

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5
BAND 2: LA FINTA SEMPLICE
TEILBAND 1: AKT I

VORGELEGT VON
RUDOLPH ANGERMÜLLER UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1983

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

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Rudolph Angermüller und Wolfgang Rehm, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 2.

Ferner erscheint das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4594) leihweise.

Alle Rechte vorbehalten / 1983 / Printed in Germany
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 Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

INHALT

Teilband 1

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Blatt 1 ^r des Autographs (Beginn der Sinfonia)	XXVII
Faksimile: Blatt 71 ^r des Autographs (aus No. 8)	XXVIII
Faksimile: Blatt 109 ^v des Autographs (Schluß von No. 11)	XXIX
Faksimile: Blatt 162 ^r des Autographs (Beginn der Pantomima)	XXX
Faksimile: Blatt 165 ^r des Autographs (Beginn von No. 18)	XXXI
Faksimile: Blatt 232 ^r des Autographs (aus No. 25)	XXXII
Faksimile: Blatt 236 ^r des Autographs (aus No. 25)	XXXIII
Faksimile: Blatt 242a ^r des Autographs (aus No. 25)	XXXIV
Faksimiles: Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aktes aus dem Textbuch Salzburg 1769	XXXV
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern	3
Sinfonia	5
Atto primo	25

Teilband 2

Verzeichnis der Szenen und Nummern	V
Atto secondo	167
Atto terzo	301

A n h a n g

1. Ursprünglicher Schluß von No. 2	403
2. Ursprüngliche Fassung von No. 5	403
3. Ursprünglicher Schluß von No. 8	411
4. Ursprünglicher Schluß von No. 11	412
5. Ursprünglicher Schluß von No. 16	413
6. Ursprünglicher Schluß von No. 17	413
7. Ursprünglicher Schluß von No. 22	414
8. Ursprüngliche Fassung von No. 23	414
9. Ursprüngliche Fassung von No. 25	420

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: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint 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 beigelegt; 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-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 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 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

VORWORT

Zur Entstehung

Bei dem zweiten Wiener Aufenthalt der Familie Mozart (September 1767 bis 5. Januar 1769) ergab sich für Wolfgang die Gelegenheit, eine Oper für die k. k. Haupt- und Residenzstadt zu schreiben. Am 15. September trafen die Mozarts in Wien ein und wohnten dort bei dem Goldschmied Gottfried Johann Schmalecker in der Weihburggasse. Bald nach ihrer Ankunft besuchten sie Johann Adolf Hasses zweiaktige Festa teatrale *Partenope*¹ im Burgtheater.

Im Oktober brach ein Unglück über Wien herein, das sich auch auf die Mozarts auswirken sollte: Die Blattern grassierten. Der ältere Sohn des Goldschmiedes, bei dem die Mozarts logierten, war bereits bei der Ankunft der Salzburger an Blattern erkrankt, zwei weitere Söhne wurden angesteckt. Leopold Mozart versuchte vergebens, ein neues Quartier für die ganze Familie zu finden. Vor der schwer kurierbaren Krankheit flohen die Mozarts über Brünn nach Olmütz. Hier bekamen sie im Gasthof „Zum schwarzen Adler“ in einem schlechten und feuchten Zimmer Unterkunft. Bald stellten sich bei Wolfgang Fieber, unregelmäßiger Puls und Augenschmerzen ein: Er war von den Blattern befallen; später erkrankte auch seine Schwester daran.

In Olmütz nahmen sich der Domdechant und damalige Rektor der Universität Olmütz, Leopold Anton Graf von Podstatsky und der Kaplan Johann Leopold Hay von Fulnek, der Mozarts an. Am 23. Dezember verließ die Familie Olmütz wieder – die Kinder waren genesen –, blieb über Weihnachten und Neujahr in Brünn (wo Wolfgang und Nannerl am 30. Dezember beim Brünner Landeshauptmann im Stadthaus konzertierten) und kehrte am 10. Januar 1768 nach Wien zurück.

Wahrscheinlich noch in Olmütz oder in Brünn ist die D-dur-Sinfonie KV 45 entstanden (datiert: [Wien,] 16. Januar 1768), die Mozart ein gutes halbes Jahr später – ohne Menuett und in veränderter Instrumentation – als Sinfonia (Ouvvertüre) zu *La finta semplice* KV 51 (46^a) wiederverwendet hat.

Musik- und Theaterverhältnisse Anfang 1768 in Wien

Als die Mozarts am 19. Januar 1768 nachmittags am kaiserlichen Hof empfangen wurden, erhofften sie

¹ Die Oper ist am 9. September 1767 im Burgtheater uraufgeführt worden.

sich einen bedeutenden Auftrag; doch sprach man nur über allgemeine Dinge. Persönlichkeiten des Hofes, die mit Musik und Theater in Wien zu tun hatten, trafen die Salzburger an diesem Nachmittag nicht an². Der allgemeinen Sparsamkeit des Kaisers und des „Tout Wien“ ist es zuzuschreiben, daß im Karneval 1768 glänzende Gesellschaften und Bälle nicht – wie früher üblich – auf Kosten des Hofes, sondern in öffentlichen Sälen und auf Kosten der Veranstalter stattfanden, was bedeutete, daß nur wenige renommierte Virtuosen engagiert wurden und daß die Pächter von Redouten und Spektakeln auf ihren eigenen Vorteil bedacht waren, zumal sie hohe Abgaben an das Kaiserhaus zu entrichten hatten.

In einem Schreiben an Lorenz Hagenauer vom 30. Januar/3. Februar 1768, das „*Etwas für Sie allein!*“ überschrieben ist, schildert Leopold Mozart ausführlich die Wiener Musik- und Karnevalsszene und erwähnt dabei auch, daß Wolfgang eine Oper für das Wiener Theater schreiben soll:

„[...] den ersten gedanken aber, den Wolfgang er eine opera schreiben zu lassen, gab mir die Wahrheit zu bekennen, der Kaiser selbst indeme er den Wolfgang er 2 malh fragte, ob er lust hätte eine opera zu componieren, und selbe zu dirigieren? Er sprach freylich ja, allein der Kayser konnte auch mehr nicht sagen, indeme die opera den Affligio [Afflisio] angehe. Die Folgen |: wenn gott aushilft solches zu Ende zu bringen |: von diesen unternehmen sind so gross, aber auch so leicht einzusehen, daß sie keiner Erklärung bedürfen. Nun darf ich mir aber kein geld gereuen lassen: denn es wird wohl heut oder morgen wieder komen. Wer nichts wagt, gewinnt nichts; ich muß die Sache recht an das licht bringen. Es muß gehen oder brechen! und was ist geschickter dazu als das theater? die opera wird aber erst nach ostern seyn, das versteht sich. Ich werde um die Erlaubniß länger hier zu bleiben, nachstems schreiben. – – – Es ist aber keine opera seria, den es wird keine opera seria mehr Itzt; und man liebt sie auch nicht, sondern eine opera buffa. nicht aber eine kleine opera buffa, sondern zu 2^{1/2} Stund bis 3 Stunden lang. zu Seriosen opern sind keine Sängler hier, selbst die trauerige opera die *Alceste* vom gluck ist von lauter opera Buffa sänglern aufgeführt worden.

² Vgl. Leopold Mozarts Bericht in seinem Brief an Lorenz Hagenauer vom 23. Januar 1768 nach Salzburg in: *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); Bauer-Deutsch I, Nr. 124, S. 253f., besonders die Zeilen 12–35. – Im folgenden werden Briefe in der Regel nur noch durch das Datum ausgewiesen.

itzt macht er auch eine opera buffa: den für eine opera buffa sind excellente leute da: Sgr Caribaldi. Sgr: caratoli. Sgr: Poggi. Sgr: Laschi. Sgr: Polini. Die Sga: Bernasconi. Sgra. Eberhardi. Sgra. Baglioni.³ Was sagen sie dazu, ist der Ruhm eine opera für das Wiener Theater geschrieben zu haben nicht der beste weg nicht nur einen Credit in Teutschland sondern in Italien zu erhalten.“

Giuseppe Afflisio

Giuseppe Afflisio⁴ (1722–1788) war 1768 die Schlüsselfigur im Wiener Theaterbetrieb. Der Neapolitaner, den Casanova als Bankhalter und Falschspieler bezeichnete, kam zum ersten Mal 1750/51 nach Wien, lernte hier den Baron Rocco (Rochus) de Lopresti kennen, der Entrepreneur des Burgtheaters (seit dem 22. Dezember 1747) und des Kärntnertheaters (April bis Ende 1751) war. Von Wien reiste Afflisio an den Sächsischen Hof nach Dresden (1751/52), kehrte 1753 in die Donaumetropole zurück, wo er sich am Hof bekanntmachte. Nachdem sich Afflisio am 4. Februar 1754 die Kapitanleutnants-Charge im Tiroler Feld- und Landregiment des Grafen Edling für 4000 Gulden erkaufte hatte, wandte er sich vornehmlich dem Kriegshandwerk zu und wurde am 30. April 1756 zum Oberstleutnant befördert. Afflisio, der auf verschiedenen europäischen Kriegsschauplätzen Erfolge verbuchen konnte, kam im September 1765 wieder nach Wien und unterzeichnete hier am 16. Mai 1767 einen bis Faschingsdienstag 1769 geltenden Pachtvertrag über das Burg- und Kärntnertheater. Dieser Vertrag erlaubte Afflisio nach Gutdünken zu engagieren; allerdings wurde ihm zur Auflage gemacht, bereits verpflichtete Künstler bis zum Ablauf ihres Vertrages zu beschäftigen. Am 12. Februar 1768 erteilte Joseph II. Afflisio das „Hetz-Privilegium“, das heißt, Afflisio konnte im Jahre sovieler Hetzjagden von wilden und exotischen Tieren im Hetzgebäude abhalten, wie es ihm beliebte. Damit liefen alle Fäden, was das Gebiet des Spektakels, des Schauspiels und der Oper in Wien anbelangte, in einer einzigen Hand zusammen.

„Er [Afflisio] gebot über die deutschen Schauspieler ebenso, wie über die französischen Komödianten, über die italienischen Interpreten der Opera seria und buffa, dazu über ein vielköpfiges, in mehreren Theatern beschäftigtes

Ballettkorps, zuletzt noch über Personal und Inventar, wilde Tiere, Hunde und „sämtliche Hetzgerätschaften“ des Amphitheaters unter den Weißgerbern, das seinem Herzen und Verstande wohl am nächsten von allem lag. Denn ihm, dem geschicktesten Aufspürer jedes Vorteils und jeder günstigen Gelegenheit, dem raffinierten Manager und Faiseur, fehlte in Wahrheit jede innere Beziehung zu künstlerischen Dingen, somit auch zum Theater.“⁵

Beginn der Komposition

Am 30. März schreibt Leopold Mozart an Hagenauer, daß sie „vorige Woche [. . .] ein grosses Concert bey S: durchleucht dem Russischen Gesandten Prinzen von Gallitzin“ gegeben haben, bei dem auch der Domherr Joseph Gottfried Reichsgraf von Saurau und Anton Willibald Graf von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee anwesend waren. „Mit der opera geht es auch gut: Allein sie wird erst bey der Zurückkunft des Kaysers aus Ungarn vielleicht aufgeführt werden“, schreibt Leopold Mozart weiter. Während der Arbeit an der *Finta semplice*, die wohl Anfang April begonnen wurde, ließen sich Wolfgang und seine Schwester vermutlich am 6. April bei einer Tafelmusik am Vorabend der Trauung von Erzherzogin Maria Carolina mit dem König von Neapel hören. Am 20. April teilte Leopold Mozart Hagenauer mit, daß Joseph II. „nach Ungarn, oder vielmehr an die türckischen Gränzen abgereiset“ sei, „die opera wird demnach bey dessen Zurückkunft im Junio aufgeführt werden“. Am 11. Mai spricht Leopold Mozart dann in einem Brief an Hagenauer von dem Plan einer zukünftigen Reise nach Italien.

Intrigen

Daß es Schwierigkeiten mit der *Finta semplice* gebe, deutet Leopold Mozart Hagenauer am 29. Juni 1768 an: Ihm könnte er „eine schwere Menge von allen Gattungen der ausgesonnensten Räncke und boshaften Verfolgungen“ in Wien erzählen; der Familie gehe es gut „wenn gleich der Neid auf allen Seiten auf uns losstürmmt“. Am 30. Juli 1768 teilt Leopold Mozart Hagenauer dann mit, daß er seinen Wiener Aufenthalt lediglich wegen der Oper seines Sohnes ausdehne, „ja, nichts als unsere Ehre hält uns zurücke, sonst würden wir bereits lange in Salzburg seyn“. Und weiter heißt es in diesem Brief:

„Denn wollten sie wohl, daß man in ganz Wienn sagen sollte, der Wolfgang: hätte die Opera nicht verfertigen können; oder, sie wäre so elend ausgefallen, daß man sie

³ Zu den Sängern vgl. unten den Abschnitt *Die Sänger der verhinderten Wiener Aufführung 1768*.

⁴ Zu Afflisio vgl. *Vita di Giuseppe Afflisio. Lebensgeschichte des Giuseppe Afflisio*. Aus dem Nachlaß von Bernhard Paumgartner herausgegeben von Gerhard Croll und Hans Wagner, Kassel etc. 1977 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum* Band 7).

⁵ *Vita di Giuseppe Afflisio*, a. a. O., S. 10; wie Afflisio selbst seine Wiener „Pachtzeit“ beurteilt hat, ist nachzulesen a. a. O., S. 61, 63.

gar nicht hätte aufführen können; oder er hätte Sie nicht gemacht, sondern der Vatter etc. wollten sie, daß man mit kaltem Blut erwarten sollte, daß derley Verleumdungen in alle Länder ausgeschrieben würden. Würde dieses wohl zu unserer Ehre, ja würde es zur Ehre unsers gnädigsten Fürsten seyn? Sie werden sagen: *Was sagt den S:^e Mayestätt der Kayser dazu?* – Hier muß ich die Sache nur kurz berühren, denn ausführlich läst es sich nicht beschreiben. doch sie werden es einsehen. Hätte ich alles gewußt, was ich nun weiß; und hätte ich Zufälle vorsehen können, die sich eräugnet haben, so würde der Wolfgang: gewiß keine Note geschrieben haben, sondern längst zu Hause seyn. Das Theater ist verbacht, oder vielmehr einem gewissen Affligio überlassen; Dieser muß jährlich einige 1000 f: an Leute bezahlen, die der Hof sonst bezahlen müste, der Kayser und ganze Kayserliche Familie zahlt nichts, ist frey. Folglich hat diesem Affligio der Hof nicht ein Wort zu sagen, indem alles auf seine Gefahr gehet, und er nun wirklich in Gefahr stehet, ins Verderben zu gerathen, wie sie hinnach gleich hören werden.

S:^e Mayestätt sagten unserm Wolfgang: ob er nicht eine opera schreiben möchte, und daß allerhöchstdieselben ihn gerne bey dem Clavier die Opera dirrigiren sehen möchten; S:^e Majestätt liessen solches auch dem Affligio melden, der dann auch solches gegen bezahlung von 100. ducaten mit uns richtig machte. Die opera sollte Anfangs auf Ostern gemacht werden; Allein der Poet [Marco Coltellini] war der erste, der es hinderte, indem er, um nur da und dort veränderungen, die nothwendig waren, vorzunehmen, es immer verzögerte, so, daß man der veränderten Arien erst zwey um Ostern von ihm erhalten konnte. Es wurde auf Pfingsten, und dann auf die Zurückkunft S:^{er} Majestätt aus Ungarn vestgesetzt. Allein, hier fiel die Larve vom Gesichte. – – – Dann unter dieser Zeit haben alle Compositores, darunter Glück eine Hauptperson ist, alles untergraben, um den Fortgang dieser opera zu hindern. Die Sänger wurden aufgeredet, das Orchester aufgehätzet, und alles angewendet um die Aufführung dieser opera einzustellen. Die Sänger, die ohnehin kaum die Noten kennen, und darunter ein und anderer alles gänzlich nach dem Gehöre lernen muß, sollten nun sagen, sie könnten ihre Arien nicht singen, die sie doch vorher bey uns im Zimmer hörten, begnehten, applaudirten, und sagten, daß sie ihnen recht wären. das Orchester sollte sich nun nicht gerne von einem Knaben dirrigiren lassen etc. und hundert solche Sachen. Entzwischen wurde von einigen ausgesprengt, die Musick seye keinen blauen Teufel werth; Von andern, die Musick seye nicht auf die Worte, und wieder das Metrum geschrieben, indem der Knab nicht genug die italänische Sprache verstehe. – – – Kaum hörte ich dieses, so bewies ich an den ansehnlichen Orten, daß der Musick = Vatter Hasse und der große Metastasio sich darüber erklären, daß diejenigen Verläumder, die dieses aussprengen zu ihnen kommen sollen, um aus ihren Munde zu hören, daß 30. opern in Wienn aufgeführt worden, die in keinem Stücke der Opera dieses Knaben beykommen, die sie beyde nicht anders als im höchsten Grade bewunderten. Nun hieß es, nicht der Knab, sondern der Vatter hat es gemacht. – – Hier fiel aber auch der Credit der Verläumder: denn sie verfielen ab uno extremo ad aliud. und hier sassen sie gleich im Pfeffer. Ich ließ den nächsten besten Theil der Wercke des Metastasio

nehmen, daß Buch öffnen, die erste Aria, die in die hände fiel dem Wolfgang: vorlegen; er ergrief die Feder, und schrieb, ohne sich zu bedenken, in Gegenwart vieler Personen von Ansehen, die Musick dazu mit vielen Instrumenten in der erstaunlichsten Geschwindigkeit. Dieses that er bey dem Capellmeister Bono, bey dem Abbate Metastasio, bey dem Hasse und bey dem Tit: Herzogen von Braganza und Fürsten von Caunitz. Entzwischen ist wieder eine andere opera ausgetheilt worden; und da nun nichts mehr zu widersprechen ist, so soll des Wolfgang: seine gleich darauf gemacht werden. – – – Hundertmahl habe ich wollen zusammen packen und davon reisen; und wäre diese opera eine opera seria, so wäre ich den Augenblicke, ja den ersten Augenblick abgereist und hätte solche S:^e hochfürstlichen Gnaden zu füssen gelegt: Allein, da es eine opera Buffa ist, und zwar eine solche, die besondere characters von Personne Buffe erfordert, so muß ich unsere Ehre hier retten, es koste was es wolle. Es steckt die Ehre unsers gnädigsten Landes Fürsten ebenfals darunter. S:^e Hochfürstlichen Gnaden haben keine Lügner, keine Charlatans, keine Leutbetrieger in ihren Diensten, die mit Vorwissen und gnädigster höchsterdieselben Erlaubnis an fremde Orte gehen, um den Leuten gleich den Taschenspielern, einen blauen Dunst vor die Augen zu machen; Nein: sondern ehrliche Männer, die zur Ehre ihres Fürsten und ihres Vatterlandes der Welt ein Wunder verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen geböhren werden. Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig, sonst wäre ich die undankbarste Creatur: *und wenn ich jemals schuldig bin die Welt dieses wundershalben zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man alles, was nur ein Wunder heist lächerlich machet und alle Wunder widerspricht.* Man muß sie demnach überzeugen: und war es nicht ein grosse freude und ein grosser Sieg für mich, da ich einen voltairianer mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: *Nun habe ich einmahl in meinem Leben ein Wunder gesehen; daß ist das erste!* Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbahrlich, und folglich nicht zu widersprechen ist; so will man es unterdrucken: *Man will Gott die Ehre nicht lassen;* man denckt: es kommt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu seyn. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen: und wie würde es sichtbahrer, als in einer grossen volkreichen Statt durch ein öffentliches Specktakel? – – – Aber sollen wir uns über fremde Verfolgungen wundern, da fast dergleichen in dem GeburtsOrt dieses Kindes geschehen? – – welche schande! welche Unmenschlichkeit! Nun werden sie sich noch wundern, warum Tit: der Fürst Caunitz und andere grosse, ja S:^e Majestät der Kayser selbst nicht befehlen, daß die opera aufgeführt wird. Erstlich können sie es nicht befehlen, weil es pur das interesse des Sgr Affligio |: den einige Graf Affligio heissen |: betrifft: 2.^{do} würden sie es ihm zu einer anderen Zeit respective befehlen: allein da der Fürst Caunitz, wieder den willen S:^e Majestätt dem Affligio beredet hat, daß er französische Comoedianten hat koinmen lassen die ihn jährlich über 70000 f: kosten, und die ihn nun |: da sie den Zulauf nicht haben, den man gehoffet |: in Unter-gang bringen, und er Affligio, die Schuld auf den Fürst Caunitz wälztet, dieser Fürst hingegen sich an Hofnung machte den Kayser dahin zu bewegen, daß er an dem französischen Theater beliebt haben, und dem [!] Unkosten ihm

affligio ersetzen sollte; so liessen S:^e Mayestätt sich viele Wochen gar in keinem Specktahl sehen. Sehen sie den verdrüsslichen Umstand, der sich zu gleicher Zeit erügnen muste; und der auch dazu half, daß Affligio sich leicht bereden ließ die opera des Wolfgang: vom Haß zu schieben, um die 100. ducacaten im Sack zu behalten; und die anderer Seits verhinderte, daß aus Furcht des Ersatzes der 70000 f: Gulden niemand mit einem scharfen und befehlenden Nachdruck mit Affligio sprechen wollte. Entzwischen ist doch alles dieses unter der Hand geschehen. Affligio schob den Verzug der opera auf die Sänger, und sagte, sie könnten und wollten solche nicht singen; Die Sänger hingegen schoben es auf dem Affligio, und gaben vor, er hätte gesagt, und sich gegen sie erklärt, daß er solche nicht aufführen werde: Sie könnten sich ia ein und anderes ändern lassen. Es soll also aufgeführt werden. Sollte nun aber ein neue Hinderniß sich äussern, das sich jetzt zeigen muß; so werde meine Klage an S:^e Majestätt den Kayser und die Kayserin gelangen lassen, und eine solche Genugthuung verlangen, die unsere Ehre vor ganz Wienn und der ganzen ehrlichen Welt rettet; denn es würde keine Ehre für uns, ja für den Hof zu Salzburg seyn, wenn wir uns durch den uns verfolgenden Neid so platterdings abtreiben, und den Bosshaften Platz liessen nach unserer Abreise dem unwissenden Publico vorzusagen |: wie es bereits geschehen |: daß der Wolfgang: die opera gar nicht zu stande gebracht habe, oder daß sie so schlecht ausgefallen, daß man solche gar nicht habe aufführen können etc. etc. Sehen sie, wie man sich in der Welt durchraffen muß. Hat der Mensch kein Talent; so ist er unglücklich genug: hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maase seiner Geschicklichkeit. Über alles dieses, was ich ihnen nun erzehlet habe, fällt jetzt eine Sängerin, die Bernasconi, in einen starcken Cartharr, und die Baglioni ist auch nicht gar wohl: dieses verhindert und verschiebt wiederum die Sache wenigstens auf 3. Wochen; so, daß ich mit dem äusersten Verdrusse, dergleichen ich auf unsern Reisen keinen gehabt habe, den Ausgang dieser verhassten Sache abwarten muß. alle vernünftigen Menschen müssen mit Schaam bemerken, daß es eine Schande für unsere Nation ist, daß wir teutsche einen Teutschen zu unterdrücken suchen, dem fremde Nationen durch die grösste Bewunderung, ja durch öffentliche Schriften haben Gerechtigkeit widerfahren lassen. Allein mit Gedult und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen, daß die Wiedersacher bosshafte Lügner, Verläumder, und Neidische Creaturen sind, die über ihren Sieg in der faust lachen würden, wenn man sich erschrecken, oder ermieden liesse, und aus Verdruss davon reisete: Um so mehr, als solche Leute in Wienn, die etwa eine Prinzessin oder einen Kayser: Printzen zu unterweisen haben, ja auch diejenigen, die nur die hiesige Luft einschlucken, schon Stolz genug sind, weil hier der Sitz des Kayzers ist, Leute, die auswärtigen Fürsten dienen, mit Verachtung anzuschauen, und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig zu sprechen. Nun glaube ich, wissen sie meine Umstände; – – und dennoch habe es nur überhaupts erzehlet. Ich würde auch die Begebenheit an S:^e hochfürstlichen Gnaden unsern gnädigsten Herrn selbst berichtet haben, wenn ich höchstdieselbe mit einer so langen Geschichte von wichtigeren Sachen zu stören, nicht anstand genohmen hätte.“

Am 6. August hegt Leopold Mozart noch die Hoffnung, daß die Oper Wolfgang aufgeführt werden kann. Er gesteht seinem Hausherrn Hagenauer: „*ich würde dergleichen Begebenheiten müde seyn, wenn ich nicht aus der Erfahrung hätte, daß manche Sache oft eine ganz andere Wendung bekam, als ich mir niemals hoffen könnte*“. Die Hoffnung sollte trügen: *La finta semplice* wurde nicht aufgeführt.

Die Tatsache, daß die Aufführung von *La finta semplice* in Wien 1768 verhindert worden ist, veranlaßte Leopold Mozart am 21. September bei einer ihm gewährten Audienz, Kaiser Joseph II. eine Beschwerdeschrift („*Species facti*“) gegen den Theaterimpresario Giuseppe Afflisio zu überreichen⁶:

„Nachdem viele des hiesigen Adels, so wohl durch auswärtige Nachrichten als durch eigene Untersuchung und ange stellte Proben von dem ausserordentlichen Talente meines Sohnes überzeugt waren; so wurde es durchgehends als eine der bewunderungswürdigsten Begebenheiten dieser und der vorigen Zeiten angesehen, wenn ein Knab von 12 Jahren eine Opera schreiben, und selbst dirigiren sollte. Eine gelehrte Schrift aus Paris bestärkte diese Meinung, indem solche, nach einer ausführlichen Beschreibung der Genie meines Sohnes behauptet: *es wäre kein Zweifel, dieses Kind werde in einem Alter von 12 Jahren auf einem oder dem andern Theater Italiens eine Opera schreiben*; und iederman glaubte ein Deutscher müste solch einen Ruhm nur seinem Vaterlande vorbehalten. Ich wurde hiezu einhellig aufgemuntert; Ich folgte der allgemeinen Stimme, und der Holland: Minister H: Graf von Degenfeld war der erste, welcher dem Theaterimpresario Affligio den Vorschlag machte; weil ihm die Fehigkeit des Knaben schon in Holland satssam bekannt ware. der Sänger Carattoli war der zweyte, der es dem Affligio vortrug; und die Sache wurde bey dem Leibmedico Laugier in Gegenwart des jungen Baron van Swieten und der zween Sängers Carattoli und Caribali [recte: Caribaldi] mit dem Impresario beschlossen, um so mehr, als alle, sonderbar aber die 2 Sängers mit grösstem Ausdruck behaupteten, daß eine auch sehr mittelmässige Musik von einem so jungen knaben wegen dem ausserordentlich wunderbaren, und schon um dieses Kind im orchester beym Clavier sein Werk dirigiren zu sehen, die ganze Statt ins Theater ziehen müste. Ich ließ also meinen Sohn schreiben.

Sobald der erste Act fertig war, bath ich den Carattoli solchen zu hören und zu beurtheilen, um mich sicher zu stellen. Er kam, und seine verwunderung war so groß, daß er gleich den folgenden Tag wieder bey mir erschien, und den Caribaldi mit sich brachte. Caribaldi, nicht weniger erstaunt, führte ein paar Tage darauf den Poggi zu mir. Alle zeigten einen so ungemeynen Beyfahl, daß sie alle, auf mein wiederholtes fragen: *ob sie wohl glaubten daß es gut wäre? – ob sie dafür hielten, daß er fortfahren sollte? –* sich über mein Misstrauen ärgerten, und öfters mit vieler

⁶ Im folgenden zitiert nach: Bauer–Deutsch I, Nr. 139, S. 279–283 (mit Faksimile der ersten Seite des Originals).

Bewegung ausruft: *cosa? – – come? questo è un portento! questo opera andera [recte: andrà] alle stelle! è una meraviglia! – non dubiti, che scrivi avanti! – &c: sammt einer Menge anderer Ausdrücke. das nämliche sagte mir nach der Hand Carattoli in seinem eigenen Zimmer.*

Durch den Beyfall der Sänger eines erwünschten Erfolges versichert ließ ich meinen Sohn in der Arbeit fortfahren; bath aber auch den LeibMedicum Logier mit dem Impreßario der Bezahlung halber in meinem Nahmen Richtigkeit zu machen. Es geschahe; und *Affligio versprach 100 ducaten.* Um nun meinen theuern Aufenthalt in Wienn zu verkürzen, machte ich damals den Antrag, daß die Opera noch vor der Abreise S': Mayst: nach Hungarn aufgeführt werden möchte; allein einige Abänderungen, die der Poet [Marco Coltellini] im Texte zu machen hatte, hemmten die Composition; und Affligio erklärte sich, daß er solche auf die Zurückkunft S': Mayst: wolle aufführen lassen.

Nun lag die opera schon einige Wochen fertig. Man fieng zu Copiren an; und der erste Act wurde den Sängern, gleich darauf auch der Zweyte ausgetheilt: da unterdessen mein Sohn ein und andere Arie, ja so gar das Finale des ersten Acts bey verschiedenen Gelegenheiten der Nobleße bey dem Clavier produciren musste, welches von allen bewundert ward, davon bey T: Fürsten von Kauniz Affligio selbst ein Augen und Ohrenzeug ware. Nun sollten die Proben ihren Anfang nehmen.

Allein, – wie hätte ich dieses vermuthen sollen! hier nahmen auch die verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang.

Es geschieht sehr selten, daß eine Opera gleich bey der ersten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung leiden sollte. Eben desswegen pflegt man anfangs bey dem Flüg allein, und bis nicht die Sänger ihre Parthien, besonders die Finale wohl zusammengestudiert haben, niemals mit allen Instrumenten zu probiren.

Doch hier geschahe gerade das Gegentheil. Die Rollen waren noch nicht genug studiert, es war keine Probe der Sänger bey dem clavier gemacht, die Finale nicht zusammengestudiert, und dennoch nahm man die Probe des ersten Acts mit dem ganzen Orchester vor, um nur der Sache gleich anfangs ein geringes und verwirrtes Ansehen zu geben. Niemand, der zugegen war, wird es eine Probe nennen ohne darüber zu erröthen; und das lieblose betragen derjenigen, denen es ihr Gewissen sagen wird, will ich nicht anführen. Gott mag es ihnen verzeihen.

Nach der Probe sagte mir Affligio: *es wäre gut; doch, da ein und anderes zu hoch wäre, so müste da und dort einige veränderung gemacht werden: ich möchte nur mit den Sängern sprechen; und da S': Mayst: schon in 12 Tagen hier wären, so wollte er die Opera in 4 oder längstens 6 wochen aufführen, damit man Zeit hätte alles in gute Ordnung zu bringen. Ich sollte mich darüber gar nicht aufhalten; er sey Mann von seinem Worte, und werde in allem sein Versprechen halten; es wäre nichts neues; auch bey andern opern giengen Abänderungen vor etc. etc.*

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in den ersten Act zwei neue Arien gemacht?: unterdessen aber im Theater la Caschina aufgeföh-

ret. Nun war die bestimmte Zeit verfllossen, und ich hörte Affligio hätte abermahl eine andere opera austheilen lassen. Es gieng so gar die Rede: Affligio werde die Opera gar nicht aufführen, er hätte sich verlauten lassen, *die Sänger könnten solche nicht singen:* die es doch selbst vorhero nicht nur gut geheissen, sondern bis in den Himmel erhoben hatten.

Um mich auch wider dieses Geschwätz sicher zu stellen musste mein Sohn bey dem jungen Baron von Swieten in Gegenwart des H: Grafen von Spork, des Duca de Braganza und anderer Musikverständigen die ganze Opera bey dem Clavier produciren. Alle verwunderten sich höchstens über das Vorgeben des Affligio und der Sänger; alle waren sehr gerührt und erklärten sich einhellig, daß ein so unchristliches unwahrhaftes und bossaftes Vorgeben nicht zu begreifen wäre; daß sie diese Opera mancher italiänischen vorzögen, und daß, statt ein solches himmlisches Talente zu ermuntern ein Cabale dahinter stecke, welches sichtbarlich nur dahin abziehle dem unschuldigen Knaben den Weeg zu seiner verdienten Ehre und Glück abzuschneiden.

Ich begab mich zum Impreßario, die wahre der Sachen Beschaffenheit zu erfahren. Dieser sagte mir: *Er wäre niemals dagegen die Opera aufzuführen; ich werde es ihm aber nicht verdenken, wenn er auf sein interesse sehe; man hätte ihm einigen Zweifel beygebracht, daß solche vielleicht nicht gefahlen möchte; er habe die Caschina, und wolle nun auch die Buona figliuola probieren lassen, dann aber gleich des Knaben opera aufführen: sollte sie nun nicht, wie er wünschte, gefahlen, so wäre er wenigst schon mit zwei andern opern versehen.* Ich schützte meinen bereits langen Aufenthalt vor, und dessen Verlängerung. Er erwiderte: *Ey was! 8 Tage mehr oder weniger, ich lasse es dann gleich vornehmen.* Bey diesem blieb es nun. des Carattoli Arien waren geändert; mit Caribaldi alles richtig gemacht; desgleichen mit Poggi und Laschi etc: ieder versicherte mich öfter ins besondere: *er hätte nichts einzuwenden; alles käme lediglich auf den Affligio an.* Entzwischen verfloß mehr als ein Monat. Der Copist sagte mir er hätte noch keine ordre die veränderten Arien abzuschreiben; und da ich bey der Hauptprobe der buona figliuola vernahm, Affligio wollte wieder eine andere opera vornehmen, stellte ich ihn selbst zur Rede. Hierauf gab er in meiner und des Poeten Coltellini Gegenwart dem Copisten Befehl, daß alles in zween Tagen ausgetheilt, und die opera längstens in 14 Tagen mit dem Orchester probiert werden solle.

Allein die Feinde des armen Kindes]: wer sie immer sind] haben es abermahl hintertrieben. Den nämlichen Tag bekam der Copist Befehl mit dem Schreiben einzuhalten: und in einem paar Tage darauf erfuhr ich, – Affligio hätte nun beschlossen die opera des Knaben gar nicht aufs Theater zu geben. Ich wollte Gewisheit der Sache haben, gieng zu ihm, und erhielt den Bescheid: *Er hätte die Sänger zusammenberufen, diese gestünden zwar ein, daß die opera zwar unvergleichlich Componirt, aber nicht Theatralisch wäre, und folglich von ihnen nicht konnte aufgeführt werden.* diese Rede war mir ganz und gar unbegrifflich. Denn sollten wohl die Sänger es wirklich wagen dasjenige ohne schamroth zu werden zu verachten, was sie vorher bis an die Sterne erhoben, zu welchem sie den Knaben selbst aufgemuntert, und was sie dem Affligio selbst als gut angepriesen haben? – – Ich antwortete ihm: *er könne nicht*

⁷ Vgl. dazu unten den Exkurs *Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769.*

verlangen, daß der Knab die grosse Mühe eine opera zu schreiben umsonst unternommen habe. Ich erinnerte ihn seines accords; ich gab ihm zu verstehen, daß er uns vier Monate herumgezogen, und uns in mehr als 160 ducaten Unkosten gebracht. Ich erinnerte ihn der von mir versäumten Zeit, und versicherte ihn, daß ich mich so wohl der 100 ducaten, die er mit dem Leibmedico Laugier accordirt hatte, als übrigen Unkosten halber an ihn halten werde.

Auf diese meine billige Forderung ertheilte er mir eine unverständliche Antwort, die seine verlegenheit verrieth mit der er sich, weis nicht wie, von der ganzen Sache loszumachen suchte, bis er endlich mich in den schändlichst lieblosen Ausdrücken verließ: wenn ich den knaben wollte prostituiert haben, so werde er die opera belachen und auspfeifen lassen. Coltellini hörte dieses alles. Dieses wäre also der Lohn, der meinem Sohne für seine grosse Bemühung eine opera zu schreiben |: davon sein original 558 Seiten beträgt |: für die versäumte Zeit und die gemachten Unkosten angebothen wird? – – und wo bliebe endlich, was mir am meisten am Herzen lieget, die Ehre und der Ruhm meines Sohnes, da ich es nun nicht mehr wagen darf auf die Vorstellung der opera zu dringen, nachdem man mir deutlich genug zu verstehen gegeben hat, daß man sich alle Mühe geben würde solche elend genug zu produciren; da man ferner bald vorgiebt, die Composition seye nicht zu singen, bald, sie seye nicht Theatralisch, bald, es seye nicht nach dem Texte, bald, er wäre nicht fähig gewesen eine solche Musik zu schreiben und was derley alberns und sich selbst widersprechendes Geschwätz immer ist, welches doch alles bey einer genauen Untersuchung der musikal: Kräften meines Kindes, um welches ich hauptsächlich zu seiner Ehre angelegentlichst und allerunterthänigst bitte, zur Schande der neidischen und ehrenrauberischen Verleumder, wie ein Rauch verschwinden, und iederman überzeugen wird, daß es lediglich dahin abziehle, ein unschuldiges Geschöpf, dem Gott ein ausserordentliches Talent verliehen, und welches andere Nationen bewundert und aufgemuntert haben, in der Hauptstadt seines Deutschen Vatterlandes zu unterdrücken und unglücklich zu machen.“

Am 24. September 1768 unterrichtete Leopold Mozart Hagenauer von seiner Beschwerdeschrift. „Es ist auch schon die Untersuchung“, so weiß Leopold Mozart zu berichten, „dem Graf Spork Excellenz übergeben worden, und Affligio hat ordre sich zu verantworten; indem ich nebst den 100. ducatten für die opera noch die diese Zeither hier gemachte Unkosten fordere etc. Gedult; es wird sich nun bald zeigen. Der Kayser war aufs gnädigste und versprach uns alle Gerechtigkeit.“

*

Ein Trost blieb Vater und Sohn Mozart: Zur Weihe der Waisenhauskirche am Rennweg komponierte Mozart eine Messe (KV 139/114^a = KV^{3a}: 47^a), die er am 7. Dezember 1768 in dieser Wiener Kirche selbst

dirigierte⁸. Damit, so Leopold Mozart an Hagenauer am 14. Dezember 1768, sei wieder gut gemacht worden, „was die Feinde durch Verhinderung der opera zu verderben gedacht [. . .] und hat den Hof und das publicum, da der Zulauf erstaunlich war, der Bossheit unserer Widersacher überführt“.

Das Verzeichniß alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7^{ten} Jahre componiert, und in originali kann aufgezeigt werden hat Leopold Mozart wohl im Hinblick auf die Intrigen um *La finta semplice* niedergeschrieben. Den Widersachern Wolfgang wollte er damit zeigen, welches „Werkverzeichnis“ der 12jährige zu bieten hatte. In diesem Verzeichnis der Jugendwerke, wohl Ende 1768 aufgezeichnet, wird *La finta semplice* gegen den Schluß hin mit den folgenden Worten erwähnt: „Und nun die opera *Buffa La Finta Semplice*, die in der *Original Spart* 558 seiten beträgt.“⁹

Die Sänger der verhinderten Wiener Aufführung 1768

In Mozarts *La finta semplice* hätten die renommiertesten Sänger, über die Wien 1768 verfügte, mitsingen sollen. Sie seien hier kurz aufgeführt¹⁰:

Rosina: Clementina Poggi (gest. nach 1783), Sopran (Tochter des Sängers Domenico Poggi, der als Simone vorgesehen war), mit dem aus Rom stammenden Tenor Antonio Baglioni verheiratet. Clementina sang zunächst in Opere buffe in Venedig (1754, 1755, 1760–1762, 1764), 1760 war sie in den Opere serie *Enea nel Lazio* von Tommaso Traëtta und *La clemenza di Tito* von Baldassare Galuppi im Regio Teatro di Torino zu hören; in Johann Adolf Hasses *Il Trionfo di Clelia* debütierte sie 1762 in Wien, in Hasses *Partenope* war sie 1767 in Neapel zu sehen.

Don Cassandro: Francesco Carat(t)oli (um 1705 bis 1772), Baßbuffo, war zunächst Kammermusiker des Herzogs von Modena. Über Triest kam er ca. 1763 nach Wien.

Don Polidoro: Gioacchino Caribaldi (Garibaldi) (geb. 1743 in Rom, gest. nach 1792 in Rom), Tenorbuffo, sang bereits 1759 im römischen Teatro all'Argentina.

⁸ Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) I/1, Abt. 1: *Messen* · Band 1 (Walter Senn), S. 37–158.

⁹ Das vollständige Verzeichnis abgedruckt bei: Bauer–Deutsch I, Nr. 144, S. 287–289 (mit Faksimile der ersten Seite des Originals); zu *La finta semplice* vgl. die Zeilen 66–67.

¹⁰ Zur weiteren Charakterisierung der Sängerinnen und Sänger vgl. [Joseph von] *Sonnenfels gesammelte Schriften*. Fünfter Band, Wien 1784 (Exemplar in der Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur: 73.831 I).

Im Karneval 1762 finden wir ihn im Teatro Ducale in Parma in Opere buffe von Giuseppe Scolarì und Baldassare Galuppi. Weitere Stationen: Herbst 1765 Teatro S. Samuele in Venedig, Teatro Ducale in Mailand; 1766 sang er im Teatro di Cocomero in Florenz; Caribaldi begab sich dann wieder nach Venedig.

Giacinta: Teresa (Theresia) Eberhardi, Alt, gehörte seit 1766 dem Wiener Ensemble an. Sie sang am Burgtheater am 25. Oktober 1766 die Emilia in Florian Leopold Gäßmanns *Il Viaggiator ridicolo*, am 26. April 1767 die Angiolina in Gäßmanns *L'Amore artigiano*, im selben Jahr stellte sie sich auch als Lucinda in Galuppi's dreiaktiger Opera buffa *Il Vecchio geloso* vor.

Ninetta: Antonia Bernasconi (geb. ca. 1741 in Stuttgart, gest. 1803? in Wien?), Sopran, war die Tochter des Kammerdieners Wagerle. Den Namen Bernasconi hat sie von ihrem Stiefvater und Lehrer Andrea Bernasconi angenommen, der ihre Mutter 1743 heiratete. Erfolgreich debütierte sie am 21. Januar 1762 in München als Aspasia in Bernasconis *Temistocle*. Nach Wien kam sie 1765/66; hier stellte sie sich zunächst in Opern von Niccolò Piccinni und Antonio Sacchini vor. Der erste große Erfolg war ihr am 26. Dezember 1767 als Alceste in Glucks gleichnamiger Oper beschieden.

Fracasso: Filippo Laschi, Tenorbuffo, wahrscheinlich aus Florenz stammend, ein Generationsgenosse des Francesco Carat(oli), ist als Sänger in London (1748–1753), in Brüssel (1749) und Turin (1754) nachgewiesen. Im Januar 1765 sang Laschi den Messer Ridolfo in Baldassare Galuppi's *Le tre amanti ridicoli* im Burgtheater.

Simone: Domenico Poggi (gest. nach 1790), Baß, in Prato gebürtig, war über Rom und Triest (1764) 1767 nach Wien gekommen. Hier sang er zunächst am 26. Dezember 1767 das Oracolo in Glucks *Alceste*.

Aufführung 1769 in Salzburg

Es ist natürlich und verständlich, daß Leopold Mozart nach dem Wiener Fehlschlag Möglichkeiten gesucht hat, die erste italienische Oper seines Sohnes doch noch zur Aufführung zu bringen. Dafür, daß eine Aufführung in Salzburg stattgefunden haben könnte, sprechen:

1. Ein von Rudolph Angermüller 1977 in der Bibliothèque nationale Paris aufgefundenes Salzburger Li-

bretto¹¹ aus dem Jahre 1769 (siehe dazu weiter unten den Abschnitt *Die Quellen [1. Text]* und die Faksimiles auf S. XXXV).

2. Teile in Mozarts Autograph, die 1769 niedergeschrieben worden sind (siehe dazu weiter unten den Exkurs *Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769*).

Das Titelblatt des Librettos und die Seite „Personaggi“ werden in der Mozart-Literatur als „Programm“¹² und „Theaterzettel“¹³ bezeichnet. Die Angaben entstammen nach Otto Erich Deutsch¹⁴ einem „Programm der Uraufführung der *Finta semplice*“. Deutsch gibt als Quelle die dritte Auflage von Otto Jahns *W. A. Mozart* an¹⁵. Jahns (bzw. Deiters) wiederum schöpft seine Information aus Gustav Nottebohm's *Mozartiana*¹⁶. Nottebohm bemerkt, daß ihm „von anderer Seite“ die Abschrift des „Salzburger Theaterzettels“ zugekommen sei, der allerdings bis heute nicht wieder aufgetaucht ist. Informant Nottebohm's war Ludwig Ritter von Köchel, der in seinem Aufsatz *Nachträge und Berichtigungen zu v. Köchel's Verzeichnis der Werke Mozarts*¹⁷ schreibt:

„Nach einem Programme (1769 gedruckt in der Hofbuchdruckerei in Salzburg) im Besitz von Mr. Richard in Paris, wurde dieses ‚dramma giocoso per musica‘ auf Befehl des Erzbischofs Sigmund von Schrattenbach 1769 im Hoftheater zu Salzburg gegeben.“

Köchel gibt dann die Besetzung und den Komponisten an. Er scheint mit Richard korrespondiert zu haben; ob „Mr. Richard“ Köchel eine falsche Auskunft gegeben hat – ihm dürfte das Salzburger Libretto vorgelegen haben –, ist nicht mehr zu eruieren, da entsprechende Briefe fehlen. Woher die Bibliothèque nationale ihr Exemplar bekommen hat, ist nicht mehr festzustellen. Sollte es ein Geschenk des Monsieur Richard gewesen sein?

Einschlägige Literatur über die *Finta semplice* bis hin zu unsere Tage behauptet, die Oper sei am 1. Mai 1769

¹¹ Vgl. dazu: Rudolph Angermüller, *Ein neuentdecktes Salzburger Libretto (1769) zu Mozarts ‚La Finta semplice‘*, in: *Die Musikforschung* 31 (1978), Heft 3, S. 318–322.

¹² Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34), S. 82.

¹³ Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Band 1, Leipzig 7/1955, S. 126.

¹⁴ Vgl. Anmerkung 12.

¹⁵ Dritte Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. Erster Theil, Leipzig 1889, S. 108–109.

¹⁶ Von Mozart herrührende und ihm betreffende, zum größten Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften hrsg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1880, S. 103.

¹⁷ In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Neue Folge 2 (1864), Nr. 29, Leipzig: 20. Juli 1864, Spalte 493–496, besonders Spalte 495.

im kleinen Hoftheater der Salzburger Residenz aufgeführt worden¹⁸. Für das Datum des 1. Mai gibt es bis heute keine zeitgenössische Quelle; zu bedenken ist auch, daß der Fürsterzbischof laut Tagebuch des Abtes von St. Peter in Salzburg, Beda Seeauer, am 1. Mai in Hallein weilte. Es muß auch mit Nachdruck festgestellt werden, daß es keine Briefstelle, keine Tagebuchnotiz eines Salzburger Zeitgenossen oder sonstige Dokumente gibt, die eine Aufführung der Oper in Salzburg erwähnen.

Nach dem nun vorliegenden Salzburger Libretto, das der Hof selbst besorgte, darf geschlossen werden, daß 1769 eine Aufführung von Mozarts *La finta semplice* in der Salzachstadt stattgefunden hat, zumindest aber geplant war. Ein zeitgenössisches Salzburger Aufführungsmaterial, das sich im Salzburger Konsistorialarchiv oder in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg befinden müßte, kann jedoch zur Stunde nicht nachgewiesen werden. Daß ein solches Material existiert haben muß, beweist eine Stelle in Leopold Mozarts Brief vom 17. Dezember 1769, als er sich mit Wolfgang auf der ersten Reise nach Italien befand. Leopold schreibt an seine Frau aus Innsbruck: „Die Partes [= Singstimmen] v[on] der opera [womit nur *La finta semplice* gemeint sein kann] habe mit fleiß sammt den Violinstimmen zu Hause gelassen, und nur die Spartitur mitgenommen.“ (Leopold scheint das Werk also so hoch eingeschätzt zu haben, daß er es in Italien zumindest vorweisen wollte.) Und auch Nannerl schreibt am 23. März 1800 aus St. Gilgen an Breitkopf & Härtel in Leipzig, daß sie *La finta semplice* aus den Beständen der Salzburger fürsterzbischöflichen Musik abschreiben lassen könne.

Die auf der Seite „Personaggi“ des Librettos (Faksimile: S. XXXV) genannten Sänger gehörten der renommierten Salzburger fürsterzbischöflichen Hofmusik von 1769 an. Sie seien hier vorgestellt:

Rosina: Maria Magdalena Lipp¹⁹ (geb. 1745 in Salzburg?, gest. 10. Juni 1827 in Salzburg), Sopran, war Salzburger fürsterzbischöfliche Hofsängerin vom 8. Januar 1765 bis zum 31. Dezember 1803. Anfang Oktober 1761 (spätestens) schickte der Salzburger Fürsterzbischof sie zusammen mit Maria Anna Braunhofer auf seine Kosten zur Gesangsausbildung nach Venedig. Hier weilte sie bis zum 21. Juni 1764.

Am 17. August 1768 heiratete sie in der Salzburger Corpus-Christi-Kirche Johann Michael Haydn.

Don Cassandro: Joseph von Arimathia Hornung²⁰, Baß und Tenor, aus Ramelzhofen in Schwaben gebürtig, war seit/nach 1757 am Stiftschor der Erzabtei St. Peter in Salzburg tätig.

Don Polidoro: Franz (de Paula) Anton Spitzeder²¹ (geb. 2. August 1735 in Traunstein/Bayern, gest. 19. Juni 1796 in Salzburg), Tenor, ist in Salzburger Akten vom 1. Januar 1760 bis Juni 1796 als Hoftenorist verzeichnet. Figuralgesangslehrer am Salzburger Kapellhaus war er vom 8. Januar 1770 bis Juni 1796, Klavierlehrer am Kapellhaus vom 22. Dezember 1777 bis 17. Januar 1779.

Giacinta: Maria Anna Braunhofer (Prauhofer)²² (geb. 15. Januar 1748 in Mondsee, gest. 20. Juni 1819 in Salzburg), Alt, war Salzburger fürsterzbischöfliche Hofsängerin vom 8. Januar 1765 bis zum 31. Dezember 1803. Die 13jährige Braunhoferin, die aus einer Organistenfamilie stammte, schickte Schratzenbach gemeinsam mit Maria Magdalena Lipp Anfang Oktober 1761 (spätestens) nach Venedig zur Gesangsausbildung; in der Lagunenstadt blieb sie bis zum 21. Juni 1764.

Ninetta: Maria Anna Fesemayr (Fesenmayr, Fösenmayr, Fösömayr)²³ (geb. 20. Februar 1743 in Salzburg?, gest. 1782 in Salzburg?), Sopran, war Salzburger fürsterzbischöfliche Hofsängerin vom 24. Dezember 1765 bis Ende 1782. Fürsterzbischof Schratzenbach schickte sie mit ihrem späteren Mann, Anton Cajetan Adlgasser, im Januar 1764 nach Venedig, wo sie bis Dezember 1765 blieb. Als die Fesemayr am 19. Juni 1769 in der Salzburger Corpus-Christi-Kirche Adlgasser heiratete, war der 13jährige Mozart der Brautführer; Vater und Sohn Mozart fungierten auch als Trauzeugen.

Fracasso: Joseph (Dominikus) Nikolaus Meissner (Meißner, Meisner)²⁴ (geb. wahrscheinlich 1725 in Salzburg, gest. 12. März 1795 in Salzburg), Baß und Tenor, war von 1747 bis zum 12. März 1795 Hofbassist in Salzburg, vom 1. April 1751 bis 8. Januar 1770 Figuralgesangslehrer im Salzburger Kapellhaus.

Simone: Felix (Cajetan) Winter (Winder, Windter)²⁵ (geb. 30. Mai 1722 in Salzburg, gest. Ende Oktober/

²⁰ Vgl. zu Hornung: Hintermaier, a. a. O., S. 188 f.

²¹ Vgl. zu Spitzeder: Hintermaier, a. a. O., S. 413–418.

²² Vgl. zu Maria Anna Braunhofer: Hintermaier, a. a. O., S. 45–47.

²³ Vgl. zu Maria Anna Fesemayr: Hintermaier, a. a. O., S. 109–111.

²⁴ Vgl. zu Meissner: Hintermaier, a. a. O., S. 263–273.

²⁵ Vgl. zu Winter: Hintermaier, a. a. O., S. 460–462.

¹⁸ U. a. in: *Vita di Giuseppe Afflisio*, a. a. O., S. 23.

¹⁹ Vgl. zu Maria Magdalena Lipp: Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Phil. Diss. (masch.) Salzburg 1972, S. 227–230.

Anfang November 1772 in Salzburg), Baß, war von Mai 1753 bis Oktober/November 1772 Salzburger Hofbassst; als Domchoralist und Hofmusikakzessist fungierte er von Januar 1744 bis Mai 1753.

Nachrichten über die Oper nach Mozarts Tod

Das weiter oben schon wiedergegebene Zitat aus einem Brief Leopold Mozarts an seine Frau vom 17. Dezember 1769 aus Innsbruck ist die letzte überlieferte Mitteilung über *La finta semplice* zu Mozarts Lebzeiten. Erst nach seinem Tod taucht die Oper im Briefwechsel der Familie wieder auf.

In Maria Anna (Nannerl) Berchtold von Sonnenburgs (geb. Mozart) *Data zur Biographie des Verstorbenen Tonnkünstlers Wolfgang Mozart (1792)*, die für Friedrich Schlichtegrolls Nekrolog (erschien 1794 in Graz als *Mozarts Leben*) gedacht waren, lesen wir über *La finta semplice*:

„Wien. der Kaiser sagte dem Sohn, er möchte eine opera Buffa schreiben. der Kaiser liesse es auch dem Impresario, welcher das theater in Verpacht hatte wissen. der impresario machte auch mit dem Vatter alles richtig. der Sohn componirte die opera. Sie wurde aber nicht aufgeführt – – obwollen der Capellmeister Hasse. der Poet Metastasio solche ungemein lobten. Die opera hiesse La finta Semplice.“²⁶

Am 10. Oktober 1799 überließ Constanze Mozart Breitkopf & Härtel die Arie der Ninetta „*Sono in amore, voglio marito*“ (No. 23) für einen Dukaten²⁷. Diese Arie sandte Constanze dann am 8. Januar 1800 an Johann Anton André in Offenbach²⁸, da Breitkopf & Härtel die Arie „*nicht gebraucht*“ hätten²⁹. Nannerl schließlich fragte bei Breitkopf & Härtel am 17. Juli, 1. und 29. Oktober 1800 sowie am 9. Februar 1801 an, ob der Verlag an der *Finta semplice* interessiert sei. Breitkopf & Härtel zögerten zunächst, doch am 27. Mai 1801 „*ist die opera La finta Semplice bereits beym abschreiben*“³⁰; am 18. Juni 1801 konnte die kopierte Partitur dann nach Leipzig für 39 Gulden und 18 Kreuzer gesandt werden³¹. Am 27. August

1801 stellte Nannerl mit Genugtuung fest, daß die Partitur der *Finta semplice* in Leipzig beim Verlag angekommen sei³²; am 30. April 1807 mahnte sie die kopierte Partitur zusammen mit anderen Werken ihres Bruders bei Breitkopf & Härtel an³³.

Das Libretto

Wer Mozart das *Finta semplice*-Libretto zur Komposition ausgesucht und übergeben hat, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Es darf jedoch angenommen werden, daß Afflisio bei der Wahl des Stoffes maßgeblich beteiligt war und daß er sich dabei von dem kaiserlichen Hofpoeten Marco Coltellini (1719–1777) beraten ließ.

Der Grundtext der Mozartschen *La finta semplice* bildet das Drama giocoso *La finta semplice* von Carlo Goldoni (1707–1793)³⁴. Goldonis Stück wurde im Karneval 1764 im Teatro Giustiniani di S. Moisè in Venedig mit der Musik von Salvatore Perillo (um 1731–?) aufgeführt. Goldoni, der *La finta semplice* offensichtlich in Paris schrieb, nahm sich Philippe Néricault Destouches *La Fausse Agnès* ou *Le Poète campagnard* (1734) zum Vorbild. Destouches Komödie war in Italien gut bekannt, eine Übersetzung ins Italienische besorgte die Duchessa Maria Vittoria Serbelloni unter dem Titel *Il Poeta di villa*.

Für Wien ließ Afflisio den Text Goldonis von Marco Coltellini überarbeiten. Coltellini, der 1763/64 nach Wien gekommen war, wurde als Nachfolger Pietro Metastasios in der Donaumetropole Poeta cesareo. Coltellini ist in seinem Schaffen eher dem Livornesen und Gluck-Librettisten Calzabigi als Metastasio verpflichtet. Komponisten wie Gluck, Hasse, Joseph Haydn, Giuseppe de Majo, Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Giuseppe Sarti und Traëtta, um nur einige zu nennen, haben Coltellinis Texte vertont.

Vergleicht man Goldonis Text mit dem Coltellinis, so ergeben sich folgende prinzipielle Änderungen (vgl. auch den Kritischen Bericht):

1. Atto I/Scena 6: Die Abgangsarie des Cassandro „*Ella vuole ed io torrei*“ (No. 8) wurde von Coltellini neu gedichtet. Sie ist mehr handlungsbezogen, weniger Allgemeinplatz, buffonesker als der Goldonische Text.

²⁶ Zitiert nach: Bauer–Deutsch IV, Nr. 1212, S. 192, Zeilen 205–210.

²⁷ Bauer–Deutsch IV, Nr. 1259, S. 276, Zeilen 34–35.

²⁸ Bauer–Deutsch IV, Nr. 1273, S. 305, Zeile 10; dazu Eibl VI, S. 511: Kommentar zu dieser Stelle.

²⁹ Vgl. Bauer–Deutsch IV, Nr. 1292 (Constanze Mozarts Verzeichnis für Johann Anton André, Wien 1800), S. 340, Zeile 21.

³⁰ Vgl. Bauer–Deutsch IV, Nr. 1335, S. 404, Zeile 8.

³¹ Bauer–Deutsch IV, Nr. 1336, S. 405–407, Zeilen 4–6, 56–61, 68–74.

³² Bauer–Deutsch IV, Nr. 1337, S. 408, Zeilen 3–4.

³³ Vgl. dazu Bauer–Deutsch IV, Nr. 1377, S. 448f., Zeilen 31–44.

³⁴ Italienischer und deutscher Text bei Rudolph Angermüller, *La Finta semplice. Goldoni/Coltellinis Libretto zu Mozarts erster Opera buffa (italienisch-deutsch)*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 30 (1982), Doppelheft 3/4, S. 15–72. Auch als Sonderdruck: Kassel etc. 1982.

2. II/8: Strich im Rezitativ und statt einer Arie des Cassandro das Duett Fracasso-Cassandro „*Cospetton, cospettonaccio!*“ (No. 19).

3. II/10: Strich.

4. III/1: Die Arie des Simone „*Vieni, vieni, oh mia Ninetta*“ (No. 22) und das folgende Rezitativ sind Neudichtungen Coltellinis.

5. III/2: Neudichtung der Giacinta-Arie zu Beginn der Szene (Giacinta: „*Che scompiglio, che flagello*“, No. 24) und Texterweiterung im folgenden Rezitativ.

6. III/3, 4 und *Scena ultima* sind neu gefaßt (umgestellt und erweitert), und anstelle von Goldonis Schlußsentenz

Chi non sa talvolta fingere,
Non sa mai signoreggiar;
E l'impari dalle femmine,
Chi vuol farle innamorar.

schrrieb Coltellini:

È inutile adesso
Di far più lamenti,
Già queste del sesso
Son l'arti innocenti,
E spirito e bellezza
Son gran qualità.

Coltellinis Verdienst am Libretto zur *Finta semplice* liegt darin, daß er vor allem den dritten Akt Bühnenwirksamer, operngerechter gemacht und ein wirkungsvolles Finale geschrieben hat.

Die Quellen

1. Text

Textbuch Salzburg 1769

[Titel:] LA / FINTA SEMPLICE. / DRAMMA GIO-COSO / PER MUSICA, / DA RAPPRESENTARSI IN CORTE, / PER ORDINE / DI S. A. REVERENDISSIMA / MONSIGNOR / SIGISMONDO / ARCIVESCOVO / E PRENCIPE / DI SALISBURGO: PRENCIPE DEL S. R. I. / LEGATO NATO DELLA S. S. A. / PRIMATE DELLA GERMANIA, / E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA / DEI CONTI DI / SCHRATTENBACH / &c. &c. / SALISBURGO: / Nella Stamperia di Corte 1769. [Vgl. das linke Faksimile auf S. XXXV.]

Das einzige bisher bekannte Exemplar (1977 von Rudolph Angermüller aufgefunden³⁵) befindet sich in

der Bibliothèque nationale Paris, Département des Imprimés, Signatur: Yd 1316.

Dieses Libretto überliefert – von geringfügigen Abweichungen abgesehen – den von Mozart vertonten Worttext, d. h. mit den Änderungen und Zusätzen von Marco Coltellini³⁶. Der originale Text von Carlo Goldoni³⁷ ist abgedruckt in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. A cura di Giuseppe Ortolani, 14 Bände: Milano 1935–1956, Band 12.

2. Musik

Autograph: Das aktweise in drei Bänden gebundene Originalmanuskript gehörte zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Der erste Band befindet sich heute in der Biblioteka Jagiellońska Kraków, die zwei anderen Bände in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West³⁸.

Weitere musikalische Quellen sind nicht überliefert. Dies bedeutet, daß die in Leopold Mozarts „*Species facti*“ (21. September 1768) sowie in seinem Brief aus Innsbruck vom 17. Dezember 1769 und im Briefwechsel Nannerls mit Breitkopf & Härtel von 1801 erwähnten Kopien (Partitur[en] und Aufführungsmaterial der Salzburger Aufführung von 1769) nicht nachgewiesen werden konnten³⁹.

Exkurs: Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769

La finta semplice gehört wie *Apollo und Hyazinth* KV 38, *Bastien und Bastienne* KV 50 (46^a), aber auch die frühen Messen und *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 zu einem Werkkomplex⁴⁰, der als frühes Zeugnis Mozartschen Komponierens und Nieder-

³⁶ Vgl. oben den Abschnitt *Das Libretto*. – Als Kuriosum und als Hinweis auf eine Redaktion des Textbuches vor Drucklegung 1769 in Salzburg sei erwähnt, daß in *Scena VI* des ersten Akts die Jahreszahl bei den Worten Rosinas „*Gli anni adesso . . .*“ gegenüber Mozarts vertontem Text: „*mille settecento sessant'otto*“ (vgl. S. 97, T. 52f.) geändert worden ist in: „*mille settecento sessantano-ve*“ (bei Goldoni selbst steht natürlich „*mille settecento sessanta-quattro*“).

³⁷ Vgl. oben den Abschnitt *Das Libretto*.

³⁸ Vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographe und Abschriften*. Katalog bearbeitet von Hans-Günter Klein (= Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, herausgegeben von Rudolf Elvers. Erste Reihe: *Handschriften*, Band 6, Edition Merseburger 1154), Kassel 1982, S. 23f.

³⁹ Vgl. oben die Abschnitte *Intrigen* und *Aufführung 1769 in Salzburg* sowie *Nachrichten über die Oper nach Mozarts Tod*.

⁴⁰ Vgl. NMA II/5/1 (Alfred Orel), NMA II/5/3 (Rudolph Angermüller), NMA I/1/Abt. I: *Messen · Band 1* (Walter Senn) und NMA I/4/1 (Franz Giegling).

³⁵ Vgl. oben den Abschnitt *Aufführung 1769 in Salzburg* mit Anmerkung 11.

schreibens unter Aufsicht des Vaters umrissen werden kann. In diesem Komplex ist *La finta semplice* als herausragendes Beispiel zu werten: Der Umfang⁴¹ der autographen Niederschrift übertrifft bei weitem den der anderen genannten Werke. Leopold Mozart hat maßgeblich auf den Kompositionsvorgang eingewirkt, hat in jeder Phase der Niederschrift mitgearbeitet und kann demnach mit Fug und Recht als der „Gesamtredakteur“ des Autographs bezeichnet werden.

Die Gründe dafür liegen auf der Hand: *La finta semplice* ist nicht nur Mozarts erste große Oper überhaupt, sondern sie befaßt sich auch mit einem Genre, der *Opera buffa*, das selbst für den gerade zwölf Jahre alten Mozart allein nicht zu bewältigen war, zumal bei einer so brillanten Textvorlage wie der von Carlo Goldoni. Dazu kam aber wohl auch die kurz bemessene Zeitspanne, die für die Komposition der *Finta semplice* zur Verfügung gestanden hat: Um die Monatswende März/April 1768 wurde die Komposition begonnen mit dem Ziel, die Oper rasch zur Aufführung zu bringen. Im oben zitierten Brief vom 30. Juli 1768, den Leopold Mozart an Lorenz Hagenauer nach Salzburg richtete, ist davon die Rede, daß sie „Anfangs auf Ostern gemacht werden“ solle, und die sicherlich „geschönte“ Darstellung der „*Species facti*“ spricht u. a. davon, daß die „*opera schon einige Wochen fertig*“ vorgelegen habe zu einer Zeit, als man den Kaiser in Kürze, nämlich in zwölf Tagen, aus Ungarn zurück erwartet und Afflisio die Mozarts auf eine Aufführung der *Finta semplice* innerhalb von „4 oder längstens 6 Wochen“ vertröstete. Die „*Species facti*“ berichtet von einer „Produktion“ der ganzen Oper durch Mozart am Klavier beim jungen Baron Gottfried van Swieten; wenn dieses Vorspiel, wie angenommen wird, im Juli 1768 stattgefunden hat, so müßte die Partitur der *Finta semplice* spätestens Anfang Juli 1768 abgeschlossen vorgelegen haben. Wann auch immer der letzte Federstrich an der Partitur gemacht worden sein mag, man hat auf jeden Fall davon auszugehen, daß für die Komposition und Niederschrift der *Finta semplice* wenig Zeit gewesen ist; selbst bei der Annahme, die Mozarts hätten bis Juli 1768 an der Niederschrift gearbeitet, bleibt eine maximale Zeitspanne von vier Monaten.

Aus dem mehrfach zitierten Brief an Lorenz Hagenauer vom 30. Juli 1768 und vor allen Dingen aus Leopold Mozarts „*Species facti*“ läßt sich verkürzt folgendes ableiten:

1. Die Sänger waren nach Einsicht in ihre Arien, primär aus dem ersten und zweiten Akt, zwar zufrieden, verlangten aber Veränderungen; für den ersten Akt sollten sogar „*zwo neue Arien gemacht*“ werden.
2. Bei den Proben hat es offenbar Schwierigkeiten gegeben.
3. Wolfgang mußte durch Vorspielen bestimmter Stücke, etwa des Finales aus dem ersten Akt, seine Fähigkeit, eine solche Oper komponieren zu können, immer wieder unter Beweis stellen bis hin zur „Klavierproduktion“ der ganzen Oper beim Baron van Swieten.
4. Es fällt auf, daß in beiden Schriftstücken primär vom ersten und zweiten Akt die Rede ist, daneben von der „*ganzen Opera*“, nicht aber speziell vom dritten Akt: zu intensiven Proben an diesem letzten Teil der Oper dürfte es in Wien wohl kaum mehr gekommen sein, worauf auch das Fehlen von größeren Veränderungen im Autograph, wie sie für den ersten und zweiten Akt typisch sind, hinweisen mag. Was an wesentlichen Änderungen in diesem Akt im Autograph zu beobachten ist, bezieht sich auf die „Fassung Salzburg 1769“, worüber weiter unten in diesem Abschnitt noch zu reden sein wird.
5. Leopold Mozart ist verständlicherweise darauf bedacht, den Eindruck, Wolfgang sei mit der Komposition dieser *Opera buffa* überfordert gewesen, so daß er habe eingreifen müssen, gar nicht erst aufkommen zu lassen bzw. aufkommende Gerüchte dieser Art im Keim zu ersticken. Deshalb wohl hat Leopold Mozart seine „Gesamtredaktion“ des Autographs nicht perfekt durchgeführt, sondern sich auf das Ausmerzen der wirklichen Schwächen beschränkt – daß die Kopisten Leopold Mozarts Eingriffe in die Partitur nicht erkennen würden, davon konnte Leopold Mozart ausgehen. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auf der ersten Notenseite des Autographs oben rechts Wolfgang selbst geschrieben hat: „*di Wolfgang Mozart*“ (siehe das Faksimile auf S. XXVII); das dahintergesetzte Datum „1768“ dürfte von Leopold Mozart stammen⁴².

⁴¹ Vater Leopold („*Species facti*“ und Verzeichnis der Jugendwerke seines Sohnes) gibt den Umfang des Autographs von *La finta semplice* mit „558 Seiten“ an, was der durchlaufenden Folierung „1-279“ des Autographs entspricht. Über den genauen Umfang des Autographs in seinem heutigen Zustand, seine Lageneinteilung, seine Wasserzeichen etc. unterrichtet im einzelnen der Kritische Bericht.

⁴² Die Überschrift („*Sinfonia*“) und Tempobezeichnung („*Molto Allegro*“) sind von Leopold Mozart geschrieben, die Instrumentenliste auf dieser ersten Seite von Wolfgang. Die Korrektur im zweiten und dritten Takt der Violine II hat Leopold Mozart angebracht: Durch die neu in die Instrumentation aufgenommenen

Änderungen und Korrekturen: Leopold Mozart notiert im Autograph ganze Passagen einzelner Instrumente, streicht und notiert dann darüber, setzt Dynamik und Artikulation, korrigiert falsche italienische Textdeklamationen und veranlaßt Wolfgang natürlich selbst zu Änderungen des bereits von ihm Niedergeschriebenen; zu all diesen Eingriffen Leopold Mozarts sei im einzelnen auf den Kritischen Bericht verwiesen. Man darf auch davon ausgehen, daß unter der Aufsicht des Vaters die folgenden von den Sängern geforderten Änderungen vorgenommen worden sind:

1. „*zwo neue Arien*“ im ersten Akt: Das Autograph enthält hintereinander zwei Fassungen der Fracasso-Arie „*Guarda la donna in viso*“ (No. 5); die ursprüngliche Fassung ist im Anhang unseres Bandes als Nr. 2 abgedruckt⁴³, der Haupttext bringt die neue Version. Dabei mag der Weg so gewesen sein, daß Mozart zunächst versucht hat, durch entsprechende Korrekturen seine ursprüngliche Version dieser Arie im wesentlichen zu erhalten⁴⁴. Unschwer läßt sich dabei erahnen, daß der für die Rolle des Fracasso vorgesehene Sänger (Filippo Laschi) vor allen Dingen mit den Schlußwendungen nicht einverstanden war. – Eine zweite „neue Arie“ für den ersten Akt ist im Autograph nicht enthalten. Spekulationen führen nicht sehr weit, es sei denn, daß eine der in Frage kommenden acht Nummern erst später neu gefaßt werden sollte, daß eventuell No. 7, eine Übernahme aus KV 35, dem für die Rolle des Polidoro in Aussicht genommenen Sänger Gioacchino Caribaldi nicht konveniente oder daß No. 2 (Arie des Simone: „*Troppa briga a prender moglie*“) mit neuem Schluß und einer ursprünglichen Fassung der Takte 36f.⁴⁵ in der veränderten Form bereits als „neue Arie“ bezeichnet werden kann.

2. Ursprüngliche Schlußversionen: Im Anhang dieses Bandes bringen wir neben den verworfenen Fassungen der Arien No. 5, 23 und 25 ausschließlich gestrichene Schlußversionen; die Mitteilung weiterer Kan-

zellierungen im Autograph soll dem Kritischen Bericht vorbehalten bleiben. Der Vergleich mit den neuen Schlüssen zeigt eindeutig, daß im Falle der Nummern 2, 8, 11, 16 und 22 Sängerswünsche für die Veränderungen maßgebend waren⁴⁶ – die neuen Schlußversionen sind in allen Fällen wirkungsvoller. Zahlreiche andere Striche und Neufassungen im Verlauf einzelner Nummern von *La finta semplice*, besonders im zweiten Akt, bestätigen nachdrücklich, daß die Mozarts an der Oper ständig ändern mußten, um zu gefallen, daß sich also hinter dem Gebaren des sicherlich rüden und intriganten Theaterimpresarios Afflisio auch berechtigte Zweifel verbergen, sicher nicht so sehr im Hinblick auf die Qualität der Musik selbst als auf die musikdramatische Umsetzung von Goldonis Vorwurf – Zweifel, die schon wenige Jahre später erst gar nicht mehr aufgekomen wären.

3. Salzburg 1769: Obwohl es für eine Aufführung in Salzburg 1769 – abgesehen von dem in Salzburg gedruckten Libretto⁴⁷ – keinerlei dokumentarische Nachweise gibt, kann aus dem Autograph des zweiten und dritten Aktes der *Finta semplice* bewiesen werden, daß eine solche Aufführung zumindest vorgesehen war: Die Schrift der Pantomima und der ihr nach dem Secco-Teil folgenden Aria No. 18 (vgl. die Faksimiles auf S. XXXf.) könnte nach Meinung von Wolfgang Plath auf etwas spätere Zeit (1769?) deuten (was dann vorher an diesen Stellen gestanden haben mag, müßte noch geklärt werden – eine Aufgabe für den Kritischen Bericht); bestimmt 1769 entstanden ist die zweite Version der Arie No. 23 (Ninetta: „*Sono in amore, voglio marito*“)⁴⁸, und auch die Umarbeitung der Arie No. 25 (Fracasso: „*Nelle guerre d'amore non val sempre il valore*“)⁴⁹ ist 1769 vorgenommen worden. Zu dieser Umarbeitung sei folgendes ausgeführt: Die erste Mozart-Gesamtausgabe bringt als ursprüngliche Version aus dieser Arie lediglich den verworfenen Mittelteil. Aus dem Autograph läßt sich jedoch eindeutig belegen, daß es zwei vollständige Fassungen dieser Arie gegeben hat, und zwar diejenige, die wir im Anhang als Nr. 9 wiedergeben und die 1768 entstanden ist, und die Fassung unseres Haupttextes, die für Salzburg 1769 gemeinsam von Vater und Sohn aus dem Material der Fassung 1768 „zu-

beiden Flöten war hier eine Extraführung der Violine II nicht mehr nötig.

⁴³ Vgl. S. 403–410.

⁴⁴ Die im Autograph überklebten und damit korrigierten Takte vor Beginn des A²-Teils und dem Schluß der Arie (vgl. S. 407 und S. 410) konnten noch nicht gelöst werden; wir hoffen, die ursprünglichen Texte im Kritischen Bericht wiedergeben zu können.

⁴⁵ Hier und in den Nummern 4, 9 und 21 konnten – wie in No. 5 (vgl. Anmerkung 44) – Überklebungen im Autograph noch nicht gelöst werden. Der Kritische Bericht soll die ursprünglichen Versionen mitteilen; sie sind auf S. 38, S. 54 (ursprünglicher Schluß von No. 4), S. 126 (ursprünglicher Schluß von No. 9) und S. 266 im Notentext indiziert.

⁴⁶ Zu No. 11, ursprünglicher Schluß (= Anhang Nr. 4) vgl. das Faksimile auf S. XXIX. – Den ersten Schluß von No. 17 (= Anhang Nr. 6) hat Mozart durch ein attraktiveres instrumentales Nachspiel ersetzt.

⁴⁷ Vgl. oben den Abschnitt *Aufführung in Salzburg 1769*.

⁴⁸ Ursprüngliche Fassung: S. 414–420 (= Anhang Nr. 8).

⁴⁹ Ursprüngliche Fassung: S. 420–431 (= Anhang Nr. 9).

sammengestellt“ und durch Neukomposition des Mittelteils erweitert worden ist. Die ursprüngliche Fassung dieser Arie ist aus dem überlieferten Autograph, von zwei Ausnahmen abgesehen⁵⁰, zu „erschließen“⁵¹; sie wird hier zum ersten Mal wiedergegeben. Für die Neufassung von 1769 fügt Leopold Mozart die beiden Flöten hinzu⁵², die notwendigen Korrekturen und Striche werden vorgenommen, und nach der Kanzellierung des ursprünglichen Mittelteils⁵³, für den Leopold Mozart die Flöten natürlich nicht in das Autograph eingetragen hat, folgt in Mozarts Schrift von 1769 der neue Mittelteil: Seite 338–341 (T. 133–171; vgl. das Faksimile auf Seite XXXIV). Er ist durchweg – einschließlich der beiden Flöten – von Wolfgang Amadeus Mozart geschrieben. Einen eindeutigeren Anschauungsunterricht für die Zusammenarbeit von Wolfgang und Leopold kann es kaum geben; er beweist einmal mehr die Könnerschaft von Leopold Mozart als mitkomponierendem Lehrer, er läßt aber auch Rückschlüsse auf den Umfang der Zusammenarbeit am Gesamtautograph der *Finta semplice* zu. – Die später (1769) entstandenen Teile zeigen insgesamt engere Schrift und kleinere, fast zierliche Einzelformen (vgl. die Faksimiles auf S. XXXf. und S. XXXIV).

Bemerkungen zur Edition

1. Zum Notentext

Es wurde bereits ausgeführt, daß Leopold Mozart bei der Niederschrift der *Finta semplice* mitgewirkt und korrigierend eingegriffen hat. Obwohl heute durch Wolfgang Plaths Arbeiten zur „Mozart-Autographie“⁵⁴ die Schriften von Vater und Sohn gut voneinander zu unterscheiden sind, wurde auch bei *La finta semplice* – wie in der NMA früher schon u. a. bei *Apollo und Hyazinth* oder *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* – auf eine typographische Unterscheidung der Schriftanteile von Wolfgang und Vater Leopold verzichtet, das Autograph somit „als unteilbares Ganzes für die Festlegung des Notentextes angesehen“⁵⁵. Im Kritischen Bericht soll jedoch der

Versuch unternommen werden, den Schriftanteil Leopold Mozarts in seinen wesentlichen Zügen darzustellen; dabei wird allerdings beim Umfang des Autographs und der engen Verzahnung der Schriften, vor allen Dingen bei den sehr zahlreichen Korrekturen, Kanzellierungen, ursprünglichen Fassungen etc. eine klare, d. h. ins einzelne gehende Trennung der Schriftanteile kaum möglich und auch nicht sinnvoll sein. Hier sei nur so viel festgehalten, daß Leopold Mozart in der Regel Instrumentenvorsätze, Tempo-Angaben, alle Szenenbezeichnungen und Bezeichnungen der geschlossenen Nummern geschrieben hat. – Außer Vater und Sohn hat gelegentlich ein unbekannter dritter Schreiber unwesentliche Angaben in das Autograph eingetragen, über die der Kritische Bericht Auskunft gibt.

Das Autograph von *La finta semplice* stellt eine moderne Edition vor schwierige Probleme: Auf der einen Seite mußte versucht werden, in der NMA einen musizierfähigen Notentext zu bieten, auf der anderen Seite aber auch, den Charakter des Frühwerks mit seinen Unebenheiten zu bewahren. Für die Praxis bedeutet dies gewiß, daß die NMA-Partitur (und das nach ihr erstellte Aufführungsmaterial) weit intensiver „eingerichtet“ werden muß, als das bei anderen NMA-Bänden nötig sein mag. Von der Wissenschaft könnte eingewendet werden, daß die Fülle unserer Vorschläge zur Korrektur von Satzfehlern (als Fußnoten), von eindeutig falscher Deklamation des italienischen Textes im Notentext selbst, die Angleichungen in Artikulation und Dynamik, die über das normale Maß hinausgehenden Ergänzungen von dynamischen und artikulatorischen Bezeichnungen dem Charakter einer historisch-kritischen Ausgabe nicht angemessen seien. Editionsleitung und Herausgeber hielten es ungeachtet solcher möglichen Einwände dennoch für notwendig, einen Text anzustreben, der nach beiden Seiten einen vertretbaren Kompromiß darstellt.

2. Zum italienischen Text

Die Wiedergabe des italienischen Gesangstextes folgt Mozarts Autograph. Dabei wurde auch in diesem ersten dramatischen Werk Mozarts mit italienischem Text versucht, die schon hier sehr eigenwillige Interpunktion, vornehmlich in den Rezitativen, wo immer sinnvoll beizubehalten. In den geschlossenen Num-

⁵⁰ Vgl. S. 427.

⁵¹ Vgl. die Faksimiles auf S. XXXIff.

⁵² Vgl. das Faksimile auf S. XXXII.

⁵³ Vgl. S. 430, T. 138 ff.

⁵⁴ Hier besonders: *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 82–112.

⁵⁵ Vgl. NMA II/5/1 (Alfred Orel), S. XVIII. – Im Kritischen Bericht zu diesem Band, für Alfred Orel von der Editionsleitung der

NMA (Dietrich Berke) verfaßt, wurde Leopold Mozarts Schriftanteil in den Bemerkungen zum Autograph von Wolfgang Plath dann aber doch identifiziert.

mern weist bereits diese frühe Partitur ein typisches Charakteristikum späterer Opernautographe Mozarts auf: nur sehr spärlich gesetzte Interpunktion⁵⁶, die in einer modernen Edition der Ergänzung bedarf. In diesen Fällen folgt die Ausgabe dem Text Goldonis nach der oben im Abschnitt *Die Quellen (1. Text)* genannten Ausgabe bzw. für die von Marco Coltellini gedichteten Partien dem Salzburger Textbuch von 1769; beide Libretti wurden selbstverständlich auch für die Redaktion des Worttextes herangezogen, eindeutige Irrtümer des Autographs wurden nach ihnen korrigiert, sonstige Texteingentümlichkeiten des Autographs jedoch weitgehend beibehalten (Einzelnachweise über Abweichungen zwischen Original, Goldoni-Edition und Salzburger Libretto bringt der Kritische Bericht)⁵⁷. – Wie bereits oben kurz erwähnt, schien es ratsam, störende Fehler in der originalen Deklamation zu korrigieren: Die originale Deklamation bleibt dabei in normaler Type im Haupttext (Noten und Worttext) erhalten; die Korrektur erscheint im Gesangstext in kleinerer Type unter dem Haupttext, in den Noten durch kleingestochene und entgegengesetzte Behalsung und, soweit nötig, kleingestochene zusätzliche Noten und Pausen (vgl. z. B. S. 32, T. 1).

3. Zur Editionstechnik

Die auf Seite VII (*Zur Edition*) von der Editionsleitung festgelegten Regeln für die Editionstechnik der NMA wurden in diesem Band extensiv angewendet, allerdings mit folgenden Ausnahmen:

a) Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen zu Beginn jeder Nummer und jedes Rezitativs wurde verzichtet; sie sind stattdessen im Personenverzeichnis auf Seite 2 ein für allemal mitgeteilt. Dabei fällt auf, daß die Rolle der Giacinta im Autograph sowohl im Sopran- als auch im Alt-Schlüssel notiert ist: In No. 1 – Coro [!] – schreibt Mozart für Giacinta tatsächlich den Alt-Schlüssel vor.

b) Pausensysteme, in der Regel mitgeführt, werden lediglich in den stark besetzten drei Finali (No. 11, 21 und 26) – und dort ausschließlich in der Gesangspartitur – eingespart. Um die Orientierung zu erleichtern,

werden dabei abgekürzte Besetzungsangaben, und zwar jeweils der erste Buchstabe der sieben Personennamen, als „Leiste“ mitgeteilt.

c) Die Art der typographischen Kennzeichnung von szenischen Anweisungen richtet sich nach der jeweiligen Textquelle:

Autograph:

SCENA I oder: Gabinetto nella casa di Cassandro. = Anweisung in der Szenenüberschrift bzw. außerhalb des Notentextes

(parte) = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes

Libretto Salzburg 1769 oder Goldoni

[SCENA I] oder: [Gabinetto nella casa di Cassandro.] = Anweisung in der Szenenüberschrift bzw. außerhalb des Notentextes

[parte] = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes

Freie Ergänzung

I suddetti = szenische Anweisung innerhalb der Szenenüberschrift bzw. außerhalb des Notentextes

(parte) = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes⁵⁸

4. Generelles zur Aufführungspraxis

Mitwirkung der Fagotte: Nicht in allen Nummern sind im Autograph der *Finta semplice* Fagotte im Holzbläserapparat als obligate Instrumente notiert. Es entspricht aber durchaus zeitgenössischer Praxis, ein oder zwei Fagotte mitspielen zu lassen, wenn die Holzbläser-Instrumentation zumindest zwei Oboen aufweist⁵⁹, so in *La finta semplice* in den Nummern 1, 3, 9, 13, 17–19 und 25 (beide Fassungen).

B-Hörner: Gerhard Croll hat im Vorwort zum NMA-Band *Die Entführung aus dem Serail* sicher mit Recht die Frage nach der Besetzung der Hörner bei Mozart, „in erster Linie im Bereich der ‚hohen‘ und ‚tiefen‘ Hörner“, speziell für die B-Hörner, als Problem bezeichnet, das „gewiß noch weiterer wissenschaftlicher Klärung und praktischer Erfahrung“ bedürfe⁶⁰. In den beiden Nummern der *Finta semplice* mit B-

⁵⁶ Vgl. hierzu u. a. auch NMA II/5/17: *Don Giovanni* (Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm), S. XVI (Vorwort).

⁵⁷ Selbstverständlich wurden die z. T. sehr spärlichen szenischen Anweisungen des Autographs durch Übernahme aus den „Libretti“ ergänzt. Zur typographischen Kennzeichnung dieser Übernahmen vgl. weiter unten in diesem Abschnitt (3. *Zur Editionstechnik*).

⁵⁸ Kombination von freier Ergänzung und Goldoni bzw. Libretto Salzburg 1769: S. 216, T. 86, und S. 313, T. 115f. (kursiv in eckiger Klammer = Ergänzung).

⁵⁹ Vgl. NMA IV/12: *Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester · Band 4* (Walter Senn), S. XII (Vorwort), und NMA V/14/3: *Konzerte für Flöte, für Oboe und für Fagott* (Franz Giegling), S. XI (Vorwort).

⁶⁰ Vgl. NMA II/5/10, S. XXXII f. (Vorwort).

Hörnern – No. 7 und 20 – gibt es unserer Meinung nach im Hinblick auf die Lagenfrage („alto“ oder „basso“) keine Probleme: In No. 7 (Polidoro: „*Cosa ha mai la donna indosso*“) ist „basso“ ebenso zwingend (vgl. T. 2–4 und bestätigend T. 118: Quartsextakkord!) wie „alto“ in No. 20 (Fracasso: „*In voi, belle, è leggiadria*“) (vgl. T. 6–10 etc.).

Continuo-Aussetzung: Entsprechend NMA-Praxis (vgl. S. VII: *Zur Edition*) ist der Basso continuo lediglich in den Secchi in etwas kleinerem Stich ausgesetzt, und zwar in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zu Improvisation und Abänderung zuläßt. Die zumindest gelegentliche Mitwirkung eines Tasteninstruments auch in den geschlossenen Nummern ist aber ebenso vorauszusetzen wie die Mitwirkung eines tiefen Streichinstruments (Violoncello und/oder Kontrabaß) in den Secchi.

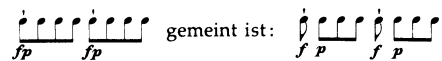
Kadenzen und Appoggiaturen: Nach Meinung der Herausgeber ist einzig in der großen Arie des Fracasso (No. 25: „*Nelle guerre d'amore non val sempre il valore*“, endgültige Fassung) eine Gesangskadenz anzubringen, und zwar beim Übergang vom B-Teil zur verkürzten Wiederholung des A-Teils (S. 341, T. 171: Quartsextakkord). Gelegentliche Auszierungen von Fermaten sind wohl möglich, wurden in unserer Ausgabe aber nicht indiziert.

Der NMA-Praxis folgend wurden in den Secchi Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen im Kleinstich über dem Gesangssystem angebracht. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern wollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen⁶¹. Entsprechende Vorschläge brauchten nur in einer einzigen der 26 geschlossenen Nummern der Oper gegeben zu werden, und zwar in No. 17 (Polidoro: „*Sposa cara, sposa bella*“, S. 211, T. 7 und 8, sowie S. 215, T. 68).

Bedeutungen von fp (Fortepiano): Mozart verwendet fp in der Niederschrift seiner *Finta semplice* in

mehrfacher Bedeutung, was auch für andere Autographe dieser und der späteren Zeit gilt, in *Finta semplice* jedoch besonders auffällig ist. Wenn auch eine Typisierung bei der Vielfalt der möglichen Anwendungsformen von fp, speziell im Autograph der *Finta semplice*, nicht möglich und sicherlich wenig sinnvoll ist, so sollen doch im folgenden kurz einige wenige, aber charakteristische Anwendungsformen genannt werden; dabei ist davon auszugehen, daß fp in der Regel Akzentbedeutung hat.

a) Tonrepetitionen: Hervorhebung des jeweils betonten Takteils durch fp; die erste Note des betonten Takteils ist zusätzlich häufig mit einem Staccato-Strich bezeichnet, also zum Beispiel:



b) Mit fp bezeichnet werden charakteristische melodische Formeln, Zielnoten, harmonische Schwerpunkte, Synkopen, Wiederholungen ein und desselben Tons sowie ein und derselben melodischen Wendung. Neben der Akzentuierung einzelner Töne verwendet Mozart fp zur Hervorhebung ganzer Notengruppen bzw. Figuren, und zwar unabhängig davon, ob dies innerhalb eines Forte- oder Piano-Abschnittes geschieht; f oder p als Abschnitts- bzw. Strukturdynamik wird also durch fp nur zeitweise unterbrochen, nicht aber aufgehoben.

Bemerkungen zu einzelnen Nummern

Sinfonia: Schon im ersten Abschnitt dieses Vorworts – *Zur Entstehung* – war davon die Rede, daß Mozart die dreisätzigige Ouvertüre („*Sinfonia*“) zu seiner *Finta semplice* der wohl schon Ende 1767 entstandenen viersätzigen Sinfonie KV 45, im separaten Autograph⁶² mit „1768 16 Jener“ datiert, entnommen hat. Im ersten Band des Autographs von *La finta semplice* ist die Sinfonia ohne das Menuett und mit Veränderungen (Instrumentation) nochmals notiert worden. Die doppelte Artikulation im zweiten Satz (Violine I: T. 1, 5, 9, 13, 17f. und 21f.) entspricht konsequent dem (Opern-) Autograph. In der ursprünglichen Sinfonie-Fassung, d. h. in KV 45, ist diese Achtel-Figur nicht geschärft rhythmisiert; je zwei Achtel sind dort mit einem Artikulationsbogen versehen. Es darf angenommen werden, daß mit dem großen

⁶¹ Zur Ausführung der Appoggiaturen bei Mozart vgl. die grundlegenden Bemerkungen von Luigi Ferdinando Tagliavini in NMA II/5/5: *Ascanio in Alba*, S. Xff. (Vorwort), von Franz Giegling in NMA I/4/1: *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, S. VIII f. (Vorwort), von Daniel Heartz in NMA II/5/11: *Idomeneo*, S. XXVIII ff. (Vorwort) und von Stefan Kunze in NMA II/7: *Arien · Band 1*, S. XIX f. (Vorwort). – Vgl. neuerdings auch die in bezug auf die geübte NMA-Praxis durchaus kritische und ihrerseits zu Kritik anregende Studie von Frederick Neumann, *The Appoggiatura in Mozart's Recitative*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXV (Spring 1982), No. 1, S. 115–137; deutsche Version: *Vorschlag und Appoggiatur in Mozarts Rezitativ*, in: *Mozart-Jahrbuch 1980–1982*, Kassel etc. 1983, S. 363–384.

⁶² Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikabteilung; danach Edition in NMA IV/11: *Sinfonien · Band 1* (Gerhard Allroggen).

Artikulationsbogen signalisiert werden soll, die Figur mit einem Bogenstrich zu spielen, während die beiden kleinen Artikulationsbögen zur Verdeutlichung des verschärften Rhythmus dienen⁶³.

Der „Konzertschluß“ der Sinfonia (dritter Satz, T. [107]–[110]), im Opern-Autograph ganz von der Hand des Vaters notiert, darf als frühestes Beispiel seiner Art angesehen werden. Sicher nicht ausschließlich als Konzertschluß gedacht, kann er auch in einer szenischen Aufführung je nach Regiekonzept gespielt oder durch Sprung von Takt 106 zum ersten Takt von No. 1 übergangen werden. Die Takte [109] und [110] entsprechen den beiden Schlußtakt 105 und 106 aus KV 45; das Ende der Opern-Sinfonia, ob nun „*subito il Coro*“ oder mit „Konzertschluß“, ist auf jeden Fall erweitert – die Steigerung in Takt 104 der Opern-Fassung fehlt in der Sinfonie-Fassung, die folgendermaßen schließt:



No. 1 *Coro*: Als Paradigma dafür, daß unsere Ausgabe mögliche Divergenzen im Notentext bei Parallelstellen nicht immer angleicht, sei verwiesen auf die Takte 13 und 71: In Takt 13 singen Giacinta bzw. Fracasso im ersten Viertel *h'* bzw. *e'*, in Takt 71, der genauen Parallelstelle, aber *g'* bzw. *h*; die Takte 15 und 73 stimmen dann überein! – Mit der im Notentext auf Seite 27 angebrachten Fußnote soll auf einen besonders ins Ohr gehenden „Satzfehler“ aufmerksam gemacht werden; ähnliche Fußnoten folgen im weiteren Verlauf der Edition.

No. 2 *Aria*: Die erste Tempobezeichnung fehlt im Autograph; „*Tempo ordinario*“ (später „*Tempo primo*“ in T. 31 und 66) als Ergänzung der Herausgeber ist wegen des originalen „*Allegro*“ in Takt 15 (in T. 50 dann ergänzt) angebracht. – Takt 10, Violine II: Der von den Herausgebern ergänzte Anschluß im ersten Viertel fehlt im Autograph; ähnliche Fälle im weiteren Verlauf der Oper werden in diesen Einzelbemerkungen nicht mehr angeführt. – Verwiesen sei schließlich auf die querständig dissonante Stimmführung (*c'*–*cis*) zwischen Viola I/II und Violoncello/Baß in Takt 22.

⁶³ In diesem Sinne ist auch die Doppelartikulation bei Leopold Mozart (*Gründliche Violinschule*, Augsburg 3/1787: *Des siebenten Hauptstücks zweyter Abschnitt*. Faksimile-Neudruck: Leipzig 1956) zu verstehen. – Doppelte Artikulationsbezeichnungen kommen im weiteren Verlauf der *Finta semplice* an mehreren Stellen vor, sollen in diesen Einzelbemerkungen aber nicht mehr angesprochen werden.

No. 3 *Aria*: Die Anweisung „*legato*“ (von Leopold Mozart) in Takt 1 sowie in Takt 23 und Takt 92 ist für sich genommen eindeutig; sie wird in Takt 1 ff., Takt 7f. und Takt 92 ff. durch die Verbindung mit den ebenfalls von Leopold Mozart notierten Großbögen nachdrücklich unterstrichen. Untereinander zeigen diese Takte – 1ff., 7f., 23ff. und 92 ff. – jedoch eine für das Autograph der *Finta semplice* typische Uneinheitlichkeit in der Artikulation, die zu egalisieren ohne größere Eingriffe kaum möglich wäre (vgl. hierzu auch ausführlich den Kritischen Bericht). – Die kursiv ergänzten Tempobezeichnungen in den Takten 92 („*Tempo primo*“) und 126 („*Allegro*“) ergeben sich aus den originalen Bezeichnungen in den Takten 1 und 61.

No. 5 *Aria*: Verwiesen sei auf einige satztechnische Ungereimtheiten (von denen in diesen Einzelbemerkungen nur einige wenige festgehalten werden): In Takt 15 geht Violine II nicht wie erwartet unisono mit Violine I (*d''* statt *fis''*); in Takt 30 ergibt sich zwischen den Hörnern und Violoncello/Baß eine dissonante Stimmführung (*d'*–*c*); in Takt 115 erwartet man als erste Note in Viola I/II *d'* (nicht *h*), und in Takt 119/120 ist die harmonische Fortführung unbeholfen. – Das Rezitativ nach No. 5 ist zweimal, und zwar jeweils nach der Niederschrift beider Fassungen dieser Arie notiert (vgl. auch Anhang Nr. 2 und oben den Exkurs *Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769*): Abweichungen in diesen beiden Niederschriften werden im Kritischen Bericht verzeichnet.

No. 7 *Aria*: Die aus dem ersten Teil des geistlichen Singspiels *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 entnommene Arie (ebenfalls No. 7 = Arie des Christgeists: „*Manches Übel will zuweilen*“) ist dort wie auch in ihrer Niederschrift in *La finta semplice* ohne Tempobezeichnung überliefert. Wir übernehmen das in NMA I/4/1 ergänzte „*Allegro*“. Die Arie hat in der neuen Gestalt Kürzungen und einige Veränderungen, vor allem in der Singstimme, erfahren. Zum **Vi-de** in den Takten 10–14 ist zu bemerken, daß die durch diese Angabe eingegrenzte Partie im Autograph der *Finta semplice* zunächst deutlich gestrichen worden war; später setzte eine nicht genau zu identifizierende Hand (Leopold Mozart? – bestimmt aber zeitgenössische Schrift) mit Röteln die beiden Worte „*dies gilt*“ über- und unterhalb der Akkolade, womit die Rücknahme der vielleicht im Zuge der Probenarbeiten in Wien 1768 erfolgten Kancellierung eindeutig sein dürfte. – In Takt 48 wäre in Violine II das fünfte

Achtel besser als *f'* statt als *g'* zu lesen. In den Takten 114/115 sind – wie so häufig in der ganzen Oper – Quintenparallelen stehengeblieben (zwischen Horn I und Violoncello/Baß).

No. 8 *Aria*: Die Herausgeber-Ergänzung der Tempo-bezeichnungen in den Takten 63 („*Andante*“) und 87 („*Tempo primo*“) ergeben sich zwangsläufig aus dem Kontext. – Das *Vi-de* in den Takten 84–86 (Ende des Mittelteils) zeigt wiederum einen diesmal eindeutig von Leopold Mozart mit den Worten „*questo Vâ bene*“ rückgängig gemachten Strich an (vgl. auch das Faksimile auf S. XXVIII).

No. 9 *Aria*: Die heute nicht mehr übliche Klangnotation der Englischhörner entspricht dem Autograph. – Zu den „*Corni da caccia*“ sei hinweisend folgendes zitiert⁶⁴:

„Das ‚corno da caccia‘ [franz. ‚cor de chasse‘] wurde besonders von Bach und Händel bereits in ihren Anfang des 18. Jahrhunderts komponierten Werken häufig eingesetzt, und zwar in den Stimmungen C-basso, D, Es [notiertes *c'* klingt es], F, G, A, B-alto und C-alto. Man erzielte diese Stimmungen entweder durch ein besonders gestimmtes Instrument oder durch Aufstecken eines entsprechenden Bogens (des ‚Krummbogens‘) auf das ‚corno da caccia in D-alto‘. Das ‚corno da caccia in D-alto‘ wurde zwar nicht ausdrücklich vorgeschrieben, jedoch vielfach anstelle der D-Trompete zur Ausführung der für dieses Instrument gesetzten Clarin-Stimmen verwendet [. . .] Die Umwandlung des ‚corno da caccia‘ zum strukturellen und klanglichen Typus des heutigen Waldhorns ist das Verdienst des aus Böhmen stammenden Dresdner Hornisten Anton Joseph Hampel, der bei seinen Versuchen, den Klang des ‚corno da caccia‘ zu veredeln und es in bezug auf die Chromatik leistungsfähiger zu machen, im Jahre 1753 zunächst die Entdeckung machte, daß man die einzelnen Töne der Naturtonskala durch Einführen der Hand in den Schalltrichter vertiefen konnte. Um dieses spieltechnische Verfahren anwenden zu können, mußte man zunächst die Handhabung des Horns beim Spiel völlig ändern. Während man es nämlich bisher mit der rechten Hand so an den Rohrwindungen gehalten hatte, daß der Schalltrichter nach oben oder nach der Seite zeigte, wendete man nunmehr den Schalltrichter nach unten, wobei die linke Hand das Instrument oben in der Nähe des Mundstück-Ansatzrohres an den Rohrwindungen hielt und die rechte Hand in den Schalltrichter eingeführt wurde, und zwar so, daß der Daumen das Instrument an der Innenseite des Schalltrichters stützte, während der übrige Teil der Hand die Funktion des sogenannten ‚Stopfens‘ übernahm [. . .] Das neue Waldhorn stellt also gegenüber dem noch von Bach und Händel eingesetzten ‚corno da caccia‘ ein strukturell und vor allem klanglich vollkommen neues Instrument im Orchester dar. Seine Einführung fällt zeitlich

etwa mit der Einführung der Klarinette im Orchester zusammen, so daß der ganze Orchestersatz in dieser Zeit eine erhebliche klangliche und technische Wandlung erfuhr. Insbesondere verdrängte das Waldhorn die Trompete in ganz erheblichem Maße. Bereits um 1760 verfügte jedes namhafte Orchester über zwei der neuen Waldhörner [. . .]“

Wenn Leopold Mozart im Vorsatz von No. 9 also ausdrücklich „*Corni da caccia*“ verlangt, so wollten die beiden Mozarts hier im Gegensatz zu allen anderen Nummern der *Finta semplice*, in denen „*Corni*“ des neuen Typs („*Inventionshörner*“) verlangt werden, bewußt die alte Form des Horns verwendet wissen. Sicherlich ist es der Arientext gewesen („*Senti l'eco . . . sussurrar tra fiori e fronde . . .*“), der den speziellen Klang der *Corni da caccia* suggeriert hat.

No. 11 *Finale*: Die Ergänzung der Tempo-Angaben in den Takten 64 („*Allegro*“) und 200 („*Molto allegro*“) ergeben sich wiederum aus dem Kontext. – Obwohl in Takt 35 die Weiterführung der Oboe I vom ersten Viertel *g'* zum Sechzehntel *g'* des zweiten Viertels (somit unisono mit der Oboe I) äußerst ungeschickt ist, wurde eine Korrektur vermieden. In Takt 105/106 ist letztmalig auf eine der vielen Quintenparallelen zu verweisen (Flöte I, II: vermindert-rein) und in Takt 336/337 auf den satztechnisch sicherlich nicht einwandfreien Nonensprung *fis'-g'* in den Oboen.

No. 12 *Aria*: Für die im Autograph fehlende Tempo-bezeichnung schlugen die Herausgeber „*Allegretto*“ vor.

No. 14 *Aria*: Hier sei eine der vielen Eigentümlichkeiten bei dynamischen Bezeichnungen im Autograph der *Finta semplice* festgehalten: In Takt 39 steht in Viola I/II Forte gegen Piano in den oberen Streichern; Violoncello/Baß pausieren. Das Forte in den Violen erklärt sich aus ihrer vorübergehenden Baßfunktion. In Takt 40 folgt in den Violen original ein *fp* (= Akzent mit Decrescendo zum angebundenen Achtel), und am Ende des Taktes, in dem der Baß wieder einsetzt, war von den Herausgebern gegen das originale Mezzoforte in Violine I/II ein *p* zu ergänzen, weil mit dem *fp* das Forte in Takt 39 nicht aufgehoben ist. Zum Vergleich heranzuziehen ist die im Autograph abweichende, in der NMA nicht angegliche dynamische Bezeichnung an der Parallelstelle Takt 79f.

No. 15 *Aria*: Die Angabe eines Grundtempos für diese Arie fehlt im Autograph, in dem allerdings „freie“ Partien („*ad libitum*“) und „in tempo“-Abschnitte im Binnenverlauf deutlich bezeichnet sind.

⁶⁴ Nach Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*. Teil VI: Horn, Leipzig 1957, S. 348ff.

„*Andante*“, als Ergänzung der Herausgeber, mag dem Charakter dieser Nummer angemessen sein.

No. 16 *Aria*: Für diese Arie des betrunkenen Cassandro wurde von den Herausgebern als Tempobezeichnung „*Allegro*“ ergänzt. Die Wirkung dieses Stücks hängt allerdings nicht so sehr von der richtigen Tempowahl als vielmehr von der Darstellungskunst des Sängers ab. Ob es dem jungen Mozart gelungen ist, hier eine der Situationskomik angemessene Musik zu schreiben, mag bezweifelt werden.

No. 17 *Aria*: Die Kombination von Staccato-Strichen mit Bogen in den Takten 32, 34 und 91 entspricht dem Autograph Mozarts. Diese Artikulation ist für Mozart so untypisch, daß der Verdacht nicht von der Hand zu weisen ist, es handle sich um eine mögliche Korrektur: Staccato statt Bogen oder Bogen statt Staccato. Doch ist das Schriftbild im Autograph so beschaffen, daß eine Interpretation als Staccato-Legato wahrscheinlicher ist⁶⁵. – Die originalen Tempobezeichnungen in den Takten 1, 47, 66 und 106 verlangten entsprechende Ergänzungen in den Takten 17 und 76 (jeweils „*Allegretto*“).

Recitativo Seite 221–224: Die von den Herausgebern ergänzte Bezeichnung „*Pantomima*“ für dieses *Accompagnato*-Rezitativ (im Verlauf des Gesamtrezitativs der *Scena VII* im zweiten Akt durch zusätzliche Taktzählung in eckigen Klammern hervorgehoben) ist zugegebenermaßen ein Notbehelf, denn eine wörtliche Interpretation dieses Begriffs schließt Singen aus. Da in diesem Zentralstück des zweiten Aktes der *Finta semplice* Rosina und Don Cassandro sich jedoch durch Singen und pantomimische Gebärden verständlich machen, schien die Verwendung des Begriffs „*Pantomima*“ als griffige Bezeichnung erlaubt. – Auf die Ergänzung einer Tempobezeichnung zu Beginn der *Pantomima* wurde verzichtet, doch kann man ein langsames Tempo voraussetzen (*Adagio*)⁶⁶.

No. 18 *Aria*: Die originalen Tempobezeichnungen zu Beginn des Stückes und in Takt 45 verlangten eine

entsprechende Ergänzung der fehlenden Angaben in Takt 91 („*Tempo primo*“) und in Takt 132 („*Allegretto*“).

No. 19 *Duetto*, No. 20 *Aria* und No. 21 *Finale*: Die Tempobezeichnungen für alle drei Nummern waren von den Herausgebern zu ergänzen, „*Allegro*“ im ersten, „*Grazioso*“ im zweiten Fall („*Allegro*“ in T. 69 ist original); im Finale schließlich fehlen im Autograph die entsprechenden Angaben zu allen fünf Abschnitten: „*Allegro*“ (T. 1), „*A tempo giusto*“ (T. 54), „*Allegro*“ (T. 165), „*A tempo giusto*“ (T. 252) und „*Allegro*“ (T. 352).

No. 23 *Aria* und No. 25 *Aria*: Zu den jeweils zwei Fassungen dieser beiden Arien (vgl. die Nummern 8 und 9 im Anhang) sei auf den Exkurs *Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769* weiter oben verwiesen. – In der ursprünglichen Fassung von No. 23 waren alle Tempobezeichnungen von den Herausgebern zu ergänzen, in der endgültigen Fassung von No. 25 die Bezeichnung für den Mittelteil (T. 133: „*Tempo di Menuetto*“, T. 172 dann „*Tempo primo*“).

Anhang Nr. 3 = ursprünglicher Schluß der Aria No. 8: In Takt [3] steht im Autograph über dem System der Violine I, also oberhalb der Akkolade, eine spielpraktische Anweisung, von uns in NMA (S. 411) als „*grattando vicino al scanello*“ wiedergegeben. Vom letzten Wort dieser Anweisung sind im Autograph allerdings deutlich nur die folgenden Buchstaben zu lesen: „*Sc . . . llo*“, der Rest ist durch Verwischung (?) unleserlich gemacht. Es liegt auf der Hand, die Anweisung wörtlich mit „kratzend nahe am Steg“ zu übersetzen – aber „*Ponticello*“ ist aus „*Sc . . . llo*“ selbst mit gutem Willen nicht herauszulesen. Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexikon* (Leipzig 1732)⁶⁷ hilft weiter. Dort heißt es auf Seite 546: „*scanello [ital.] ein Steg auf Instrumenten*“. Die Vermutung, daß es sich bei „*scanello*“ also um einen älteren Ausdruck für „*Ponticello*“ handelt, ist damit bewiesen⁶⁸.

⁶⁵ In diesem Sinne auch bei Leopold Mozart (vgl. oben Anmerkung 63).

⁶⁶ Beim Beginn der *Pantomima* (vgl. das Faksimile auf S. XXX dieses Bandes) fällt auf, daß im System der Viola eine Notation bzw. die Angabe „*col Basso*“ fehlt. Da Mozart in den Takten [22]f. und [28]–[31] die Viola ausnotiert und in Takt [22] den „*col Basso*“-Anschluß (Sechzehntel e) ausdrücklich fordert, haben die Herausgeber für die Takte [1]–[21] stillschweigend „*col Basso*“ vorausgesetzt (vgl. den Kritischen Bericht). – Zur *Pantomima* und der ihr folgenden Arie No. 18 vgl. auch den Exkurs *Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769*.

*

⁶⁷ Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Richard Schaal in: *Documenta Musicologica*, 1. Reihe: *Druckschriften-Faksimiles III*, Kassel und Basel 1953.

⁶⁸ Herr Prof. Eduard Melkus war mit seinem Wienerer Freundes- und Kollegenkreis behilflich, das Rätsel um „*Sc . . . llo*“ zu lösen, wofür ihm an dieser Stelle ganz besonders gedankt sei.

Die Herausgeber sind folgenden Bibliotheken zu Dank verpflichtet: Der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin/West (Musikabteilung), der Biblioteka Jagiellońska Kraków und der Bibliothèque nationale Paris. Ihr Dank gilt weiterhin den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für das kritische Mitlesen der Korrekturen; in diesen Dank sei der Korrektor des Bärenreiter-Verlages, Herr Heinz Moehn (Wiesbaden), nachdrücklichst miteingeschlossen. Frau Leonore von Haupt-Stummer (Salzburg) verdanken die

Herausgeber die Neuschrift der Rezitative für die Stichvorlage, Herrn Prof. Dr. Walther Dürr (Tübingen) die Durchsicht des italienischen Textes. Ihr besonderer Dank gilt den Kollegen Dr. Dietrich Berke (Kassel) und Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) für Rat und Hilfe bei den Editionsarbeiten am vorliegenden Band.

Salzburg, im Oktober 1982 Rudolph Angermüller
Wolfgang Rehm

Handwritten musical score for the beginning of the first act (Atto primo), second act (Atto secondo), and third act (Atto terzo) of a symphony. The score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Violino I' and contains the notation 'Violino I' and 'figura di un'.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Dynamics markings include 'p' (piano), 'f' (forte), and 'mf' (mezzo-forte). There are also markings for 'rit.' (ritardando) and 'cresc.' (crescendo). The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

Blatt 1^r des Autographs (Atto primo: Biblioteca Jagiellońska Kraków, Atto secondo und Atto terzo: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin/West, Musikkabellung); Beginn der Sinfonia. Vgl. S. 5, Takt 1–8.

p
f
p
f
p
f
p
f
p
f

quinto Va bene

Blatt 71r des Autographs: Takt 76-89 aus No. 8, Aria „Ella vuole ed io torrei“. Vgl. Seite 107-108. Der Strich zu Beginn der zweiten Akkolade ist von Leopold Mozart mit den Worten „questo Va bene“ (Kötel) rückgängig gemacht worden; vgl. auch Vorwort.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and somewhat chaotic, with many overlapping lines and scribbles. There are some legible fragments of text, including "la bel-la e la bel-la" and "la bel-la e la bel-la". The handwriting is in a cursive style, typical of the late 18th or early 19th century. The page is numbered 109v in the top left corner.

Blatt 109^v des Autographs: Schluß von No. 11, Finale I. „Done anete la creanza?“ Vgl. Seite 165–166, Takt 338–349, Seite 412 und Vorwort.

162

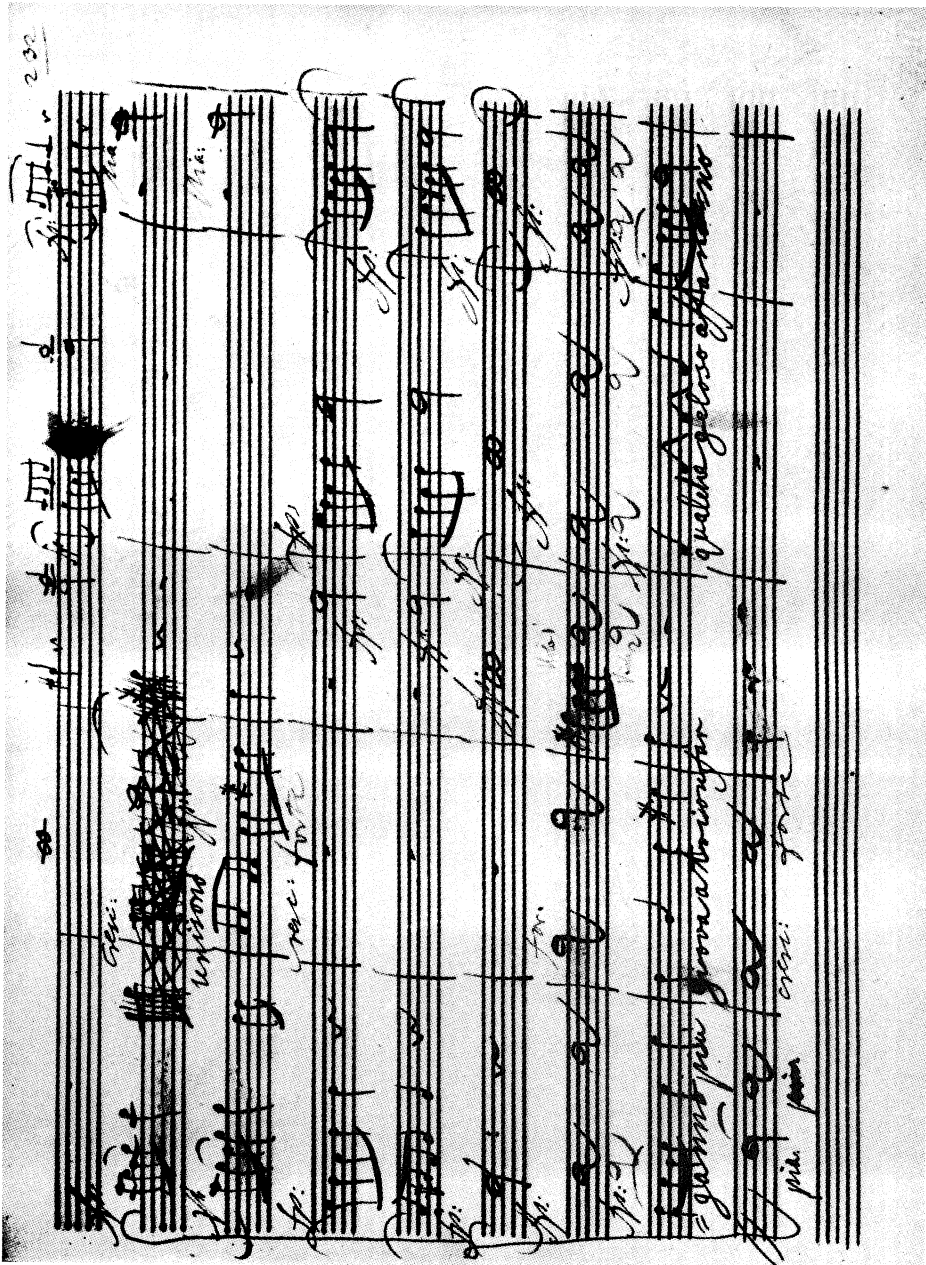
Andante. Reulohren.
 Ich hab' die Reulohren
 in die Hand genommen
 und hab' sie mir
 an den Ohren
 ansetzen lassen
 und hab' sie
 mir sehr
 angenehm
 gefunden.
 Viva!
 Ich hab' die Reulohren
 in die Hand genommen
 und hab' sie mir
 an den Ohren
 ansetzen lassen
 und hab' sie
 mir sehr
 angenehm
 gefunden.
 Viva!
 Ich hab' die Reulohren
 in die Hand genommen
 und hab' sie mir
 an den Ohren
 ansetzen lassen
 und hab' sie
 mir sehr
 angenehm
 gefunden.
 Viva!

Blatt 162' des Autographs: Beginn der Fantomima. Vgl. Seite 221–222, Takt 39 [1] – 48 [10], und Vorwort.

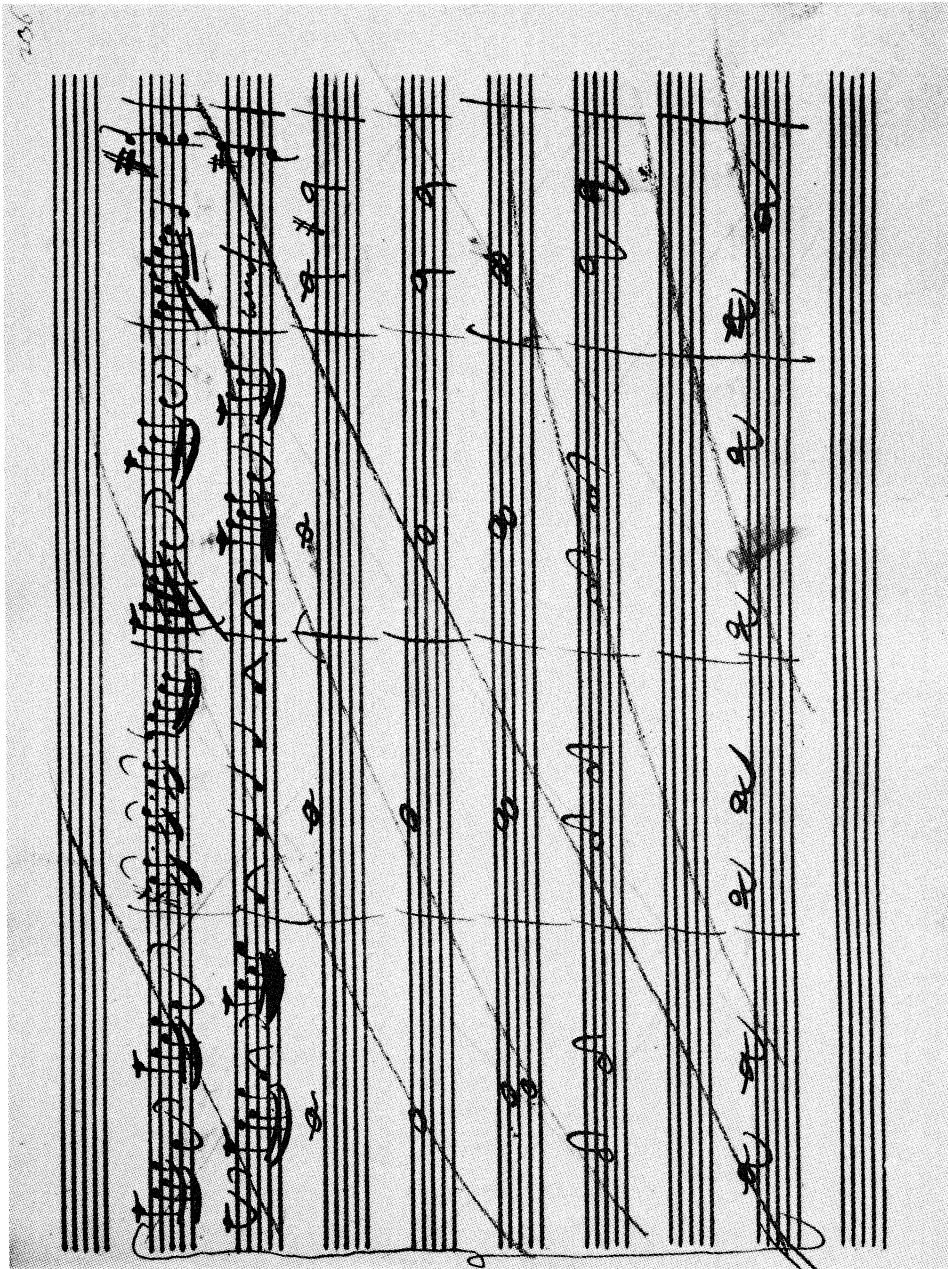
105

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a vocal line. It consists of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'ma.' and 'f.'. The handwriting is in dark ink on aged paper. The first staff has a clef and a key signature. The music is written in a cursive style typical of 18th-century manuscripts.

Blatt 165r des Autographs: Beginn von No. 18, Aria „Ho sentito a dir da tutte“. Vgl. Seite 227, Takt 1-7, und Vorwort.



Blatt 232: des Autographs: Takt 34–38 aus No. 25, Aria „Nelle guerre d'amore non val sempre il valore“ (endgültige und ursprüngliche Fassung). Vgl. Seite 328, Seite 422–423 und Vorwort.



Blatt 236¹ des Autographs: Takt 72–75 der ursprünglichen Fassung von No. 25. Vgl. Seite 425–426 und Vorwort.

242a [242a]


Soprano
Alto
Tenor

Christmas-schiffen, die alle Sünder aus dem Meer erlösen,
 die alle Sünder aus dem Meer erlösen,
 die alle Sünder aus dem Meer erlösen.

Salomon's Schiffe

Blatt 242a des Autographs: Takt 133–142 der endgültigen Fassung von No. 25. Vgl. Seite 338 bis 339 und Vorwort.

**L'A
FINTA SEMPLICE,
DRAMMA GIOCO
PER MUSICA,
DA RAPPRESENTARSI IN CORTE,
PER ORDINE
DI S. A. REVERENDISSIMA
MONSIGNOR
SIGISMONDO
PRINCIPE SCIVO
PRENCIPE
DI SALISBURGO:
LEGATO NATO DELLA S. S. A.
PRIMATE DELLA GERMANIA,
E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA
DEI CONTI DI
SCHRATTENBACH
&c. &c.**



SALISBURGO:
Nella Stamperia di Corte 1769.

Yd. 1316

PERSONAGGI.

FRACASSO, Capitano Ungarete.
Il Sig. Giuseppe Miesner.

ROSINA Baroneffa, Sorella di Fracasso, la quale si finge Sem-plice,
Il Sig. Maria Madalena Hagdn.

GIACINTA, Sorella di Don Callandro e Don Polidoro,
La Sig. Maria Anna Brauhofner.

FRACASSO, Capitano Ungarete.
Il Sig. Maria Anna Fusomast.

DON POLIDORO, Gentiluomo Sciocco, Fratello di Callandro.
Il Sig. Francesco Antonio Spizerer.

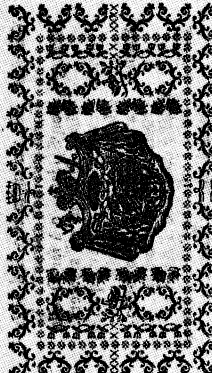
DON CASSANDRO, Gentiluomo Sciocco, ed Avaro, Fratello di Polidoro.
Il Sig. Giuseppe Hornung.

SIMONE, Tenente del Capitano.
Il Sig. Felice Winter.

TUTTI IN ATTUAL SERVIZIO
DI S. A. REVERENDISSIMA &c.

La Musica è del Signor Wolfgang Mozart, in Età di Anni dodici.

L'A



**LA
FINTA SEMPLICE.
ATTO PRIMO.
SCENA PRIMA.
GIACINTA e FRACASSO, NINETTA
e SIMONE.
C O R O.**

La Scene rappresenta un Giardino, nel quale vanno passeggiando

Tutti 4.
Bella cosa è far l'amore,
Bello è affai degli anni il fiore,
Bella è più la Libertà.

M.

Titelseite, Personenverzeichnis (Personaggi) und Beginn des ersten Aktes aus dem Textbuch Salzburg 1769. Exemplar: Paris, Bibliothèque nationale, Département des Imprimés, Signatur: Yd 1316.