: mit <i>f</i>
69	T 3–4	C: ohne <i>p</i>	179	VcB	B: ohne Tutti-Vermerk
72/73	A	B: 1–2 ohne Haltebogen; C: 4–5 mit Bogen		A 2	B, C: <i>h</i>
73	S, A, T, B 1	B: ohne <i>p</i>	182	B	B: 1–4 mit Bogen, C: 1–2 mit Bogen (1–4 in Zweiergruppen gebalkt)
	A	C: mit Bogen	182	A 1–4	C: ohne Bogen
	B 1	C: mit Bogen		T 1–4	C: Bögen 1–2 und 3–4
74	S 1–2	B: ohne <i>p</i>	183	T	B: 7–8 ohne Bogen; C: 5–6 mit Bogen
	A 4–5	C: mit Bogen	184	S 5–6	B, C: mit Bogen
75–76	T	B, C: ohne Bogen T. 75.1–76.1		T 5–6	C: mit Bogen, 6 nochmals a
76	Ob, Va 1	B: ohne <i>f</i>		B 5–7	B: Bogen nur 5–6, C: Bogen 5–8 (6–8?)
	S 1	C: <i>f</i> erst bei 2	185	S 3–4	B: Bogen 2–4
	T	B: Bogen 3–5 (Relikt aus KV 427); C: Bogen 4–5	188–232	SI/II, T	B, C: großteils andere Textunterlegung als im Autograph, z. B. T. 188–190: „non ha timore“. Diese alternative Textunterlegung der Sekundärquellen ist innerhalb der <i>NMA</i> in einer zweiten Textzeile unterhalb der Singstimmensysteme mitgeteilt
	B	B: 1–2 mit Bogen, C: 1 ohne <i>f</i>		Ob II 1–2	B: ohne Bogen
77	B 1–4	B: Bogen 1–4	189	Ob 1–2	B: ohne Bogen
79	A	C: Bögen 3–4 und 5–8	190	T 1–2	C: ohne Bogen
79ff.	S, A		192–193	Ob II, Fg II	B: Bogen nur T. 192.1–193.1
85ff., 102f., 104 f.,				Fg I	B: Bogen nur T. 193.1–2
120f.	S		194	Ob I 1–2	B: ohne Bogen
91ff.	B	B, C: Text „timor“ statt „timore“		Fg II 1–2	B: ohne Bogen
92ff.	T	B, C: mit Bogen		Va 1–2	B: ohne Bogen
114ff.,		B: Bogen 1–3	199–202	VcB	B: stark gezogener Bogen T. 199–200, dünnerer Bogen T. 200–202
160ff.	A	C: mit Bogen	214	T 5	B, C: a (statt <i>c'</i>), in A ₃ ursprgl. möglicherweise auch a, dort ausgewischt, überschrieben sowie mit Beischrift „c“ versehen
82, 84	A 1–4	B: Bogen 1–3	214–218	VcB	B: nur Bogen T. 217–218; in A ₃ dieser Bogen zusätzlich zum großen Bogen T. 214–218
83	S 2–3	C: mit Bogen	215	VI II 1–3	B: Bogen nur 2–3
85	S 1–4	B: Bogen T. 85.5–86.1	215–217	Va	A ₃ : T. 215.2, T. 216.1 und T. 217.2 ursprgl. jeweils <i>d'</i> , zu jedem Takt dann Bogen 1–2; Noten gestrichen und korrigiert (dazu Haltebögen T. 215/16 und 217/18), Bögen 1–2 jedoch stehen geblieben; B: statt Überbindungen T. 215/16, 216/17 Bögen 1–2 in T. 215 und 216 (vgl. vorige Bemerkung zu Quelle A ₃)
85–86	S	B, C: <i>e</i> ²			B: Bogen nur 1–2
88	S 1	C: ohne Bogen			B: ohne Überbindung (Seitenwechsel in Hs.)
89	A 4–5	B: Bogen 1–4			B: ohne Bogen
90	VI I 2–4	B, C: ohne Bogen	217	VI II 1–3	B: <i>c'</i>
	A 1–2	B, C: mit Bogen	218/19	VcB	B: T. 222.3 mit Textunterlegung „non“ (es sei nochmals an die grundlegende Bemerkung zu T. 188–232 erinnert), T. 223.2 Text „ha“, Bogen 2–8 (auch in Va könnte der Bogen 2–8 gelesen werden); C: Text „non“ bei T. 222.3, „ha“ bei T. 223.1, ohne Überbindung T. 222/223.
91	S 1–4	C: g	220	VI I 1–2	C: Bogen nur 2–4
	B 8	B, C: mit Bogen	222/23	Va 2	B: Bogen nur 2–4
96	S 1–4	B: mit Bogen		T	C: ohne Bogen
97	T 1–4	B: e ²	223	SI/II 1–4	B: mit Bogen
98	VI I 5	C: ohne Bogen	223, 225	VI I 1–4	C: Bogen nur 2–4
99	Cor II 1	B: klingend <i>h</i>	224	SI 1–8	C: ohne Bogen
100/01	S	B: Bogen T. 100.3–101.3; C: ohne Überbindung	225	SI II 1–8	B: mit Bogen
101	Ob I 2–4	B: ohne Bogen	225	SI 1–4	C: Bogen nur 2–4
	Ob II 2–4	B, C: mit Bogen		SI II 1–4	C: mit Bogen
102/03	S	C: ohne Überbindung	226, 227	SI II 1–4	C: mit Bogen
103, 105	S	B, C: Bogen 2–3	226–229	T	B, C: in T. 226–228 Notentext von T. 227–229 notiert (T. 229 dann wieder korrekt, d. h. Notentext von T. 229 doppelt präsent)
	T	B, C: Silbe „ti-“ erst bei 2	227	T 3–6	C: mit Bogen (als T. 226 notiert, vgl. vorige Anmerkung)
103/04	B	B: Bogen T. 103.2–104.1	232	VI II, Va 1	B: ohne <i>f</i>
104	Ob I 1–3	B: ohne Bogen	238/39	S, A, T, B	B: Bogen T. 238.3–239.1
105	Ob II 2–4	B, C: Bogen 2–3	239	S 1	B, C: <i>e</i> ²
	S	B, C: Text „non“ statt „no“		A 2	C: <i>g</i> ²
118/119	S	C: zwei Halbe (statt Ganze Note), in T mit Haltebogen verbunden			
119	T, B	B, C: g			
122	B 2	C: irrtümlicherweise mit Sechzehntelbalken			
131	B 5–8	B: ohne Bogen			
136	S 2–5	B, C: mit Bogen			
154	B 1–4	B: mit Bogen (Relikt aus KV 427)			
155	A 2–3	B: ohne <i>p</i>			
156	Va, A 1	C: ohne Bogen			
	S 3–4	C: ohne <i>p</i>			
	A, T, B 1	C: ohne Bogen			
	T 2–5	B: großer Bogen reicht bis T. 163.1			
156–162	VcB				
156, 157,					
161, 162	S	B: Bogen 2–4			
157	A	B: 1–2 mit Bogen (Relikt aus KV 427); B, C: Text „non“ statt „no“			
157/58, 158/59,					
159/60,					
160/61	S	B: zusätzlich zum Haltebogen jeweils Bogen 4–2			
158	Ob	B: <i>h</i> -Akzidens versehentlich bei Ob I (statt bei Ob II)			