

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5
BAND 16: LE NOZZE DI FIGARO
TEILBAND 1: AKT I UND II

VORGELEGT VON LUDWIG FINSCHER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1973

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleitung: Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE
Éditions Bärenreiter, Tours

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

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Ludwig Finscher, Kritischer Bericht zur
Neuen Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Band 16.

Ferner erscheint ein Klavierauszug (BA 4565a, italienisch-deutsch) sowie das
vollständige Aufführungsmaterial (BA 4565, auf Anfrage).

Alle Rechte vorbehalten / 1973 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten.

INHALT

Teilband 1

Zur Edition	VI
Vorwort	VII
Faksimile: Seite 12 des Autographs zum ersten und zweiten Akt (aus der Sinfonia)	XXIII
Faksimile: Seite 93 des Autographs zum ersten und zweiten Akt (Beginn von No. 6)	XXIV
Faksimile: Blatt 1 ^r des autographen Klavierauszugs (mit Violine) zu No. 6 (= Anhang II/1)	XXV
Faksimile: Seite 159 des Autographs zum ersten und zweiten Akt (Beginn von No. 11)	XXVI
Faksimile: Seite 227 des Autographs zum ersten und zweiten Akt (Beginn von No. 16)	XXVII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs von KV 579 (No. 13a = Anhang I/1)	XXVIII
Faksimile: Vorderseite des autographen Klavierauszugs zu KV 579 (= Anhang II/2)	XXIX
Faksimiles: Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aktes aus dem Libretto 1786	XXX
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern	3
Sinfonia	5
Atto primo	29
Atto secondo	161

Teilband 2

Atto terzo	341
Atto quarto	465

A n h a n g

I: Ersatznummern für die Wiener Aufführung 1789	597
II: Originale Bearbeitungen	618
III: Skizzen, Entwürfe und Fragmente	
1. Detailskizze zur Sinfonia	628
2. Entwurf zum Schluß von No. 3	628
3. Zwei Bruchstücke eines Entwurfs zu No. 6	629
4. Entwurf (Beginn) einer Ersatzkomposition für No. 15	631
5. Skizze zu No. 16, Takt 803 ff. (Faksimile und Übertragung)	632
6. Melodieskizze zu No. 18 (Aria)	634
7. Melodieskizze zu No. 20 (Aria)	634
8. Entwurf zu No. 21 (mit vorangehendem Rezitativschluß)	635
9. Skizze zu No. 23	637
10. Melodieskizze zu einer Frühfassung von No. 28 (Aria)	638
11. Entwurf zu derselben Frühfassung von No. 28 (Recitativo ed Aria)	638
12. Melodieskizze zur endgültigen Fassung von No. 28 (Aria)	641

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen — in erster Linie der Autographe Mozarts — einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

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

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Bezeichnung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

I. Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte der „opera buffa“¹ *Le nozze di Figaro* KV 492 läßt sich heute nur noch in den Grundzügen rekonstruieren, da die wichtigsten Quellen teils verloren, teils unzugänglich sind, diejenigen Teile der sekundären Überlieferung aber, die diese Lücken füllen könnten, nur mit Vorsicht beim Wort genommen werden dürfen. Der dritte und der vierte Akt des Autographs sind seit 1945 verschollen; Mozarts Briefe – in den Jahren 1785 und 1786 ohnehin spärlich – sind verloren, und ihr Inhalt spiegelt sich in den Briefen Leopold Mozarts an seine Tochter oft nur undeutlich; die Memoiren zweier am Werk und seiner Aufführung unmittelbar Beteiligter, Lorenzo Da Ponte und Michael Kelly², sind notorisch unzuverlässig. Immerhin lassen sich bei vorsichtigster Auswertung dessen, was uns überliefert ist, einige gesicherte Tatsachen und einige begründete Vermutungen formulieren.

So ist es zumindest wahrscheinlich, daß der Plan, aus Beaumarchais' „*opuscule comique*“ *Le mariage de Figaro ou la folle journée* eine Oper zu machen, von Mozart ausging: Da Ponte, der sich sonst nahezu alle Verdienste an der Entstehung und Durchsetzung des Werkes zuschreibt, bezeugt es ausdrücklich. Mozart kannte das Stück seit spätestens Frühjahr 1785. Die Schauspieltruppe Emanuel Schikaneders hatte es in der Übersetzung von Johann Rautenstrauch für das Kärntnertheater einstudiert; die für den 3. Februar 1785 vorgesehene Aufführung wurde zwar von Joseph II. verboten, der Druck des Textes merkwürdigerweise jedoch nicht, und ein Exemplar dieser oder einer anderen Übersetzung – beide waren anonym erschienen – befand sich in Mozarts Nachlaß. Durch diese Ereignisse und durch seinen politischen Hintergrund hatte das Stück, ganz ähnlich wie bei der Uraufführung in Paris 1784, für Wien einen Sensationswert erhalten; ihn auszunutzen, mußte Mozart und vor allem Da Ponte reizen, der mit einem Sensationsstück den poetischen Wettstreit mit Casti endgültig zu gewinnen und seine Position bei Hofe – über den Theaterintendanten Graf Rosenberg, den Förderer Castis, hin-

weg – zu festigen hoffte. Die Tatsache, daß Paisiello *Barbiere di Siviglia* seit 1783 im Repertoire der Hofoper war – Stefano Mandini, der Graf in Mozarts Werk, und Kelly sangen hier alternierend den Grafen³ –, mag ein zusätzlicher Anreiz und ein zusätzliches Erfolgsversprechen gewesen sein. Wenn man Da Pontes Erinnerungen glauben darf, dann war er es, der alle Widerstände mit Hartnäckigkeit und Diplomatie besiegte, die Bedenken des Kaisers durch Glättung des Inhalts⁴ zerstreute, Mozart zum Vorspiel einiger Stücke der Partitur vor Joseph II. brachte und so schließlich den Kaiser veranlaßte, die Aufführung des Werkes auf der Hofopernbühne zu befehlen. Casti, Graf Rosenberg, vielleicht auch Salieri scheinen der Einstudierung einige Hindernisse in den Weg gelegt zu haben; jedenfalls berichten Da Ponte, Kelly und auch das Ehepaar Duschek⁵ übereinstimmend von Intrigen, deren Ausmaß und Art allerdings im Dunkel bleiben.

Die Arbeit am Figaro hat sich im wesentlichen wohl zwischen Mitte Oktober 1785 und dem 29. April 1786 vollzogen, an dem Mozart in sein *Verzeichniß aller meiner Werke* eintrug: *Le Nozze di Figaro, opera buffa. in 4 Atti. — Pezzi di Musica. 34. Attori. Signore, storace, laschi, mandini, Bußani, e Nannina gottlieb. — Sig:⁶ Benucci, mandini, ochchely, e Bußani.* —⁶ Der Zeitraum läßt sich aber noch weiter eingrenzen, wenn man die Briefe Leopold Mozarts und die übrigen Kompositionen Wolfgangs heranzieht, die in diesen Monaten entstanden. Das Klavierquartett KV 478 hatte Mozart im Autograph mit *Vienna li 16 d'ottobre 1785* datiert. Am 3. November schreibt Leopold zum ersten Mal über den Figaro-Plan, allerdings nach dem Hörensagen, an seine Tochter: „Von deinem Bruder habe noch keinen buchstaben, sein letzter Brief war vom 14 Sept: und seit der Zeit sollen mit iedem Postwagen die Quartetten kommen . . . der H: Zeitungsschreiber [Lorenz Hübner] traf mich vor einigen tagen an . . . Er sagte auch etwas von einer neuen opera. Basta! wir werdens wohl hören!“⁷ Am 11. November weiß

³ *Dokumente*, S. 456.

⁴ D. h. vor allem durch Streichung der großen politischen Rede Figaros im fünften Akt von Beaumarchais' Stück.

⁵ Vgl. den unten zitierten Brief Leopold Mozarts vom 28. April 1786.

⁶ Vgl. den Faksimile-Druck, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wien 1938. — „ochchely“ ist Michael Kelly, der auch O'Kelly genannt wurde.

⁷ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto

¹ So bezeichnet Mozart die Oper im *Verzeichniß aller meiner Werke*; der Librettoedruck Wien 1786 nennt sie dagegen *Comedia per musica*.

² Die relevanten Stellen am leichtesten zugänglich in: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= *Dokumente*, NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 454 ff., 466 ff.

er — aus einem verschollenen Brief seines Sohnes — schon mehr, vor allem, um welchen Stoff es geht: „Endlich habe vom 2^{ten} Novemb: einen Brief von deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeihlen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die opera, le Nozze di Figaro, fertig machen muß. Er . . . bittet mich . . . euch zu melden, daß er deinen Brief gleich zu beantworten nicht Zeit hat: daß er, um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben, alle seine Scolarn auf Nachmittag verlegt hat etcetc.: — ich kenne die piece, es ist ein sehr mühsammes Stück, und die Übersetzung aus dem franz: hat sicher zu einer opera frey müssen umgeändert werden, wens für eine opera wirkung thun soll. Gott gebe, daß es in der action gut ausfällt; an der Musik zweifle ich nicht. das wird ihm eben vieles Lauffen und disputiern kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie ers zu seiner Absicht zu haben wünschet: — und er wird immer daran geschoben, und sich hipsch Zeit gelassen haben, nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmahl mit Ernst daran, weil er vom Gr: Rosenberg getrieben wird.“⁸ Die Mischung aus Vertrauen in die „Musik“, Kritik an der mangelhaften Arbeitsmoral des Sohnes und Einsicht in die Problematik des Schauspiels und seiner Umgestaltung zu einem wirksamen Libretto ist höchst charakteristisch — in letzterem Punkt ist die Übereinstimmung mit Da Pontes italienischer und deutscher Vorrede zum Libretto⁹ offenkundig.

Mozarts Zeitnot muß im November ihren Höhepunkt erreicht haben, so daß er es versäumte, dem Vater zum Namenstag zu gratulieren — was Leopold höchst pikiert vermerkt: „Den 16^{ten} schrieb mir dein Bruder abermahl und bath um Verzeihung, daß mir zum Namenstag nicht geschrieben hatte. warum dachte er aber itzt darauf? — weil ich ihm schrieb, er möchte mit dem nächsten Postwagen doch die Quartetten schicken, und die Sparten der neuen 2Clav: Concert mit schicken, so mir das angenehmste Present zu meinem Namenstag seyn würde. also versprach er, daß seine Frau es |: nach meinem Vorschlag NB |: bey nächstem Postwagen besorgen

E. Deutsch (4 Textbände = Bauer–Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Band III, Nr. 895, S. 439, Zeile 53 ff.

⁸ Bauer–Deutsch III, Nr. 897, S. 443 f., Zeile 4 ff. — Zweierlei geht aus diesem Brief indirekt hervor: daß während Leopolds Besuch in Wien (6. Februar–25. April 1785) vom Figaro offenbar noch nicht die Rede war, und daß Graf Rosenberg — wie auch immer er an den „Intrigen“ gegen die Oper beteiligt gewesen sein mag — offiziell gehalten war, Mozart schon im November 1785 zur Eile anzutreiben.

⁹ Dokumente, S. 239 f.

werde.“¹⁰ Danach ist in Leopolds Briefen von der Arbeit am Figaro nicht mehr die Rede; Mozart scheint in seinen — für Dezember 1785 und Februar und März 1786 belegten — Briefen an den Vater nichts mehr mitgeteilt zu haben, was Leopold der Weitergabe an Nannerl für wert hielt. Erst am 28. April erinnert er sie an den Premierentermin (die Uraufführung wurde aber auf den 1. Mai verschoben) und gibt noch einmal seiner Sorge um das Stück und um die Stellung des Sohnes im Wiener Intrigenklima Ausdruck: „Heute den 28^{ten} gehet deines Bruders Opera, Le Nozze di Figaro, das erste mahl in Scena. Es wird viel seyn, wenn er reußiert, denn ich weis, daß er erstaunliche starke Cabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhang wird wieder Himmel und Erden in Bewegung zu bringen sich alle Mühe geben. H: und M:^{ime} Duschek sagten mir es schon, daß dein Bruder eben deswegen so sehr viele Cabalen gegen sich habe, weil er wegen seinem besonderen Talent und Geschicklichkeit in so grossem Ansehen stehe.“¹¹

Die Konzentration der Nachrichten über Figaro auf den November 1785 paßt gut zu Da Pontes Erinnerung, das Werk sei innerhalb von sechs Wochen entstanden — man wird danach annehmen können, daß Mozart sofort nach Vollendung des Klavierquartetts KV 478 mit der Arbeit begann und Ende November im wesentlichen fertig war. Die Eintragung im Verzeichnuß erst zwei Tage vor der Uraufführung braucht dem nicht zu widersprechen, wenn man annimmt, daß Mozart bis unmittelbar vor der Premiere mit der Ausfüllung des Partitur-Gerüsts und mit Revisionsarbeiten beschäftigt war; der Befund der Partitur des ersten und zweiten Aktes (vgl. weiter unten) könnte dafür sprechen. Gestützt werden diese Annahmen außerdem dadurch, daß Mozart ab Ende November 1785 zunehmend mit anderen Werken beschäftigt war. Am 5. und 21. November komponierte er ein Quartett und ein Terzett für Francesco Bianchis *La villanella rapita*, angeblich auf Befehl Josephs II.¹², sicherlich aber für Stefano Mandini und Francesco Bussani, die bei der Aufführung von Bianchis Oper am 28. November in beiden Stücken mitwirkten und die für Rollen im Figaro vorgesehen waren. Wahrscheinlich ebenfalls noch im November entstand die *Maurerische Trauermusik* KV 477 (479^a). Am 15. Dezember wirkte Mozart in einer Logenveranstaltung mit; am 12. Dezember

¹⁰ Bauer–Deutsch III, Nr. 904 (24./25. November 1785), S. 457 f., Zeilen 82–88.

¹¹ Bauer–Deutsch III, Nr. 952, S. 536, Zeilen 53–59.

¹² AMZ VII, Sp. 443, zitiert in: KV⁸, S. 519 (Anmerkung).

wurde die Violinsonate KV 481, am 16. Dezember das Klavierkonzert KV 482 — beide in Es-dur — ins Verzeichniß eingetragen, und am 23. Dezember spielte Mozart das Konzert bei einer Wohltätigkeits-Akademie, wobei der langsame Satz wiederholt werden mußte. Am 28. Dezember berichtet er dem Vater, daß er in Eile — also wohl aus Geldnot¹³ — drei Subskriptions-Akademien gegeben habe, über die sonst nichts bekannt ist¹⁴. Im Januar 1786 kam Krankheit zu ständiger Arbeitslast und Geldnot hinzu: Mozart mußte der Zeremonie beim Grafen Paar zur Eröffnung der Loge „Zur neugekrönten Hoffnung“ (für die er vielleicht KV 483 und 484 und die Fragmente KV 484^{a-c} geschrieben hatte) fernbleiben; die Symptome, starke Kopfschmerzen und Magenkrampf, könnten auf eine — nur allzu verständliche — nervöse Überarbeitung deuten¹⁵. Dennoch ging die Arbeit unvermindert weiter. Am 10. Januar entstand das Klavierrondo KV 485, zwischen dem 18. Januar und 3. Februar der auf Befehl des Kaisers komponierte *Schauspieldirektor* KV 486¹⁶. Es folgten am 2. März das Klavierkonzert KV 488, am 10. März die *Idomeneo*-Einlagen KV 489 und 490 und schließlich am 24. März das Klavierkonzert KV 491, das Mozart am 3. und 7. April öffentlich spielte.

Die ungeheure Arbeitsleistung dieser Monate stellt Mozarts Arbeitsmoral ein anderes Zeugnis als jenes aus, das der Vater ihm geben zu dürfen glaubte; sie macht zugleich die fast unbegreifliche Möglichkeit, daß der *Figaro* im wesentlichen tatsächlich in etwa sechs Wochen komponiert wurde, ein wenig glaubwürdiger. Die bisher gewonnenen Daten — Beginn der Planung nicht vor dem 25. April, Komposition von Mitte Oktober bis Ende November 1785 — las-

sen wiederum Da Pontes Angabe glaubwürdig erscheinen, daß „*di mano in mano ch'io scrivea le parole, ei ne faceva la musica*“¹⁷. Gestützt wird diese Angabe außerdem durch Karl-Heinz Köhlers Untersuchungen am Autograph¹⁸, die den Kompositionsprozeß wenigstens für den ersten und zweiten Akt weitgehend erhellt und gezeigt haben, daß Gruppen von Stücken, deren allgemeiner Charakter (lyrisch, spielerisch, aktionsbetont usw.) ähnlich war, mehr oder minder auch als Gruppen, also in einem Arbeitsgang komponiert wurden — ein Verfahren, das vom Komponisten einer musikalischen Charakterkomödie her schwer verständlich, vom Textdichter her, der das Libretto in Teilen verfaßte, aber schon eher begreifbar ist. Danach hat Mozart wahrscheinlich mit den beiden Duettini des ersten Aktes und dem Rezitativ zwischen ihnen begonnen oder erst Rezitativ und zweites Duettino komponiert und dann von Da Ponte ein zweites Duettino erbeten, um den Akt mit einer geschlossenen Nummer eröffnen zu können (Analoges zeigt sich am Beginn des zweiten Aktes). Darauf folgten das Rezitativ nach dem Terzett (in *Scena VII*) und die ersten sechzehn Takte des Chores „*Giovani lieti fiori spargete*“, dann die Arie des Bartolo mit dem anschließenden Rezitativ und die Arie des Cherubino. In einem großen Sprung folgte dann das Terzett des zweiten Aktes, in einem zweiten Sprung das Terzett des ersten Aktes und in einem dritten Sprung das Finale des zweiten Aktes bis zum Auftritt von Marcellina, Bartolo und Basilio. Im nächsten Arbeitsgang wurden die fehlenden Stücke des ersten Aktes nachgetragen: die Cavatine Figaros, das Rezitativ vor der Arie Bartolos, das Duettino Susanna-Marcellina, das Rezitativ vor der Arie Cherubinos und der Akt-schluß ab Takt 17 des Chores.

Die Weiterarbeit am zweiten Akt begann mit dem Duettino Susanna-Cherubino, das Mozart besondere Mühe gemacht zu haben scheint (vgl. III/c/3 und IV/e/12). Ihm folgten die Rezitative einschließlich des Zitats aus Figaros Cavatine (in *Scena I*), dann der Schluß des Finales und die fehlenden geschlossenen Nummern in rückläufiger Reihenfolge: die Arie

¹³ Aus Geldnot ist auch der Brief vom 20. November an Franz Anton Hoffmeister geschrieben; die erbetene Unterstützung war vielleicht als Vorschuß auf das Honorar für das Klavierquartett KV 478 gedacht (vgl. Eibl VI, S. 257, Kommentar zu Nr. 902).

¹⁴ Der auffallende Mangel an Nachrichten über diese Akademien, die immerhin von 120 Personen gezeichnet wurden, läßt an einen Verständnis- oder Übermittlungsfehler Leopolds (Bauer—Deutsch III, Nr. 918, S. 484, Zeile 23 ff.) denken, zumal auch Leopolds Angabe, die Aufführung des Es-dur-Konzerts sei in einer dieser Akademien erfolgt, nicht stimmen kann. Dann könnte es sich darum handeln, daß Mozart zu diesem Zeitpunkt drei Akademien nicht gegeben hatte, sondern geben wollte — nämlich diejenigen, für die KV 488 und 491 gedacht waren.

¹⁵ Brief wohl vom 14. Januar 1786; Bauer—Deutsch III, Nr. 921, S. 490; dazu Eibl VI, S. 269.

¹⁶ Es ist kaum vorstellbar, daß Joseph II. einen Kompositionsauftrag so kurzfristig erteilt hätte, wenn Mozart nicht mit dem *Figaro* im wesentlichen, d. h. mit dem Partitur-Gerüst aller oder fast aller Nummern, fertig gewesen wäre.

¹⁷ *Dokumente*, S. 466. — Vielleicht zur Vorbereitung und Unterstützung seiner Arbeit hat sich Mozart das vierbändige italienisch-deutsche und deutsch-italienische Wörterbuch von Nicolo de Castelli und Philipp Jakob Flathe (Leipzig 1782) gekauft, in das er 1785 seinen Besitzervermerk eintrug (Bauer—Deutsch III, Nr. 915, S. 480, und Eibl VI, S. 266).

¹⁸ Karl-Heinz Köhler, *Mozarts Kompositionsweise — Beobachtungen am Figaro-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 31—45. Vgl. ausführlicher auch den Kritischen Bericht zum vorliegenden Band.

der Susanna, die Canzonette Cherubinos und ganz zum Schluß, offenbar nachträglich, die Cavatine der Gräfin. Über den dritten und vierten Akt sind vorläufig keine Aussagen zu machen, doch dürfte der Kompositionsprozeß hier analog verlaufen sein. Die Sinfonia ist offenbar als letzte Nummer (oder als letzte vor dem Finale des vierten Aktes) geschrieben worden: Eine flüchtige Detailskizze zu ihr (Anhang III/1) ist zusammen mit der Melodieskizze zur endgültigen Fassung von Susannas Arie „*Deh vieni non tardar*“ überliefert (vgl. IV/e/26); und der Tintenfluß des Autographs zeigt, daß das Partitur-Gerüst der ganzen Sinfonia, meist je vier bis sechs Takte der thematischen Stimmen von oben nach unten, in einem Zug niedergeschrieben wurde, also vor der Niederschrift fertig im Kopf komponiert war. Wahrscheinlich die letzten Stadien des Kompositionsprozesses waren die Ordnung der Faszikel und Nummern des ganzen Werkes (vgl. dazu den Kritischen Bericht) und – vor oder nach dieser Ordnung – die Ausfüllung des Partitur-Gerüsts, wobei letzte Korrekturen vorgenommen wurden.

II. Die ersten Aufführungen

Das fertige Werk ging am 1. Mai 1786 auf dem Hoftheater in Szene und erlebte einen beträchtlichen, wengleich nicht ungetrübten Erfolg. Mozart leitete die Premiere und die erste Wiederholung am 3. Mai vom Cembalo aus; die späteren Aufführungen dirigierte der junge Joseph Weigl. Die Besetzung war glanzvoll: Luisa Laschi sang die Gräfin, Ann Storaice die Susanna, Dorotea Bussani den Cherubino, Maria Mandini die Marcellina, die zwölfjährige Anna (Nannina) Gottlieb, Mozarts erste Pamina, die Barbarina. Die Herren waren Stefano Mandini (Graf), Francesco Benucci (Figaro), Francesco Bussani (Bartolo und Antonio) und Michael Kelly (Basilio und Don Curzio). Das Libretto konnten die Besucher in der Originalsprache und in einer deutschen Prosa-Übersetzung erwerben. Die Honorierung des Werkes war, nach den Maßstäben der Zeit, angemessen: Mozart erhielt 450, Da Ponte 200 Florin aus der Hoftheaterkasse¹⁹. Der Erfolg des Werkes stieg zunächst von Aufführung zu Aufführung. Leopold Mozart konnte, nach einem verlorenen Brief seines Sohnes, begeistert berichten: „*Bey der zweyten [Aufführung der] opera deines Bruders sind 5 Stück; – und bey der 3^{ten} Aufführung 7 Stück repetiert worden, worunter ein kleines Duetto [No. 15]*

¹⁹ *Dokumente*, S. 238 ff.

3mahl hat müssen gesungen werden. Wenn er Wort hält, so kommt das opera Büchl und die ganze Spart der opera den letzten May mit dem Postwagen“²⁰. Solche Wiederholungen dehnten die Aufführungsdauer des ohnehin überlangen Stückes so sehr aus, daß Joseph II. sich zum Einschreiten gezwungen fühlte. Am 8. Mai war die dritte Aufführung gewesen; am 9. Mai dekretierte der Kaiser: „*Um die Dauerzeit der Opern nicht allzuweit erstrecken, dennoch aber den von den Opersängern in der Wiederholung der Singstücken oft suchenden Ruhm nicht kränken zu lassen, finde ich nebensgehende Nachricht an das Publicum (daß kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück wiederholt werden soll) das schicksamste Mittel zu seyn . . .*“²¹

Am 24. Mai folgte die vierte Vorstellung; im Juni wurde das Werk auf dem Laxenburger Schloßtheater gespielt, und im Juli kehrte es nach Wien zurück, wo es im August, September und November je einmal wiederholt wurde. Zwei Tage nach der November-Vorstellung aber erschien die nächste Opersensation, die Mozarts Werk sofort in den Schatten stellte: Vicente Martin y Soler's *Una cosa rara*. Am 18. Dezember wurde der *Figaro* noch einmal gegeben, dann verschwand er von der Wiener Bühne, bis im August 1789 die Wiener Neufassung (vgl. weiter unten und III/c/6) den Erfolg der Originalfassung erneuerte und vertiefte.

Das aufstrebende Wiener Musikverlagswesen nahm sich des Erfolgsstückes schnell und energisch an. Schon am 3. Mai bot Christoph Torricella Partiturskopien an und stellte einen Klavierauszug und eine Streichquartett-Bearbeitung in Aussicht; am 1. Juli folgte die auf handschriftliche Kopien spezialisierte Musikalienhandlung Lausch mit einer Anzeige, nach der die Partitur und ein Klavierauszug (dieser in Einzelnummern) angeboten und ein Quartett-Arrangement zur Pränumeration ausgeschrieben wurden²².

Schon vor der letzten Wiener Aufführung hatte der *Figaro* in Prag eine Begeisterung ausgelöst, die den Wiener Erfolg noch übertraf und die nach Wien zurück- und auf die Ausbreitung des Werkes über fast das ganze musikalische Europa hinwirkte: Die Prager Aufführungen bewiesen, daß die außerordentlichen Ansprüche, die Mozarts Partitur an alle Ausführenden stellte und die zumindest Teile der Wie-

²⁰ Bauer–Deutsch III, Nr. 958 (18. Mai 1786), S. 546, Zeilen 77–80.

²¹ *Dokumente*, S. 241.

²² *Dokumente*, S. 240 f., 242 f. – Vgl. auch ausführlich im Kritischen Bericht.

ner Öffentlichkeit bedenklich gestimmt hatten²³, auch außerhalb der Hofbühne erfüllt werden konnten, und sie begründeten Mozarts Prager Ruhm, der den Kompositionsauftrag für den *Don Giovanni* KV 527 nach sich ziehen sollte. Die *Prager Oberpostamtszeitung* berichtete am 12. Dezember 1786: „Kein Stück (so gehet hier die allgemeine Sage) hat je so viel Aufsehen gemacht als die italienische Oper: Die Hochzeit des Figaro, welche von der hiesigen Bondinischen Gesellschaft der Opernvirtuosen schon einigemahl mit dem vollsten Beyfalle gegeben wurde, und wobey sich besonders Madame Bondini und Herr Ponziani in den komischen Rollen²⁴ ausgezeichnet haben. Die Musik ist von unserm berühmten Herrn Mozart. Kenner, die diese Oper in Wien gesehen haben, wollen behaupten, daß sie hier weit besser ausfalle; und sehr wahrscheinlich, weil die blasenden Instrumenten, worinn die Böhmen bekanntlich entschieden Meister sind, in dem ganzen Stück viel zu thun haben; besonders gefallen die Duetten der Trompete und des Waldhorn. Unserem Großen Mozart muß dieses selbst zu Ohren gekommen seyn, weil seit dem das Gerücht gehet, er würde selbst hieher kommen, das Stück zu sehen, zu dessen so glücklichen Ausführung das wohlbesetzte Orchester, und die Direktion des Herrn Strobachs viel beytragen.“²⁵

Nachdem am 14. Dezember 1786 und am 4. Januar 1787 Benefizvorstellungen für Caterina Bondini und für Felice Ponziani gegeben worden waren, traf das Ehepaar Mozart am 11. Januar tatsächlich in Prag ein; am 17. Januar wurde der *Figaro* in Anwesenheit des Komponisten, am 22. Januar unter seiner Leitung gegeben. Hatte schon Mozarts bevorstehende Ankunft offenbar den Ausschlag dafür gegeben, daß die Truppe Bondinis, die sich nach den Benefizvorstellungen hatte auflösen wollen, doch zusammen in Prag blieb, so führte die anhaltende *Figaro*-Begeisterung der Prager nun dazu, daß Bondini dem Komponisten eine neue Oper für die nächste Saison in Auftrag gab. Und als der *Don Giovanni* zum vorgesehenen Termin, der Festvorstellung zu Ehren der Erzherzogin Maria Theresia und des Prinzen Anton Clemens von Sachsen am 14. Oktober 1787, noch nicht fertig war, wurde wieder der *Figaro* – noch einmal unter der Leitung des Komponisten – hervorgeholt²⁶.

²³ Vgl. die Rezension in der *Wiener Realzeitung* vom 11. Juli 1786; *Dokumente*, S. 243 f.

²⁴ Caterina Bondini sang die Susanna, Felice Ponziani den Figaro, Luigi Bassi den Grafen.

²⁵ *Dokumente*, S. 246.

²⁶ *Dokumente*, S. 250 ff., 264 f.

Die Prager Kopiaturbetriebe nahmen sich des *Figaro* so eifrig an wie die Wiener²⁷. Der Komponist Vincenzo Maschek bot einen selbstverfertigten Klavierauszug mit Rezitativen, ohne Rezitative, aktweise und in Einzelnummern an; der Organist Johann Baptist Kucharz ließ durch Buch- und Kunsthändler in Prag und Wien einen eigenen Klavierauszug aktweise vertreiben; daneben waren schon im Juni 1787 Bearbeitungen für sechs- und achtstimmige Harmoniemusik im Handel, und eine Streichquintettbearbeitung von Cajetan Vogel war zur Vorbestellung ausgeschrieben.

Die ersten Aufführungen außerhalb von Wien und Prag fanden im Herbst 1787 in Monza (wo der dritte und vierte Akt von Angelo Tarchi neukomponiert wurden) und am 12. und 16. Juni 1788 im Teatro della Pergola in Florenz statt (wo das Werk auf zwei Abende aufgeteilt war); die Hofoper der Eszterházy, für die Haydn schon 1787 eine Partiturnachdrucke aus Wien erworben hatte, folgte erst 1789. Seinen eigentlichen Siegeszug aber trat der *Figaro* als „Singspiel“ an – in deutscher Übersetzung und meist mit gesprochenen Dialogen, wie er noch bis Ende des vorigen Jahrhunderts sogar in Wien aufgeführt wurde; die Kritiken der frühen deutschen Aufführungen und die häufige Besetzung mit Darstellern, die in erster Linie Schauspieler und nur in zweiter Linie Sänger waren, lassen ein deutliches Übergewicht der theatralischen über die musikalische Seite dieser „Singspiel“-Version erkennen²⁸. Die erste deutschsprachige Aufführung scheint es im Juni 1787 im Rosenthal-Theater in Prag gegeben zu haben; im September folgte eine Privataufführung am Donaueschinger Hofe, für die der Hofsekretär Michael Held und der „Kammersänger“ und Hofkammermusiker Franz Walter die Übersetzung angefertigt hatten. Am 18. Mai 1788 spielte die Wandertruppe Großmann in Lübeck die Übersetzung von Adolf von Knigge und dessen Tochter Philippine (sie übersetzte die Dialoge unter Benutzung des

²⁷ Daß die Prager in der industriellen Organisation ihres Geschäfts hinter den Wienern zurück waren, zeigt – neben der Tatsache, daß in Prag die Bearbeiter der Klavierauszüge den Verkauf selbst organisierten – ein Preisvergleich (*Dokumente*, S. 242 f., 253, 258 f.): Während Lausch in Wien den Preis der einzelnen Nummern nach der Anzahl der Bogen (den Bogen zu 7 kr.), also genau nach der Entlohnung der Hilfskräfte berechnet, sind die Preise bei Maschek und Kucharz in Prag pauschaliert (bei Maschek je Nummer 1 fl., bei Kucharz je Akt 4 fl. 30 kr.), bei Maschek im Schnitt auch etwas höher.

²⁸ Vgl. *Dokumente*, passim, sowie die in einigen Details nicht ganz zuverlässige, aber instruktive Darstellung bei Albert Richard Mohr, *Das Frankfurter Mozartbuch*, Frankfurt am Main (1968), S. 83 ff.

Beaumarchais'schen Originals); vor allem dank Großmanns ausgedehnten Reisen und dank Knigges Selbstreklame in seinen *Dramaturgischen Blättern* fand diese Übersetzung sehr schnell Verbreitung und Einfluß. In Konkurrenz zu ihr trat die wesentlich schlechtere Übersetzung von Christian August Vulpius, die zuerst am 11. Oktober 1788 in Frankfurt gespielt worden zu sein scheint und gegen die in den *Dramaturgischen Blättern* sogleich heftig polemisiert wurde. Gleichwohl fand auch sie solchen Zuspruch, daß schon 1789 für den Kölner Buchdrucker Lange ein Raubdruck nach dem Manuskript Vulpius' lohnend wurde. Neben diesen beiden „großen“ Übersetzungen, die vor allem durch die wandernden Theatergruppen kursierten, gab es schließlich noch eine Reihe lokaler Eindutschungen; zu ihnen gehört auch diejenige, die im Autograph eingetragen wurde und deren Verwendung für Berliner Aufführungen seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts nachgewiesen ist²⁹.

Im Juli 1789, bald nach Mozarts Rückkehr aus Berlin, begannen die Vorbereitungen für eine Wiederaufnahme des *Figaro* auf der Wiener Hofopernbühne³⁰. Die Gräfin sollte jetzt Caterina Cavalieri singen, den Grafen (da Stefano Mandini nicht mehr im Ensemble war) vermutlich Francesco Albertarelli, die Susanna Adriana Ferrarese del Bene, die seit 1788 der Hofoper angehörte. Für den Sänger des Grafen wurde die Arie „*Vedrò mentre io sospiro*“ teilweise umgearbeitet, vielleicht von Mozart selbst³¹. Wichtiger war die Umbesetzung der Susanna, denn für die Ferrarese schrieb Mozart zwei neue Nummern: das Rondo „*Al desio di chi t'adora*“ KV 577 (Anhang I/2), das an die Stelle der Arie „*Deh vieni non tardar*“ trat, und die Ariette „*Un moto di gioia*“ KV 579 (Anhang I/1 mit Anhang II/2), durch die Susannas „*Venite inginocchiatevi*“ ersetzt werden sollte. Da die neuen Texte im Wiener Libretto von 1789 abgedruckt sind, ist anzunehmen,

daß sie von Da Ponte stammen. „*Al desio di chi t'adora*“ wurde, nach der Eintragung in Mozarts *Verzeichniß*, schon im Juli 1789 komponiert, sicherlich auf ausdrücklichen Wunsch der Sängerin, da anders die Ersetzung des unvergleichlichen „*Deh vieni non tardar*“ durch ein sängerisches und instrumentalistisches Prunkstück kaum erklärbar ist. „*Un moto di gioia*“ fehlt im *Verzeichniß* und ist jedenfalls später, wahrscheinlich Mitte August geschrieben worden — Mozart schreibt vor seinem kurzen Besuch bei Constanze in Baden (15.–18. August), daß er „*einige Abänderungen zu machen habe und folglich bei den Proben* [die am 19. beginnen sollten] *nothwendig*“ sei; nach der Reise, wahrscheinlich am 19., schreibt er von dem „*Ariettchen, so ich für die Ferraresi gemacht habe*“³². Vermutlich hat auch hinter dieser Komposition der Wunsch der Sängerin gestanden, die bedeutende technische, aber wenig schauspielerische Fähigkeiten gehabt zu haben scheint und von den darstellerischen Ansprüchen des „*Venite inginocchiatevi*“ verschreckt gewesen sein mag. Mozart kam ihr insoweit entgegen, als er ein vokal dankbares Stück schrieb; im Gegensatz aber zu KV 577 wurde daraus keine Vortragsnummer, sondern eine musikalische Charakterisierung der Susanna, bei der sich Mozart sogleich sorgenvoll fragte, ob die Sängerin ihr überhaupt gerecht werden konnte: „*Das Ariettchen, so ich für die Ferraresi gemacht habe, glaub' ich soll gefallen, wenn anders sie fähig ist es naiv vorzutragen, woran ich aber sehr zweifle.*“³³

Am 29. August 1789 fand die Premiere der neuen *Figaro*-Fassung unter der schon 1786 erprobten Leitung Joseph Weigls statt. Über die Aufnahme des Werkes beim Publikum wissen wir kaum etwas; Zinzendorf vermerkt nur „*Charmante Duo entre la Cavalieri et la Ferraresi*“³⁴. Immerhin erlebte die Inszenierung 1789 neun, 1790 sogar 15 und Anfang 1791 noch einmal drei Aufführungen, war also wesentlich langlebiger als diejenige von 1786. Ihr wichtigstes Ergebnis aber war der kaiserliche Kompositionsauftrag für *Così fan tutte* KV 588.

²⁹ Vgl. die Einzelnachweise in *Dokumente*, passim; Mohr, a.a.O.; Karl-Heinz Köhler, *Figaro-Miscellen: einige dramaturgische Mitteilungen zur Quellsituation*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 119 ff.

³⁰ Offenbar war auch jetzt, wie 1786, an Parallel-Aufführungen mit Paisiello's *Barbiere di Siviglia* gedacht, der aber diesmal in deutscher Übersetzung im Theater auf der Wieden gespielt werden sollte. Mozart hat für diese Aufführung, die dann offenbar nicht zustande kam, eine Einlage-Arie entworfen (KV 580, in: NMA II/7, *Arien · Band 4*, Anhang II/5).

³¹ Vgl. III/c/6; dazu Michael und Christopher Raeburn, *Mozart Manuscripts in Florence*, in: *Music and Letters* 40, 1959, S. 334 ff.

³² Bauer–Deutsch IV, Nr. 1110, S. 96, Zeile 6 f., und Nr. 1111, S. 97, Zeile 7 f.

³³ Ebenda, Zeilen 6–8. — Es paßt sehr gut zum unterschiedlichen Charakter der beiden Stücke, daß KV 577 sich großer Beliebtheit erfreut zu haben scheint und von Lorenz Lausch in handschriftlichen Klavierauszügen eifrig vertrieben wurde (KV⁶, S. 652, und *Dokumente*, S. 308 f.), während KV 579 ziemlich unbeachtet blieb.

³⁴ *Dokumente*, S. 308.

III. Quellenlage und Textgestaltung

Die vorliegende Ausgabe steht im Zeichen einer besonders komplizierten und zugleich besonders unvollständigen Quellenüberlieferung. Sie muß hier, im zusammenfassenden Vorgriff auf den Kritischen Bericht, wenigstens skizziert werden.

a) Das Autograph

Der erste und zweite Akt (Berlin: Deutsche Staatsbibliothek) sind erhalten; im Finale des zweiten Aktes fehlen jedoch ab Takt 467 die Fagotte, ab Takt 605 die Klarinetten und ab Takt 697 alle Blasinstrumente und die Pauken. Mozart war durch das Hinzutreten immer neuer Stimmen in diesem Finale gezwungen, diejenigen Instrumente, die auf dem vorbereiteten 12-zeilig rastrierten Papier nicht mehr unterzubringen waren, auf einem separaten Particell zu notieren; dieses Particell wurde dem dritten und vierten Akt angebunden. Der dritte und vierte Akt (zu den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin gehörig) sind heute nicht zugänglich; nur das schon früh aus der Partitur herausgelöste *Accompagnato Figaros* aus dem vierten Akt „*Tutto è disposto*“ (Stanford University: Memorial Library of Music) sowie die in der Literatur verstreuten Faksimiles und einige ältere Filmaufnahmen bieten einen, freilich bescheidenen, Ersatz.

b) Abschriften

Stefan Strasser und vor allem Karl-Heinz Köhler³⁵ haben gezeigt, daß eine Partiturnkopie, die für eine Privataufführung des *Figaro* am Potsdamer Hof 1790 benutzt wurde (Berlin: Deutsche Staatsbibliothek, Signatur: K-H/M 3056), wahrscheinlich direkt nach dem Autograph kopiert worden ist, jedenfalls eine besonders gute Überlieferung bietet. Unglücklicherweise aber überliefert auch diese Quelle nur den ersten und zweiten Akt, und die Akribie des Kopisten ging so weit, daß er auch das separate Bläser-Particell aus dem Finale des zweiten Aktes offenbar dem verlorenen vierten Akt angehängt hat. Vollständig ist dagegen eine Partiturnkopie aus dem Nachlaß Domenico Dragonettis (London: British Museum, Signatur: *Add. 16 056*), deren Vorlage wahrscheinlich die Berliner Kopie oder eine gleichwertige Parallelhandschrift gewesen ist. Da es sich hier aber, wie die Filiation zeigt, bereits um die dritte Quellengeneration handelt, scheidet die Handschrift als Quelle für die Textgestaltung des dritten und vierten Aktes ebenfalls aus.

c) Abweichende Fassungen

Aus der oben skizzierten Entstehungsgeschichte des *Figaro* geht deutlich hervor, daß die einzige authentische Fassung der Oper diejenige der Wiener Aufführungen von 1786 ist, daß als Hauptquelle für eine kritische Edition also nur Mozarts Autograph gelten kann. Daneben gibt es jedoch eine Reihe sekundärer Quellen, die teils Kürzungen dieser Fassung anzeigen, teils nicht autograph überliefertes Material enthalten, teils die Fassung von 1789 spiegeln, und die in der Mozartliteratur einige Diskussionen und gelegentlich auch einige Verwirrungen verursacht haben.

1. Kürzungen

Eine nicht geringe Anzahl sekundärer Quellen kürzen das Werk durch Streichung ganzer Nummern, energische Striche vor allem im Finale des zweiten Aktes und Kürzungen innerhalb einzelner Arien. Ein Hauptverantwortlicher für diese Eingriffe scheint Lorenz Lausch gewesen zu sein. Schon seine erste Verkaufsanzeige vom 1. Juli 1786³⁶ läßt die Arie des Bartolo und das Duettino Susanna-Marcellina aus dem ersten Akt sowie Marcellinas Arie aus dem vierten Akt aus; Kopien aus Lauschs Werkstatt zeigen außerdem Striche im Finale des zweiten Aktes oder bieten dieses Finale überhaupt nur bis Takt 327 — also als eine Konzert- oder Hausmusiknummer ohne dramatischen Sinn. Das Äußerste in dieser Richtung leistet eine Lauschkopie im Stift Heiligenkreuz, die geradezu einen „Digest“ der Oper liefert, wobei dann Figaros „*Non più andrai farfallone amoroso*“ auf 55 Takte zusammenschrumpft. Stets handelt es sich bei solchen Manipulationen allerdings um einzelne Nummern in Partitur, um Stimmenmaterial und um Klavierauszüge — im Gegensatz zu den kompletten Partiturnkopien, die vermutlich aus Lauschs Werkstatt stammen und die mit großer Sorgfalt nahe am Autograph bleiben, wenigstens hinsichtlich der Vollständigkeit und Reihenfolge der Nummern.

2. Prager Varianten

Wichtiger als diese eher für die Wiener Verlagsgeschichte als für die Textgestaltung unserer Ausgabe erheblichen Kuriosa sind einige Prager Quellen, in denen die umstrittene „Donaueschinger“ Fassung des ersten Aktes überliefert ist: Das Duettino Susanna-Marcellina und Cherubinos „*Non so più cosa son, cosa faccio*“ fehlen, und an die Stelle des Duettinos tritt eine sonst unbekannte Cavatine der Marcellina

³⁵ Strasser, *Susanna und die Gräfin*, in: ZfMw 10, 1927/28, S. 208 ff.; Köhler, in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, a.a.O.

³⁶ *Dokumente*, S. 242 f.

„*Signora mia garbata*“. Der oben erwähnte handschriftliche Klavierauszug von Vincenz Maschek (Berlin-Dahlem: SPK, Signatur: *Mus. ms. 15 150/14*) und die Partiturrkopie Donaueschinger (Hofbibliothek, Signatur: *Mus. ms. 1393*) überliefern diese Fassung; Donaueschinger hat außerdem im Finale des zweiten Aktes einen Sprung von Takt 397 zu Takt 467. Alfred Einstein³⁷ nahm an, daß Donaueschinger ein Arbeitsstadium noch vor der endgültigen Redaktion des *Figaro* spiegelte, daß die Cavatine also echt und von Mozart nachträglich wieder ausgeschrieben worden sei. In der Echtheitsfrage ist Einstein später von seiner Ansicht abgerückt; an der grundsätzlichen Bewertung der Handschrift hat er festgehalten. Jedoch legt die Parallele zu Mascheks Klavierauszug die Prager Herkunft auch der Donaueschinger Partitur und damit ihre Entstehung nicht vor Frühjahr 1787 sehr nahe; Cherubinos Arie gehört zu den wahrscheinlich ältesten Teilen des Autographs; und das Finale des zweiten Aktes ist bis Takt 696 in einem Zug entworfen worden, so daß die Lücke zwischen Takt 397 und Takt 467 kein früheres Kompositionsstadium, sondern einen späteren Eingriff spiegelt.

Nach der wahrscheinlichen Prager Herkunft der Donaueschinger Partitur erschien es nun allerdings als möglich, daß Mozart die Cavatine der Marcellina in und für Prag nachkomponierte — dem widerspricht aber, wie auch Einstein einsah, der Stil des Stückes, dessen Primitivität auch mit den größten Anstrengungen nicht als bewußtes Archaisieren (zur Charakterisierung Marcellinas) interpretiert werden kann. So bleibt nur die Erklärung, daß die Cavatine zwar in und für Prag, aber nicht von Mozart, sondern wohl erst nach Mozarts Abreise von einem Unbekannten komponiert wurde — und daß Mozart die Prager Festaufführung am 14. Oktober 1787 vermutlich nach dem Autograph (oder auswendig) leitete und ihm die Existenz dieses Wechselbalges also unbekannt blieb. Für unsere Ausgabe konnte das Stück, das im übrigen in Einsteins Aufsatz vorliegt, unberücksichtigt bleiben.

3. Das Berliner Rezitativ

Karl-Heinz Köhler³⁸ hat in der erwähnten Berliner Partiturrkopie ein secco-Rezitativ gefunden, das den Text des Duettinos Susanna-Cherubino „*Aprite*

presto aprite“ aus dem zweiten Akt vertont. Das Duettino selbst steht unmittelbar nach diesem Rezitativ; die erste Seite des Rezitativs ist später durchgestrichen worden. Zwischen Rezitativ und Duettino bestehen melodische Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen, die freilich über die üblichen rezitativischen Redetonfälle, von denen ja auch das Duettino aufgrund seiner dramatischen Konstellation beherrscht ist, kaum hinausgehen. Da im Autograph genau an dieser Stelle, das heißt zwischen dem Tertzett und dem ihm folgenden Rezitativ „*Dunque voi non aprite?*“ einerseits und dem Duettino andererseits zwei Seiten fehlen (die Paginierung im Autograph springt von 216 nach 219), da das Rezitativ „*Dunque voi non aprite?*“ offenbar nachkomponiert (vielleicht erst, nachdem Mozart das ganze Autograph geordnet hatte) und nur in einer Abschrift erhalten ist (auf S. 216 des Autographs) und da Mozart mit dieser Szene ohnehin Schwierigkeiten gehabt zu haben scheint (wie der Entwurf zu einer Ersatzkomposition für das Duettino zeigt [Anhang III/4]; vgl. auch IV/e/12), hat Köhler vermutet, Mozart habe den Duettino-Text erst als Rezitativ vertont — überlieferte in der Berliner Kopie — und habe später dieses Rezitativ durch das Duettino ersetzt. Dieser These, so einleuchtend sie zunächst erscheint und so gut sie das Fehlen der beiden Autograph-Seiten erklärt, stehen jedoch noch zu viele Unklarheiten entgegen, als daß die Echtheit des Rezitativs gesichert erscheinen könnte. Vor allem ist nicht einzusehen, warum Mozart das überflüssig gewordene Rezitativ so lange im Autograph hätte behalten sollen, bis es vom Kopisten der Berliner Handschrift abgeschrieben worden war; weiter geht aus dem Text des Duettinos und aus der Typographie des Wiener Librettodruckes eindeutig hervor, daß der Text als geschlossene Nummer gedacht war; und schließlich wirkt das Rezitativ, vor allem in der pedantischen Pointierung der Zeilenenden, eigentümlich gezwungen — so, als sei es von einem Musiker geschrieben worden, der das technisch und szenisch heikle Duettino durch ein leichter zu realisierendes Rezitativ ersetzen sollte, bei seiner Arbeit aber das Duettino nicht vergessen konnte. Die Leichtigkeit des Duettinos — von seinem Witz ganz zu schweigen — erreicht das Rezitativ, trotz aller Kürze, bei weitem nicht. Aus allen diesen Gründen erschien es uns als ein Gebot der Vorsicht, das Rezitativ nicht in den Anhang der vorliegenden Ausgabe zu bringen, sondern es in den Kritischen Bericht zu verweisen.

³⁷ *Eine unbekannt Arie der Marcelline*, in: *ZfMw* 13, 1930/31, S. 200 ff. Vgl. auch KV⁶, S. 541 f. Vgl. auch den — in Einzelheiten notorisch unzuverlässigen — Aufsatz von Siegfried Anheißer, *Die unbekannt Urfassung von Mozarts Figaro*, in: *ZfMw* 15, 1932/33, S. 301 ff.

³⁸ *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, a.a.O.

4. Monza und Florenz

Die Textbücher der beiden erwähnten *Figaro*-Auführungen in Monza 1787 und in Florenz 1788 haben sich erhalten und sind bereits genauer untersucht worden³⁹. Die meisten ihrer Eingriffe in das Original sind durchaus willkürlich, von lokalen Aufführungsgegebenheiten inspiriert und für unsere Zwecke bedeutungslos. Das Florentiner Textbuch ersetzt – neben kleineren Änderungen – Cherubinos „*Non so più cosa son, cosa faccio*“ durch eine kleine Arie der Susanna, „*Senza speme ognor s'aggira*“. Einstein nahm an, die Komposition dieses Textes habe Bartolommeo Cherubini geliefert, der die Florentiner Aufführung als *maestro al primo cembalo* leitete; Jack Allan Westrup hat dagegen vermutet, daß die Komposition von Mozart stammen könnte und daß ihr melodischer Grund-einfall später in den ersten Satz der g-moll-Symphonie KV 550 eingegangen sei⁴⁰. Da die Musik aber verschollen ist, läßt sich genaueres nicht ausmachen.

5. Das Benucci-Rezitativ

Ebenfalls in Florenz (Istituto Musicale Luigi Cherubini, Fondo Pitti, Signatur: *D 636,8*) befindet sich die Stimmenkopie eines Accompagnato zu Figaros Arie „*Non più andrai farfallone amoroso*“, auf deren Gesangsstimme der Name Benucci steht. Einstein⁴¹ hat diesen Namenszug für ein Autograph Mozarts gehalten und vermutet, Mozart habe das Stück (das vom Marschthema der Arie, Takt 60 ff., einen ziemlich primitiven Gebrauch macht und in die Situation am Schluß des ersten Aktes natürlich überhaupt nicht hineinpaßt) für einen Konzertvortrag der Arie durch Benucci kurz vor oder nach dem 1. Mai 1786 geschrieben. Abgesehen davon, daß diese These vom musikalischen Befund des Accompagnato her unhaltbar ist, stimmen auch ihre Voraussetzungen nicht; der Namenszug Benucci hat mit Mozarts Namenszug Benucci in seinem *Verzeichnüß* nur die oberflächlichste Ähnlichkeit⁴². Näher liegt

die Vermutung, daß es sich um einen eigenhändigen Besitzervermerk Benuccis handelt und daß sowohl die Handschrift als auch die Komposition mit Mozart unmittelbar nichts zu tun haben.

6. Wien 1789

Die bereits in Abschnitt II behandelte Fassung der Wiener Neuinszenierung 1789 ist nicht nur durch das gedruckte Textbuch und die beiden neuen Arien KV 579 und 577 belegt, sondern auch durch eine Stimmen- und Partiturlinienkopie aus der Werkstatt Lauschs (Florenz: Istituto Musicale Luigi Cherubini, Signatur: *A 262*). „*Un moto di gioia*“ und „*Al desio di chit'adora*“ stehen hier an ihrer richtigen Stelle im zweiten und vierten Akt; darüber hinaus ist, wie Michael und Christopher Raeburn festgestellt haben, die Arie des Grafen im dritten Akt teilweise überarbeitet⁴³, das heißt vor allem, neben Instrumentationsretuschen, aus der ursprünglichen in eine höhere Baritonlage geführt worden – was der vermutlichen Neubesetzung der Partie (Albertarelli statt Mandini) entsprechen würde. Da es aber immerhin nicht ausgeschlossen ist, daß diese Überarbeitung nicht von Mozart selbst, sondern von einer Hilfskraft (oder auch vom Sänger) stammt, haben wir davon Abstand genommen, sie im Anhang mitzuteilen (vgl. aber den Kritischen Bericht).

d) Folgerungen

Der Überblick über die Quellenlage zeigt, daß kein Teil der Sekundärüberlieferung, aus vielfältigen und komplizierten Gründen, in der Lage ist, uns das Fehlen des dritten und vierten Aktes von Mozarts Autograph zu ersetzen. Für die Textgestaltung der Ausgabe blieb damit nur ein Kompromiß übrig: Der erste und zweite Akt wurden nach dem Autograph revidiert und nach den Editionsgrundsätzen und -Richtlinien der NMA typographisch gestaltet (vgl. S. VI); der dritte und vierte Akt sowie die fehlenden Stimmen (Bläser und Pauken) im Finale des zweiten Aktes (vgl. III/a) wurden nach den drei älteren kritischen *Figaro*-Ausgaben⁴⁴ durchgesehen und erscheinen ohne typographische Differenzierung der editorischen Ergänzungen. Diese Lösung, so unbefriedigend sie für den Augenblick ist, hat doch wenigstens den einen Vorteil, daß sie einer späteren Revision

³⁹ Alfred Einstein, *Mozart and Tarchi*, in: *Monthly Musical Record* 1935, S. 127; Michael und Christopher Raeburn, a.a.O.

⁴⁰ Jack A. Westrup, *Cherubino and the G Minor Symphony*, in: *Fanfare for Ernest Newman*, London 1955, S. 181–191; S. 190: „*Is it a mere coincidence that, without any uncomfortable carpentry, the words [senza speme] will fit the opening melody of the G minor symphony?*“ [T. 1–16]. Vgl. aber dazu Deryck Cooke, *The Language of Music*, London 1959, S. 237, und Michael und Christopher Raeburn, a. a. O.

⁴¹ *Die Musicke*, November 1937, S. 35 f.; KV⁸, S. 542 ff., wo das Accompagnato nochmals vollständig abgedruckt ist.

⁴² Vgl. auch Michael und Christopher Raeburn, a.a.O.

⁴³ A.a.O. Die überarbeitete Partie ist dort abgedruckt, zusammen mit dem Faksimile einer geänderten Bläserstelle.

⁴⁴ AMA, Serie V, Band 17 (1879), dazu Revisionsbericht 1883; Edition Eulenburg, Taschenpartitur Nr. 916, hrsg. von Hermann Abert, Revisionsbericht von Rudolf Gerber, o. J.; Edition Peters Nr. 11 462, hrsg. von Georg Schünemann und Kurt Soldan (1941).

der beiden letzten Akte nach dem Autograph nicht vorgeht und das Bild der Edition nicht durch die Vermischung primärer und sekundärer Quellen trübt. Aus demselben Grund wurde auch auf einen textkritischen Einbezug der in Faksimiles und einigen Filmaufnahmen erhaltenen Seiten aus dem Autograph des dritten und vierten Aktes, des im Autograph vorliegenden *Accompagnatos* aus dem vierten Akt (vgl. III/a) sowie der überlieferten autographen Bläserpartitur (mit Pauken) von No. 29 verzichtet (vgl. aber den Kritischen Bericht).

Die Wiedergabe der Anhänge I–III erfolgt nach den Autographen bzw. nach Photokopien verschollener Autographe. Nur Anhang I/2 wird in Ermangelung des Autographs nach einer Lausch-Kopie, Anhang III/2 nach einer offenkundig nach dem heute verschollenen Autograph angefertigten Kopie des 19. Jahrhunderts veröffentlicht. In ihrer typographischen Differenzierung entsprechen die Anhänge I–III den üblichen Editionsgrundsätzen der NMA.

IV. Spezielle Anmerkungen

a) Zum italienischen Text

Das Verhältnis des Wiener Librettos von 1786 zum Text, wie Mozart ihn im Autograph komponierte, ist gekennzeichnet durch einige wenige gemeinsame Fehler beider Quellen und durch eine große Zahl von Detail-Abweichungen Mozarts vom gedruckten Text. Die gemeinsamen Fehler (so S. 92, T. 28: „*dammela*“ statt – da es sich auf „*nastro*“ beziehen muß – „*dammelo*“) wurden verbessert, ebenso grammatikalische und orthographische Fehler Mozarts. Dagegen wurden veraltete Lautformen, soweit sie nicht sinnentstellend sind, beibehalten, und auch gelegentliche falsche Betonungen Mozarts (wie z. B. im Finale des zweiten Aktes, T. 492 f.: „*garofáni*“ statt „*garófani*“) glaubten wir nicht verbessern zu sollen.

Die meisten Abweichungen Mozarts vom Librettodruck ergaben sich, wie zu erwarten, bei der Interpunktion⁴⁵. Mozart hat auch im *Figaro* über weite Strecken nur sehr flüchtig interpunktiert, andererseits aber mindestens ebenso oft die Interpunktion abweichend vom Librettodruck benutzt, um die musikalische Deklamation zu unterstreichen, Sinnakzente

zu setzen und größere musikalische Abläufe zusätzlich zu gliedern (so im Finale des zweiten Aktes, wo die *Stretta* durch Weglassen der *Kommata* einerseits und durch Punkte an musikalischen Hauptzäsuren andererseits gegliedert, „interpunktiert“ wird). Wir haben daher Mozarts Interpunktion nach Möglichkeit dort beibehalten, wo sie textinhaltlich und musikalisch sinnvoll zu erklären ist, der Interpunktion des Librettodruckes aber dort den Vorzug gegeben, wo sie logisch notwendig erschien. Dabei konnten Konflikte nicht ausbleiben; der Benutzer wird volle Konsequenz unter beiden angeführten Gesichtspunkten nicht erwarten dürfen. Über Einzelheiten unterrichtet der Kritische Bericht.

b) Appoggiaturen und Fermatenauszierungen

In den Rezitativen – auch in den ausdrücklich als Rezitativ bezeichneten Einschüben in geschlossenen Nummern – wurden Appoggiaturen-Vorschläge verhältnismäßig reichlich angebracht, und zwar sowohl bei den stereotypen Schlußformeln als auch – mit etwas größerer Zurückhaltung – dort, wo eine Appoggiatur zur Pointierung des Ausdrucks dienen könnte. Dabei wurde besonderer Wert auf die Abwechslung zwischen dem Ganztonschritt von oben (bei den konventionellen Appoggiaturstellen) und Halbtonschritt und Quartsprung von unten (vor allem bei Fragen) gelegt. Das Dilemma jedes Herausgebers, der versucht, verlorengegangene Selbstverständlichkeiten dieser Art anhand theoretischer Quellen zu rekonstruieren, die nur höchst unbestimmte Angaben machen, eben weil es sich um Selbstverständlichkeiten, das heißt eingeschlossene Traditionen der Praxis handelte, ist bekannt. Ihm war auch beim *Figaro* nicht zu entrinnen; die Praxis möge die Vorschläge des Herausgebers tatsächlich nur als Vorschläge ansehen, die Sängern und Dirigenten zur Entwicklung interpretatorisch sinnvoller Eigeninitiative dienen sollen. Starres Festhalten an diesen Vorschlägen würde – ebenso wie ihre umstandslose Eliminierung – das Gegenteil dessen bewirken, was beabsichtigt war⁴⁶.

In den geschlossenen Nummern wurden Appoggiaturen nur sehr sparsam, zur Unterstützung einzelner Ausdrucks-Akzente vorgeschlagen. Entsprechendes gilt für Fermaten-Auszierungen, die nur dort vorgeschlagen wurden, wo sie die Ausdrucks-Haltung und die dramatische Funktion der betreffenden

⁴⁵ Vgl. die entsprechenden Beobachtungen bei Alfred Einstein, Vorwort zu: *Don Giovanni*, Edition Eulenburg Nr. 918, S. XI f.; Gernot Gruber, *Das Autograph der Zauberflöte. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, Salzburg 1968, S. 127 ff. (grundlegend); Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Vorwort zu NMA II/5/17, *Don Giovanni*, S. XV f.

⁴⁶ Vgl. auch die einschlägigen Ausführungen von Luigi Ferdinando Tagliavini (NMA II/5/5, *Ascanio in Alba*), Stefan Kunze (NMA II/7, *Arien · Band I*) und vor allem Daniel Heartz (NMA II/5/11, *Idomeneo*).

Nummer nicht beeinträchtigen und von der Stellung der Fermate im Ablauf des Stückes, d. h. von ihrer relativen Konventionalität her möglich erscheinen. In jedem Fall wurden die Auszierungen in bescheidenen Grenzen gehalten — die sehr geringe Zahl der Stellen, wo sie überhaupt möglich erschienen, und die Bescheidenheit von Mozarts eigener Kadenz selbst zu einem so ausgesprochenen Vortragsstück wie KV 577 (vgl. Anhang I/2, S. 613) mahnten hier zur Vorsicht.

c) Zur Dramaturgie des dritten Aktes

Robert Moberly und Christopher Raeburn⁴⁷ haben die These entwickelt, Da Ponte und Mozart hätten den dritten Akt ursprünglich anders konzipiert, im letzten Moment vor der Wiener Uraufführung aber aus äußeren Gründen eine — dramaturgisch verhängnisvolle — Umstellung vornehmen müssen. Der problematische Teil des Aktes beginnt danach mit der Szene des Grafen, dessen Arie „*Vedrò mentre io sospiro*“ Abgangsarie wäre; es folgte dann die jetzige Scena VII, Barbarina und Cherubino (mit, so ist zu ergänzen, der verlorenen Ariette Cherubinos, vgl. IV/e/18); darauf die Szene der Gräfin (jetzt Scena VIII) wiederum mit Abgang; Rezitativ „*È decisa la lite*“ und Sextett; Rezitativ „*Eccovi, oh caro amico*“ (Marcellina, Bartolo, Susanna, Figaro) und sofort danach (dies ist die entscheidende Stelle) der Auftritt Antonio und Graf „*Io vi dico signor*“; danach der Anschluß mit der Szene Gräfin und Susanna wie in der jetzigen Fassung. Vor der Aufführung habe diese Szenenfolge geändert werden müssen, weil Bartolo und Antonio von einem Sänger (Busani) dargestellt werden mußten, zwischen den Szenen „*Eccovi, oh caro amico*“ und „*Io vi dico signor*“ aber keine Zeit zum Umkleiden blieb. Nachdem so die zeitübliche Praxis, mehrere Nebenrollen nur einem Sänger anzuvertrauen, eingeführt worden war (wie auch bei Basilio und Don Curzio), gab es für die Bühnen, die ja über das Aufführungsmaterial mehr oder minder von der Wiener Fassung abhängig waren, kaum noch eine Möglichkeit, die Dramaturgie der Uraufführung umzustoßen. Hinzu kam, daß die beiden Rollenverdoppelungen der Uraufführung — Bartolo/Antonio und Basilio/Don Curzio —

auch sonst sorgfältig beachtet werden: Im Finale des zweiten Aktes ist Antonio bis Takt 639, Bartolo ab Takt 697 auf der Bühne, so daß zum Umkleiden (direkt hinter der Szene) etwa eineinhalb Minuten bleiben; im Finale des vierten Aktes sind im Librettodruck 1786 und in der Partitur nur Basilio und Antonio beschäftigt (in der allgemeinen Turbulenz merkt niemand, daß Bartolo und Don Curzio aus der Oper herausgefallen sind). Moberlys und Raeburns Argumentation ist geistvoll und einleuchtend — es ist leicht zu sehen, daß durch die von ihnen vorgeschlagene Umstellung die dramaturgischen Probleme des Aktes (Zeit für die Maskerade Cherubinos durch Barbarina, Zeit für den Prozeß, Zeit für die Nachrichtenübermittlung zwischen Susanna und der Gräfin) sich sehr befriedigend lösen; zudem ist die Tonarten-Disposition dieser Fassung zumindest nicht schlechter als diejenige der vertrauten Version, und die Arie der Gräfin gewinnt, nur durch die kleine Szene Barbarina-Cherubino vom Wutausbruch des Grafen getrennt, als Kontrast zu jenem eine zusätzliche Dimension. So plausibel aber Moberlys und Raeburns These dramaturgisch wirkt, so problematisch bleibt ihr Anspruch, eine Rekonstruktion des ursprünglich Gemeinten zu sein, solange sich dieser Anspruch nicht philologisch absichern läßt. Für unsere Ausgabe blieb damit keine Wahl: Der dritte Akt war so zu reproduzieren, wie er überliefert ist.

d) Numerierung und Szenenzählung

Die Numerierung unserer Ausgabe weicht von der hergebrachten darin ab, daß sie die Wiederholung des Chores im ersten Akt als No. 9 zählt, so daß alle folgenden Nummern um eine Zahl höher rücken. Wir folgen darin der Numerierung des Autographs, deren Echtheit allerdings nicht unumstritten ist und die daher in den beiden ersten Akten kursiv gesetzt wird (vgl. den Kritischen Bericht); in die Partiturabschriften Berlin und London (vgl. III/b) ist sie übernommen worden. Nicht übernommen haben wir dagegen die eher skurrile Zählung des Zitats aus Figaros Cavatine (Atto secondo, in Scena I), das im Autograph mit der Nummer „11^{1/2}“ versehen ist — was in den Handschriften Berlin und London ebenfalls getreulich reproduziert wird.

Auch in der Szenenzählung folgt unsere Ausgabe dort, wo sich Divergenzen zwischen Librettodruck und Autograph ergaben, stets Mozarts Autograph. Natürlich — leider — gilt dies nur für den ersten und zweiten Akt. Einzelheiten diskutiert der Kritische Bericht.

⁴⁷ Mozart's ‚Figaro‘: The Plan of Act III, in: *Music & Letters* 46, 1965, S. 134 ff.; ausführlicher auch in Robert B. Moberly, *Three Mozart Operas. Figaro, Don Giovanni, The Magic Flute*, London 1967, S. 103 ff. Moberlys ausgezeichnetes Buch sollte, nicht nur im Hinblick auf dieses Problem, zur Pflichtlektüre für alle erhoben werden, die sich mit *Figaro, Don Giovanni* und *Zauberflöte* beschäftigen.

e) Zu den einzelnen Nummern

1. *Sinfonia*: Nach Takt 134 war ursprünglich ein d-moll-Siziliano, *Andante con moto*, eingeschoben. Drei Überleitungstakte und der erste Siziliano-Takt sind auf S. 12 der endgültigen Paginierung des Gesamtmanuskripts erhalten (vgl. Faksimile auf S. XXIII) und werden im Kritischen Bericht mitgeteilt. Mozart hat diese Takte durchgestrichen und den Sprung zu Takt 135 durch *vi-de* und Klammer bezeichnet. Nach S. 12 ist ein Blatt aus dem Faszikel herausgeschnitten; der Abschnitt wird also etwa 16 Takte umfaßt haben. Diese Änderung muß vor der Zusammenstellung des Gesamtmanuskripts, praktisch unmittelbar nach Niederschrift der *Sinfonia* erfolgt sein, da auch die separate Folierung der *Sinfonia* an dieser Stelle keine Lücke aufweist⁴⁸. Die in Abschnitt I bereits erwähnte Detailskizze zur *Sinfonia* wird als Anhang III/1 mitgeteilt.

2. *No. 3 Cavatina*: Ein Entwurf zum Schluß ist als Anhang III/2 mitgeteilt.

3. *No. 5 Duettino*: Der Anfang lautet ursprünglich anders; Mozart hat den ersten Takt auf S. 81 des Autographs (T. 3 der Nummer) mit Rasur und Überschreiben geändert und die beiden ersten Takte nachträglich auf der Rückseite des vorangehenden Rezitativs notiert. Merkwürdigerweise sind auch diese beiden Takte später (von Mozart?) durchgestrichen worden. Zur apokryphen Cavatine der *Marcellina* anstelle des Duettino in den Prager Quellen vgl. III/c/2.

4. *No. 6 Aria*: Köhler⁴⁹ hat festgestellt, daß auch hier der Anfang von Mozart zweimal komponiert worden ist. Blatt 35 = S. 93–94 des Autographs (T. 1–15 der Arie) zeigt eine vom Rest des Stückes abweichende Papier- und Tintensorte; die Notiz *Atto 1^{mo} + 6* auf der recto-Seite des Blattes kann nur als Zuordnungsvermerk verstanden werden, der durch die nachträgliche und separate Beschriftung dieses Blattes notwendig wurde. Die erste Fassung ist verloren. Die Bruchstücke eines Entwurfs zu dieser Arie, die als Anhang III/3 mitgeteilt werden, geben in dieser Frage keine Hilfe, da sie genau wie die Fassung des Gesamtautographs beginnen. Dies könnte ein Indiz

dafür sein, daß der Entwurf – wie schon im Revisionsbericht der AMA (S. 79) vermutet wird – der Fassung der Partitur nicht voranging, sondern ihr als ein Erweiterungsentwurf folgte. Entscheiden läßt sich die Frage aber aufgrund des vorliegenden Materials nicht. – Ausdrücklich hingewiesen sei auf die Differenzen (Sordinierung, Pizzicato) zwischen No. 6 und Anhang III/3 und auf den als Anhang II/1 mitgeteilten originalen Klavierauszug (mit Violine).

5. *No. 10 Aria*: Zum angeblich für Benucci nachkomponierten Rezitativ (*Accompagnato*) vor dieser Arie vgl. III/c/5. – Im Autograph lautet die Tempobezeichnung *Vivace*; sie ist aber von fremder Hand hinzugefügt. In den Partiturlösungen Berlin und London (vgl. III/b) steht *Allegro*, was musikalisch sinnvoller erscheint. Das Zitat im Finale II des *Don Giovanni* (No. 24) erscheint unter der für den Einleitungsabschnitt geltenden Tempobezeichnung *Allegro vivace*. Da somit keine im strengen Sinne authentische Tempobezeichnung vorliegt, erfolgt unser Vorschlag nach den beiden besten Sekundärquellen und nach musikalischer Plausibilität.

6. *No. 11 Cavatina*: Die Tempobezeichnung *Larghetto* ist von fremder, anderer Hand als bei No. 10 mit Rötel nachgetragen; die Partiturlösungen Berlin und London übernehmen sie. Musikalisch gibt es zu ihr kaum eine Alternative.

7. *Atto secondo / Scena I, Recitativo „Vieni, cara Susanna“*, Takt 88–99: Im Autograph sind nur Singstimme und Baß (dieser ohne Bezeichnung) ausgeschrieben; für die Instrumente sind acht Zeilen darüber freigelassen und mit Taktstrichen versehen. Die Ergänzung ist unproblematisch, zumal die Zählung dieses Zitats aus der Cavatine Figaros – „11^{1/2}“ (vgl. IV/d) – in der Cavatine selbst (No. 3) an der entsprechenden Stelle im Autograph (T. 9) wiederholt ist; sie findet sich, so wie in unserer Ausgabe, auch schon in den Partiturlösungen Berlin und London.

8. *Atto secondo / Scena II, Recitativo „Quanti duolmi, Susanna“*, Takt 22–25: Melodisch ursprünglich anders, konventioneller; diese Fassung dann durchgestrichen und die endgültige daruntergesetzt (die Erstfassung im Kritischen Bericht). Kurz vorher, Takt 17–18, hatte Mozart in der Eile das nachäffende „*Ah si . . . certo . . .*“ Susannas vergessen. Es ist am Fuß dieser Seite nachgetragen.

9. *No. 12 Arietta*: Die Tempobezeichnung ist von fremder, anderer Hand als bei No. 10 und 11 nachgetragen. Die Partiturlösungen Berlin und London präzisieren *Andante* zu *Andante con moto*. Aus musika-

⁴⁸ Das Fragment ehemals KV (KV1→) Anh. 101, das gelegentlich mit diesem Stück identifiziert wurde, kommt schon wegen seines Umfangs von 64 Takten nicht in Betracht. Vgl. dazu Wolfgang Plath, *Miscellanea Mozartiana I*, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue und Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1963, S. 138 ff.

⁴⁹ *Mozart-Jahrbuch* 1967, S. 40 f.

lischen Gründen dürfte *Andante*, das der Gefahr einer Überhetzung des Tempos eher entgegenwirkt, zutreffender sein.

10. No. 13 *Aria*: Zur 1789 für Wien nachkomponierten Ersatzkomposition KV 579 (Anhang I/1 mit Anhang II/2) vgl. II und III/c/6.

11. No. 14 *Terzetto*: Die Verteilung der Stimmen (wobei der Gräfin, nicht Susanna, die hohen Koloraturen zugeteilt werden) stellt diejenige Fassung wieder her, die Mozart dem Terzett in mehreren komplizierten Korrekturgängen gegeben hat. Sie ist, abgesehen von der philologischen Sachlage, auch dramatisch-psychologisch die eindeutig bessere Fassung, indem sie die Koloraturen als Ausdrucksmittel erscheinen läßt, während sie traditionell meist als Soubretten-Koloraturen der fälschlich ins Soubrettenfach eingeordneten Susanna aufgefaßt werden. Die autographe Fassung ist erstmals in der Eulenburg-Partitur von Abert und Gerber rekonstruiert worden. Es muß jedoch zugegeben werden, daß sich das ohnehin komplizierte Problem noch dadurch verwirrt, daß die Partiturlinien Berlin und London die bisher übliche Fassung haben, in der die Stimme der Susanna höher liegt und die Koloraturen singt, während Donaeschingen eine Mischfassung präsentiert. Zur ausführlichen Diskussion, auch zur Auseinandersetzung mit Köhlers Interpretation der Berliner Lesart⁵⁰ muß auf den Kritischen Bericht verwiesen werden.

12. *Atto secondo / Scena III, Recitativo* „*Dunque voi non aprite?*“ und No. 15, *Duettino*: Zur Problematik dieses Rezitativs und zur Rezitativfassung des Duettinos aus der Partiturlinie Berlin vgl. III/c/3. Im Autograph sind im Duettino durch kleine Klammern in Röteln über der Akkolade folgende Striche angedeutet: Takt 13–16, 28–29, 37–40. Diese Kürzungen sind in der Bühnenpraxis üblich; mit Recht hat jedoch Köhler darauf hingewiesen⁵¹, daß der verwendete Rotstift nicht mit demjenigen identisch ist, den Mozart im *Figaro*-Autograph sonst durchgehend verwendet hat, und daß der Komponist Kürzungen außerdem anders, nämlich durch energisches Durchstreichen der ganzen Akkolade mit Tinte oder Röteln und durch zusätzliche *vi-de*-Vermerke (wie in der Sinfonia, vgl. IV/e/1) zu bezeichnen pflegt. Die Striche im Duettino sind also mit Sicherheit nicht authentisch; sie fügen außerdem der musikalischen Struktur des Stückes Schaden zu.

Der Entwurf (Beginn) einer Ersatzkomposition für das Duettino (als Ersatzkomposition durch die autographe Notiz *invece del Duetto di Susanna e Cherubino* gekennzeichnet) ist als Anhang III/4 mitgeteilt.

13. *Atto secondo / Scena IV, Recitativo* „*Oh guarda il demonietto!*“ Takt 1–2: Dieses Rezitativ hatte ursprünglich einen etwas längeren Text, den Mozart entsprechend abweichend komponierte: „*Oh il picciolo Demonio! io credo ch'abbia un folletto nel ventre: Come fuggi! . . .*“ Vielleicht störte Mozart der (leicht zweideutig zu verstehende) „*folletto nel ventre*“; jedenfalls strich er „*io . . . ventre*“ (Singstimm und Text) mit Röteln durch und setzte im ersten Takt über dem System mit Blei den neuen Text „*. . . guarda il demonietto . . .*“ hinzu. Diesen Text, der auch im Librettodruck Wien 1786 steht, konnte er wohl nur nach Rücksprache mit Da Ponte einsetzen.

Offenbar vor dieser Korrektur und unabhängig von ihr hat Mozart auch die Generalbaßnote der ersten Takte von *H* zu *g* geändert — ein erstaunlicher Eingriff, da nun das Rezitativ mit dem Schluß-Dreiklang des vorangehenden Duettinos statt, wie üblich, mit einem Sextakkord beginnt. Die Änderung ist jedoch zweifellos autograph. Mozart hat das ganze Rezitativ in der ersten Fassung in einem Zug in zwei Doppelzeilen notiert, die zweite Zeile mit deutlich blässerem (schwächerem) Tintenfluß erst in der Singstimm, dann in den Baßtönen; dieses Schwächerwerden des Tintenflusses setzt sich dann in den neuen Baßtönen der ersten Zeile fort. Die Partiturlinien Berlin und London haben die endgültige Fassung von Text und Musik, der auch wir gefolgt sind.

14. No. 16 *Finale*: Eine Skizze zu Takt 803 ff. des Finales ist als Anhang III/5 (Faksimile und Übertragung) mitgeteilt.

15. No. 18 *Recitativo ed Aria*: Nach dem Revisionsbericht der AMA (S. 81) stammt die Tempoangabe *Maestoso* in Takt 1 des Rezitativs von fremder Hand. Die ursprüngliche Fassung der Takte 105 ff. ebenda. Zur Umarbeitung der Arie für die Wiener Aufführungen 1789 vgl. III/c/6. Eine Melodieskizze zur Arie ist als Anhang III/6 mitgeteilt.

16. *Atto terzo / Scena V, Recitativo* „*È decisa la lite*“, Takt 14–15: Im Libretto ist diese Stelle Marcellina zugeteilt; sie lautet dort „*Io t'ho . . . duri*“ statt „*Lei t'ha . . . duri*“. Mozart hat hier offenbar in das Libretto eingegriffen, denn eine so weitgehende Textveränderung kann kaum als Schreibversehen

⁵⁰ *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, S. 123 ff.; vgl. auch Strasser, a.a.O., und Anheißer, a.a.O.

⁵¹ *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, S. 129.

erklärt werden; wir folgen deshalb nicht Schöne-mann-Soldan (Peters), sondern dem Text der AMA bzw. Abert-Gerber (Eulenburg).

17. No. 19 *Sestetto*: Nach dem Revisionsbericht der AMA (S. 81) fehlt im Autograph die Tempoangabe; einige Korrekturen innerhalb des Sextetts ebenda mitgeteilt.

18. *Atto terzo/Scena VII*: Nach dem Rezitativschluß Takt 16 steht (entsprechend Revisionsbericht der AMA, S. 81) im Autograph *Segue l'arietta di Cherubino*; danach *dopo l'arietta di Cherubino viene Scena 7^{ma}* [NMA: *Scena VIII*] — *ch'è un Recitativo instrumentato con aria della Contessa*. Diese Ariette fehlt; ihr Text steht im Librettodruck 1786, ist dort aber im Exemplar Washington (Library of Congress)⁵² durchgestrichen. Er lautet:

Se così brami
Teco verrò;
So che tu m'ami,
Fidar mi vo':
(a parte)
Purchè il bel ciglio
Riveggia ancor,
Nessun periglio
Mi fa timor.

Einstein nennt diesen Text und die Situation, die er umschreibt, mit Recht „reizend“ (KV³, S. 624); ob aber Mozart das Stück wirklich komponiert hat, wie Einstein und Anheißer meinten, ob nicht vielmehr die Notizen im Autograph Gedächtnisstützen für eine nur geplante, dann aber nicht mehr verwirklichte Ausführung der Komposition und ihre Einordnung in den Zusammenhang waren, steht dahin. Immerhin fällt die Übereinstimmung des Versmaßes und der Strophenform mit „*Voi che sapete che cosa è amor*“ auf — eine Übereinstimmung, die der angemessenen musikalischen Darstellung des inhaltlich so ganz anders gearteten neuen Textes unter Umständen hinderlich sein konnte. Hinzu kommt, daß Cherubino — formal gesehen ein Sekundarier, was auch für den *Figaro* noch nicht ganz gleichgültig ist — mit zwei außerordentlichen Nummern bereits reichlich solistisch bedacht war.

19. No. 20 *Recitativo ed Aria*: Zu Korrekturen im Autograph vgl. den Revisionsbericht der AMA (S. 82). Eine Melodieskizze zur Arie ist als Anhang III/7 mitgeteilt.

20. *Atto terzo / Scena X, Recitativo, Takt 10–13*: Die letzten Rezitativtakte vor dem Briefduett sind in Text und Komposition zweimal geändert worden. Die älteste Fassung scheint diejenige des Entwurfs zu sein, der als Anhang III/8 mitgeteilt wird; dort lautet der Rezitativtext nach Susannas „... *ma signora . . .*“: „*Or via scrivi, cor mio; scrivi: già tutto io prendo su me stessa. Canzonetta su l'aria.*“, darauf folgt der Particell-Entwurf des Duetts. Die offenbar nächste Fassung steht (nach dem Revisionsbericht der AMA, S. 82) im Autograph und ist im Affekt, entsprechend in der Komposition, gänzlich anders: „... *ma signora . . .* [la Contessa:] *Sei per tradirmi tu d'accordo ancora?*“. Das ist mit Röteln durchgestrichen worden, und die endgültige Fassung ist von fremder Hand daruntergesetzt. Ihre Echtheit kann schon deshalb nicht zweifelhaft sein, weil allein dieser Text in den Librettodruck 1786 eingegangen ist.

21. No. 21 *Duetto*: Ein Entwurf (mit vorangehendem Rezitativschluß) ist als Anhang III/8 mitgeteilt.

22. *Atto terzo / Scena XI–XII, Recitativo „Queste sono, madama“*, Takt 17–19: Hier ist der Übergang zum Auftritt Antonios und seinem Enthüllungscoup im Autograph und in den bisherigen Ausgaben offenbar fehlerhaft, denn die lange Pause zwischen den letzten Worten Susannas und den ersten Antonios läßt die Handlung an der entscheidenden Stelle, wo alles auch auf szenische Pointierung ankommt, stocken. Unsere Fassung will als Konjekturen verstanden werden; die Anregung zu ihr ist Herrn Professor Ernst Märzendorfer zu danken (vgl. auch den Kritischen Bericht).

23. No. 23 *Finale*: Eine Skizze zum Anfang des Marsches ist als Anhang III/9 mitgeteilt.

24. No. 24 *Cavatina*: Nach dem Revisionsbericht der AMA (S. 85) fehlt im Autograph die Tempoangabe.

25. No. 27 *Recitativo ed Aria*: Das *Accompagnato* ist dem Autograph in einer zeitgenössischen Abschrift beigelegt. Das Autograph, zwei Blatt mit drei beschriebenen Seiten, wurde offenbar schon früh aus der Partitur herausgelöst und befindet sich heute in der Memorial Library of Music der Stanford University⁵³.

26. No. 28 *Recitativo ed Aria*: Mozart scheint diese Nummer besondere Schwierigkeiten bereitet zu ha-

⁵² Zu weiteren handschriftlichen Eintragungen in diesem Libretto-Exemplar vgl. ausführlich den Kritischen Bericht (vgl. auch das mittlere Faksimile auf S. XXX).

⁵³ Abbildung der ersten Seite im Katalog: *A Memorial Library of Music at Stanford University*, Stanford/California 1950, S. 193.

ben. Daß sich auf einer Skizze zur Arie auch die erwähnte Detailskizze zur Sinfonia findet, deutet darauf hin, daß No. 28 als eins der letzten Stücke der Oper entstanden ist, da die Sinfonia sicherlich ganz zuletzt oder fast zuletzt geschrieben wurde; Zeitnot mag also zu den Schwierigkeiten beigetragen haben. Sie spiegeln sich in zwei Belegen einer früheren Fassung mit gänzlich abweichender Arie, in einer Melodieskizze zur endgültigen Fassung und in eingreifenden Korrekturen bei der Niederschrift dieser Fassung selbst.

Zur Frühfassung ist eine Melodieskizze zur Arie als Anhang III/10 mitgeteilt. Ausführlicher ist der als Anhang III/11 mitgeteilte Entwurf zu Rezitativ und Arie. Der Rezitativ-Entwurf zeigt bereits das obligate Motiv der ersten Violinen, komponiert aber mit diesem Motiv das ganze Accompagnato über einen sehr viel längeren und in den Affekten kontrastreicheren, dramatischeren Text durch, hat also noch nicht den unvergleichlichen, verhaltenen Schluß mit seiner schwebenden, aus Naturpoesie und Erotik verwobenen Stimmung. Gänzlich anders als die endgültige Fassung ist der Arientext komponiert: Wie 1789 in KV 577 (Anhang I/2), so singt Susanna schon hier nicht nur im Kostüm, sondern auch im Tonfall der Gräfin⁵⁴; was aber 1789 durch den Konzert-Charakter der Arie einfach zu erklären ist, zeigt sich 1786 als anfängliche Unsicherheit gegenüber einer entscheidenden Pointe der Bühnenhandlung. Erst als Mozart sich in den musikalischen Charakter Susannas zurückdachte, entstand der Einfall, aus dem er das musikalische Wunder der Rosenarie formte. Daß dieses Wunder in harter Arbeit bewerkstelligt wurde, zeigt die Melodieskizze der Endfassung (Anhang III/12) und zeigen vor allem die einschneidenden Änderungen des Arienschlusses, die im Revisionsbericht der AMA (S. 88) mitgeteilt sind.

27. *Atto quarto / Scena XI, Recitativo „Perfida, e in quella forma meco mentia?“*: Nach dem Revisionsbericht der AMA (S. 89) fehlt dieses Rezitativ im Autograph. — Zu Cherubinos musikalisch nicht fixiertem Auftrittsträger „La la la la lera“ haben Moberly und Raeburn⁵⁵ vermutet, hier müsse der Anfang von „Non so più cosa son, cosa faccio“ zitiert

werden, nicht, wie in der Bühnenpraxis üblich, der Anfang von „Voi che sapete che cosa è amor“. Der Librettodruck von 1786 entscheidet jedoch zugunsten der Tradition: Er enthält nach den nicht-metrischen Silben „La la la la la la la lera“ eine weitere Strophe zu „Voi che sapete che cosa è amor“, die im Exemplar Washington wiederum durchgestrichen ist:

Voi che intendete
Che cosa è amor,
Donne vedete
S'io l'ho nel cor.

Daß Mozart diese eher platte Strophe nicht — und vor allem nicht an diesem Punkt des Dramas — komponieren mochte, kann man ihm nachfühlen.

28. *No. 29 Finale*: Da Basilio/Don Curzio und Bartolo/Antonio in der Uraufführung von je einem Sänger dargestellt wurden (vgl. IV/c), treten im Finale im Libretto und in der Partitur nur Basilio und Antonio auf. Natürlich können in der Bühnenpraxis die beiden anderen Personen die entsprechenden Stimmen verdoppeln.

V. Zur Editionstechnik

Generell gelten die Ausführungen auf S. VI (*Zur Edition*); daneben sind, abgesehen von der in Abschnitt III/d dargelegten Sonderregelung für die Akte III und IV, die folgenden Besonderheiten zu beachten:

1. Auf eine Wiedergabe der alten Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn einer Nummer bzw. eines Rezitativs wurde verzichtet. Die Originalschlüssel sind stattdessen im Personenverzeichnis auf S. 2 mitgeteilt.
2. Die sonst in der NMA weitgehend übliche Praxis, Pausensysteme großzügig mitlaufen zu lassen, verbot sich angesichts des Umfanges der Partitur. Stattdessen wurde vielfach von der sogenannten variablen Akkolade Gebrauch gemacht, d. h. Pausensysteme entfallen überall dort, wo die Einteilung es erfordert. Zur Verdeutlichung wird zu Beginn jeder Akkolade, außer in den Secco-Rezitativen, die Besetzung in abgekürzter Form als „Leiste“ wiederholt. Daraus folgt, daß Angaben wie *a* 2 oder *I^{mo}* und *II^{do}* von Akkolade zu Akkolade wiederholt werden müssen, wenn es zur Verdeutlichung nötig ist. Aus der variablen Akkolade folgt außerdem, daß Personennamen zur Verdeutlichung des Einsatzes oft auch innerhalb der Akkolade wiederholt werden müssen; dies geschieht stets in geraden Versalien.

⁵⁴ Vgl. die sehr schöne Darstellung bei Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 9/1924, Band II, S. 352 ff. S. 356 (Anm. 2) weist Abert auf Mozarts Notiz *Segue Recit. strumentato con Rondo di Susanna* hin; diese Notiz bestätigt, daß Anhang III/11 — ein Rondo-Fragment — tatsächlich die ursprüngliche Konzeption war.

⁵⁵ Moberly, *Three Mozart Operas*, S. 135.

3. Die szenischen Anweisungen des Librettodrucks Wien 1786 wurden, soweit nötig, zur Ergänzung der szenischen Anweisungen des Autographs übernommen; darüber hinaus wurden einige wenige freie Ergänzungen eingesetzt. Typographisch werden diese Angaben in den ersten beiden Akten wie folgt unterschieden:

Autograph: a. FIGARO solo. = Anweisung in der Szenenüberschrift
b. (FIGARO solo.) = szenische Anweisung innerhalb der Akkolade

Libretto: [FIGARO solo.]

Freie Ergänzung: (FIGARO solo.)

*

Der Dank des Herausgebers gilt vor allem den Editionsleitern der NMA, Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, die das langsame Entstehen

des Bandes nicht nur mit zahllosen Ratschlägen, sondern vor allem mit unerschütterlicher Geduld begleiteten und förderten; Herrn Dr. Plath ist außerdem die wichtige Identifizierung der Detailskizze zur Sinfonia (= Anhang III/1) zu verdanken. Mit Robert Moberly ergab sich eine anregende Korrespondenz, der manche praktischen Ratschläge zu danken sind. Professor Ernst Märzendorfer gab Anregungen zur Appoggiaturrensetzung und zu der in Abschnitt IV/e/22 angesprochenen Konjektur. Bei der Korrektur leisteten Dr. Walther Dürr für den italienischen Text und Dr. Marius Flothuis und Karl Heinz Füssl für den Notentext eine oft entscheidende Hilfe. Ihnen allen ist es zu danken, wenn der Band, trotz der unglücklichen Voraussetzungen, unter denen er entstand, annehmbare Gestalt gewonnen hat.

Bad Homburg, im März 1973

Ludwig Finscher

12

Aufsammeln

aufsteigen

aufsteigen

Viele No.

Viel

Vi =

Seite 12 des Autographs zum ersten und zweiten Akt im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin: Takt 129–134 der Sinfonia mit vier gestrichenen Takten (= skizzierter Halbchluß und Beginn eines langsamen Mittelteils). Vgl. Seite 15 und Vorwort (IV/e/1).

159

Alto II.

Secondo de Cava. de Cava. de Cava.

159

Seite 159 des Autographs zum ersten und zweiten Akt: Beginn von No. 11 (Cavatina „Torgi: amor qualche ristoro“). Vgl. Seite 161, Takt 1-9.

**LE NOZZE
DI FIGARO.**

COMEDIA PER MUSICA

TRATTA DAL FRANCESE

IN QUATTRO ATTI.

DA RAPPRESENTARE

NEL TEATRO DI CORTE

L'ANNO 1786.

IN FIRMINA,

PRESSO GIUSEPPE NOVA DE KORNBERG.

STAMPATORE DI S. M. I. P.

ATTORI.

Il Conte di Almaviva, M. C.
La Contessa di Almaviva, M. C.
Suzanna, promessa Spola di Figaro, M. C.
Cherubino, Paggio del Conte, M. C.
Martellina, M. C.
Basilio, Medico di Siviglia, M. C.
Dr. Curzio, Giudice, M. C.
Barbarina, figlia di Antonio, Giardiniera del Conte, e Zio di Susanna, M. C.
Coro di Pacifani.
Coro di Villanelle.
Coro di varj ordini di Perfione Servi.

La Scena si rappresenta nel Castello del Conte di Almaviva.

La Poesia è dell'Ab. da Ponte, Poeta del Teatro Imp.

La Musica è del Signor Volfgango Mozart, Maestro di Cappella, Tedesco.

1786 12 305 II



ATTO PRIMO.

SCENA I

Camera non affatto ammobbiliata, una sedia d'appoggio in mezzo.

Figaro, con una mijura in mano, e Suzanna allo spetchio, che si sta mettendo un cofanetto ornato di fiori.

Fig. Cinque... dieci... venti... trenta... Trenta sei... quaranta tre... Ora il ch'io son contenta; *(Frisi)* Sembra fatto iaver per me. *(Jesse)* Guardate un po', mio caro Figaro, Guardate il mio cappello. *(Cecilia)* Guatando a guarda se.

A 3

Titelseite, Personenverzeichnis (Attori) und Beginn des ersten Aktes aus dem Libretto (Wien 1786, Giuseppe Nob. de Kurzbeek. Exemplar: Washington, Library of Congress).