

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5  
BAND 14: LO SPOSO DELUSO

VORGELEGT VON  
GERHARD ALLROGGEN



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1988

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Gerhard Allroggen,  
Kritischer Bericht zur Neuen Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Band 14

---

Alle Rechte vorbehalten / 1988 / Printed in Germany  
© 1988 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Die Editionsarbeiten der „Neuen Mozart-Ausgabe“  
werden gefördert durch:

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften

in der Bundesrepublik Deutschland,

vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,

aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des

Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

## INHALT

Zur Edition . . . . .	VII
Vorwort . . . . .	IX
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> aus Faszikel 1 des Autographs. . . . .	XVII
Faksimile: Blatt 5 <sup>v</sup> aus Faszikel 1 des Autographs . . . . .	XVIII
Faksimile: Blatt 9 <sup>v</sup> aus Faszikel 1 des Autographs . . . . .	XIX
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> aus Faszikel 3 des Autographs. . . . .	XX
Faksimile: Blatt 4 <sup>r</sup> aus Faszikel 3 des Autographs. . . . .	XXI
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> aus Faszikel 4 des Autographs. . . . .	XXII
Faksimiles: Drei Seiten aus dem handschriftlichen Libretto . . . . .	XXIII
Personen und Verzeichnis der Musiknummern . . . . .	2
Ouvertura . . . . .	3
Atto primo (Fragment) . . . . .	23
Anhang	
I: Skizzen	
1. Zu No. 1 Quartetto „Ah ah ah ah – oh che ridere!“ (Faksimile und Übertragung) . . . . .	108
2. Zu No. 2 Aria „Nacqui all’aura trionfale!“ (Faksimile und Übertragung) . . . . .	110
3. Zu No. 4 Terzetto „Che accidenti! che tragedia!“ (Faksimile und Übertragung) . . . . .	112
II: Libretto. . . . .	113



## 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: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchengesamten (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 (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) 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-Bezifferung 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 Schlüssellage 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 Böghen 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

## VII



## VORWORT

Einen Tag nach der siebzehnten Aufführung der *Entführung aus dem Serail*, am 5. Februar 1783, berichtet Mozart seinem Vater nicht ohne Selbstgefühl zugleich vom anhaltenden Erfolg der eigenen Oper und den geringen Aussichten der anderen in Wien aufgeführten deutschen Singspiele<sup>1</sup> und fügt empört hinzu: „*es ist, als wenn sie, da die teutsche oper ohne dies nach ostern stirbt, sie noch vor der zeit umbringen wollten; – und das thun selbst teutsche – pfui teufel!*“<sup>2</sup>. Schon am 21. Dezember 1782 hatte Mozart dem Vater berichtet: „*auf Ostern kommen welsche sänger und Sängerinnen hieher*“ und die Absicht bekundet, eine italienische Opera buffa zu komponieren. Am 5. Februar 1783 bittet er zwar, die Bemühung „*wegen den welschen oper bücheln*“ zu intensivieren, fügt aber sogleich hinzu: „*Ich glaube nicht daß sich die Welsche oper lange Souteniren wird – [...]* Ich schreibe izt eine teutsche opera für mich:“<sup>3</sup> Nach Beginn der neuen Spielzeit stellt sich ihm die Lage jedoch völlig anders dar:

„Nun hat die italienische opera Buffa alhier wider angefangen; und gefällt sehr. – der Buffo ist besonders gut. er heist Benuci. – ich habe leicht 100 – Ja wohl mehr bücheln durchgesehen – allein – ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte; – wenigstens müsste da und dort vieles verändert werden. – und wenn sich schon ein dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz Neues machen. – und Neu – ist es halt doch immer besser. – wir haben hier einen gewissen abate da Ponte als Poeten. – dieser hat nunmehr mit der Correctur im theater rasend zu thun. – muß *per obligo* ein ganz Neues büchel für dem Salieri machen. – das wird vor 2 Monathen nicht fertig werden. – dann hat er mir ein Neues zu machen versprochen; – wer weis

nun ob er dann auch sein Wort halten kann – oder will! – sie wissen wohl die Herrn Italiener sind ins gesicht sehr artig! – genug, wir kennen sie! – ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein lebtag keins – und ich möchte gar zu gerne mich auch in einer Welschen opera zeigen.“ [Mozart an seinen Vater, 7. Mai 1783]

Das für Salieri bestimmte Libretto Da Pontes war dessen Opera buffa *Il ricco d'un giorno*; Mozart rechnete nicht vor Anfang Juli mit dessen Vollendung und bat daher den Vater, Giambattista Varesco mit dem Entwurf einer neuen Oper zu beauftragen. Dessen Libretto, *L'oca del Cairo*, hat Mozart zu vertonen begonnen, aber nicht vollendet<sup>4</sup>. Noch im gleichen Jahr 1783 scheint er sich mit dem Libretto der komischen Oper *Lo sposo deluso* beschäftigt zu haben, die dann ebenfalls unvollendet liegen blieb.

Die vorliegende Ausgabe dieses Opernfragments stützt sich auf zwei Hauptquellen: den autographen Partitur-Entwurf Mozarts (früher in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, gegen Ende des zweiten Weltkriegs ausgelagert, jetzt in der Biblioteká Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków), sowie das handschriftliche Textbuch, die Abschrift eines Wiener Kopisten mit eigenhändigen Zusätzen Mozarts (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung); beide Handschriften waren früher im Besitz von Johann Anton André in Offenbach, sie wurden 1873 von der Königlichen Bibliothek in Berlin erworben (Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 430*)<sup>5</sup>.

## Zum Textbuch und zur Datierung

Der Schreiber des im Anhang II des vorliegenden Bandes (S. 113 ff.) abgedruckten Textbuches, ein namentlich unbekannter, aber auch sonst an der Mozart-Überlieferung maßgeblich beteiligter<sup>6</sup> Kopist, hat sich offenbar um eine sorgfältige Abschrift seiner Vorlage bemüht, seine Kenntnisse der italienischen Sprache waren aber nicht ausreichend, um den Text völlig korrekt zu Papier zu bringen. Abgesehen von

<sup>1</sup> *Rose oder Pflicht und Liebe im Streit* von Johann Mederitsch-Gallus auf einen Text von Gottlieb Stephanie d. J. und *Welches ist die beste Nation?* von Ignaz Umlauf nach einem Libretto von Cornelius Hermann von Ayrenhoff.

<sup>2</sup> Die im einzelnen nur mit Datum nachgewiesenen Briefzitate durchweg nach: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich 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), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975).

<sup>3</sup> Dieser Satz bezieht sich auf den nicht weiter verfolgten Plan, Carlo Goldonis *Il servitore di due padroni* in deutscher Übersetzung zu vertonen.

<sup>4</sup> Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) II/5/13 (Friedrich-Heinrich Neumann; Nachtrag: Andreas Holschneider).

<sup>5</sup> Ein vollständiges Verzeichnis der Quellen und ihre Beschreibung findet sich im Kritischen Bericht.

<sup>6</sup> Wolfgang Plath identifiziert die Handschrift mit der jenes Wiener Hauptkopisten Mozarts, der u. a. die „Grundpartitur“ der *Messias*-Bearbeitung KV 572 angefertigt hat.

orthographischen Gewohnheiten und Lässigkeiten, wie sie für das späte 18. Jahrhundert typisch sind, enthält die Abschrift auch Fehler, die auf das Verkennen der richtigen Wortgrenzen zurückzuführen sind. An einigen Stellen ist es deutlich, daß der Schreiber seine Vorlage nicht entziffern konnte<sup>7</sup>. Daher ist auszuschließen, daß dem Kopisten ein gedrucktes Libretto vorlag<sup>8</sup>. Er könnte das Autograph des unbekannt Textdichters oder eine Abschrift davon kopiert haben. Denkbar wäre allenfalls auch, daß Mozart sich den Text aus der Partitur einer fremden früheren Vertonung abschreiben ließ; diese müßte dann verhältnismäßig ausführliche oder gar vollständige Nebentexte – Anweisungen für Szenerie und Regie – enthalten haben, was für Opernpartituren dieser Zeit nicht die Regel ist. Otto Jahn vermutete, das Libretto sei schon zuvor komponiert worden. Er schreibt: „Daß es ein bereits benutzter Text war, geht auch daraus hervor, daß Mozart in der von einem des Italiänischen unkundigen Copisten gemachten Abschrift die ursprünglichen Namen zum Theil geändert hat“<sup>9</sup>, und weist auf die *Musikalische Real-Zeitung* 1789 hin, wo die Aufführung einer Oper unter demselben Titel von „Cav. Pado“ im Winter 1787 in Padua berichtet wird. Nun enthält die *Musikalische Real-Zeitung* von 1789<sup>10</sup> tatsächlich ein „Verzeichnis von ernsthaften und komischen italienischen Opern, welche seit 1787. bis 1788. neu komponirt wurden.“ In der Abteilung „Komische Opern“ steht unter den Rubriken für „Titel“, „Tonsezzzer“ und „Städte“ jeweils: „Lo Sposo deluso – Cavalier Pado. – Padua“. Es ist aber sinnlos, nach einem Komponisten namens Pado zu forschen<sup>11</sup>, denn offenbar ist die entsprechende Eintragung in der *Real-Zeitung* ebenso eine Abkürzung wie das wiederholt dort vorkommende „Cavalier Dilett.“, nur daß der betreffende Dilettant hier als ortsansässig charakterisiert wird („cavaliere padovano“). Das Verzeichnis der *Real-Zeitung* ist übrigens nicht chronologisch geordnet<sup>12</sup>;

Jahns Datierung jener Aufführung in Padua beruht also auf bloßer Vermutung. Ob sein Hinweis auf die Änderung der Personen-Namen ein Indiz dafür ist, daß es sich um einen bereits benutzten Text handelt, bleibe dahingestellt. Tatsächlich sind im Textbuch des *Sposo deluso* sechs der sieben Personen-Namen geändert worden. Im Verzeichnis der „Attori“<sup>13</sup> heißen die Auftretenden „Bocconio“, „Eugenia“, „Don Asdrubale“, „Bettina“, „Pulcherio“, „Gervasio“ und „Metilde“. In dem auf der gleichen Seite beginnenden und offenbar in einem Zug weitergeschriebenen eigentlichen Text heißen die Personen aber „Sempronio“, „Emilia“, „Don Annibale“<sup>14</sup>, „Laurina“, „Fernando“ und „Geronzio“; nur „Metilde“ hat ihren Namen behalten<sup>15</sup>. Irgend etwas oder irgend jemand muß den Kopisten während der Niederschrift zu dieser Änderung veranlaßt haben. Daß die im Personenverzeichnis stehenden Namen die ursprünglichen, in der Vorlage enthaltenen sind, und nicht etwa umgekehrt der Kopist die Namen nur im Personenverzeichnis geändert hat, dann in der Abschrift aber doch bei den alten geblieben ist, ergibt sich aus einer Stelle in der dritten Szene des ersten Akts<sup>16</sup>, wo der Kopist statt des geänderten Namens (Sempronio) versehentlich „Bocconio“ schreibt. Bei der Komposition hat Mozart die Veränderung der Namen ignoriert. Daß er die Handschrift des Kopisten benutzt hat, zeigen seine Eintragungen darin. Mozart hat im Personenverzeichnis die von ihm ins Auge gefaßte Besetzung eingetragen<sup>17</sup>. Die Rolle des „Primo buffo

---

Wiener Aufführungen von Martin y Solers *L'Arbore di Diana* (1. Oktober 1787) und Mozarts *Don Giovanni* (7. Mai 1788) und schließt mit Antonio Salieris *Axur, Re d'Ormus* (8. Januar 1788).

<sup>13</sup> Siehe das Faksimile auf S. XXIV.

<sup>14</sup> In der Handschrift stets: „Anibale“.

<sup>15</sup> Bei den ersten drei Einsätzen sind in der Handschrift mit Bleistift die ursprünglichen Namen unter die abgeänderten gesetzt worden.

<sup>16</sup> Blatt 3' der Handschrift.

<sup>17</sup> Siehe das Faksimile auf S. XXIV. Die übrigen Eintragungen Mozarts in die Libretto-Handschrift finden sich auf Blatt 2' am Ende der ersten Szene (siehe das Faksimile auf S. XXV) und auf Bl. 3'. Auf Blatt 2' hat der Schreiber offenbar die in der Vorlage vielleicht nur angedeutete Wiederholung der Worte „Cervel più stolido, no, non si dà“ mißverstanden; er notierte „Cervel piu“, ließ dann eine Lücke und fügte am Ende des Verses hinzu „e stolido“, unter die Überschrift der folgenden Szene schrieb er: „a 3 del suono non si dà“. Mozart hat bis auf die richtigen Worte „Cervel piu“ all dies gestrichen, statt des „a 3“ die Namen der Personen samt einer geschweiften Klammer vorangestellt und das Fehlende ergänzt. Auf Blatt 3' hat Mozart zu Anfang der 3. Szene, im 6. Vers der Eugenia, das undeutliche und durch falsche Korrektur verdorbene „quest“ des Schreibers durch „queste“ ersetzt und zehn Zeilen später „sagrificata“ zu „sacrificata“ verbessert (siehe dazu im vorliegenden Band S. 115, Zeilen 12 bzw. 24).

<sup>7</sup> Vgl. dazu den Kritischen Bericht.

<sup>8</sup> Zu diesem Schluß ist bereits Alfred Einstein gekommen, wenn auch aus anderen Gründen (vgl. KV<sup>3</sup>, S. 983).

<sup>9</sup> W. A. Mozart, Band II (1/1867), S. 232. – Wie Jahn hält auch Hermann Abert das Libretto auf Grund der Änderung der „vom Kopisten unrichtig angegebenen Personennamen“ (II, S. 107, Anmerkung 7) für ein „älteres Buch“ (II, S. 107).

<sup>10</sup> „Numero 11. Mittwoch den 18ten März 1789“ (Spalte 85f.).

<sup>11</sup> Vgl. Einstein in KV<sup>3</sup> (S. 543): „Aber ein Komponist dieses Namens ist unbekannt.“

<sup>12</sup> So verzeichnet es beispielsweise in Spalte 86 hintereinander die

caricato“ Bocconio sollte Francesco Benucci<sup>18</sup> singen, der ebenso wie Francesco Bussani<sup>19</sup>, der die Rolle des Pulcherio übernehmen sollte, und die für die Partie der Eugenia vorgesehene Nancy Storace<sup>20</sup> während der Fastenzeit des Jahres 1783 nach Wien gekommen war<sup>21</sup>. „Sig:“ Mandini“, der die Tenorpartie des Don

Asdrubale, des „Primo mezzo carattere“, verkörpern sollte, war Stefano Mandini<sup>22</sup>, ein Bariton. Sein Bruder, der Tenor Paolo Mandini, kommt dafür nicht in Frage, weil er 1783/84 Mitglied der Operntruppe Joseph Haydns in Eszterháza war und erst 1785/86 nach Wien engagiert wurde<sup>23</sup>. Caterina Cavalieri<sup>24</sup>, in der Rolle der Bettina als „Seconda buffa“ vorgesehen, war schon seit 1775 als Opernsängerin in Wien tätig, ähnlich wie Therese Teyber<sup>25</sup>, die als „Terza buffa“ die Sängerin und Tänzerin Metilde darstellen sollte. Über den Darsteller ihres Vormundes Gervasio, den „Secondo buffo mezzo carattere Sig:“ Pugnetti“, weiß man nur, daß er aus Italien nach Wien kam und dort 1783/84 als Tenor engagiert war<sup>26</sup>.

Aus den von Mozart zugefügten Sänger-Namen gewinnen wir ein Datum für seine Beschäftigung mit der Oper. Die während der Fastenzeit 1783 neu in Wien eingetroffenen italienischen Sänger waren am 22. April 1783 in Antonio Salieris Oper *La scuola degli gelosi* zum ersten Mal aufgetreten; im Brief an seinen Vater vom 7. Mai 1783 hebt Mozart die Leistung Benuccis hervor, er sei „besonders gut“. Daß Nancy Storace, die nach ihrer Scheidung den Namen ihres Gatten nicht mehr geführt hat, als „Sig:“ Fischer“ bezeichnet wird, deutet darauf hin, daß diese Namens-

<sup>18</sup> Er war ca. 1745 in Florenz geboren, trat erstmals 1769 in Pistoia auf. In Venedig war er der führende Charakter-Buffer in den Jahren 1778/79, danach war er in Mailand. Sein erster Aufenthalt in Wien dauerte nur bis November 1783, weil er für den Winter in Rom unter Vertrag stand. Er kehrte aber zum Frühjahr 1784 nach Wien zurück und sang dort – neben vielen anderen Rollen – in Mozarts *Le nozze di Figaro* die Titelpartie (Premiere am 1. Mai 1786), den Leporello in der Wiener Premiere des *Don Giovanni* am 7. Mai 1788 und den Guglielmo in *Così fan tutte* (Premiere am 26. Januar 1790). In den Jahren 1788/89 war er in London engagiert, kehrte aber noch 1789 wieder nach Wien zurück und blieb dort bis zum Frühjahr 1795. Er starb am 5. April 1824.

<sup>19</sup> Er wurde 1743 in Rom geboren und trat als Tenor in Rom, Venedig und Mailand auf und erschien erstmals in Wien im Jahre 1771. In Florenz wird er 1777 als Primo buffo und Sänger des Mezzo-carattere-Fachs, also als Baßbariton erwähnt. Nach Wien kam er 1783 von Venedig aus und blieb dort bis 1794. Er wirkte auch als Szenen- und Kostümbildner, als Regisseur und als Bearbeiter von Libretti. Er sang in dem in Francesco Bianchis Oper *La villanella rapita* eingelegten Quartett KV 479 die Partie des Biaggio, in *Le nozze di Figaro* die Rollen von Bartolo und Antonio, im Wiener *Don Giovanni* II Commendatore und Masetto sowie Don Alfonso in *Così fan tutte*. Ab 1795 war Bussani wieder in Italien und wandte sich schließlich 1807 nach Lissabon, wo sich seine Spur verliert. – Zwar ist die Tenorpartie des Secondo buffo caricato nicht durchgängig in hoher Lage geführt, und der Spitzenton (g') wäre für einen hohen Bariton keine außergewöhnliche Herausforderung; gleichwohl scheint Mozart aber bei der Niederschrift des Partiturerwurfs eine andere Vorstellung von der Rolle des Pulcherio gehabt zu haben als zu dem Zeitpunkt, als er Bussani als deren Interpreten ins Auge faßte.

<sup>20</sup> Nancy Storace, die auch die Vornamen Ann Selina führte, wurde in London am 27. Oktober 1765 als Tochter des aus Torre Annunziata bei Neapel gebürtigen Kontrabassisten Stefano Storace geboren, der seit 1748 in Dublin gelebt hatte und ungefähr zehn Jahre später nach London gegangen war. Dort heiratete er 1761 Elizabeth Trusler, mit der er zwei Kinder hatte: den 1762 geborenen späteren Komponisten Stephen Storace und Nancy. Die Tochter war in London Schülerin von Antonio Sacchini und Venanzio Rauzzini. Seit 1778 lebte die Familie in Italien, wo Nancy als 15- und 16jährige in Florenz und Parma große Rollen auf der Opernbühne sang. In den Jahren von 1783 bis 1787 war sie Prima buffa der Italienischen Oper in Wien. Sie heiratete dort bald nach ihrer Ankunft den gut zwanzig Jahre älteren englischen Geiger und Komponisten John Abraham Fisher (1744–1806), der im Juli 1777 die Grade eines Bachelor und Doctor of Music der Universität Oxford erworben hatte. Er traf, auf einer großen Konzertreise begriffen, im Juli 1783 in Wien ein. Die Ehe scheiterte bereits im Jahre 1784, angeblich weil Dr. Fisher seine Frau mißhandelte. Joseph II. tat den ungewöhnlichen Schritt, Fisher des Landes zu verweisen, angeblich aus Sorge um die Wohlfahrt seiner Bühnengehörigen, gewiß aber auch, weil er Nancy zu seiner Mätresse machen wollte. (Beide Motive müssen nicht notwendig im Widerspruch zueinander stehen.) Im *Figaro* sang sie die Susanna, und Mozart schrieb „für M<sup>o</sup>l<sup>le</sup> Storace und mich“ Rezitativ und Arie mit obligatem Klavier „Ch'io mi scordi di te?“ – „Non temer, amato bene“ KV 505.

<sup>21</sup> Vgl. Otto Michtner, *Das alte Burgtheater als Opernbühne von*

*der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II. (1792)*, Wien 1970, S. 147.

<sup>22</sup> Er erschien zuerst als Dreißigjähriger am 5. Mai 1783 in Wien auf der Bühne, nachdem er zuvor in Venedig und Parma als „Primo buffo mezzo carattere“ aufgetreten war. Er sang den Pippo in Bianchis Oper *La villanella rapita*, in die zwei von Mozart komponierte Ensembles eingelegt wurden, das Quartett „Dite almeno in che manca“ KV 479 und das Tertzett „Mandina amabile“ KV 480, sowie den Grafen in Mozarts *Figaro*. Mandini verließ Wien im Februar 1788, kehrte allerdings 1795 noch einmal dahin zurück.

<sup>23</sup> Seine Lebensdaten sind 1757–1842. Auch er kehrte später (1789) noch einmal nach Wien zurück.

<sup>24</sup> Sie ist gebürtige Wienerin und hieß eigentlich Katharina Magdalena Josepha Cavalier (1755–1801). Mozart hat für sie die Partie der Konstanze in der *Entführung aus dem Serail*, die Sopranpartie des *Davide penitente*, die Partie der M<sup>lle</sup> Silberklang im *Schauspieldirektor* sowie Rezitativ und Arie der Elvira „In quali eccessi, o Numi!“ – „Mi tradi quell'alma ingrata“ in der Wiener Fassung des *Don Giovanni* geschrieben. Im *Deutschen Museum* von 1781 wird ihre Gesangkunst gepriesen, aber hinzugefügt, sie sei furchterregend glücklich, habe nur ein Auge und spiele erbärmlich.

<sup>25</sup> Auch sie war gebürtige Wienerin, eine Tochter des Geigers Matthäus Teyber (? 1711–1785); ihre Geschwister waren die Sopranistin Elisabeth T. (1744–1816), der Komponist, Organist, Pianist und Cellospieler Anton T. (1756–1822) und der Komponist, Bassist und Organist Franz T. (1758–1810). Ihr Operndebut gab sie 1778; sie sang die Blonde in der *Entführung* und wahrscheinlich in den späteren Wiener Aufführungen des *Don Giovanni* die Zerlina.

<sup>26</sup> Vgl. O. Michtner, a. a. O., S. 148.

eintragungen nicht später als 1784 erfolgt sind<sup>27</sup>. Dies entspricht der traditionellen Datierung des Fragments auf 1783/84<sup>28</sup>. Die Befunde der Schriftchronologie stehen dazu nicht in Widerspruch<sup>29</sup>. Auch die Prüfung von Papier und Wasserzeichen liefert keine Gegenargumente, stützt vielmehr diese Datierung. Das in einem Teil des für die Handschrift des Librettos verwendeten Papiers erkennbare Wasserzeichen<sup>30</sup> war bislang der Mozart-Forschung völlig unbekannt<sup>31</sup>. Was das für den Partitur-Entwurf von Mozart verwendete Papier angeht, so sind einige Blätter dem im Autograph von KV 522 verwendeten „Papiertyp I“ gleich, das u. a. auch für die Menuette KV 448\* (1784) und das Lied *Das Veilchen* KV 476 (8. Juni 1785), für die ersten Duettinnen des *Figaro* und die frühesten Attwood-Studien (August/September 1785) benutzt wurde<sup>32</sup>. Das heute in Jerusalem (The Jewish National & University Library) befindliche Blatt mit Skizzen zum Terzett „*Che accidenti! che tragedia!*“ des *Sposo deluso* ist wahrscheinlich auf demselben Papier einer Deyster Papiermühle geschrieben wie die Sonate KV 333 (315<sup>v</sup>) und die Übertragung von Michael Haydn *Pignus futurae gloriae* KV<sup>6</sup> Anh. A 12. Alan Tyson vermutet, daß Mozart dieses Papier auf der Reise von Wien nach Salzburg, also im Juli 1783, oder – wahrscheinlicher – erst auf der Rückreise Ende Oktober oder Anfang November 1783 gekauft habe<sup>33</sup>. Mozart hätte sich demnach nach seiner Rückkehr aus Salzburg mit der Komposition des Terzetts aus der neunten Szene des ersten Akts beschäftigt. Das schließt selbstverständlich nicht aus, daß andere Teile des Partitur-Entwurfs auch schon in Salzburg oder

vor dem Antritt der Reise (Ende Juli 1783), frühestens jedoch Ende April, niedergeschrieben worden sind. Wann Mozart die Arbeit am *Sposo deluso* aufgab, und warum er das tat, wissen wir nicht. Otto Jahn vermutete, daß mindestens zwei Gründe dafür maßgeblich waren. Er referiert<sup>34</sup> die Opernfragmente Mozarts aus jener Zeit – den Terzett-Entwurf *Del gran regno delle amazzoni* KV 434 (424<sup>b</sup>; KV<sup>6</sup>: 480<sup>b</sup>) für die Oper *Il Regno delle Amazzoni* von Agostino Accorimboni, *L'oca del Cairo* KV 422 und *Lo sposo deluso* KV 430 (424\*) – und fährt dann fort:

„Schwerlich war es die Beschaffenheit der Textbücher allein, welche Mozart abhielt eine dieser Opern zu vollenden, sondern die Aussichtslosigkeit sie zur Auf-führung zu bringen. [...] Für Mozart zeigte auch das Jahr 1785 noch keine günstigen Aspecten – da erschien Hülfe von einer Seite, woher er sie nicht erwartete. Lorenzo da Ponte [...] war [...] nach Wien gekommen, als dort die italiänische Oper eingerichtet wurde. [...] Nicht zufrieden mit diesen Komponisten [Salieri, Martín y Soler, Gazzaniga und Righini] [...] warf er sein Auge auf Mozart, dem er schon 1783 ein Libretto in Aussicht gestellt hatte.“<sup>35</sup> Diese von Jahn und Abert skizzierte Situation zwischen der *Entführung aus dem Serail* und *Le nozze di Figaro* – Mozart liest eine große Anzahl von Libretti, erprobt drei von ihnen, sieht aber keine Möglichkeit der Aufführung, bis Da Ponte, der ihm schon Anfang Mai ein Libretto zugesagt hatte, schließlich sein Versprechen wahr macht und ihm die Komödie von Beaumarchais bearbeitet, weil er in Mozart einen Komponisten sieht, mit dem verbunden er dem älteren und erfahreneren Giovanni Battista Casti die Stirn bieten könnte – ist von Alfred Einstein völlig anders interpretiert worden<sup>36</sup>. Er sieht nicht Da Ponte als denjenigen, von dem der entscheidende äußere Anstoß gekommen ist, vielmehr seien es die Aufführungen von Paisiello *Re Teodoro in Venezia* nach Casti am 23. August 1784 und von Francesco Bianchis *Villanella rapita* nach Giovanni Bertati am 25. November 1785 gewesen, die Mozart einen neuen Begriff der Opera buffa vermittelt haben. Die Häufung komischer Situationen war für Mozart nicht mehr das höchste Ziel der Gattung; die Darstellung von scharf geprägten Personen und die Äußerung sozialer Kritik in

<sup>27</sup> Auch Otto Jahn datiert (II, S. 233) die Beschäftigung mit der Oper nach der Bezeichnung der Nancy Storace als „*Sg.ra Fischer*“, und zwar in das Jahr 1784, weil Nancy nur in diesem Jahr mit dem Violinvirtuosen Dr. Fisher verheiratet gewesen sei.

<sup>28</sup> Abert (II S. 271): 1784; Georges de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre* ([= WSF], Band IV, Paris 1939, S. 66): 1784; Einstein in KV<sup>3</sup> (S. 542): Juli/Oktober 1783 (Salzburg), ebenda S. 984: 1784.

<sup>29</sup> Dies teilt mir Wolfgang Plath, der das Autograph in Krakau untersuchen konnte, freundlich mit.

<sup>30</sup> Näheres dazu im Kritischen Bericht.

<sup>31</sup> Alan Tyson schreibt, gestützt auf Informationen von Mr. John Arthur (Oxford), in einem Brief an Wolfgang Rehm vom 5. Dezember 1987: „*I have never seen this watermark anywhere*“.

<sup>32</sup> Vgl. Alan Tyson, *Notes on the Genesis of Mozart's 'Ein musikalischer Spaß', KV 522*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 505–518, insbesondere S. 510.

<sup>33</sup> Vgl. Alan Tyson, *The Date of Mozart's Piano Sonata in B flat, KV.333/315c: The 'Linz' Sonata?*, in: *Musik, Edition, Interpretation. Gedächtnisfeier Günter Henle*, herausgegeben von Martin Bente, München 1980, S. 447–454, insbesondere Fußnote 4.

<sup>34</sup> II, S. 236ff.

<sup>35</sup> Diese Sicht der Dinge übernimmt Abert (II, S. 105–111) in ihren Grundzügen.

<sup>36</sup> Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Frankfurt am Main 1968, S. 431–446.

Castis und Bertatis Libretti „muß ihn und da Ponte getroffen haben wie ein Blitzschlag“<sup>37</sup>; „ihn und da Ponte“ – Einstein ist nämlich davon überzeugt, daß Da Ponte der Autor des *Sposo deluso* sei<sup>38</sup>. „[...] wenn er sich wirklich nach der Vollendung des Librettos zum ‚Ricco d’un giorno‘ gleich für Mozart an den Schreibtisch gesetzt hat, so hat Mozart nach seiner Rückkehr aus Salzburg im Herbst den ‚Sposo deluso‘ in Händen gehabt und sich an die Komposition machen können.“<sup>39</sup>

Von der Überlieferung her gibt es wohl kein durchschlagendes Argument, mit dem Einsteins Hypothese zu widerlegen wäre<sup>40</sup>. Andererseits beruht sie auf bloßer Vermutung und ist keineswegs zwingend<sup>41</sup>; die erheblichen stilistischen Unterschiede zwischen den gesicherten Libretti Da Pontes und dem Text des *Sposo deluso* lassen seine Autorschaft zweifelhaft erscheinen<sup>42</sup>.

Erstaunlicherweise ist bislang nicht bemerkt worden, daß das Libretto des *Sposo deluso* keineswegs vollständig überliefert ist, wie in der gesamten einschlägigen Literatur berichtet wird, sondern nach dem siebten Vers der zehnten Szene des ersten Akts eine Textlücke aufweist, deren Ausmaß sich nicht genau angeben läßt<sup>43</sup>. Der erwähnte Vers füllt die letzte Zeile von Blatt 8<sup>v</sup>; dieser Viererlage folgt eine Lage aus

zusammengeklebten Einzelblättern. Die auf Blatt 9<sup>v</sup> beginnende Schluß-Szene des ersten Akts trägt keine Nummer, sondern ist als „*Scena ultima*“ bezeichnet, so daß wir nicht sagen können, wieviele Auftritte zwischen der zehnten und der letzten Szene ursprünglich gewesen sind. Jedenfalls muß in dem fehlenden Text die Begründung dafür gegeben sein, daß Boccino seine Verlobte Eugenia für tot halten kann; weiterhin muß man in der Textlücke einen Dialog vermuten, der sowohl Bettina als auch insbesondere Metilde, die bislang nur im Gespräch mit Gervasio aufgetreten ist, Grund zu der Hoffnung gibt, daß Don Asdrubale ihre Liebesgefühle erwidern könnte. Darauf deutet auch jenes Gespräch zwischen Metilde und dem Offizier in der ersten Szene des zweiten Akts, in dessen Verlauf die Sängerin zweimal<sup>44</sup> auf Worte Don Asdrubales anspielt, die jedoch im überlieferten Text nicht enthalten sind.

#### Zur Partitur

Mozarts autographischer Partitur-Entwurf enthält in vier Faszikeln aus dem ersten Akt der Oper

1. die *Overture* mit der unmittelbar daran anschließenden, formal mit ihr verknüpften Introduktion (= No. 1), die Mozart als „*Quartetto*“ bezeichnet hat (Blatt 1–25<sup>v</sup>, Blatt 26 *vacat*);
2. die Arie der Eugenia „*Nacqui all’aura trionfale*“ (= No. 2) aus der dritten Szene (Blatt 1–7<sup>v</sup>, Blatt 7<sup>v</sup>–8 *vacant*);
3. die Arie des Pulcherio „*Dove mai trovar quel ciglio?*“ (= No. 3) aus der vierten Szene (Blatt 1–9<sup>v</sup>, Blatt 10 *vacat*);
4. das Terzett „*Che accidenti! che tragedia!*“ (= No. 4) aus der neunten Szene (Blatt 1–6<sup>v</sup>, Blatt 6<sup>v</sup> *vacat*).  
Nur diese letzte Nummer ist von Mozart vollständig ausgeführt worden. Der erste Faszikel mit der *Overture* und dem nachfolgenden Quartett enthält zwar ebenfalls eine vollständige Partitur, ein großer Teil der Bläser-Partien ist jedoch von fremder Hand eingetragen. In der Sopran-Arie ist von Mozart lediglich der Vorsatz der Streicherstimmen und der Sängerin

ohne daß sie auf der Bühne sein dürften, hat ihn stützig gemacht, noch der offenkundige Unsinn („*Io già da qualche tempo son di lui serva e amica che morta ella già sia*“), der entsteht, wenn man auf den letzten Vers von Blatt 8<sup>v</sup> den ersten von Blatt 9<sup>v</sup> folgen läßt.

<sup>44</sup> „*Ribattendogli con dolcezza le stesse di lui parole, che addietro le proferì*“ bzw. wenig später: „*Ribattendogli parimente le medesime di lui parole*“.

<sup>37</sup> A. a. O., S. 441.

<sup>38</sup> Vgl. KV<sup>3</sup>, S. 983f. Einstein schließt eine gedruckte Vorlage aus, weil er sie sonst – auch unter anderem Titel – hätte finden müssen. Er bezieht sich auf die Briefe Mozarts an den Vater vom 7. Mai und 5. Juli 1783 und sagt von dem in letzterem Brief erwähnten „wälschen Poeten“: „Das kann nur Da Ponte gewesen sein; Mozart hatte nur vergessen, daß er dessen Namen dem Vater schon genannt hatte. In Salzburg, nachdem er die Hoffnungslosigkeit der ‚Oca del Cairo‘ eingesehen hatte, hat er das Libretto zu komponieren begonnen und scheint es später nochmals vorgenommen zu haben; die Liste der Darsteller deutet auf 1784.“

<sup>39</sup> Einstein, *Mozart* ..., S. 436.

<sup>40</sup> Es ist gut vorstellbar, daß Mozart Reste jenes Steyrer Papiers in ihm ungewohntem Format, das er Alan Tysons Überlegungen zufolge auf der Hin- oder Rückreise nach oder von Salzburg erworben hatte, noch im Herbst 1783 für die Skizze des Terzettes „*Che accidenti! che tragedia!*“ verwendet hat.

<sup>41</sup> Zwar schließt sich Georges de Saint-Foix der Zuweisung Einsteins an (WSF IV, S. 67), und auch die Kommentatoren des Mozart-Briefwechsels vermuten in dem „wälschen Poeten“ Da Ponte und weisen ihm (als „*wahrscheinlich*“) den *Sposo deluso* zu; Anna Amalie Abert und Rudolph Angermüller jedoch schließen sich in ihren Artikeln über Da Ponte in MGG bzw. *The New Grove* Einstein nicht an.

<sup>42</sup> Eine Untersuchung der italienischen Librettistik des späten 18. Jahrhunderts unter diesem Gesichtspunkt steht noch aus.

<sup>43</sup> Selbst der Herausgeber des Textes im Revisionsbericht der Alten Mozart-Ausgabe (AMA) hat die Lücke im Text nicht bemerkt; weder der Umstand, daß plötzlich Fernando und Laurina sprechen,

notiert, die übrigen fünf Systeme sind leer geblieben; die Baß- und die Gesangsstimme sind vollständig ausgeführt, sonst sind nur noch die ersten 13 Takte der Violine I eingetragen. In Pulcherios Arie ist ebenfalls der Vorsatz der Solo- und der Streicherstimmen eingetragen, Baß- und Gesangsstimme sind vollständig ausgeführt, im übrigen finden sich nur in insgesamt 20 Takten Eintragungen der Violine I, in acht davon auch der Violine II und in einem Takt auch der Viola; auch hier sind fünf Systeme leer geblieben.

Die in das Autograph von fremder Hand eingetragenen Ergänzungen in den Bläser-Partien der Ouverture und des damit verbundenen Quartetts sind in die Neuausgabe aufgenommen, aber in [ ] eingeschlossen worden. Aber auch mit diesen Ergänzungen ist aus Mozarts Fragment nicht etwa ein vollendeter Text geworden; auch dem vom Komponisten selbst instrumentierten Terzett „*Che accidenti! che tragedia!*“ haftet noch der Eindruck des Unfertigen an, einer Arbeit, die Mozart noch nicht aus der Hand gegeben hätte. Um den Entwurf-Charakter der Handschrift auch in den scheinbar fertigen Teilen der Handschrift nicht anzutasten, ist bei der Textgestaltung anders verfahren worden als bei Werken, die in definitiver Gestalt vorliegen; insbesondere sind Ergänzungen von Artikulations-Vorschriften immer dann unterblieben, wenn es nicht darum ging, eine einzelne Stelle in sich konsequent zu bezeichnen.

Am 15. November 1797 hat Mozarts Witwe im Altstädtischen Nationaltheater in Prag eine „*grosse, musikalische Akademie, von ihres Mannes nachgelassenen, hier noch ganz unbekanntem Kompositionen*“<sup>45</sup> gegeben, deren *Zweite Abtheilung* eröffnet wurde mit „*Eine[r] Overture nebst dem damit verbundenen Quartett aus einer unvollendeten Oper von Mozart.*“ Hierbei kann es sich nur um *Lo sposo deluso* gehandelt haben. Zweifellos hat man für diese Aufführung eine Ergänzung der nicht zu Ende geführten Instrumentierung vornehmen müssen. Solange der Schreiber der Ergänzungen in Mozarts Autograph nicht identifiziert ist, läßt sich auch nicht sagen, wann diese Eintragungen vorgenommen worden sind, doch spricht die Wahrscheinlichkeit jedenfalls stark für die Prager Aufführung von 1797.

Constanze Mozart hat aus dem Nachlaß das gesamte Material des *Sposo deluso*, also das handschriftliche

Textbuch und Mozarts eigenhändigen Partitur-Entwurf, am 8. November 1799 an Johann Anton André in Offenbach verkauft; erst 1855 legte dessen Sohn Julius einen danach gefertigten Klavierauszug vor. Es ist möglich, daß Constanze zunächst den Faszikel mit dem Terzett „*Che Accidenti! che tragedia!*“ zurückbehielt, um sich davon ein Aufführungsmaterial kopieren zu lassen, und diesen Teil der Partitur erst später nach Offenbach nachsandte. Darauf deutet der Vermerk von Georg Nikolaus Nissens Hand auf dem Titelblatt des Textbuches<sup>46</sup>: „*Das Terzett ist bey der Mozart: Che accidenti!*“, der vielleicht als Hinweis an den Käufer dienen sollte und von diesem getilgt wurde, nachdem das Fehlende in Offenbach eingetroffen war<sup>47</sup>. Ebenso gut möglich, wenn nicht sogar

<sup>46</sup> Siehe das Faksimile auf Seite XXIII.

<sup>47</sup> Das Fragment *Lo sposo deluso* taucht im späteren Briefwechsel Constanzes mit André und Breitkopf & Härtel mehrfach wieder auf. Einerseits brauchte sie Einzelheiten über die schon an André verkauften Stücke für das von Breitkopf verlangte Nachlaß-Verzeichnis. Andererseits scheint sie beim Rücksenden der Terzett-Partitur („*Che accidenti! che tragedia!*“) versehentlich ihre Kopien beigelegt zu haben, so daß sie mehrfach André um Rücksendung oder Ersatz bitten mußte. – Es folgt ein Überblick über die den *Sposo deluso* betreffenden Stellen des Briefwechsels (nach der in Anmerkung 2 genannten Ausgabe):

Nr. 1285, Constanze Mozart an Johann Anton André in Offenbach, 21. 2. 1800: Sie erbittet Nachricht über diejenigen Sachen, die André in Offenbach gekauft hat, u. a. wieviele Szenen des *Sposo deluso* bearbeitet sind (Zeilen 87 ff.).

Nr. 1288, Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel in Leipzig, 1. 3. 1800: Nachricht von Mozarts hinterlassenen Fragmenten, mitgetheilt von seiner Witwe. [Darin am Schluß, Zeilen 237 ff.:] „Noch Folgende Numern sind nicht mehr in den Händen der Witwe.

I [...]

II. III. Zwey italiänische Opern *L'oca del Cairo*, und, wenn Schreiber nicht irrt, *lo sposo deluso*. In der einen ist ein wunderschönes Terzett für Soprano, Tenore und Basso: *che accidenti! che tragedia!* welches in Concerten mit großer Wirkung aufgeführt worden ist.

IV [...]

Nr. 1297, Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel in Leipzig, 12. 5. 1800:

„die Schlußnachrichten über Mozarts Fragmente.

I. Von der Oper: *Lo sposo deluso*: 2 Szenen in Entwurf

*Scena 3. Eugenia. Scena 4. Pulcherio. [...]*“

(Zeilen 9 ff.; sie erwähnt nur die unvollständigen Szenen.)

Nr. 1318, Constanze Mozart an Johann Anton André in Offenbach, 11. 10. bis 12. 11. 1800: Erbittet sich eine Partitur-Abschrift des Terzetts „*Che accidenti! che tragedia!*“; sie habe dieses wunderschöne Terzett ein paarmal öffentlich aufgeführt und davon eine Abschrift in Stimmen besessen, die versehentlich mit den Originalien eingepackt worden sei. (Zeilen 13 ff.)

Nr. 1322, Constanze Mozart an Johann Anton André in Offenbach, 26. 11. 1800: „Mit dem Terzett warte ich also.“ (Zeile 4)

Nr. 1345, Constanze Mozart an Johann Anton André in Offenbach, 3. 4. 1802: Sie wartet immer noch auf das schöne Terzett „*Che accidenti! che tragedia!*“ (Zeilen 44 f.)

Nr. 1356, Constanze Mozart an Johann Anton André in Offenbach,

<sup>45</sup> Nach dem in NMA X/34: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens* (Otto Erich Deutsch) auf S. 420 f. wiedergegebenen Programm.



wahrscheinlicher, ist es, daß Nissen diesen Vermerk bereits anbrachte, als er noch mit Stadler zusammen den Nachlaß ordnete. Jedenfalls war der das Terzett enthaltende vierte Faszikel eine Zeit lang von dem Übrigen getrennt<sup>48</sup>.

Otto Jahns Ausführungen über dieses Stück<sup>49</sup> bringen zwar keinen Hinweis auf fremde Eintragungen im Autograph, und die für ihn angefertigte Abschrift des *Sposo deluso*<sup>50</sup> enthält grundsätzlich nur die von Mozart selbst geschriebenen Teile, so daß man annehmen könnte, zur Zeit der Anfertigung jener Kopie (1853/59) seien die Ergänzungen noch nicht erfolgt. An zwei Stellen<sup>51</sup> übernimmt Jahns Kopist aber doch Kleinigkeiten in seine Abschrift, die nicht aus Mozarts Primärfassung stammen, sondern von der fremden Hand ins Autograph eingetragen worden sind. Offenbar hatte er also den Auftrag, nur das von Mozarts Hand Stammende zu übernehmen, die Ergänzungen, die entweder schon vor dem Ankauf in das Autograph eingetragen worden waren oder erst im Hause André als Grundlage des von Julius André 1855 vorgelegten Klavierauszugs<sup>52</sup> vorgenommen wurden, aber wegzulassen.

### Zu den Skizzen

Es haben sich drei autographe Skizzen zum *Sposo deluso* erhalten:

1. ein Blatt im Besitz von Dr. Hans von Huyn in Neukirchen am Simsee, das außer Entwürfen zum Quartett (= No. 1) noch weitere, nicht identifizierbare

Skizzen, Intervall-Tabellen und Tonleitern enthält<sup>53</sup>;  
2. das Skizzenblatt KV Anh. 109<sup>c</sup> (Deutsche Staatsbibliothek Berlin/DDR), dessen Anfang Einstein in KV<sup>3</sup> (S. 544) in den Bemerkungen zu KV 434 (424<sup>b</sup>) mitgeteilt hat, u. a. mit Entwürfen zur Arie der Eugenia (= No. 2);

3. ein Skizzenblatt, ehemals im Besitz des Hauses André, jetzt aufbewahrt in: The Jewish National & University Library Jerusalem mit einem Entwurf des Terzetts „*Che accidenti! che tragedia!*“ (= No. 4)<sup>54</sup>. Diese Skizzen sind im Anhang I (S. 108–112) reproduziert, zusammen mit einer Übertragung, die Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm zu danken ist, wiedergegeben.

\*

Es sind immer wieder Versuche gemacht worden, aus Mozarts Opernfragmenten aufführbare Bühnenstücke zu gewinnen. Hermann Abert<sup>55</sup> berichtet von derartigen Versuchen Victor Wilders. Der *Oca del Cairo* wurden Ouvertura und Introduzione des *Sposo deluso* sowie das Terzett der *Villanella rapita* und eine unbeglaubigte Ariette hinzugefügt. Es entstand so die von T. Ch. Constantin instrumentierte zweiaktige Oper *L'oiseau du Caire*, aufgeführt 1867 in Paris, später im gleichen Jahr in Berlin, dann 1868 in Wien. An neueren Bearbeitungen wäre die Ergänzung des *Sposo deluso* durch Hans Erismann<sup>56</sup> zu *Don Pedros Heimkehr* zu erwähnen.

\*

Herausgeber und Editionsleitung danken den die Quellen bewahrenden Bibliotheken für ihre Unterstützung sowie den Herren Prof. Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Prof. Karl Heinz Füssl (Wien) für das Mitlesen der Korrekturen und manche Anregung. Der Herausgeber gedenkt der liebenswürdigen Aufnahme im Musikhaus André in Offenbach und der dort erfahrenen Hilfe; er dankt herzlich den Herren Dr. Wolfgang Plath und Dr. Wolfgang Rehm, die beide an dieser Edition wesentlichen Anteil haben. Nicht zuletzt fühlt er sich Prof. Dr. Pierluigi Petrobelli

13. 1. 1803: Sie bittet André Wort zu halten, und ihr eine Abschrift der Partitur von „*Che accidenti! che tragedia!*“ zu schicken – „*mich verlangt ausnehmend darnach: Sie haben mir sie auch auf den Fall versprochen, daß Sie das Stück nicht so gleich herausgäben, und ich werde es nicht aus den Händen lassen.*“ (Zeilen 40ff.)

<sup>48</sup> Im sogenannten Gleissner-Verzeichnis ist das Terzett unter der Nr. 187 katalogisiert, die sich auch auf dem rechten Rand des ersten Blattes im Autograph findet, während die Ouvertüre und das Übrige die Nr. 76 erhielt, die in der Kopfzeile des Autographs eingetragen ist. Auf dem Titelblatt des Textbuchs ist von Johann Anton André eingetragen: „N<sup>o</sup> 76. & 187.“; möglicherweise haben Franz Gleissner und André die Zusammengehörigkeit dieser Teile erst mit Hilfe des Librettos erkennen können, weil das Terzett und das Übrige getrennt voneinander nach Offenbach geschickt wurden. – Wolfgang Plath hat mir seine Synopse der André-Verzeichnisse zur Benutzung überlassen, wofür ihm herzlich gedankt sei.

<sup>49</sup> <sup>2</sup>II, S. 232.

<sup>50</sup> D-brd: B, Signatur: *Mus. ms. 15148*.

<sup>51</sup> Ouvertura, Takt 76ff., Basso, und No. 1 (Quartetto), Takt 107, Violinen.

<sup>52</sup> Platten-Nummer 7400.

<sup>53</sup> Die erste Seite ist im *Mozart-Jahrbuch 1956*, nach S. 40, reproduziert erschienen.

<sup>54</sup> Eine Übertragung hat Julius André als Fußnote zum Vorwort seines Klavierauszugs von 1855 veröffentlicht.

<sup>55</sup> Band II, S. 107.

<sup>56</sup> Vgl. den Bericht von Ernst Reichert, *Don Pedros Heimkehr*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 91 (1951), S. 249f., und KV<sup>o</sup> Anh. B, S. 805.

(Rom) verpflichtet, der den italienischen Text nicht nur auf seine Richtigkeit durchsah, sondern auch so manche dunkle Stelle darin durch überzeugende Konjekturen aufhellen konnte. Insbesondere hat er den

Herausgeber in seiner Skepsis gegenüber der Zuweisung des Librettos an Lorenzo Da Ponte bestärkt.

Detmold, im Februar 1988

Gerhard Allroggen

### Nachtrag

Während der Drucklegung dieses Bandes gelang es Pierluigi Petrobelli und seiner Doktorandin Alessandra Campana, die Vorlage für die von Mozart benutzte Libretto-Bearbeitung nachzuweisen. Es handelt sich um *Le Donne rivali*, das Werk eines noch unbekanntem Autors, das Domenico Cimarosa zunächst als Intermezzo für fünf Singstimmen vertonte (Rom, Teatro Valle, Karneval 1780). Das Stück ist dann im Herbst 1780 in Venedig (S. Cassiano) als Intermezzo und in derselben Spielzeit in Florenz am Teatro degli Intrepidi sowie im Karneval 1782 in Siena (Teatro dell'Accademia degl'Intronati) als „*dramma per musica*“ sowie ein Jahr später in Montecchio (Marche) aufgeführt worden.

Die Namen der handelnden Personen im römischen Libretto der *Donne rivali* lauten:

„Emilia, giovane Romana alquanto capricciosa promessa sposa di Sempronio, ed amante di D. Annibale

Laurina, ragazza vana amante di D. Annibale, e nepote di Sempronio

D. Annibale, ufficiale coraggioso amante di Emilia  
Fernando, sprezzator delle donne, amico della casa di Sempronio

Sempronio Pipistrelli, uomo sciocco, e facoltoso

Geronzio, tutore di Emilia, che non parla.“

Die Bearbeitung dieses Librettos für Mozart führt also die Figur der Sängerin und Tänzerin Metilde völlig neu ein, so daß nun drei Frauen um die Gunst des Offiziers rivalisieren, und wertet den Vormund zu einer Gesangsrolle auf.

Alessandra Campana wird im *Mozart-Jahrbuch 1989/90* über das Libretto der *Donne rivali* berichten. Ihr und Pierluigi Petrobelli dankt der Herausgeber herzlich für die freundliche Mitteilung des Fundes und die Erlaubnis, in dieser Form davon Gebrauch zu machen.

Detmold, im Juni 1988

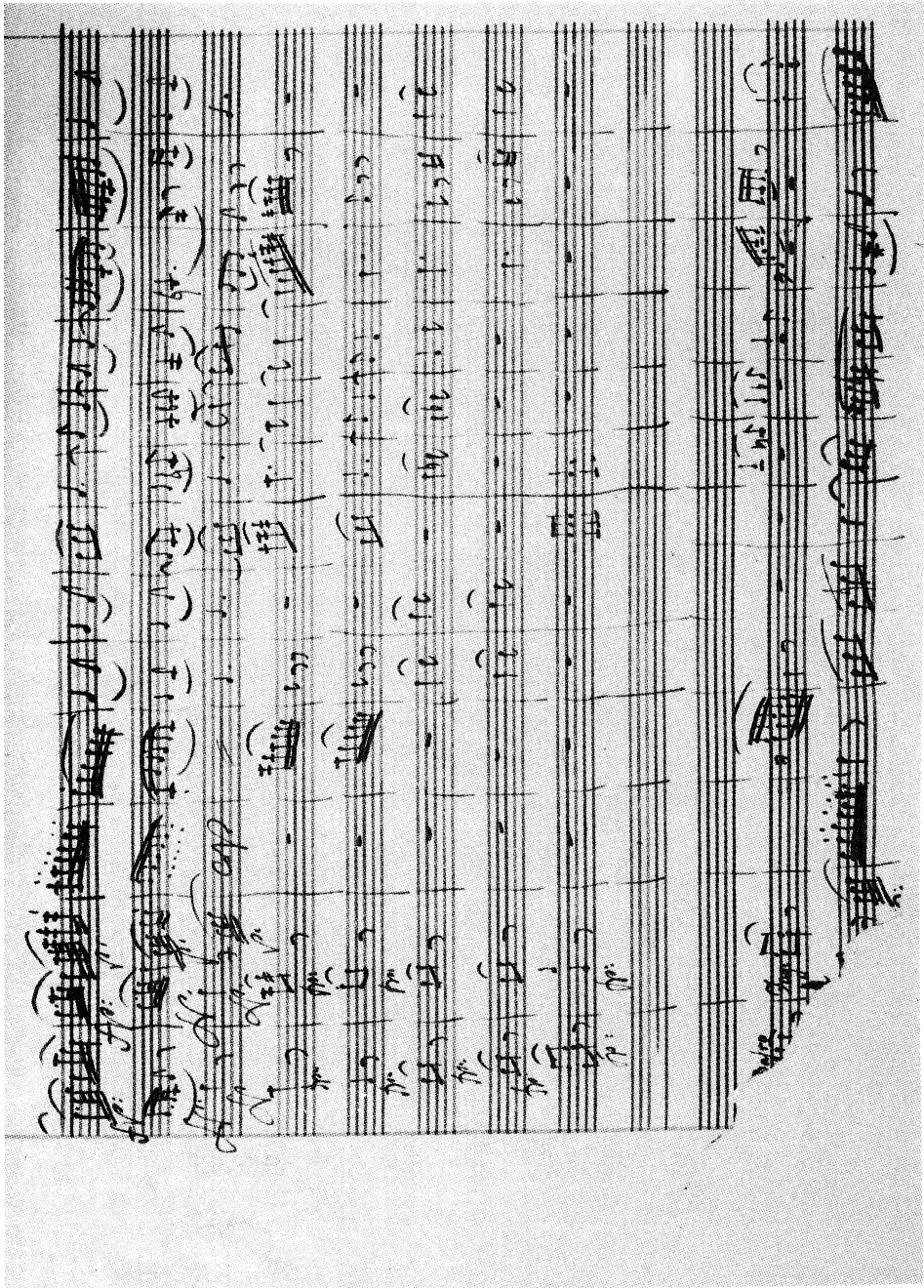
Gerhard Allroggen

Autograph manuscript page for the Overture of the opera *Il barbiere di Siviglia* by Gioacchino Rossini. The page is titled "No. 1. Overture" and includes the handwritten text "No. 1. Overture" and "No. 1. Overture". The manuscript is written on ten staves, with the following parts indicated by labels: *Vcllo*, *Vcllo*, *Violoncelli*, *Violoncelli*, *Violoncelli*, *Violoncelli*, *Violoncelli*, *Violoncelli*, *Violoncelli*, and *Violoncelli*. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *Al.* and *Al.*. The manuscript is dated 1783 and is part of the collection of the Jagiellońska Library in Kraków.

Autograph (Biblioteka Jagiellońska Kraków) Faszikel 1: Blatt 1' mit den Takten 1-10 der Ouvertura. Vgl. S. 3-4.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for an orchestra. It features multiple staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp.' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato). There are also some markings that appear to be 'pizz.' and 'pizz.' written vertically. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is organized into systems, with some parts of the music enclosed in brackets, indicating sections that are to be played together.

Autograph Faszikel 1: Blatt 5<sup>r</sup> mit den Takten 77-85 der Ouvertura; die von fremder Hand geschriebenen Partien sind auf S. 11-12 durch eckige Klammern gekennzeichnet. Vgl. auch Vorwort und Kritischen Bericht.



Autograph Faszikel I: Blatt 9<sup>v</sup> mit den Takten 159–171 der Ouvertura, die Systeme 4–11 sind von fremder Hand geschrieben. Vgl. S. 21–22.



Manuscript page with musical staves and handwritten notes. The page is oriented vertically but contains text and musical notation oriented horizontally.

Handwritten text at the top (left side of the page):  
 von N. 34  
 N. 2  
 Scene A.  
 2. neue Edition  
 1783.

Musical notation includes:  
 - A series of empty staves.  
 - A staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), containing a melodic line with lyrics: "Dove mi trover quel cigno: -".  
 - A staff with a bass clef and a key signature of one flat, containing a bass line with lyrics: "Dove mi trover quel cigno: -".  
 - A staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with lyrics: "Dove mi trover quel cigno: -".  
 - A staff with a bass clef and a key signature of one flat, containing a bass line with lyrics: "Dove mi trover quel cigno: -".

Autograph Faszikel 3: Blatt 1' mit den Takten 1-8 aus No. 3 „Dove mi trover quel cigno?“ (Arie des Pulcherio). Vgl. S. 74.

4

12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!  
12 Augen!

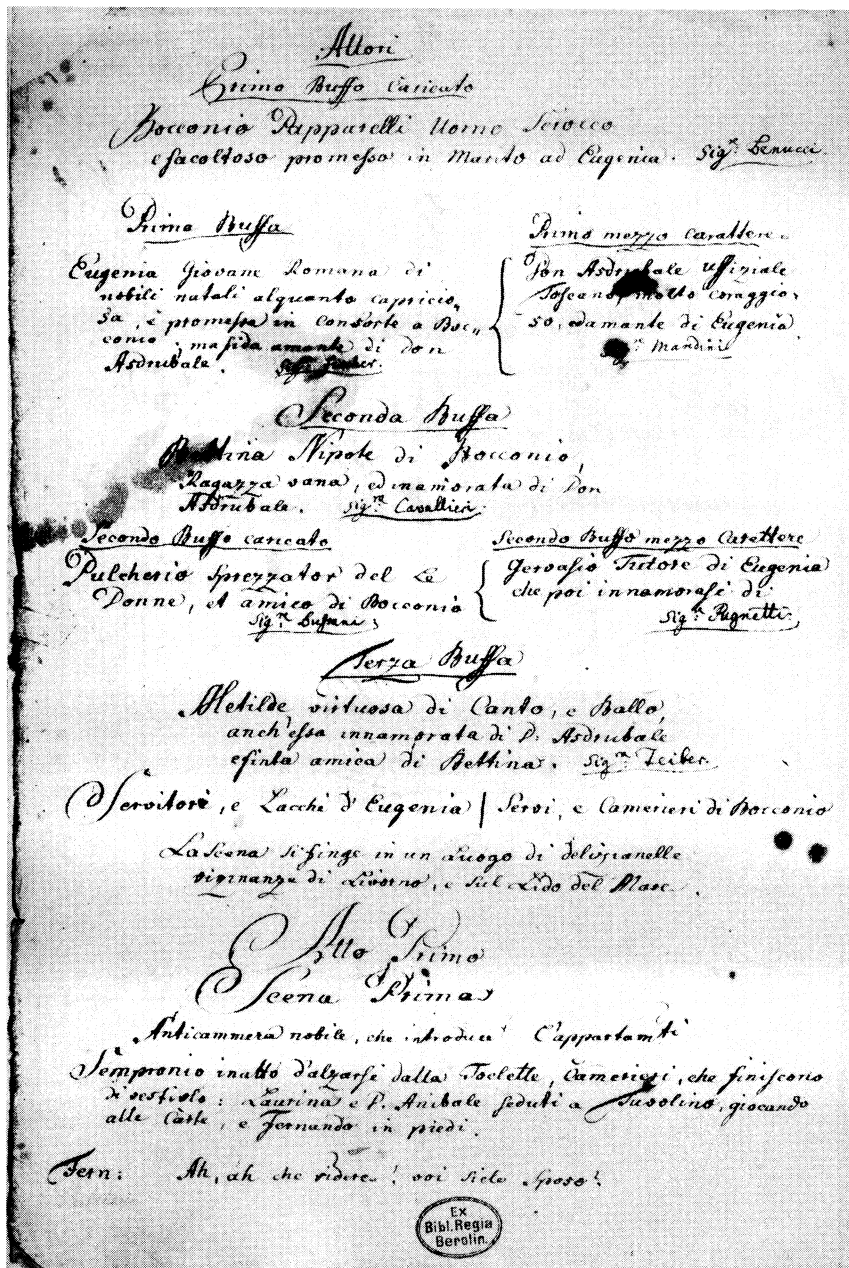
Autograph Faszikel 3: Blatt 4' mit den Takten 48-55 aus No. 3. Vgl. S. 77.







Titelseite des handschriftlichen Librettos (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung).



Handschriftliches Libretto: Verzeichnis der „Attori“ und Beginn von „Atto Primo“. Zu den Eintragungen von Mozart vgl. Vorwort.

Se incontro non le andate  
 la sposa griderà.

Semp: Che recature orribili!  
 Vomini inaspettati  
 Servi Maledetti  
 Presto la spada già

Sau: *(postons tutti fuor che)*  
 Cu' el pize stolido ~~andato~~ Sempromio a P. Anibale

di: ~~andato~~

Seri:

**Scena II**  
 del primo atto.

Sempromio e P. Anibale

Semp: Io spasso antico? e falso: e una menzogna: *(s'aspettando)*  
 Sembro proprio un Poeta, e in questo specchio,  
 vedo, vedo ben'io che non son secchia.

P. An: Poiché non dar marito  
 Alla vostra nipote? Ella n'offre  
 Di star con altra Donna.

Semp: Eh sicè un pazzo:  
 Servi . . . in contro alla sposa *(Chiamando forte)*

P. An: Io pazzo? a mi,  
 che Tringurie n'offre: un tal affronto?  
 Presto la spada a noi, rendete conto.

Semp: Ma vien la sposa . . . *(con timore)*

P. An: Eben s'opendo il colpo  
 Ma sapro vendicarmi.

Semp: Eoi par tempo  
 Di studella, si?

P. An: Anima vile

Semp: E' vero  
 Don Anibale mio: nà sposa, amore  
 M'hanno un pòco stordito  
 Ho il sangue in moto . . .

P. An: Poiché s'è unita *(parte)*

Semp: E n'offre, ch'adesso . . . ah stiano quieti . . .  
 Ricompriamo il volto . . . *(che la sposa)* *(s'aspettando di nuovo)*  
 Non mi trovi adirato . . . si sta bene  
 Servi Canaglia . . . andiamo . . . ah, che già viene.

Handschriftliches Libretto: Ende von „Scena Prima“ und Beginn der „Scena II“ (Atto primo). Zu den Eintragungen von Mozart vgl. Vorwort.