

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5: OPERN UND SINGSPIELE  
BAND 15: DER SCHAUSPIELDIREKTOR

VORGELEGT VON GERHARD CROLL



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1958

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: Gerhard Croll, Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie II, Werkgruppe 5, Band 15.  
Aufführungsmaterial leihweise

---

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany  
© 1958 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Zweite, durchgesehene Auflage 1990  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

## INHALT

Vorwort . . . . .	VI
Zum vorliegenden Band . . . . .	VII
Nachtrag 1990 . . . . .	X
Faksimile: Blatt 1 r des Autographs . . . . .	XI
Faksimile: Blatt 13 r des Autographs . . . . .	XII
Faksimile: Blatt 19 r des Autographs . . . . .	XIII
Faksimile: Blatt 23 r des Autographs . . . . .	XIV
Faksimile: Titelseite, Anfang des 1. Auftritts und die beiden letzten Seiten mit dem Schlußgesang aus dem Originaltextbuch . . . . .	XV
Personen . . . . .	2
Verzeichnis der Szenen . . . . .	2
Der Schauspieldirektor . . . . .	3
Anhang	
Autographe Skizze zur Arietta Nr. 1 . . . . .	85

## 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: Kirchengesamten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik 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 Zuta-ten 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 diejen-igen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Ein-deutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instru-mente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwie-genden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wieder-gegeben. Die originale Schreibweise transponierend no-tierter Instrumente ist beibehalten. Die alten Chor-schlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mo-zarts Notierung der Vorschläge (♯, ♯) ist ohne beson-dere 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, grundsätz-lich 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 stillschwei-gend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeu-tung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*; und *pia*; etc. Die Gesangs-texte wurden der heute üblichen Rechtschreibung an-geglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Mu-sikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Aus-führung zu geben.

Der Editionsleiter

## ZUM VORLIEGENDEN BAND

Am „3:<sup>ten</sup> Hornung“ 1786, knapp drei Monate vor der Uraufführung des *Figaro*, trug Mozart in das Verzeichnis seiner Werke ein: „Der Schauspiel Direktor. Eine komödie mit Musik für Schönbrunn. bestehend aus Ouvertüre, 2 Arien, ein Terzett und Vaudeville. — für Mad:me Lange, Madselle Cavaglieri, und M:<sup>r</sup> Adamberger.“ Diese Eintragung bezeichnet den Abschluß der Komposition, d. h. — so darf man aus Mozarts Gewohnheit schließen — die Vollendung der als letzte Nummer komponierten Ouvertüre. Als erste Nummer hatte Mozart am 18. Januar des gleichen Jahres das Terzett „Ich bin die erste Sängerin“ begonnen<sup>1</sup>. Zwischen diesen beiden Daten, also in zweieinhalb Wochen, ist die Partitur des *Schauspieldirektors* entstanden.

Gottlieb Stephanie der Jüngere verfaßte den Text, ein „Gelegenheitsstück in einem Aufzuge“. Die „Idee“ des Textes hatte nach Stephanies eigenen Worten Kaiser Joseph II. selbst angegeben<sup>2</sup>. Die „Gelegenheit“ zur Aufführung war ein Lustfest, das der Kaiser für die in Wien weilenden Generalgouverneure der Niederlande am 7. Februar 1786 in der Orangerie von Schloß Schönbrunn gab<sup>3</sup>. Nach dem *Schauspieldirektor* wurde Casti-Salieris Opera buffa *Prima la musica e poi le parole* aufgeführt. Die Wiener Zeitung berichtete am folgenden Tag über dieses Fest<sup>4</sup>:

„Dienstags gaben Se. Maj. der Kaiser den durchlauchtigsten Generalgouverneuren der k. k. Niederlande und einer Gesellschaft des hiesigen Adels ein Lustfest zu Schönbrunn. Es waren dazu 40 Cavaliers, wie auch oberwehnter Fürst Poniatowsky, geladen, die sich ihre Dames selbst wählten, und paarweise in Pierutschen und geschlossenen Wägen um 3 Uhr, von der hiesigen Hofburg aus, mit Sr. Kais. Maj., Höchstwelche die durchl. Erzherzogin Christine führten, nach Schönbrunn aufbrachen, und allda in der Orangerie abstiegen. Diese war zum Empfang dieser Gäste auf das herrlichste und

zierlichste zum Mittagmahle eingerichtet. Die Tafel unter den Orangeriebäumen, war mit einheimischen und fremden Blumen, Blüten und Früchten auf die angenehmste Weise besetzt. Während dem Se. Maj. mit den hohen Fremden und den Gästen das Mahl einnahmen, ließ sich die Musik der Kaiserl. Königl. Kammer auf blasenden Instrumenten hören. Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einem Ende der Orangerie errichteten Theater ein neues für dieses Fest eigens komponiertes Schauspiel mit Arien, betitelt: *der Schauspiel-Direktor, durch die Schauspieler von der k. k. Nationalbühne* aufgeführt. Nach dessen Ende wurde auf der wälschen Bühne, die am andern Ende der Orangerie errichtet war, die ebenfalls ganz neu für diese Gelegenheit verfaßte Opera buffa, unter dem Titel: *Prima la musica e poi le Parole*, von der Gesellschaft der Hofoperisten vorgestellt. Während dieser Zeit war die Orangerie mit vielen Lichtern an Lustern und Plaken auf das herrlichste beleuchtet. Nach 9 Uhr kehrte die ganze Gesellschaft in voriger Ordnung, jeder Wagen von zwey Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück.“

Wertvolle Ergänzungen zu diesem Bericht und besonders auch über die Aufführung des *Schauspieldirektors* enthält die Tagebucheintragung des Grafen Karl von Zinzendorf<sup>5</sup>:

„Arrivés a Schoenbrunn ce salon d'Orangerie qui fait un si beau vase, se trouva beaucoup mieux orné que l'année passée... Le jour tomba avant que nous fussions levés de table. On prit le Café vers le placement du théâtre Italien. On alla entendre une Comédie allemande intitulée *der Schauspiel Director dans laquelle la Sacco et Lang jouèrent un morceau de Bianca Cappello, la Adamberger et Weidmann un morceau aus der galanten Bäurin. La Cavalieri et la Lang chanterent. Le tout étoit fort mediocre. Ensuite on passa a l'autre bout de la sale, ou Benucci, Mandini, la Storace et la Coltellini jouèrent une petite piece Prima la musica e poi le parole, dans laquelle la Storace imita parfaitement Marchesi en chantant des airs de Giulio Sabino. Cela fini a 8<sup>h</sup> 1/2 on quitta Schoenbrunn.“*

Zinzendorfs Angaben decken nicht nur Irrtümer in dem seit Jahn<sup>6</sup> in der Mozartliteratur verbreiteten Per-

<sup>1</sup> Vgl. das Faksimile auf S. XIV des vorliegenden Bandes.

<sup>2</sup> Stephanie des Jüngern *sämtliche Singspiele*, Liegnitz 1792, Vorrede, S. XIX. — Über Stephanies Text vgl. den Kritischen Bericht und Christopher Raeburns Artikel: *Die textlichen Quellen des „Schauspieldirektors“*. In: Österr. Musikzeitschrift, 13. Jg., Heft 1 (Jan. 1958), S. 4–10.

<sup>3</sup> Über Aufführung und Aufführungsort und zum folgenden vgl. O. E. Deutsch, *Mozart und die Schönbrunner Orangerie*. In: Österr. Musikzeitschrift, 9. Jg. Heft 2 (Febr. 1954), S. 37–42; ders., *Die Orangerie im Schloß Schönbrunn*. Ebenda, 12. Jg. Heft 10 (Okt. 1957), S. 384–386; Chr. Raeburn, *An Evening at Schoenbrunn*. In: *The Music Review*, Bd. XVI (1955), S. 96–110.

<sup>4</sup> *Wiener Zeitung* vom 8. Febr. 1786. Vgl. R. Payer von Thurn, *Joseph II. als Theaterdirektor*, Wien und Leipzig 1920, S. 66.

<sup>5</sup> Nachlaß Zinzendorf (Wien, Österr. Staatsarchiv, Abt. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Kabinettsarchiv), Tagebuch des Karl Graf von Zinzendorf 1786, Bd. 31, fol. 25v.

<sup>6</sup> O. Jahn, *W. A. Mozart*, Bd. 4, Leipzig 1859, S. 153, Anm. 14. Die Richtigstellung findet sich in dem oben Anm. 3 genannten Artikel von Chr. Raeburn.

sonenverzeichnis der Uraufführung des *Schauspieldirektors* auf, sondern geben auch Aufschluß über die Wirkung der beiden aufgeführten Stücke. Wenn Zinzendorf den *Schauspieldirektor* als „sehr mittelmäßig“ bezeichnet, so ist dieses Urteil wohl vor allem in Stephanies Text begründet. Casti hatte nicht nur einen literarisch besseren Text geliefert, er hatte auch in der Figur des Theaterdichters wirkungsvoll Lorenzo da Ponte karikiert. Ihn, den Rivalen, wollte er treffen und aus dem Sattel heben. Wie gut er traf, beweisen Da Pontes giftige Worte über Castis Stück, „*un vero pasticcio, senza sale, senza condotta, senza caratteri*“; die Rolle des Theaterdichters „*era più ritratto di Casti die mio*“<sup>7</sup>. Da Pontes Reaktion zeigt ebenso wie Zinzendorfs Bemerkung über die Marchesi-Imitation der Storce (mit Zitaten aus Sartis *Giulio Sabino*), daß Casti-Salieris offene und versteckte Anspielungen auch beim Publikum ihre Wirkung nicht verfehlen. Da Ponte auszustechen ist Casti freilich nicht gelungen. Der *Schauspieldirektor* wurde — zusammen mit *Prima la musica* — im Februar 1786 noch dreimal im Kärntnertheater „mit außerordentlichem Beifall und Zulauf gegeben“<sup>8</sup> (am 11., 18. und 25. Februar<sup>9</sup>); in Wien tauchte er erst sechs Jahre nach Mozarts Tod wieder auf, als Schikaneder am 5. August 1797 im Freihaustheater auf der Wieden eine Aufführung des *Schauspieldirektors* herausbrachte<sup>10</sup>. Ein Jahr vorher hatte Vulpius in Weimar Mozarts *Schauspieldirektor* auf Goethes Anregung den *Theatralischen Abenteuern* — einer Goetheschen Übertragung des *Impresario in angustie* von Diodati-Cimarosa<sup>11</sup> — einverleibt<sup>12</sup>. Die erste Aufführung dieser

Mischoper fand am 14. Oktober 1797 in Weimar statt; bis zum 8. Dezember 1798 folgten noch sechs weitere. Am 5. Juni 1799 kam „*ein neues Arrangement der Theatralischen Abentheuer*“ in Weimar heraus, das Goethe aber nicht befriedigte<sup>13</sup>. Mit Goethe-Vulpius' Bearbeitungen beginnt die lange Reihe der Versuche, den *Schauspieldirektor* für das Theater zu retten<sup>14</sup>. Keinem dieser Versuche war bisher ein dauerhafter Erfolg beschieden.

Die vorliegende Ausgabe folgt dem Autograph, das sich jetzt in der Sammlung Floersheim-Koch in Muzzano bei Lugano befindet<sup>15</sup>. Das Autograph enthält die Ouvertüre („*Sinfonia*“) und die vier Gesangsnummern, der Dialog fehlt. Für diesen wurde bei der vorliegenden Ausgabe das Originaltextbuch von 1786 herangezogen.

Nicht im Autograph vorhanden sind ferner die Orchesterritornelle zu den Arien „*Da schlägt die Abschiedsstunde*“ (Nr. 1) und „*Bester Jüngling*“ (Nr. 2), eine Tatsache, die schon bei den Herausgebern des *Schauspieldirektors* in der Alten Mozart-Ausgabe, J. Rietz und Fr. Wüllner, „*einiges Bedenken*“ erregte<sup>16</sup>. Rietz und Wüllner behielten die beiden Ritornelle bei, weil diese erstens „*nicht nur nichts Mozartwidriges enthalten, sondern im Gegenteil nach Inhalt, Stimmführung und Instrumentierung ganz mozartisch sind*“, und zweitens, „*weil sie schon in einem in den neunziger Jahren des vorigen [18.] Jahrhunderts erschienenen Klavierauszuge ... stehen, was wohl für ihre Echtheit sprechen könnte*.“ Die Ritornelle wurden auch in die vorliegende Ausgabe aufgenommen, sie sind hier aber durch Kleinstich von dem Text des Autographs abgehoben. Ein Beweis, daß sie von Mozarts Hand stammen, konnte bisher nicht erbracht werden. Beide Ritornelle tragen „*durchaus Mozartsches Gepräge*“<sup>17</sup>; vielleicht wurden sie während der Proben auf Wunsch der Sängerrinnen von Mozart nachkomponiert und auf beson-

<sup>7</sup> Lorenzo da Ponte, *Memorie* (hrsg. von Giov. Gambarin und Fausto Nicolini) Bd. 1 (Scrittori d'Italia, Bd. 81, Bari 1918), S. 112.

<sup>8</sup> *Ephemeren der Literatur und des Theaters*. Bd. 3, Berlin 1786, S. 189 f.

<sup>9</sup> Anhang zur *Wiener Zeitung* vom 15. Febr. 1786, S. 345, und *Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1787*, Wien o. J., S. 127.

<sup>10</sup> Vgl. O. E. Deutsch, *Das Freihaustheater auf der Wieden 1787 bis 1801*, Wien und Leipzig 2/1937, S. 25 und S. 40.

<sup>11</sup> Goethes bearbeitete Übertragung des *Impresario* wurde bereits 1791 in Weimar aufgeführt (erstmals am 24. Oktober) und blieb bis Ende 1793 im Repertoire. In dieser ersten Fassung der *Theatralischen Abentheuer* war, entgegen Goethes Angabe in den Tag- und Jahresheften, Mozarts Musik zum *Schauspieldirektor* noch nicht enthalten. Vgl. hierzu den Kritischen Bericht und M. Morris, *Goethe als Bearbeiter von italienischen Operntexten*. In: *Goethe-Jahrbuch* (hrsg. von L. Geiger) Bd. 26, Frankfurt a. M. 1905, S. 3–28.

<sup>12</sup> Die Weimarer Theaterrechnungen von 1796 führen für Vulpius u. a. an: „*Der Schauspieldirektor, einverleibt in: Die Theatralischen Abentheuer. Oper. Cimarosa. Mozart.*“ Vgl. C. A. H. Burkhardt, in: *Vjshkr. für Literaturgeschichte*, Bd. III (1890), S. 479.

<sup>13</sup> Vgl. Goethes Briefe vom 7. 5. und 6. 6. 1799 an Franz Kirms und den Brief an Schiller vom 5. 6. 1799 (*Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe, 4. Abt. Bd. XIV, Weimar 1893, S. 80 und S. 110 ff.).

<sup>14</sup> Zu den weiteren Bearbeitungen des *Schauspieldirektors* vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>15</sup> Es ist das einzige Opernautograph Mozarts in Privatbesitz; vgl. G. Kinsky, *Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky*, Katalog der *Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, Stuttgart 1953, S. 24 ff. und den Kritischen Bericht.

<sup>16</sup> W. A. Mozarts *Werke*, Supplement, Revisionsbericht zu Serie V Nr. 16, Leipzig 1883, S. 77.

<sup>17</sup> H. Abert, *W. A. Mozart*, Bd. 2, Leipzig 5/1921, S. 276, Anm. 1. — O. Jahn hatte demgegenüber behauptet, „*die Ritornells ... rühren nicht von Mozart her, sondern sind willkürlich zugesetzt.*“ (A. a. O., S. 154, Anm. 17).

deren Blättern niedergeschrieben. Die Lösung dieser Frage enthalten vielleicht einige autographe „Skizzenblätter“ zum *Schauspieldirektor*, auf die hier nur aufmerksam gemacht werden kann, da leider nicht mehr als die Tatsache ihrer Existenz zu ermitteln war. Alle Bemühungen des Editionsleiters und des Bandbearbeiters, einen Hinweis wenigstens über den Inhalt der „Skizzen“ zu erhalten, scheiterten an der Weigerung des derzeitigen Besitzers.

Im Schlußgesang hat Buff in der autographen Partitur kein eigenes System<sup>18</sup>, sein Couplet ist im System von Monsieur Vogelsang eingetragen, über Buffs Beteiligung am Refrain macht Mozart keine klare Angabe. An den drei ersten Refrains hat Buff sicher keinen Anteil, im letzten ist er in der vorliegenden Ausgabe unison mit dem Tenor geführt — der Komiker Josef Weidmann, der erste Buff, hat es sich wohl nicht nehmen lassen, nach seinem überraschenden Couplet hier mit seiner „erbärmlichen“, viel belachten Stimme mitzusingen<sup>19</sup>.

Ergänzt wurden die Nummern der Gesangsstücke; die Gattungsbezeichnungen entstammen der autographen Partitur, nur die Bezeichnung „*Sinfonia*“ wurde im Anschluß an Mozarts eigenhändiges Verzeichnis durch „*Ouverture*“ ersetzt.

Was die (im allgemeinen modernisierte) Schreibung der Gesangs- und gesprochenen Texte betrifft, so sei auf die Ausführungen von F.-H. Neumann im Vorwort zu *Zaide*<sup>20</sup> und auf den Kritischen Bericht zum vorliegenden Band verwiesen.

Musikalische Ergänzungen sind nur dann im Kritischen Bericht verzeichnet, wenn sie nicht schon im Notentext typographisch als solche gekennzeichnet sind (vgl. das Vorwort des Editionsleiters).

Im allgemeinen wurde Mozarts Schreibweise beibehalten. Dies gilt uneingeschränkt auch für die Schreibung von zusammentreffenden Halte- und Bindebogen (  ). Mozarts Abkürzungen pochender Achtel (  $\zeta, \delta$  ) wurden in der Regel ebenso belassen wie die pochender Sechzehntel, und zwar vor allem dort, wo es der Übersichtlichkeit der Partitur zugute kommt. Auch

die originale Notengruppierung (Balken- und Fähnchensetzung) wurde im allgemeinen beibehalten. Ausnahmen sind im Kritischen Bericht angegeben.

Mozarts oft sehr reichliche Vorsichtsvorzeichen wurden — ohne besondere Erwähnung im Kritischen Bericht — auf das heute übliche Maß beschränkt.

Hinsichtlich der problematischen Frage *Punkte oder Keile (Striche)* ? wurde auch im vorliegenden Band versucht, diese Zeichen zu unterscheiden<sup>21</sup>. Nachdrücklich gewarnt sei vor einer groben Ausführung der Keile, die auch dann nicht angebracht ist, wenn die Keile offensichtlich Akzentbedeutung haben und im Forte stehen.

Die von Mozart meist zweifach behalsten Zwei- und Mehrklänge der Streicher wurden in der vorliegenden Ausgabe nur dort doppelt behalst, wo geteilte Ausführung sicher oder doch wünschenswert ist. Alle Abweichungen vom Autograph sind im Kritischen Bericht zusammengestellt.

Der Gebrauch von Appoggiaturen<sup>22</sup> wird an einigen Stellen vorgeschlagen. Die Vorschläge zur Ausführung stehen in Kleinstich über dem System.

Für die Auszierung der Fermaten S. 37 T. 36/37 sei folgender Vorschlag gemacht:



Allen Persönlichkeiten und Instituten, die mir durch Überlassung von Materialien, durch Hinweise und durch Unterstützung beim Korrekturenlesen halfen, sei nochmals aufrichtig gedankt: Herrn Dr. D. Bartha, Budapest; Herrn H. Bennwitz, Freiburg i. Br.; Herrn Dr. W. Bittinger, Kassel; Herrn P. Brainard, Göttingen; Herrn Professor Dr. O. E. Deutsch, Wien; der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen (vor allem Fräulein Dr. E. Huber); Herrn Professor Dr. H. Federhofer, Graz; Herrn R. Floersheim, Muzzano b. Lugano; Herrn K. H. Füssl, Wien; der Niedersächs. Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (vor allem Fräulein E. Andresen); Herrn

<sup>18</sup> Vgl. das Faksimile der ersten Seite des Schlußgesangs bei G. Kinsky, a. a. O., nach S. 26.

<sup>19</sup> Über Weidmanns schauspielerische und sängerische Qualitäten vgl. I. F. Castelli, *Memoiren meines Lebens*, Bd. 1. Wien und Prag 1861, S. 211 f., ferner Chr. Raeburn in: *The Music Review* (a. a. O.) und den Kritischen Bericht.

<sup>20</sup> *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 10, Kassel, Basel, London 1957, S. VII f.

<sup>21</sup> Vgl. die Vorworte der bisher erschienenen Bände der *Neuen Mozart-Ausgabe* und die Schrift *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage*. Hrsg. von H. Albrecht. Kassel, Basel, London 1957; ferner E. Zimmermann, *Das Mozart-Preiswettbewerb der Gesellschaft für Musikforschung*. In: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn 1957, S. 400 ff.

<sup>22</sup> Zur Anbringung von Appoggiaturen vgl. L. F. Tagliavinis Vorwort zum Band *Ascanio in Alba, Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 5, Kassel und Basel 1956, S. X ff.

Musikdirektor E. Hess, Zürich; Herrn Professor Dr. R. Honig, New York; Herrn Dr. Iwan, Weimar; Herrn H. C. R. Landon, Wien; Herrn Dr. F.-H. Neumann, Münster i. W.; Herrn Chr. Raeburn, Wien; Herrn Dr. W. Rehm, Kassel; Herrn H. Schneider, Tutzing; der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg (vor allem Herrn Professor Dr. G. Rech); Herrn Dr. W. Virn-

eisel, Tübingen; dem Österreichischen Staatsarchiv in Wien (vor allem Herrn Dr. R. Blaas); den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (vor allem Frau Archivdirektor Dr. H. Kraus); der Zentralbibliothek Zürich (vor allem Herrn Dr. P. Sieber) und ganz besonders dem Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Herrn Dr. E. F. Schmid, Augsburg.

Göttingen, im Januar 1958

Gerhard Croll

#### Nachtrag 1990

Das Autograph von Mozarts Komödie mit Musik *Der Schauspieldirektor* KV 486 befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library New York. Die entsprechenden Angaben im Vorwort (*Zum vorliegenden Band*, S. VII ff.) und in den Faksimilelegenden sind demnach zu ändern. 1976 ist eine Faksimile-Ausgabe des Autographs erschienen<sup>1</sup>.

Diese Ausgabe enthält neben der autographen Skizze zu No. 1 (im vorliegenden Band mit Übertragung auf S. 85–88 abgedruckt) auch eine Skizze zu No. 3 (T. 100 ff.); vgl. dazu und zum gesamten Skizzenproblem bei KV 486 den Kritischen Bericht.

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. *Der Schauspieldirektor/The Impresario. A Comedy with Music in One Act. K. 486*. Facsimile of the autograph manuscript in the Mary Flagler Cary Music Collection. The Pierpont Morgan Library, New York 1976 (Introduction: J. Rigbie Turner).









D e r  
**Schauspieldirector.**

---

G I T  
**Gelegenheitsstück**  
in  
einem Aufzuge.



---

**W J E R,**  
bei Joseph Eilen von Knybel k. k. Hofbuchdrucker  
Groß- und Buchhändler.  
1 7 8 6.



**Erster Auftritt.**  
Frank, gleich darauf Puf.  
P u f.

**Lustig,** Herr Director, wie haben Permission?  
**Frank** (munter) Wo lieber Puf?  
**Puf.** In Salzburg.  
**Frank** (stutzend) In Salzburg! dem Vaterlande des Hannswursts!  
**Puf.** O nur keine Gaillen! Seyn Sie froh, daß wir irgendwo unterkommen. Wenn die Kunst nach Brod geht, muß es ihr gleich viel seyn, welche Thüre ihr offen steht. Es sind überdies noch Bedingungen dabey. Lauter lustige Stücke, Balletts und Opern müssen Sie geben.

A 2 Frank.

10

**Alle. Sib.** Demu wird mirs auch nicht sehn.  
**Puf.** Nun so wäre alles wieder in Ruhe. (bey Seite) Bis es wieder ausbricht. Herr Frank, ich wünsche Ihnen Glück zu ihrer Gesellschaft. Ich fürchte nichts — als daß sie lauter erste Actrisen und erste Sängereinen haben.

**Schlufgesang.**

**Alle. Silberkl.** Jeder Künstler strebt nach Ehre,  
Wünscht der einzige zu seyn;  
Und wenn dieser Trieb nicht wäre,  
Bliebe jede Kunst nur klein.  
**Alle** Künstler müssen freylich streben  
Stets des Vorzugs werth zu seyn;  
Doch sich selbst den Vorzug geben,  
Ueber andre sich erheben,  
Mache den größten Künstler klein.  
**Mons. Vogelf.** Einigkeit rühm ich vor allen  
Andern Tugenden uns an;  
Denn das Ganze muß gefallen  
Und nicht bloß ein einzler Mann.  
**Alle** Künstler müssen freylich streben &c.  
Mad.

11

**Mad. Herz.** Jedes kenne was ihm eigen,  
Hatte Kunst, Natur, gleich werth  
Lohnt das Publikum dann seinen  
Wem das größte Lob gebührt.  
**Alle** Künstler müssen freylich streben &c.  
**Puf.** Ich bin hier unter diesen Sängern  
Der erste Buffo das ist klar;  
Ich heiße Puf — nur um ein O  
Dreuch ich den Namen zu verlängern;  
So heiß ich ohne Streit: Buffo.  
Und daß, wie ich, kein singen kann,  
Sieht man den Herren doch wohl an?  
**Alle** Künstler müssen freylich streben &c.



Titelseite, Anfang des 1. Auftritts und die beiden letzten Seiten mit dem Schlußgesang nach dem in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien befindlichen Originaltextbuch.