

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Büchchenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE  
BAND 13: L'OCA DEL CAIRO

VORGELEGT VON FRIEDRICH-HEINRICH NEUMANN (†)



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1960

En coopération avec le Conseil international de la Musique  
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS  
Bärenreiter Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND  
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK  
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH  
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ  
und alle übrigen hier nicht genannten Länder  
Bärenreiter-Verlag Basel

UNITED STATES OF AMERICA  
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Friedrich-Heinrich  
Neumann [†], Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werk-  
gruppe 5, Band 13

---

Alle Rechte vorbehalten / 1960 / Printed in Germany

## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Nachwort des Editionsleiters . . . . .	XII
Faksimile: Anfang des Duetts No. 1 in Mozarts Autograph . . . . .	XIII
Faksimile: Anfang des Arienfragments No. 4 in Abschrift von unbekannter Hand . . . . .	XIV
Faksimile: Anfang des Duetts <i>Ho un pensiero</i> in Mozarts Autograph . . . . .	XV
Faksimile: Titelseite von <i>Varescos</i> autographem Textbuch . . . . .	XVI
Faksimile: Personenverzeichnis in <i>Varescos</i> autographem Textbuch . . . . .	XVI
Personen . . . . .	2
Verzeichnis der Musiknummern . . . . .	2
Erster Akt . . . . .	3
Anhang	
I. Duett <i>Ho un pensiero</i> (Auretta, Chichibio; 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher) . . . . .	79
II. Skizzen	
a) zur Arie No. 2	
Faksimile und Übertragungsversuch . . . . .	87
b) zur Arie No. 3	
Faksimile . . . . .	88
Übertragungsversuch . . . . .	89
c) zu der nicht ausgeführten <i>Che parli, che dica</i>	
Faksimile . . . . .	88
Übertragungsversuch . . . . .	89
d) zum Quartett No. 5	
Faksimile . . . . .	90
Übertragungsversuch . . . . .	91
e) zum Finale No. 6	
Faksimile . . . . .	92
Übertragungsversuch . . . . .	93

## VORWORT

Die *Neue Mozart-Ausgabe* will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchengesänge (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-

fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaaten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzeichen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in manchen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Eindeutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwiegenden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierender Instrumente ist beibehalten. Die alten Chorschlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mozarts Notierung der Vorschläge (♯, ♯) ist ohne besondere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (♯, ♯) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschweigend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeutung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: etc. Die Gesangstexte wurden der heute üblichen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Musikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Ausführung zu geben.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art, die durch besondere Umstände bedingt sein können, vergleiche man jeweils das Vorwort „Zum vorliegenden Band“.

Der Editionsleiter

## ZUM VORLIEGENDEN BAND

Über die Entstehungsgeschichte des Opernfragments *L'oca del Cairo* geben Mozarts Briefe an den Vater — die Antworten sind leider nicht erhalten — die wichtigsten Aufschlüsse<sup>1</sup>.

Am 21. Dezember 1782 berichtet Mozart, Hoftheaterdirektor Graf Orsini-Rosenberg<sup>2</sup> habe ihn auf einer Akademie des Fürsten Galitzin<sup>3</sup> „selbst angedredet, ich möchte doch eine Welsche opera schreiben“; denn, fügt er hinzu, „auf Ostern kommen welsche sänger und Sängereinen hierher“<sup>4</sup>.

Mozart war von der Aussicht, sich nach dem Erfolg der *Entführung aus dem Serail*<sup>5</sup> in Wien mit einer italienischen Oper vorstellen zu können, sichtlich begeistert. Unverzüglich trifft er Anstalten zur Verwirklichung des Plans: „... ich habe schon Commission gegeben um von italien die Neueste opere buffe Büchle zur Wahl zu bekommen, habe aber noch nichts erhalten. an ignaz hagenauer<sup>6</sup> habe deswegen selbst

geschrieben; ... ich bitte sie“, wendet er sich an den Vater, „schicken sie mir doch die adresse an lugiatu nach verona?; — ich möchte es auf dieser Seite auch Probieren.“<sup>8</sup>

Noch ein weiterer Bekannter wird in die Suche eingeschaltet; am 22. Januar 1783 bittet Mozart, „den allzeit bereiten opera Componisten<sup>9</sup> Gatti<sup>10</sup> zu Mahnen wegen den oper bücheln; — ich wollt ich hätte sie schon“<sup>11</sup>; am 5. Februar wiederholt er die Bitte<sup>12</sup>.

Nach einer Unterbrechung von drei Monaten, in denen er mit anderen Arbeiten und Projekten — darunter einer „teutschen opera“ nach C. Goldoni *Il servitore di due padroni*<sup>13</sup> — beschäftigt war, kommt Mozart am 7. Mai

M. Frfr. v. Hauser in dem Artikel Beiträge zur Salzburger Familiengeschichte [Fortsetzung] in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 78. Vereinsjahr, Salzburg 1938, S. 148 ff.; ferner in: F. Martin, *Hundert Salzburger Familien*, Salzburg 1946, S. 192 ff.).

<sup>7</sup> Vermutlich Pietro Lugiatu, 1724–1788, Sohn einer reichen kunstsinnigen Kaufmannsfamilie, die den Mozarts von ihrem Veroneser Aufenthalt Dezember 1769/Januar 1770 her bekannt war (vgl. E. Schenk, *Neues zu Mozarts erster Italienreise*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch*, 3. Jg., Regensburg 1943, S. 26 ff.; ders., *Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 238 ff.).

<sup>8</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 188.

<sup>9</sup> Nach A. Einsteins Vermutung ist diese Bezeichnung J. Ph. Kirnbachers Buchtitel *Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisenkomponist*, Berlin 1757, nachgebildet (vgl. *The letters of Mozart and his family*, hrsg. v. E. Anderson, London 1938, Bd. III, S. 1249, Anm. 3).

<sup>10</sup> Luigi Gatti, 1740–1817, seit 1768 zweiter Tenorist an der Hofkirche Sta. Barbara in Mantua und seit 1769 zweiter Kapellmeister bei der dortigen „Reale Accademia“, war den Mozarts von ihrem Mantuaner Aufenthalt im Januar 1770 her bekannt. 1779 war er Vizekapellmeister an Sta. Barbara geworden. Dann hatte er sich nach Salzburg begeben, wo schon 1775 seine Oper *Olimpiade* aufgeführt worden war, und war dort — einem Aktenvermerk im Salzburger Landesarchiv zufolge — am 1. Juli 1782 „prov. als Kapellmeister auf Wohlverhalten auf 1 Jahr aufgenommen“ worden (freundliche Mitteilung von Fräulein M. Gehmader, Salzburg, aus ihrer kürzlich approbierten Wiener Dissertation über Gatti). Am 14. Februar 1783 wurde er endgültig als Hof- und Domkapellmeister in Salzburg angestellt. (Vgl. C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935, S. 142; E. Schenk, *Mozart in Mantua*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 22, Wien 1955, S. 15 ff.; ders., *Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 38, 244 und 589; H. Jančík, Artikel *Gatti, Luigi* in *MGG*, Bd. IV, Kassel-Basel 1955, Sp. 1456 f.).

<sup>11</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 193.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 194.

<sup>13</sup> Übersetzt, wie Mozart am 5. Februar 1783 dem Vater schreibt, von „Baron Binder“ (Müller-Asow/Br., a. a. O.). Es handelt sich um den Diplomaten und Dichter Joh. Nep. Friedrich Frh. Binder von Krieg(e)stein (1758–1790; zuletzt k. u. k. Gesandter in München), der auch bei Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung*, 2. Aufl., Dresden 1884 ff., Bd. 5 (1893), S. 362 u. Bd. 6 (1898), S. 541 erwähnt wird (frdl. Mitt. von H. Friedrich von Kriegstein, Graz, und O. E. Deutsch, Wien). E. Schenk (*W. A. Mozart*, S. 589 f.) meint mit dem Legationsrat Joh. Friedr. von Binder Frh. v. Krügelstein (sic) offensichtlich dieselbe Person. E. H. Müller von Asow (a. a. O., S. 195) denkt dagegen versehlend an Joh.

<sup>1</sup> Zitiert nach der Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, hrsg. v. E. H. Müller von Asow, Berlin 1942, in welcher die Textbände die Bandnummern I und II tragen (im folgenden abgekürzt: Müller-Asow/Br.). Die Abkürzungen für verdoppelte Buchstaben (z. B. „könen“ für „können“) wurden aufgelöst, die Schreibung der Klammern modernisiert. — Für die Briefstellen, die sich im besonderen auf die von Mozart gewünschte Anlage des Textbuches beziehen, sei auf den Kritischen Bericht verwiesen.

<sup>2</sup> Franz Xaver Wolf Graf von Orsini-Rosenberg, 1723–1796, seit 1776 „General-Spektakel-Direktor“ (vgl. E. Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart, eine Biographie*, Zürich-Leipzig-Wien 1955, S. 539).

<sup>3</sup> Dmitrij Michailowitsch Fürst Galitzin, 1721–1793, russischer Botschafter in Wien, Gönner Mozarts (vgl. E. Schenk, a. a. O., S. 200 f.). „... ich bin auf alle seine Concert Engagir“, schreibt Mozart in dem hier behandelten Brief.

<sup>4</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 188. — Über das Engagement der italienischen Truppe und seine Vorgeschichte vgl. besonders: R. Haas, Einleitung zu *DTÖ XVIII 1*, S. XIX ff.; H. Abert, *W. A. Mozart*, hrsg. als 5. Ausgabe von O. Jahns Mozart, Bd. II, Leipzig 1921, S. 98 ff.; E. Schenk, a. a. O., S. 586 ff.

<sup>5</sup> Darüber heißt es in dem hier behandelten Brief: „... den 10 [Dezember] ist meine opera wieder mit allem befall und zwar zum 14.: male aufgeführt worden, und war so voll wie das erstmal — oder vielmehr wie — allzeit.“

<sup>6</sup> Ignaz Joachim Hagenauer, 1749–1824, Großkaufmann in Triest und Begründer des dortigen Zweiges der Familie, Sohn des mit Leopold Mozart befreundeten Salzburger Großkaufmanns Johann Lorenz Hagenauer (1712–1792); identisch mit dem „Ignatz Hagenauer von Triest“, von dem Leopold Mozart am 11. Januar 1779 und 1. September 1786 berichtet (Müller-Asow/Br., Bd. I, S. 577; *Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter*, hrsg. v. O. E. Deutsch und B. Paumgartner, Salzburg-Leipzig 1936, S. 358 f.); nicht zu verwechseln — wie das bei C. Frhr. v. Sternck (*Der Freundeskreis in Salzburg*, in: *Studien über W. A. Mozart*, hrsg. v. J. E. Engl., 4. Folge, Salzburg 1896, S. 7), O. E. Deutsch und B. Paumgartner (a. a. O., Register S. 580) und noch bei E. Schenk (a. a. O., Register S. 815) geschehen ist — mit seinem bereits 1780 verstorbenen Bruder Ignaz Josef (geb. 1743), dem „Joseph Hagenauer“ der Mozartschen Familienbriefe, der als Hauptmitarbeiter seines Vaters im Salzburger Geschäft tätig war. (Vgl. die Genealogie der Familie Hagenauer von

auf seinen Plan zurück: „Nun hat die italienische opera Buffa alhier wider angefangen; und gefällt sehr. — Der Buffo ist besonders gut. er heist Benucci<sup>14</sup> — ich habe leicht 100 — Ja wohl mehr bücheln durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte; — wenigstens müsste da und Dort vieles verändert werden. — und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz Neues machen. — und Neu — ist es halt doch immer besser. — wir haben hier einen gewissen abate da Ponte<sup>15</sup> als Poeten. — Dieser hat nunmehr mit der Correctur im theater rasend zu thun. — muß per obbligo ein ganz Neues büchel für dem Salieri<sup>16</sup> machen. — Das wird vor 2 Monathen nicht fertig werden. — dann hat er mir ein Neues zu machen versprochen; — wer weis nun ob er dann auch sein Wort halten kann — oder will! — sie wissen wohl die Herrn Italiener sind ins gesicht sehr artig! — genug, wir kennen sie! — ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein lebtag keins — und ich möchte gar zu gerne mich auch in einer Welschen opera zeigen. — mithin dünkte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böse ist<sup>17</sup> — so könnte er mir ein Neues buch auf 7 Personen schreiben. — basta; sie werden am besten wissen ob das zu machen wäre; — er könnte unterdessen seine gedanken hinschreiben. und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. —...<sup>18</sup> glauben sie daß mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich sie bald mit ihm darüber zu sprechen; — sie müssen ihm aber nichts von dem sagen daß ich im Jullio selbst kommen werde — sonst arbeitet er nicht. — Denn es wäre mir sehr lieb wenn ich noch in Wien etwas davon erhalten könnte. — er würde auch seine sichern 4 oder 500 flt: davon haben. — Denn es ist hier der Brauch daß der Poet allzeit die Dritte Einnahme hat“<sup>19</sup>.

Es ist deutlich: Mozart griff schweren Herzens und nur in Ermangelung eines besseren Librettisten auf den salzburgischen Hofkaplan Giovanni Battista Varesco<sup>20</sup>

Wenzeslaus, E. F. Schmid (*Auf Mozarts Spuren in Italien*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, Salzburg 1956, S. 43, Anm. 84) an Anton von Binder.

<sup>14</sup> Francesco Benucci, um 1745–1824, Mozarts erster Figaro (vgl. E. Schenk, a. a. O., S. 588).

<sup>15</sup> Lorenzo da Ponte, 1749–1838, der spätere Librettist von *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

<sup>16</sup> Antonio Salieri, 1750–1825. Seine Oper *Il ricco d'un giorno* nach dem Text da Pontes wurde am 6. Dezember 1784 in Wien erstmals aufgeführt (vgl. A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien* [Wiener musikwissenschaftl. Beiträge, Bd. 2] Graz-Köln 1955, S. 83).

<sup>17</sup> G. B. Varesco hatte den Text zu *Idomeneo* (München 1780/81) geschrieben.

<sup>18</sup> Der hier ausgelassene Passus über die von Mozart gewünschte Anlage des Textbuches wird im Zusammenhang mit seinen späteren Textänderungswünschen im Kritischen Bericht behandelt.

<sup>19</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 202.

<sup>20</sup> Näheres über ihn im Kritischen Bericht.

zurück. Daß er dessen Namen erst jetzt nannte — fünf Monate nach dem Gespräch mit Graf Orsini-Rosenberg, nach der Lektüre von mehr als hundert Textbüchern, und nachdem Anfragen bei Freunden und Bekannten offenbar zu keinem greifbaren Ergebnis geführt hatten —, beruhte gewiß zum kleineren Teil auf der peinlichen Erinnerung an das Zerwürfnis, das, durch Mozarts ständige Textänderungswünsche und Varescos Honorarnachforderungen verursacht, am Ende ihrer gemeinsamen Arbeit an *Idomeneo* gestanden hatte<sup>21</sup>; entscheidend wird der Umstand gewesen sein, daß sich Mozart bei der gemeinsamen Arbeit der geringen Fähigkeiten und der Unzuverlässigkeit Varescos bewußt geworden war. Die — zweifellos berechnete — Geringschätzung und das Mißtrauen, mit denen er Varesco seither begegnete, belasteten von vornherein die Zusammenarbeit, zu der es abermals zwischen ihnen kommen sollte.

Varesco scheint den Vorschlag Mozarts ohne langes Zögern angenommen zu haben. Zweimal noch — am 21. Mai und 7. Juni — bittet Mozart seinen Vater, „den Varesco wegen der bewussten sache fleissig zu Mahnen“<sup>22</sup>; „... dieweil ich in Salzburg wäre könnten wir so schön daran arbeiten, wenn wir unterdessen einen Plan haben“<sup>23</sup>. Dann trifft Varescos Plan zu L'oca del Cairo bei Mozart ein. Er gefällt ihm, wie er am 21. Juni mitteilt, „ganz gut; — Nun muß ich gleich mit dem graf Rosenberg sprechen, um dem Poeten die belohnung zu versichern. — daß aber Hr: varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich sehr beleidigend für mich — daß kann ich ihm versichern daß sein Buch gewis nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. — die Musique ist also die Hauptsache bey jeder opera; — und wenn es also gefallen soll (und er folglich belohnung hoffen will) so muß er mir sachen verändern und umschmelzen so viel und oft ich will, und nicht seinem kopfe zu folgen, der nicht die geringste Practic und theaterkenntniß hat. — sie können ihm immer merken lassen, daß eben in der hauptsache nicht viel daran gelegen ist, ob er die Oper machen will oder nicht. — den Plan weis ich nun; — und folglich kanns

<sup>21</sup> Vgl. vor allem die Briefe Leopold Mozarts vom 4. und 22. Januar 1781, aus denen im Kritischen Bericht zitiert wird, sowie Wolfgang's Brief vom 18. Januar 1781; darin heißt es: „... sagen sie unterdessen dem varesco in meinem Namen, daß er von graf seau [dem Münchener Theaterintendanten] keinen kreutzer mehr als accordirt worden, bekömmet — denn die veränderungen hat er nicht ihm, sondern mir gemacht — und da darf er mir noch darun obligirt seyn, indemne es um seiner Ehre willen geschehen ist — es wäre noch gar vieles zu ändern — und versichere daß er mit keinen Compositeur so gut ausgekommen wäre, wie mit mir; — ich habe mir genug mühe gegeben ihn zu entschuldigen.“ (Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 64 f.).

<sup>22</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 204.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 205.

mir ein andrer so gut machen als er; und überdies erwart ich heute 4 der Neuesten und besten opern bücheln von Italien<sup>24</sup>, worunter doch eines seyn wird, welches gut ist. — mithin hat es Zeit“<sup>25</sup>.

In diesem Punkt hat Leopold Mozart dem Sohn offenbar nicht zugestimmt; vielmehr scheint es, als habe er ihn — aus welchen Motiven und mit welchen Argumenten, ist nicht ersichtlich — zur Eile zu veranlassen gesucht. Denn am 5. Juli antwortet Wolfgang: „... wegen der opera haben sie mir einen Rath gegeben, den ich mir selbst schon gab. — Da ich aber gerne langsam und mit überlegung arbeite, so glaubte ich nicht zu frühe anfangen zu können“<sup>26</sup>. — es hat mir izt ein wälscher Poet hier ein buch gebracht, welches ich vielleicht nehmen werde, wenn er es nach meinem sinn zuschnitzeln will“<sup>27</sup>. ... P:S: — sie müssen deswegen nicht unterlassen den Varesco zu betreiben, wer weis ob mir die opera des wälschen Poeten gefällt“<sup>28</sup>.

Von Ende Juli bis zum 27. Oktober weilte Mozart in Salzburg. Hier wird er, wie beabsichtigt, mit Varesco an die Ausführung des Oca-Plans gegangen sein<sup>29</sup>. Die

<sup>24</sup> In L. Schiedermairs Ausgabe der *Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, München-Leipzig 1914, Bd. II, S. 230, ist das Wort ausgelassen; E. Anderson liest „Fenice“ und bemerkt dazu: „If the reading 'Fenice' is correct, possibly the Teatro La Fenice in Venice. This theatre and the Teatro San Benedetto (now Teatro Rossini) were the two leading opera houses in Venice“ (a. a. O., Bd. III, S. 1271, Anm. 4).

<sup>25</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 207.

<sup>26</sup> Leider ist nicht klar, w o mit Mozart „nicht zu frühe anfangen“ wollte; mit einer genaueren kritischen Durcharbeitung des Varescoschen Plans, mit Vorarbeiten zur Ausführung des Plans (wie Szeneneinteilung, Festlegung von Arien, Ensembles usw.) oder bereits mit der Komposition? Letzteres hätte freilich zur Voraussetzung, daß Mozart damals schon über ein Stück ausgearbeiteten Textes verfügte. Sollte Varesco den Anfang des ersten Aktes sofort in Verse gebracht und Mozart gesandt haben? Auffällig ist immerhin, daß der Aktanfang in Varescos autographem Textbuch auf einzelnen Blättern niedergeschrieben ist, während der übrige Teil des Aktes auf gefalteten und ineinandergelegten Bogen steht. Hierzu vgl. den Kritischen Bericht. — Merkwürdigerweise folgert E. Anderson aus Mozarts eben zitiertem Antwort, Leopold habe ihn nicht zur Eile, sondern im Gegenteil zum Abwarten zu veranlassen gesucht: „Leopold Mozart had doubtless urged his son to wait until the whole libretto was finished or to postpone the composition of the music until his forthcoming visit to Salzburg would give him an opportunity of discussing the text with its author“ (An unpublished letter of Mozart, in: *Music & letters*, Bd. 18, London 1937, S. 131).

<sup>27</sup> Nach Ansicht von E. Anderson (a. a. O., S. 131 f.); ferner: *The letters of Mozart and his family*, Bd. III, S. 1275, Anm. 1) und A. Einstein (*Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* von L. Ritter von Köchel [Köchel-Verzeichnis], Leipzig 3/1937, S. 983 f., und Ann Arbor, Michigan, 3a/1947, S. 1011; ferner: *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Stockholm 1947, S. 549 ff.) handelte es sich um da Ponte, der Mozart das Textbuch von *Lo sposo deluso* brachte.

<sup>28</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 209 f.

<sup>29</sup> Der einzige unmittelbare Beleg dafür, daß er in Salzburg mit Varesco zusammentraf, besteht in der Eintragung Wolfgangs in Nannerls Tagebuch: „d 22 ten [August]: ... Nachmittag der Abt

Textniederschrift des ersten Aktes fällt sehr wahrscheinlich in diese Zeit. Nach Nissen<sup>30</sup>, Ritter von Köchel<sup>31</sup>, Wyzewa/Saint-Foix<sup>32</sup> und Einstein<sup>33</sup> schrieb Mozart damals auch seine Kompositionen zu dem Stück. Ähnlich heißt es bei Jahn, daß „Mozart sich gleich in Salzburg ans Componiren“ machte, obschon eingeräumt wird, er habe „auch nach seiner Rückkehr in Wien [noch] einzelne Scenen vor[genommen], die ihn ansprachen“<sup>34</sup>. Demgegenüber muß festgestellt werden: Es ist nicht bewiesen, daß Mozart in Salzburg überhaupt an *L'oca del Cairo* komponiert hat. Die Möglichkeit ist zwar nicht auszuschließen; aus Mozarts Briefen vom 6. Dezember 1783 und 10. Februar 1784 scheint jedoch hervorzugehen, daß jedenfalls der Großteil der Kompositionen aus der Zeit nach der Salzburger Reise stammt, genauer gesagt: zwischen Anfang November und Anfang Dezember 1783 entstanden ist.

Die genannten Briefe zeigen zugleich, wie Mozarts Bedenken gegen Varescos Stück wachsen; wie ihm Zweifel kommen, ob es je vollendet werden würde; und wie sein Interesse schließlich erlahmt.

Am 6. Dezember schreibt Mozart: „Nun von etwas andern. — es fehlen nun noch 3 arien, so ist der erste Act von meiner opera fertig. — Die Aria Buffa — das Quartett — und das finale kann ich sagen daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin, und mich in der That darauf freue. — Drum wäre mir leid wenn ich eine solche Musique müsste umsonst gemacht haben, das

varesco bey uns.“ (Nannerl Mozarts Tagebuchblätter mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus, hrsg. v. W. Hummel, Salzburg-Stuttgart 1958, S. 93).

<sup>30</sup> *Biographie W. A. Mozarts*, Leipzig 1828, S. 476: „Und dieser Mann, wie gebrauchte er die kurze Zeit in Salzburg? — ... [er] schrieb ... [u. a.] zwey Acte [sic!] einer italienischen Oper von Varesco, die hernach nicht weiter fertig wurde.“

<sup>31</sup> A. a. O., Leipzig 1/1862, S. 340: „Comp. 1783, Juli-October zu Salzburg.“ Die folgende Berufung Köchels auf das Vorwort von Julius Andrés Erstausgabe ist insofern nicht korrekt, als dort (in einem Schreiben O. Jahns) nur behauptet wird, das Werk sei „bei Mozart's Anwesenheit in Salzburg ... gemeinschaftlich [mit Varesco] begonnen“ worden (Sperrung von mir).

<sup>32</sup> W.-A. Mozart, *sa vie musicale et son œuvre*, Bd. II, Paris 2/1936, S. 412: „Salzbourg, ... entre juillet et octobre 1783“; G. de Saint-Foix, Bd. III, Paris 1936, S. 388 (ebenso).

<sup>33</sup> Köchel-Verzeichnis, Leipzig 3/1937, S. 537: „Komp. Juli bis October 1783 in Salzburg“; ferner: *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, S. 546.

<sup>34</sup> W. A. Mozart, Th. IV, Leipzig 1/1859, S. 166. In der 2. Auflage schreibt Jahn nur noch, das „Unternehmen“ sei nach Mozarts Ankunft in Salzburg „sofort begonnen und noch ... [dasselbst] gefördert“ worden (Bd. II, 2/1867, S. 225). Diese Formulierung bleibt in den von H. Deiters betreuten Auflagen erhalten (Bd. II, 3/1891, S. 257; 4/1907, S. 262). In H. Aberts Neubearbeitung (Bd. II, 5/1921) findet sich keine genaue Zeitangabe. — E. Schenk schließt sich offenbar Jahns erster Datierung an, wenn er feststellt, das „Projekt“ sei „während des Salzburger Sommeraufenthaltes ... gut vorangekommen und noch im Herbst gefördert worden“ (*Wolfgang Amadeus Mozart*, S. 591).

heisst wenn nicht das geschieht was unumgänglich nöthig ist.“ Es folgt ein langer Passus mit zum Teil sehr weitgehenden Textänderungswünschen<sup>35</sup>; dann fährt Mozart fort: „Nun bitte ich sie dem H: Abate Varesco Meine meynung recht begreiflich zu machen, und ich liess ihn bitten, fleissig zu seyn. — ich habe auf die kurze zeit geschwind genug gearbeitet. — Ja ich hätte den ganzen ersten act fertig, wenn ich nicht noch in einigen arien in den wörtern veränderungen brauchte; — welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen“<sup>36</sup>.

Nach der Bitte an den Vater vom 10. Dezember: „Thun Sie Ihr Möglichstes, daß mein Buch gut ausfällt“<sup>37</sup>, und nach einem fast ganz mit Textänderungswünschen ausgefüllten Brief vom 24. Dezember<sup>38</sup> kommt Mozart erst am 10. Februar wieder auf das Stück zu sprechen: „Ich habe ihnen in meinem letzten schreiben wegen des Varesco meine opera betreffend geschrieben. — Dermalen ist gar kein gedanke daß ich sie geben will. — Ich habe dermalen sachen zu schreiben, die mir in diesen augenblick geld eintragen, — später nicht. — Die opera — wird mir allzeit bezahlt — und dann — wenn man sich zeit lässt — so geht alles besser. man sieht der Poesie des H: Varesco nur zu sehr die Eyle an! — Ich hoffe er wird es mit der zeit selbst einsehen; — darum wünsche ich nur die Opera (er solle sie nur so gerade hinwerfen) im ganzen zu sehen — dann kann man gründliche ausstellungen machen; — wir haben Ja um gottes willen nichts zu Eilen! — wenn sie das, was meinerseits fertig ist, hören sollten, so würden sie mit mir wünschen, daß es nicht verdorben werden sollte! — und das ist so leicht geschehen! — und geschieht so oft. — meine gemachte Musique liegt und schläft gut. — unter allen opern die wehrender zeit bis meine fertig seyn wird aufgeführt werden können, wird kein einziger gedanke einem von den meinen ähnlich seyn, da für stehe ich gut!“<sup>39</sup> — Danach hat Mozart *L'oca del Cairo* nicht mehr erwähnt.

Kehren wir noch einmal zur Frage der Entstehungszeit von Mozarts Kompositionen zurück.

1. Am 6. Dezember bezeichnet Mozart in einer Art von Arbeitsbericht den ersten Akt als beinahe fertig; er betont, „auf die kurze zeit geschwind genug gearbeitet“ zu haben. Daraus wird man folgern dürfen, daß er mit der Komposition nicht allzu lange vor dem 6. Dezember begonnen hat.

<sup>35</sup> Vgl. die Darstellung im Kritischen Bericht.

<sup>36</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 215.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 217.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 218 f.; vgl. die Darstellung im Kritischen Bericht.

<sup>39</sup> Müller-Asow/Br., Bd. II, S. 220.

2. Dem Vater sind die Kompositionen nicht bekannt, jedenfalls nicht die „Aria Buffa“ (No. 3), das Quartett (No. 5) und das erste Finale (No. 6); denn sonst würde Wolfgang kaum mitgeteilt haben, er sei mit diesen Nummern „ganz vollkommen ... zufrieden“; im letzten Brief steht sogar ausdrücklich: „... wenn sie das, was meinerseits fertig ist, hören sollten ...“ Leopold Mozart hat es also noch nicht gehört (hier offenbar gleichbedeutend mit *kennengelernt*). Folglich — so darf man bei dem Interesse Leopolds an den Arbeiten des Sohnes und bei dessen Mitteilungsbedürfnis gegenüber dem Vater wohl schließen — wird die Komposition (jedenfalls zum überwiegenden Teil) nicht unter Leopolds Augen in Salzburg entstanden sein, sondern erst nach Wolfgangs Abreise, aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach seiner Ankunft in Wien Anfang November.

3. Am 6. Dezember fehlen von der Komposition des ersten Aktes „noch 3 arien“. Es ist nichts davon bekannt, daß Mozart sie zu einem späteren Zeitpunkt noch komponiert hätte. Keine der *Oca*-Kompositionen läßt erkennen oder nur vermuten, daß sie nach dem 6. Dezember komponiert worden ist. So erscheint nach allem, was wir heute über die Entstehungszeit von Mozarts *Oca*-Kompositionen wissen, der 6. Dezember 1783 als terminus ante quem.

Von *L'oca del Cairo* sind uns — in Varescos Handschrift — eine fragmentarische Inhaltsangabe<sup>40</sup>, der ausgearbeitete Text des ersten Aktes<sup>41</sup> sowie zwei Blätter (ein gefalzter Bogen) mit Texteinschüben überliefert<sup>42</sup>. Leider besitzen wir damit nicht den ganzen Text, der Mozart vorgelegen hat. Im Text des ersten Aktes hatte er nämlich nicht nur Streichungen vorgenommen, sondern auch — durch „(a)“, „(b)“, „(c)“ usw. — acht Stellen gekennzeichnet, an denen Verse einzufügen waren; aber nur zwei dieser Einschübe sind auf uns gekommen; ein dritter muß den Text des Duets „*Ho un pensiero*“ enthalten haben, der in Mozarts Partitur, nicht aber in Varescos Textbuch vorkommt.

Von der Komposition sind uns — in Mozarts Handschrift — sechs Nummern überliefert: zwei Arien, zwei Duette, ein Quartett sowie das erste Finale, alles in Partitur, oder richtiger: im Partiturentwurf; denn nur die Singstimmen und den Baß hat Mozart ausgearbei-

<sup>40</sup> Vollständig in Faksimile wiedergegeben im Kritischen Bericht. Vielleicht handelt es sich um den Plan des Stückes, den Varesco im Juni 1783 Mozart zukommen ließ?

<sup>41</sup> Vgl. die Faksimilia auf S. XVI (Titel und Personenverzeichnis).

<sup>42</sup> Alle drei Handschriften sind (offenbar von alter Hand) zu einem Faszikel zusammengeheftet.

tet; in die Systeme der übrigen Instrumente trug er gelegentlich — besonders in den Ritornellen — charakteristische Wendungen ein, zum überwiegenden Teil ließ er sie leer<sup>43</sup>. Überliefert sind ferner eine rezitative Szene im Autograph (Singstimme und Baß), das nichtautographe Fragment einer Arie (Singstimme und Baß)<sup>44</sup> sowie fünf Skizzen<sup>45</sup>, darunter eine zu einer nicht in Partitur gebrachten Arie<sup>46</sup>.

Die genannten Quellen, heute sämtlich in der Univ.-Bibl. Tübingen, liegen der vorliegenden Ausgabe zugrunde. Mozarts Kompositionen wurden in den Varescoschen Text eingeordnet; bei der Wiedergabe des Textes wurden Mozarts Streichungen ebenso berücksichtigt wie die erhaltenen Einschübe<sup>47</sup>. Die nicht im Autograph überlieferte fragmentarische Arie No. 4, deren Echtheit nicht bestritten wird, aber auch nicht verbürgt ist, wurde — wie schon in der alten Mozart-Ausgabe — im Kleinstich wiedergegeben<sup>48</sup>. Für das in Varescos Textbuch nicht enthaltene Duett „*Ho un pensiero*“ fand sich im Text kein zweifelsfreier Platz. Die posthume Erstausgabe von Julius André und die alte Mozart-Ausgabe rückten es hinter Arie No. 3 ein<sup>49</sup>. Das scheint aus inhaltlichen Gründen vertretbar; auch läßt ein „(D)“ von Mozarts Hand an der entsprechenden Stelle des Textbuches erkennen, daß hier eine Textpartie ein-

<sup>43</sup> Vgl. die Faksimilia auf S. XIII und XV.

<sup>44</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XIV.

<sup>45</sup> Vgl. die Faksimilia im Anhang S. 87 ff.

<sup>46</sup> Diejenigen Handschriften, deren Umfang mehr als zwei Blätter (einen gefalteten Bogen) ausmacht, wie vor allem die Partiturentwürfe der sechs Nummern, sind (offenbar von alter Hand) jede für sich zusammengeheftet; eine Zusammenheftung verschiedener Handschriften zu einem oder mehreren Faszikeln ist jedoch nicht erfolgt.

<sup>47</sup> Die gestrichenen Textpartien sind im Kritischen Bericht abgedruckt.

<sup>48</sup> Sie ist in Julius Andrés Erstausgabe nicht enthalten; auch die spätere Bearbeitung von Victor Wilder macht von ihr keinen Gebrauch. — Im Revisionsbericht der alten Mozart-Ausgabe (Serie XXIV, Nr. 37, S. 119) schreibt P. Graf Waldersee: „Die Arie ... ist von Mozarts Hand nicht geschrieben, einige dynamische Zeichen scheinen aber autograph zu sein, aus diesem Grunde entschloß sich die Redaktion zur Aufnahme dieses Bruchstückes.“ (Meines Erachtens ist kein dynamisches Zeichen wie überhaupt keine Eintragung in dem Fragment autograph.) — Von den großen Mozartbiographen erwähnen die Arie, soweit ich sehe, nur H. Abert (a. a. O., Bd. II, 3/1921, S. 269), A. Einstein (*Köchel-Verzeichnis*, 3/1937, S. 538 [in den ersten beiden Auflagen fehlt die Arie!]; ferner: *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, S. 548) und R. Haas (*Wolfgang Amadeus Mozart*, Potsdam 2/1950, S. 135); keiner von ihnen zweifelt Mozarts Verfasserschaft an. Vgl. auch L. Rognoni (*Ricostruzione di Mozart [„L'Oca del Cairo“]*, in: *Rivista musicale italiana*, Jg. 41, Milano 1937, S. 55; separat: *Un'opera incompiuta di Mozart, „L'Oca del Cairo“, a proposito di una ricostruzione*, Milano 1937, S. 45), der gleichfalls von der Echtheit der Arie überzeugt ist.

<sup>49</sup> Dabei ist im Vorwort von Julius Andrés Ausgabe ein Schreiben O. Jahns abgedruckt, nach welchem die „Stellung [des Duetts] unmittelbar vor dem Finale [!] ... aus dem Zusammenhang leicht zu bestimmen“ ist (Sperrung von mir).

zufügen war. Andererseits finden sich im weiteren Verlauf des Aktes noch vier Markierungen für Texteingänge; wir wissen nicht, was diese enthielten; einer von ihnen mochte von neuem eine Situation herbeiführen, in der das Duett möglich war. Aus diesen Erwägungen zogen es Editionsleiter und Bandbearbeiter schließlich vor, das Duett in den Anhang zu verweisen.

Die verbleibenden Arien und Ensemblesätze wurden durchnummeriert und, sofern unbezeichnet, mit Gattungsbezeichnungen versehen. Die szenischen Bemerkungen aus Mozarts Partitur wurden durch diejenigen ergänzt, welche sich in Varescos Textbuch finden; letztere erscheinen zur Unterscheidung in kursiver Schrift.

Alle italienischen Worte wurden in moderne Orthographie gebracht.

Mit Rücksicht auf den fragmentarischen Zustand von Mozarts Autograph wichen Editionsleiter und Bandbearbeiter bei der Gestaltung des Notentextes der Arien und Ensemblesätze in einigen Punkten von den im Vorwort des Editionsleiters (s. d.) angeführten Editionsprinzipien ab. Folgende Überlegungen waren bestimmend: Das Schriftbild sollte so wenig wie möglich geändert werden; insbesondere schienen Änderungen, Ergänzungen und Zutaten aus aufführungspraktischen Gründen — da sich eine Aufführung der Fragmente von selbst verbietet — nicht gerechtfertigt; offensichtliche Fehler waren jedoch zu berichtigen, ferner mußte eine gute Lesbarkeit des Notentextes erreicht werden.

Dementsprechend wurde die Partitur modern angeordnet, während Mozarts Anordnung im Kritischen Bericht angegeben ist. Um nicht zu viele Leersysteme wiedergeben zu müssen, wurden grundsätzlich nur in der ersten Akkolade einer jeden Nummer alle von Mozart vorgesehenen Singstimmen und Instrumente aufgenommen, in den übrigen Akkoladen dagegen nur noch diejenigen Singstimmen und Instrumente berücksichtigt, deren Systeme im Verlauf der Nummer (oder — im Finale — im Verlauf eines Abschnitts der Nummer) Noteneintragungen enthalten. Auf die Ergänzung von Pausen wurde völlig verzichtet. Ergänzt wurden dagegen (in Kleinstich) bei Mozart fehlende Triolenziffern. Die Vorzeichen wurden nach heutigem Brauch gesetzt: unentbehrliche, bei Mozart fehlende Vorzeichen wurden (in eckigen Klammern) ergänzt, überflüssige Vorsichtsvorzeichen Mozarts stillschweigend fortgelassen.

Mozarts Notengruppierung durch Balken- und Fähnchensetzung wurde erhalten, desgleichen die originalen Noten- und Pausenwerte. Ausnahmen wurden hier bei der Punktierung einer Note über den Taktstrich hinaus gemacht (♯ | • stillschweigend in ♯ | ♯ umgeschrieben), ferner bei der Teilung ganzer Noten und Pausen

in zwei halbe, sofern die Teilung allein durch die Unterbringung des Taktes auf zwei Akkoladen bedingt ist ( $\overset{\circ}{f} \overset{\circ}{f}$ , unter Anführung im Kritischen Bericht in  $\circ$  umgeschrieben). Abbriviaturen pochender Achtel und Sechzehntel ( $f, f$ ) wurden belassen, ebenso Mozarts Schreibweise beim Zusammentreffen von Halte- und Bindebogen ( $\overset{\circ}{f} \overset{\circ}{f}$ ). Bei unison geführten, in einem System notierten paarigen Bläsern wurde die Abbriviatur *a 2* eingeführt. Zwischen Vorschlag und Hauptnote wurden überall ohne Kennzeichnung Bindebögen gesetzt.

Die dynamischen Angaben, im Autograph oft „*pia*:“, „*for*:“ usw. geschrieben, wurden stillschweigend in die heute übliche Form gebracht, doppelte Bezeichnungen für einsystemig notierte paarige Bläser unter Anführung im Kritischen Bericht in einfache geändert. Im übrigen erscheinen die Angaben zur Dynamik wie diejenigen zur Phrasierung und Artikulation — bei welchen versucht wurde, zwischen Staccatopunkten und -strichen zu unterscheiden<sup>50</sup> — originalgetreu; von Ergänzungen und Angleichungen wurde abgesehen. Dem Original entspricht auch die Behaltung der Streicher-Zwei- und -Mehrklänge.

Als Beispiele für die Berichtigung offensichtlicher Fehler — über die jeweils im Kritischen Bericht Auskunft gegeben wird — seien zwei Stellen angeführt. S. 22 f. T. 64–77 wurde die Gesangsphrase „*Eccol qui*“ bis „*il come e il che*“, die Mozart versehentlich im System des Biondello notiert hat, sinngemäß und dem Textbuch entsprechend Calandrino zugewiesen; S. 71 T. 428

wurde im System der Celidora der fehlende Haltebogen (gestrichelt) ergänzt.

Das einzige ganz fertige Stück der Mozartschen Komposition ist die rezitativische Szene zwischen No. 3 und No. 4. Hier wurde nach den allgemeinen Editionsprinzipien der *Neuen Mozart-Ausgabe* verfahren und die Generalbaaussetzung sowie Vorschläge für die Anbringung von Appoggiaturen<sup>51</sup> (in Kleinstich) hinzugefügt.

Abschließend sei nochmals allen Persönlichkeiten und Instituten, die mich durch Überlassung von Materialien, durch Auskünfte und Hinweise sowie durch Mithilfe beim Korrekturlesen unterstützten, aufrichtig gedankt: dem Verlagsarchiv André, Offenbach; Herrn Dr. W. Bittinger, Kassel; Herrn Dr. G. Croll, Göttingen; Herrn Professor O. E. Deutsch, Wien; Herrn K. H. Füssl, Wien; Fräulein M. Gehmacher, Salzburg; Herrn Oberstaatsarchivar Dr. H. Klein, Salzburg; der Universitätsbibliothek Münster i. W. (vor allem Fräulein E. Heyer); Herrn Professor Dr. R. Paoli, Florenz; Herrn Professor Dr. Dr. M. Petrone, Münster i. W.; Herrn Dr. W. Plath, Augsburg; Herrn Dr. W. Rehm, Kassel; der Universitätsbibliothek Tübingen (vor allem Herrn Dr. W. Virneisel); der Zentralbibliothek Zürich (vor allem Herrn Dr. P. Sieber) und ganz besonders dem Editionsleiter der *Neuen Mozart-Ausgabe*, Herrn Dr. E. F. Schmid, Augsburg.

Münster i. W., im August 1959

Friedrich-Heinrich Neumann [†]

## NACHWORT

Friedrich-Heinrich Neumann hat das Erscheinen dieses von ihm mit so großer Liebe und Sorgfalt vorbereiteten Bandes der *Neuen Mozart-Ausgabe* nicht mehr erleben dürfen. Nach seiner Rückkehr von der Internationalen Haydn-Konferenz in Budapest, bei der wir noch Einzelfragen zu diesem Band besprochen hatten, überraschte den erst Fünfunddreißigjährigen der Tod in Münster am 3. Oktober 1959, mitten in der Arbeit an den letzten Korrekturen zu Mozarts *Oca del Cairo*. Am 10. Oktober standen wir an einem sonndurchglänzten Herbstnachmittag in tiefer Bewegung an dem Grab, das der Frühvollendete auf dem Friedhof zu Garmisch gefunden

hat. Die *Neue Mozart-Ausgabe* hat mit ihm einen ihrer tüchtigsten, fleißigsten und treuesten Mitarbeiter, der Kreis seiner Freunde und Kollegen einen aufrechten und liebenswerten Menschen verloren. Wir werden ihm stets ein ehrendes Gedenken bewahren.

Augsburg, 1. November 1959

Für die  
Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg  
Ernst Fritz Schmid  
Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe

<sup>50</sup> Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen in den Vorworten der bisher erschienenen Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* sowie die dort verzeichnete Literatur.

<sup>51</sup> Vgl. die diesbezüglichen Ausführungen von L. F. Tagliavini im Vorwort des Bandes *Ascanio in Alba* der *Neuen Mozart-Ausgabe* (Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 5, S. X ff.).



San Diego

24 X 5

lo qua notte alle guardie notte

canto

c xi

canto e tratta sei ar roggo

ma.

mate che i più lodi son di pie

che più casti son di pie

c xi:

clacino piron = 6. 6.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves of music. The first two staves are for a keyboard instrument, with the instruction 'clacino piron = 6. 6.' written above them. The remaining eight staves are for a vocal line, with the instruction 'canto' written above the third staff. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p.' and 'ma.'. The page is numbered '24 X 5' in the top left corner and '4' in the bottom right corner.

Anfang des Arienfragments No. 4 in Abschrift von unbekannter Hand (Rectoseite eines Blattes, das Mozarts Autograph beiliegt; in Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin). Vgl. S. 17, T. 1–25.



La Casa del Cairo.  
 Sotto, Primo.  
 1742  
 1743  
 1744  
 1745  
 1746  
 1747  
 1748  
 1749  
 1750  
 1751  
 1752  
 1753  
 1754  
 1755  
 1756  
 1757  
 1758  
 1759  
 1760  
 1761  
 1762  
 1763  
 1764  
 1765  
 1766  
 1767  
 1768  
 1769  
 1770  
 1771  
 1772  
 1773  
 1774  
 1775  
 1776  
 1777  
 1778  
 1779  
 1780  
 1781  
 1782  
 1783  
 1784  
 1785  
 1786  
 1787  
 1788  
 1789  
 1790  
 1791  
 1792  
 1793  
 1794  
 1795  
 1796  
 1797  
 1798  
 1799  
 1800

Titelseite (Blatt 1') von Varescos autographem Textbuch in Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin.

La Casa del Cairo.  
 Drama giocoso per Musica.  
 Personaggi.  
 Don Egippo Marchese di Rigo, in un orob  
 di Lavina, e ereditasi. Ubaldo di  
 Donna Pantola sotto nome di S. Maria sua Moglie.  
 Cellidoro, suo unica figlia destinata sposa al  
 Conte Ronello di Casanova. Amante di  
 Biondella. Gentiluomo ricco di Spasovera.  
 Biondella, Moglie di Pantola, amico di Biondello,  
 ed amante corrisposto di  
 Laura. Compagna di Cellidoro.  
 Chichido, Maestro di Casa di Don Egippo, Amante di  
 Auretta. Cameriera di Donna Pantola.  
 Corcezzese.  
 Bruccinieri.  
 Serina.  
 Calabro.  
 Marinat con gente, ca' approda.  
 Ciarlatani.  
 Popolo.  
 Corte di Don Egippo.  
 Domestici di Biondello e di Chichidino.  
 Soldati Guardiani della Rocca.  
 La scena si pigge in Rippasera Città marittima,  
 Capitale del Marchese.

Personenverzeichnis (Blatt 2') in Varescos autographem Textbuch in Verwahrung der Universitätsbibliothek Tübingen, Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. Berlin.