

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

WERKGRUPPE 5
BAND 8: LA FINTA GIARDINIERA
TEILBAND 1: AKT I

VORGELEGT VON
RUDOLPH ANGERMÜLLER UND DIETRICH BERKE



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1978

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE

Éditions Bärenreiter Tours

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Rudolph Angermüller und Dietrich Berke, Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 8.

Ferner erscheinen ein Klavierauszug (BA 4578a) und das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4578) auf Anfrage.

Alle Rechte vorbehalten / 1978 / 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

Bundesministerium für Forschung und Technologie, Bonn

Stiftung Volkswagenwerk, Hannover

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

INHALT

Teilband 1

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Eine Seite aus dem zur Zeit nicht zugänglichen Autograph	XXII
Faksimile: Seite 1 der „Kopie Wien“	XXIII
Faksimile: Eine Seite aus der „Kopie Náměšť“	XXIV
Faksimiles: Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aufzuges aus dem deutschen Textbuch, Augsburg 1780	XXV
Faksimiles: Titelseite und Widmung aus dem Libretto für Pasquale Anfossis <i>La finta giardiniera</i> , Rom, Karneval 1774	XXVI
Personen, Orchesterbesetzung	2
Verzeichnis der Szenen und Nummern (Teilband 1)	3
Overtura	5
Atto primo — Erster Aufzug	12

Teilband 2

Verzeichnis der Szenen und Nummern (Teilband 2)	V
Atto secondo — Zweiter Aufzug	255
Atto terzo — Dritter Aufzug	484

A n h a n g

Änderungen für die deutsche Singspielfassung Augsburg 1780	575
--	-----

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

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

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

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

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

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-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. ♯, ♯ statt ♯, ♯); 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 ♯, ♯ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[♯]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

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

VORWORT

Die Aufführungsgeschichte von Mozarts Drama *gioso La finta giardiniera* (bisher als „Opera buffa“ bezeichnet) hat Robert Münster in fünf Aufsätzen (seit 1965) eingehend geschildert¹. Er konnte sich dabei auf mehrere neue Quellen stützen, die auch für die Edition des Werkes im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) wichtige Grundlagen bilden. In einer Ausstellung unter dem Thema *La finta giardiniera. Mozarts Muenchener Aufenthalt 1774/75* in der Bayerischen Staatsbibliothek München vom 13. Januar bis 28. Februar 1975 hat Münster zudem einen Großteil des Materials der Öffentlichkeit präsentiert. Münsters einschlägigen Arbeiten zum Themenkreis der Mozartschen *La finta giardiniera* sind auch die nachfolgenden Ausführungen in vielem verpflichtet.

I. Entstehungsgeschichte

Die Anregung, für den Münchner Hof den *Finta-giardiniera*-Stoff zu vertonen, ist mit großer Wahrscheinlichkeit von Rom ausgegangen. Dort ging Ende Dezember 1773 (wohl am 26. Dezember) oder Anfang 1774 in der Vertonung von Pasquale Anfossi (1727–1797) das dreiaktige Drama *gioso La finta giardiniera* im renommierten Teatro delle Dame zum erstenmal in Szene. Der kurbayerische Gesandte am päpstlichen Stuhl, Gian Francesco Catena, berichtete am Neujahrstag 1774 nach München:

„Nel teatro di Torre Argentina fu messo il Drama in musica L'Ezio che riscosse una mediacre [recte: mediocre] approvazione dal Publico il quale molto più gradi la farza della Finta Giardiniera rappresentata nell'altro teatro detto delle Dame e messo

in musica dal celeberrimo Maestro di Cappella Anfossi.“²

Zu dieser Aufführung hat sich ein Libretto erhalten³, das wahrscheinlich auch Mozart benutzt hat. Ein Textdichter ist hier wie auch in den übrigen *Finta*-Libretti, die aus dem 18. Jahrhundert bekanntgeworden sind⁴, nicht genannt. Die Frage nach dem Textdichter der Oper hat darum in der Mozartforschung zu mancherlei Spekulationen und Fehlzuweisungen geführt. Die älteste Zuweisung stammt von dem Kustos der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Joseph Mantuani (1860–1933), der Raniero de' Calzabigi (1714 bis 1795) als Textdichter nennt, mit dem Zusatz „*textum auxit Marcus Coltellini, in linguam germanicam vertit . . . Schachtner?*“⁵ Mantuani scheint demnach die Autorschaft Schachtners für die deutsche Übersetzung angezweifelt zu haben, Quellen für seine Zuweisung an Calzabigi und Coltellini nennt er nicht. Alfred Einstein sah in der dritten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses* keinen Grund, an Mantuanis Angaben zu zweifeln (die ersten beiden Auflagen des *Köchel-Verzeichnisses* nennen keinen Textdichter), und auch die sechste Auflage nennt als Textdichter „*vermutlich*“ Calzabigi und hält an der Überarbeitung durch Coltellini fest. Bereits 1934 hatte Siegfried Anheißer in seiner deutschen Bearbeitung des Werkes Calzabigis Autorschaft jedoch eindeutig bestritten⁶. Schließlich gibt es einen Hinweis, nach dem der Stoff aus dem Französischen stammen soll⁷.

Das Libretto für die Uraufführung von Anfossis *La finta giardiniera* enthält jedoch einen von der For-

² Geheimes Staatsarchiv München, Bayerische Gesandtschaft, Päpstlicher Stuhl, 692 (Münster V, S. 23).

³ LA FINTA / GIARDINIERA / Drama giocoso / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DELLE DAME / Nel Carnevale dell'Anno 1774. / DEDICATO / ALLE / DAME ROMANE / IN ROMA / Per Giovanni Bartolomichi / Con licenza de' Superiori. / Si vendono dal sudetto incontro / il Palazzo di Piani al Corso.

84 S., 8°, Exemplar: Rom, Biblioteca S. Cecilia, Signatur: Fondo proprio, No. XVIII 85.

⁴ Sämtliche bekanntgewordenen *Finta*-Libretti sind beschrieben bei: Rudolph Angermüller, *Wer war der Librettist von „La Finta giardiniera?“*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/77*, Kassel etc. 1978, S. 1–8.

⁵ Eintrag auf dem Katalogzettel der in Abschnitt IV/b beschriebenen Quelle Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: *Cod. mus. 18.639*; vgl. auch KV⁸, S. 224.

⁶ Berlin, Reihe Deutscher Musikverlag in der Universal-Edition, Nr. 11.178.

⁷ Vgl. *Köchel-Verzeichnis*, 6. Auflage (Wiesbaden 1964), S. 224.

¹ *Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozarts La finta giardiniera*, in: *Die Musikforschung* 18 (1965), Heft 2, S. 138–160 (= Münster I); *Die Singspielfassung von W. A. Mozarts „La finta giardiniera“ in den Augsburger Aufführungen von 1780*, in: *Acta Mozartiana* 13 (1966), Heft 2, S. 43–48 (= Münster II); *W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“. Italienische opera buffa und deutsches Singspiel*, in: 19. *Deutsches Mozartfest der Deutschen Mozart-Gesellschaft* 23.–28. Mai 1970 in Augsburg, S. 22–24, 26–28, 30–32, 34–35 (= Münster III); *Einführung in die Ausstellung La finta giardiniera* (Text des am 13. Januar 1975 zur Ausstellungseröffnung im Musiksaal der Bayerischen Staatsbibliothek München gehaltenen Referats), in: *La finta giardiniera. Mozarts Muenchener Aufenthalt 1774/75* [Katalog], München, Bayerische Staatsbibliothek 1975, S. 5–11 (= Münster IV); *Mozarts Münchener Aufenthalt 1774/75 und die Opera buffa „La finta giardiniera“*, in: *Acta Mozartiana* 22 (1975), Heft 2, S. 21–37 (= Münster V).

sung bisher übersehenen indirekten Hinweis auf den wahren Verfasser des Librettos. In der Widmung an die „*Nobilissime Dame*“ berufen sich die unterzeichnenden „*Interessati*“ – und das waren nach damaligem Theaterbrauch Prima Donna, Primo Uomo, Komponist, Impresario und Textdichter – auf ihr erfolgreiches Zusammenwirken bei der vorjährigen Stagione, also in der Karnevalszeit 1772/73, und sie nennen in diesem Zusammenhang das *Dramma giocoso L'incognita perseguitata*, vertont ebenfalls von Pasquale Anfossi. Textdichter dieser Oper ist nachweislich Abbate Giuseppe Petrosellini (geb. 1727, gest. um 1799), päpstlicher Kammerdiener und Mitglied mehrerer Akademien, ferner erfolgreicher Librettist, dessen Texte außer Anfossi Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni und Antonio Salieri vertont haben. Der Schluß liegt nahe, daß Petrosellini auch das Textbuch zur *Finta giardiniera* verfaßt hat. Petrosellini kannte den Geschmack seiner römischen Mitbürger, hatte zudem bereits früher erfolgreich mit Anfossi zusammengearbeitet, und es ist darum völlig unwahrscheinlich, daß Anfossi für die Karnevalsoper 1774 den in Rom weithin unbekanntem Calzabigi herangezogen haben sollte. Wenngleich es für die Autorschaft Petrosellinis keine eindeutigen Beweise gibt, so sprechen doch alle Indizien eher für ihn als für irgendeinen anderen Librettisten⁸. Auf deutschem Boden erlebte Anfossis Oper am 26. (?) August 1774 in Würzburg ihre Erstaufführung⁹. Eine Partitur oder ein Libretto für diese Aufführung sind nicht überliefert.

Wer verschaffte Mozart die Scrittura für München? Joseph Heinz Eibl nimmt an¹⁰, daß es der Bischof von Chiemsee, Ferdinand Christoph Graf Waldburg-Zeil (1719–1786) war, der längere Zeiten die Ange-

legenheiten des Erzstiftes Salzburg in München besorgte. Zeil, seit dem 13. Dezember 1745 Domherr in Salzburg, 1753 Salzburger Domdechant, 1772 Bischof von Chiemsee, war Zeit seines Lebens ein Gönner Mozarts. Robert Münster hingegen vertritt die Auffassung, daß Mozart die Scrittura von dem kurfürstlichen Hofmusik- und Hoftheater-Intendanten Joseph Anton Graf von Seeau bekommen habe (Münster V, S. 22).

Beide Thesen schließen einander nicht aus: Es ist durchaus möglich, daß Graf Waldburg-Zeil seinen Einfluß geltend gemacht und seinen jungen Salzburger Landsmann als Komponisten der neuen Oper vorgeschlagen hat; den definitiven Kompositionsauftrag dürfte Mozart allerdings von dem zuständigen Theaterintendanten Graf Seeau selbst erhalten haben.

Die Scrittura mag Mozart im Spätsommer oder Herbst 1774 in Salzburg erreicht haben. Teile der Oper, vor allem die Rezitative, müssen noch in der Salzachstadt entstanden sein: Bereits am 14. Dezember 1774 schreibt Leopold Mozart nämlich seiner Frau aus München: „*die opera des Wolfgang wird also noch vor Weihnachten [geprobt] und ich glaube am 29^{ten} das erste mahl gegeben.*“ Leider liegen keine Berichte über die Kompositionsstadien der *Finta giardiniera* vor, Berichte, wie wir sie über die für Italien geschriebenen Opern und über den *Idomeneo* kennen.

Am 6. Dezember 1774 reisten Wolfgang und sein Vater Leopold Mozart in die bayerische Residenzstadt. Die Mozarts stiegen in München am Frauenplatz 4 (gegenüber dem Südportal der Frauenkirche) ab, der befreundete kurfürstliche Rat und Kanonikus Johann Nepomuk von Pernat (1734–1794) gewährte ihnen Quartier. Die ersten Besuche der Mozarts galten dem zuständigen Intendanten Graf Seeau. Am 9. Dezember berichtet Leopold Mozart seiner Frau: „*wegen der opera kann dir noch nichts schreiben. Heute haben wir erst die Personen kennen gelernt, welche alle mit uns sehr Höflich waren, und sonderlich: S^r: Ex: Graf Seeau.*“

Über Seeaus Tätigkeit als Intendant besitzen wir einen zeitgenössischen Bericht (1777) des Wiener Schauspielers Johann Heinrich Friedrich Müller, jenes Müller, der Teile von Marie-Justine Benoîte Favarts, Charles-Simon Favarts und Harny de Guervilles *Les Amours de Bastien et Bastienne* ins Deutsche übertragen hat¹¹:

⁸ Zu weiteren Einzelheiten vgl. Rudolph Angermüller, a.a.O.

⁹ J. C. Wenzel Dennerlein hat die Besetzung der Würzburger Aufführung von Anfossis *La finta giardiniera* mitgeteilt; vgl. *Geschichte des Würzburger Theaters von seiner Entstehung im Jahre 1803–04 bis zum 31. Mai 1853, nebst einem chronologischen Tagebuch und einem Anhang. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Würzburg 1853, S. VIII.

¹⁰ 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); Eibl V, S. 344. – Bei Verweisen auf ganze Briefe und bei wörtlichen Zitaten aus Bauer-Deutsch im laufenden Text dieses Vorwortes wird in der Regel lediglich das Briefdatum als Nachweis verwendet.

¹¹ Vgl. NMA II/5/3, Vorwort, S. VIII–IX.

„Der Herr Graf von Seau, (welcher vormahls in kaiserl. Diensten gestanden haben soll) ist hier Direktor der Schaubühne. Alle Einnahmen, sowohl von der italienischen Oper als bey dem deutschen Theater, fließen in seine Hauskasse. Vom Churfürsten empfängt er jährlich einen Beytrag von neun tausend Gulden. Er nimmt auf und dankt ab, schließt Kontrakte mit Individuen beyder Gesellschaften und zahlt die Besoldungen derselben aus. Doch die Tänzer kosten ihm nichts, diese hält der Churfürst und leßt sie abwechselnd bey der Oper und deutschen Stücken tanzen.“¹²

Seeau veranstaltete demnach italienische Opern und deutsche Schauspiele, seine Veranstaltungen — jeder mann konnte gegen Bezahlung zugegen sein — fanden im alten Hoftheater bei der Salvatorkirche, dem Salvatortheater, statt, das seit dem Jahre 1654 bespielt wurde. Das neue Hoftheater, auch Residenztheater genannt, wurde von François de Cuvillies d. Ä. erbaut und im Jahre 1755 eingeweiht. *La finta giardiniera* war für das alte Hoftheater bestimmt (Münster V).

Wann mit den Probearbeiten begonnen wurde, läßt sich heute nicht mit Sicherheit sagen, doch dürfte die erste Probe nicht vor dem 22. Dezember 1774 stattgefunden haben, da Mozart eine Zahnerkrankung hatte. Die für den 29. Dezember in Aussicht genommene Premiere fand jedenfalls an diesem Tage nicht statt. Am 28. Dezember berichtet Leopold seiner Frau nach Salzburg:

„Eben den Tag als ihr bey Sr: E: gr Sauerau¹³ waret, war morgens um 10 uhr die erste Prob von des Wolfg: opera, die so sehr gefallen, daß sie bis auf den 5^{ten} Jenner 1775 verschoben worden, damit die sänger solche besser lernen, und wenn sie die Musik recht im Kopf haben, sicherer agieren können, damit die opera nicht verdorben wird, welches bis den 29 Decemb: eine übereilte sache gewesen wäre. Kurz! die Composition der Musik gefällt erstaunlich, und wird also den 5^{ten} Jenner aufgeführt werden. Nun kommt es nur auf die production im Theater an, die wie hoffe gut gehen soll, weil die acteurs uns nicht abgeneigt sind.“

Am vorgesehenen Premierentag besuchte Mozart im Salvatortheater eine Aufführung des dreiaktigen

Lustspiels seines Bekannten Franz Reinhard Heufeld (1731—1795) *Die Haushaltung nach der Mode oder: Was für eine Frau soll man nehmen*.

Am 30. Dezember ist Leopold fest davon überzeugt, daß die Oper seines Sohnes am 5. Januar in Szene gehen wird:

„die Nannerl kommt eben recht zur opera, denn am Mittwoch [4. Januar] nachmittag wird sie ankommen, und am Donnerstag [5. Januar] wird sie aufgeführt. kommt H: von Mölk [wahrscheinlich Franz von Mölk] auch mit, so sieht er sie auch; kommt er aber später, so sieht er nichts mehr davon bis Ostern: denn alsdann werden die Operetten nicht mehr im theater, sondern auf dem Redutensaal, und zwar nur Intermezzi gegeben. [. . .] Nun must Du wissen, daß der Maestro Tozi der heuer die opera *Seria* schreibt vorm Jahr eben um diese zeit eine opera *Buffa* geschrieben, und sich so bemühet solche gut zu schreiben um die opera *Seria* [*Achille in Sciro*], die vorm Jahr der Maestro [Pietro Pompeo] Sales [ca. 1729—1797] schrieb niederzuschlagen, daß des Sales opera wirklich nicht mehr recht gefallen wollen. Nun eraignet sich der zufall, daß des Wolfgang's opera eben vor der opera des Tozi gemacht wird. und da sie die erste Probe hörten, sagte alles, nun wäre Tozi mit gleicher Münz bezahlt, indem die opera des Wolfg: die opera des Tozi niederschlage. dergleichen sachen sind mir nicht lieb, ich suche dergleichen reden zu stillen, so viel möglich, protestiere ohne End: allein das ganze orchester und alle die die Probe gehört sagen daß sie noch keine schönere Musik gehört, wo alle Arien schön sind. Aller Orten, wo wir hinkommen, weis man es schon. Basta! Gott wird alles gut machen.“ (Leopold Mozart an seine Frau am 30. Dezember 1774)

Leopold Mozart sollte nicht recht behalten: Die offizielle Karnevalsoper, die *Azione teatrale Orfeo ed Euridice*, Text von Raniero de' Calzabigi mit Änderungen von Marco Coltellini (?) in der Vertonung von Antonio Tozzi (geb. ca. 1736, gest. nach 1812), ging am 9. Januar in Szene¹⁴. Die angesetzte Erstaufführung der *Finta giardiniera* für den 5. Januar 1775 dagegen unterblieb. Welche Gründe für diese nochmalige Verschiebung maßgeblich waren, kann nur vermutet werden: Brauchte man mehr Proben als erwartet, wollte man erst Tozzis

¹² *Abschied von der k.k. Hof- und National-Schaubühne*, Wien 1802, S. 219 (vgl. Münster V, S. 22).

¹³ Joseph Gottfried Reichsgraf von Saurau (1720—1775), Salzburger Domherr, seit 1772 Domdechant, später Hochfürstlicher Geheimer Rat (Eibl V, S. 190, Kommentar zu Nr. 128/46).

¹⁴ Bis Ende Februar wurde sie siebenmal — jeweils montags — wiederholt. Mozart hat eine dieser Aufführungen gesehen.

offizielle Karnevalsoper geben, nahm man auf den Salzburger Erzbischof Colloredo Rücksicht, der nach München kommen wollte?¹⁵

Werke der Mozarts wurden während der aufgeschobenen Proben in der Domkirche zu Unserer Lieben Frau aufgeführt: So erklangen am Neujahrstag 1775 während der „Ewigen Anbetung“ Leopolds Sakramentslitanei¹⁶ und Wolfgangs *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* KV 125¹⁷. Weitere Nachrichten über diese Aufführungen fehlen.

Am 4. Januar 1775 um 14 Uhr kam Nannerl Mozart in der Reisekutsche der Frau Maria Aloisia von Robinig nach München. Sie logierte im Hause des Handelsherrn Leopold Spatzenreiter am Petri-Platz im 3. Stock (heute Marienplatz 23) bei Frau von Durst, der Witwe des 1772 verstorbenen Hofrates und Salzmayrs zu Reichenhall, Franz Xaver Durst. (Das Logis der beiden Mozarts kam, da Pernat Geistlicher war, nicht in Frage.)

Am 5. Januar nennt Leopold in einem Brief an seine Frau einen neuen Termin für die Premiere: „daß die opera des Wolfg: erst den 13^{ten} aufgeführt wird, wirst du vom H: Schulz schon erfahren haben.“ Der Tenorist Franz Karl Schulz, Mitglied der Salzburger Hofkapelle, Chorvikar und Gesangslehrer im Kapellhaus, hatte also die Neuigkeit an Mozarts Mutter weitergeleitet. Den Stand der Dinge schildert Wolfgang seiner Mutter am 11. Januar:

„wir befinden uns alle 3 gott lob recht wohl. ich kan ohnmöglich viel schreiben, dan ich mus den augenblick in die probe. morgen ist meine hauptprob, und freytag als den 13^{ten} geht sie in scena. die Mama darf sich nicht sorgen, es wird alles gut gehen.“ [Nachschrift Leopolds:] „denn itzt müssen wir zur opera Probe.“

Die Generalprobe der *Finta giardiniera* fand am Donnerstag, 12. Januar 1775, im Salvatortheater statt. Im Redoutenhaus an der Prannerergasse bestand keine Möglichkeit zum Probieren, da man hier eine deutsche Komödie gab¹⁸.

¹⁵ „Hier geht die Rede, daß der Erzbischof nach München kommen wird, und zwar sagte es mir Sr: Ex: Gr: Seeau selbst.“ (Leopold Mozart an seine Frau, 5. Januar 1775.)

¹⁶ NMA X/28/Abt. 3–5/Band 1.

¹⁷ NMA I/2/1, S. 23–134.

¹⁸ Der damals am Bayerischen Hofe weilende sächsische Legationsrat Christian Gottlieb Unger vermerkte am 12. Januar 1775 in seinem Tagebuch: „LL. AA. EE. et RR. se trouvoèrent jeudi à l'académie en masque, où à la place d'un opera buffa, on donna la représentation d'une comédie allemande suivie d'un ballet pantomime.“ Staatlicher Archivfond der DDR, Dresden, Loc. 3292 (Münster V, S. 36).

II. Die Aufführungen der italienischen Fassung München 1775

Mozarts *La finta giardiniera* hatte am Freitag, dem 13. Januar 1775, im Salvatortheater Premiere. Mozart war maßgeblich an der Einstudierung des Werkes beteiligt, dirigierte aber nicht selbst. Als Kapellmeister kommen Antonio Tozzi oder der kurfürstliche Vizekonzertmeister Johann Nepomuk von Cröner (ca. 1737–1785), den Leopold Mozart am 18. November 1777 im Zusammenhang mit den Aufführungen der *Finta giardiniera* nennt, in Frage. Das Münchner Orchester soll „zahlreich, aber in ziemlicher Unordnung“¹⁹ gewesen sein. Seine Stärke dürfte der von 1774 entsprechen haben: *Il re pastore* von Pietro Guglielmi (1724–1804) wurde am 10. Juni 1774 von 23 Orchestermusikern bestritten. Die genaue Besetzung der Mozartschen Oper ist nicht bekannt geworden. Gesichert ist allein die Darstellerin der Sandrina, Rosa Manservisi. Sie war von 1772 bis 1776 Mitglied des Seesauschen Theaters, Schubart pries ihre Stimme und Musikalität²⁰, Charles Burney, der sie im Sommer 1772 in München gehört hatte, schrieb über sie: „Ihre Figur ist angenehm, ihre Stimme ist zwar nicht stark, aber doch wohlklingend, sie hat in ihrer Manier nichts gemeines, bleibt im Tone, und beleidigt das Ohr niemals.“²¹ Münster (V, S. 29) zieht noch zwei weitere Sänger in Erwägung: den Sopran-Kastraten Tommaso Consoli (geb. ca. 1753, gest. nach 1811: Ramiro) und den Bassisten Felice Rossi (Nardo). Allerdings, so argumentiert Münster, sei Consoli deshalb fraglich, weil er in Tozzis *Orfeo ed Euridice* sang. Münster gibt in seiner Arbeit von 1970 (III, S. 23) folgende Besetzung:

Sopran: Sandrina,	Rosa Manservisi
„Gärtnerin aus Liebe“	Teresa Manservisi
Sopran: Serpetta	?
Sopran: Arminda	
Sopran: Ramiro	Tommaso Consoli (?)
(Kastratenrolle!)	
Tenor: Contino di Belfiore	Joh. Bapt. Wallehauser
Tenor: Podestà	Augustin Proper Sutor
Baß: Nardo	Giovanni Rossi
	oder
	Giovanni Paris

¹⁹ Christian Daniel Schubart, *Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. I. Teil*, Stuttgart 1791, S. 259.

²⁰ *Deutsche Chronik*, 34. Stück, 27. April 1775, S. 268.

²¹ *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Band II, Hamburg 1773, S. 109; Faksimile-Nachdruck: Kassel etc. 1959.

Eibl (V, S. 350) nennt als gesichert nur Rosa Manservisi (Sandrina) und Tommaso Consoli (Ramiro) und zieht darüber hinaus Teresina Manservisi (Serpette) und Felice Rossi (Podestà) in Erwägung. Es ist aber ausgeschlossen, daß der Bassist Felice Rossi die Tenorpartie des Podestà gesungen hat. Otto Michtner^{21a} nennt neben Rosa Manservisi (Sandrina) und Teresa Manservisi (Armina) Joseph Matthias Souter für die Rolle des Nardo.

Im Anschluß an Mozarts Oper wurde das Ballett *La ninfa spergiura, proteta per amore* gegeben, Musik von Niccolò Piccinni (?), Choreographie von dem kurfürstlichen Balletmeister Antoine Trancart. Das Ballett (so Münster V) könnte Peter Glonner (ca. 1740–1794) dirigiert haben, der Ballettdirigent in München war. Die Erstaufführung dieses Balletts für 21 Tänzer (4 Haupttänzer: Antoine und Maria Anna Trancart, Mademoiselle Vavoque, Pierre Constant, 9 Figuranten, 8 Figurantinnen) fand bereits am 10. Juni 1774 im Hoftheater in der Residenz statt.

Über die Premiere der *Finta giardiniera* hat Mozart seiner Mutter am Samstag, dem 14. Januar 1775, anschaulich berichtet:

„Gottlob! Meine opera ist gestern als den 13^{ten} in scena gangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den lärm ohnmöglich beschreiben kan. Erstens war das ganze theater so gestrozt voll, daß vuelle leüte wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschröckliches getös mit glatschen, und viva Maestro schreyen. S: Durchlaucht die Churfürstin [Maria Anna Sophie, Tochter des Kurfürsten Friedrich August III. von Sachsen, Gemahlin des Kurfürsten Maximilian III. Joseph], und die verwitwete [Maria Anna Walpurgis (1724 bis 1780), Schwester Maximilians III. Joseph, Witwe des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen († 1763)], |: welche mir vis à vis waren :) sagten mir auch bravo. wie die opera aus war, so ist unter der zeit wo man still ist, bis der ballet anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden; bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nach dem bin ich mit meinem papa in ein gewisses Zimmer gangen, wo der Churfürst [Maximilian III. Joseph] und der ganze hof durch Muß und hab s: d: den Churfürste und Churfürstin und den hoheiten die händ geküst, welche alle sehr gnädig waren. heunt in aller frühe schickt S: fürstlichgnaden bischof in Chiemsee [Graf Waldburg-Zeil] her, und läst mir

gratuliren, daß die opera bey allen so unvergleichlich ausgefallen ist. wegen unserer rückreise wird es so bald nichts werden, [...] Eine rechte und nothwendige ursache ist, weil den künftigen freytag [20. Januar] die opera abermahl geben wird, und ich sehr nothwendig bey der Production bin — — sonst wurde Man sie nicht mehr kennen — — — dan es ist gar curios hier.“

Schubart, der der Premiere oder einer der folgenden Aufführungen beiwohnte, schrieb über Mozarts jüngste Oper:

„Auch eine Opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart. Sie heißt: La finta Giardiniera. Genieflammen zucken da und dort, aber es ist noch nicht das stille, ruhige Altarfeuer, das in Weihrauchwolken gen Himmel steigt. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten Komponisten werden, die jemals gelebt haben.“²²

Am Montag, 16. Januar, kam hoher Besuch aus Salzburg nach München: Fürsterzbischof Colloredo sah sich im Residenztheater Tozzis *Orfeo ed Euridice* an. In seinem Gefolge fanden sich mehrere gute Bekannte der Mozarts: der Oberstallmeister Leopold Joseph Maria Graf Kuenberg (1740–1812), der Hofratsdirektor Franz Thaddäus von Kleinmayrn (1733 bis 1805), der Konsistorialrat Albert von Mölk (1749 bis 1799), der Domherr Ignaz Joseph Graf Spaur (1729–1779), der Hauptmann der Leibgarde des Fürsterzbischofs, Leopold Graf Lodron.

Am Mittwoch, den 18. Januar, gibt Leopold Mozart einen farbigen Bericht über die Reaktionen des Erzbischofs auf Mozarts Opernerfolg:

„Daß die opera einen allgemeinen Beyfall hatte wirst du aus meinem letzten schreiben so wohl als aus andern Briefen die nach Salz: gekommen und nun von H: [Joseph Franz Xaver] Geschwendner [Geschwendtner (1740–1800), Stadtrat und Handelsmann] selbst hören oder gehört haben. Stelle dir für wie verlegen S: Hochf: Gden seyn musten von aller Churfürst: Herrschaft und dem ganzen Adl die Lobeserhebungen der opera anzuhören und die feyerlichsten Glückwünsche, die sie alle ihm machten, anzunehmen. Er war so verlegen, daß er mit nichts als mit einem Kopfnicken und Achsel in die Höhe ziehen antworten konnte. Noch haben wir nicht mit ihm gesprochen, dann er ist noch mit Complimenten der Noblesse zu viel umgeben. Er kam nachts gegen halbe 7 uhr an, da eben die grosse opera [*Orfeo ed*

^{21a} *Das alte Burgtheater als Opernbühne*, Wien 1970, S. 127.

²² *Deutsche Chronik*, 34. Stück, 27. April 1775, S. 267.

Euridice] angefangen und tratt in die Churf: Loge, die übrigen Ceremonien wurden zu lange dauern, wenn ich sie schreiben wollte. Die opera Buffa des Wolfg: wird der Erzbischof nicht hören, dann weil alle Tage ausgesteckt sind so trift sie an einen freytag: diesen freytag kann sie nicht seyn, weil der Jahrtag des verstorbenen Bayr: Kayzers [Karl VII. (1697–1745), Vater des Kurfürsten Maximilian III. Joseph, gestorben 20. Januar 1745] dahin einfällt. und wer weis obs bis den andern freytag den 27^{ten} kann aufgeführt werden, weil die zweyte Sängerin [wahrscheinlich Teresina Manservisi] schwer krank geworden. Ich bedaure, daß so viel Leute von Salzburg so zu sagen umsonst gekommen. wenigst haben sie die grosse opera gesehen.“

Colloredo, der, wie wir erfahren haben, *La finta giardiniera* nicht sehen konnte, besuchte statt dessen die Opera buffa *La Pupilla e il Ciarlone* von Giuseppe Abbos (1716–1796) und das Ballett *Arlequin déserteur*²³. Daß die übrigen Salzburger die *Finta giardiniera* ebenfalls nicht sehen konnten, hat Leopold sehr bedauert:

„Die opera des Wolfg: kann von den hiesigen Salzburger niemand hören, das thut mir sehr leid, dann eine Sängerin ist in der that sehr Krank geworden, [. . .] Wenn sie besser wird, so soll die opera kommenden freytag am geburtstag des wolfg: seyn. Es kommen nun die 2 Herzogen v Zweybrücken, und dann der Churfürst von der Pfalz hieher. wir müssen also noch hier bleiben, bis die opera wieder aufgeführt wird. [. . .] Bey H: [Johann Lorenz] Hagenauer werden sie wohl auch schon von München wegen des Wolfg: Opera einige Nachricht gehabt haben.“ (Brief Leopold Mozarts an seine Frau vom 21. Januar 1775)

Colloredo reiste mit seinem Gefolge am 24. Januar ab, neue, prominente Gäste trafen ein: am 26. Januar Herzog Christian IV. von Zweibrücken, am 27. Januar Herzog Karl III. August von Zweibrücken, am 29. Januar Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz (1724–1799), der von der Wahl Gian Angelo Graf Braschis zum Papst Pius VI. (1775–1799) in Rom zurückgekehrt war und in München einige Tage Station machen wollte. Die drei Wittelsbacher hatten Gelegenheit, die zweite Vorstellung der *Finta giardiniera* am 2. Februar zu hören. Die Aufführung fand während einer maskierten Akademie im Redoutenhaus, also nicht im Salvatortheater, statt. Nach der Reprise meldete Leopold Mozart in einem un-

datierten, zwischen 21. Januar und 21. Februar 1775 geschriebenen Brief seiner Frau:

„die opera des wolfg: ist abermal aufgeführt worden, aber man hat sie wegen der Kranken sängerin abkürzen müssen. was diese sängerin anbetriß wäre vieles zum schreiben, sie ware miserabl.“

Welche Kürzungen vorgenommen wurden, ist nicht bekannt, da das entsprechende Material verlorengegangen ist. Der sächsische Legationssekretär Christian Gottlieb Unger, der der zweiten *Finta-giardiniera*-Aufführung beiwohnte, schrieb in seinem Journal:

„LL. AA. SS. EE. et RR. . . . se trouvèrent le soir à l’academie en masque où l’opéra bouffa la finta giardiniera fut représenté et suivi d’un ballet pantomime. S.A. S. l’Electeur Palatin, qui s’était trouvé également à ce spectacle, partit d’ici le meme jour après le souper pour s’en retourner à Manheim.“

Im weiteren Verlauf des Februars kam es zu keiner weiteren Aufführung der *Finta giardiniera*. Die Mozarts besuchten am 14. Februar eine Redoute mit Salzburger Bekannten. Wolfgang unternahm in diesem Monat ein Wettspiel auf dem Klavier mit Hauptmann Ignaz von Beecke (1733–1803) im Gasthof „Zum schwarzen Adler“ in der Kaufingergasse. Die dritte und zugleich letzte Aufführung der *Finta giardiniera* fand am Donnerstag, dem 2. März, statt. Unter den Zuhörern befand sich Kurfürst Maximilian III. Joseph. Unger hat auch diese Aufführung in seinem Journal notiert:

„Jeudi LL. AA. SS. EE. et RR. se trouvèrent le soir à la représentation de l’opéra bouffa la finta giardiniera de la composition de Mozard, suivi du ballet des branconniers.“

Wer das Ballett schrieb, ist nicht bekannt, auch weitere Nachrichten über die dritte Aufführung sind nicht überliefert. Am Dienstag, dem 6. März, verließen die Mozarts München. In ihrer ursprünglichen Gestalt ist *La finta giardiniera* jedenfalls zu Mozarts Lebzeiten dann nie mehr in Szene gesetzt worden. Nachrichten über *La finta giardiniera* sind in der Mozartschen Korrespondenz nach 1775 sehr spärlich. Erbst schreibt Mozart am 12. November 1778 aus Mannheim an seinen Vater:

„wissen sie wohl, was ‚der verfluchte kerl seaw‘ hier gesagt hat? — Meine opera buffa zu München sieye ausgepiffen worden! — unglücklicherweise hat er es aber in einem ort gesagt, wo man mich gar zu sehr kennt! —“

Auffallend ist, daß die Arie des Podestà „*Dentro il mio petto io sento*“ (No. 3) in zahlreichen Quellen

²³ Eintrag im Journal des sächsischen Legationsrates Unger.

separat überliefert ist (vgl. dazu den Kritischen Bericht). In Salzburg scheint das Stück besonders beliebt gewesen zu sein. Hier wurde es am 18. März 1780 in einer Akademie gespielt. Leopold berichtet Wolfgang am 2. Dezember 1780 nach München, daß er für Emanuel Schikaneder diese Arie abschreiben lassen müsse.

III. Die deutsche Singspielfassung Augsburg 1780

Eine deutsche Schauspielergesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm (geb. zwischen 1740 und 1750, gest. 1792) gastierte von Anfang April bis Anfang Juni 1779 und von Anfang September 1779 bis zum Beginn der Fastenzeit 1780 in Salzburg²⁴. Im Herbst/Winter 1779/80 wurde Mozarts *La finta giardiniera* für Böhm's Truppe zu einem deutschen Singspiel umgearbeitet. Die Übersetzung ins Deutsche – weder der Librettist des italienischen Originals noch der Übersetzer sind genannt – besorgte vermutlich ein Mitglied der Böhm'schen Truppe, der Baßbuffo und Schauspieler, Darsteller von ernsthaften Alten, Tyrannen und Vätern, Johann Franz Joseph Stierle (1741, gest. nach 1800)²⁵. An die Stelle der italienisch textierten *Secchi* traten deutsche Dialoge, die inhaltlich eine freie Nachbildung der italienischen Rezitativtexte darstellen. Die vier orchesterbegleiteten Rezitative aus dem zweiten Akt (in No. 19, 21 und 22) und aus dem dritten Akt (in No. 27) hat Mozart in der Singstimme umgeformt und den deklamatorischen und rhythmischen Gegebenheiten der deutschen Texte angepaßt. In der vorliegenden Ausgabe wurden diese Stücke in den Anhang gestellt (S. 575–594). In den geschlossenen Nummern hat Leopold Mozart selbst den deutschen Text in der Originalpartitur

²⁴ Vgl. dazu Ernst Hintermaier, *Das fürsterzbischöfliche Hoftheater zu Salzburg (1775–1803)*, in: *Osterreichische Musikzeitschrift* 30 (1975), Heft 7, Juli 1975, S. 351–363; Hans Georg Fellmann, *Die Böhmsche Theatergruppe und ihre Zeit*, Leipzig 1928; Münster I und II; Heinz Friedrich Deininger, *Die Deutsche Schauspielergesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm, einem Freunde der Familie Mozart, in Augsburg in den Jahren 1779 und 1780*, in: *Augsburger Mozartbuch. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, Band 55/56 (1942/43), S. 299–397.

²⁵ Zu Stierle vgl. Karl Maria Pisarowitz, *Die beiden Stierle, Hans und Franz! Eine schwieriger-heikle Mozart-Angelegenheit; neu angepackt und abgefaßt . . .*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 17 (1969), Heft 1/2, S. 16–24, ders., *Stierle-Paralipomena. Zur 1969-Februar-Publikation von . . .*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 18 (1970), Heft 1/2, S. 11–14.

unterlegt (vgl. zu Einzelheiten den Kritischen Bericht).

Eine Salzburger Aufführung der deutschen Singspielfassung ist indes offenbar nicht zustande gekommen. Vom 28. März bis Mai 1780 gastierte die Böhm'sche Truppe in Leopold Mozarts Geburtsstadt Augsburg. Hier stellte Böhm die deutsche Fassung von *La finta giardiniera* unter dem Titel *Die verstellte Gärtnerin* am 1. (?) Mai 1780 zum ersten Male vor. Eine weitere Aufführung fand am 17. oder 18. Mai statt²⁶.

Wer die Augsburger Aufführungen geleitet hat, ist nicht gesichert. In Frage kommt der damalige Musikdirektor der Böhm'schen Truppe, Anton Mayer. Auch die Besetzung der Augsburger Aufführungen ist unbekannt, da Theaterzettel fehlen (vgl. jedoch weiter unten). Wichtigstes Dokument der Augsburger Aufführungen ist ein bei Slansky in Augsburg gedrucktes Libretto (Titelblatt: siehe das Faksimile auf S. XXV), das Robert Münster in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Slg. Her 595*) aufgefunden hat. Aus diesem Libretto geht hervor, daß für die Augsburger Aufführungen Kürzungen vorgenommen worden sind: Im zweiten Akt wurden die Nummern 17, 19 und 21 und im dritten Akt die Nummern 24 und 26 gestrichen. Ob diese Striche mit Einwilligung Mozarts erfolgten, wissen wir nicht (vgl. unten Abschnitt V/b).

Die Böhm'sche Truppe gastierte im Sommer 1780 in Ulm und Nürnberg, im September in Frankfurt/Main und im Winter 1780/81 in Köln, Düsseldorf und Aachen. Ob *Die verstellte Gärtnerin* in einer dieser Städte zur Aufführung kam, ist nicht belegt. Am 2. April 1782 hat Böhm jedoch das Werk unter dem Titel *Sandrina* oder *Die verstellte Gräfin* in Frankfurt/Main aufgeführt. Der erhaltene Theaterzettel läßt Rückschlüsse auch auf die Besetzung der Augsburger Aufführungen zu. Er lautet²⁷:

„Mit gnädigster Erlaubniß / Eines Hochedlen und Hochweisen Magistrats / der Kaiserl. Freyen Reichs-Wahl- und Handels-Stadt Frankfurt am Mayn / wird heute Dienstags den 2. April 1782. / die / Schauspieler-Gesellschaft unter der Direction des Herrn Böhm / aufzuführen die Ehre haben: / Sandrina, / oder / Die verstellte Gräfin. / Ein aus dem Italiänischen übersetztes / Singspiel in drey Aufzügen. / Wobey Mademoiselle Jonassohn und Herr Grünberg, zwey neue Sänger, die Ehre haben werden

²⁶ Vgl. Fellmann, a.a.O., S. 83.

²⁷ Berkeley/California, Einstein-Nachlaß.

die Rollen der / Arminda und des Ramiro zu spielen. / Die Musik ist von Herrn Motzart dem jüngern

Personen:

Der Amtshauptmann von schwarzen See.	Herr Böhm.
Arminda, seine Nichte.	Mad. Jonassohn.
Der Ritter Ramiro.	Herr Grünberg.
Der Graf Belfiore.	Herr Zimmerl.
Serpetta, Mädchen im Haus des Amt[s]hauptmanns.	Mad. Zimmerl.
Sandrina.	Mad. Böhm.
Nardo.	Herr Gatto.

Als dann wird Mademoiselle Böhm eine kleine Anrede in Versen halten. / Den Beschluß macht / ein von Herrn Vogt verfertigtes großes neues / Ballet, / genannt: / Das Fest des Tanzes. / Wobey Herr und Madame Schwab zwey neue Tänzter zum erstenmale die Ehre haben werden aufzutreten. / Der Anfang ist mit dem Glockenschlag 6 Uhr. / Die Person zahlt in den Logen und Parquet einen Gulden, eine ganze Loge zu 8. Gulden, Parterre 10. Batzen, / Gallerie 20. Kreuzer, und auf dem letzten Platz 12. Kreuzer. / Der Schauplatz ist im neuerbauten Comödien-Hauß im Junghof. / Wer vorher Billets verlangt, liebele solche bey Hrn. Sprengel an der Allée Lit. E No. 193. abholen zu lassen, können aber / nicht länger als denselben Tag gültig seyn.“

Am 12. September 1782 wurde die Oper nochmals in Frankfurt aufgeführt — diesmal unter dem Titel *Die edle Gärtnerin*. 1789 folgten weitere Aufführungen des Werkes in Frankfurt und Mainz. Im 18. Jahrhundert wurde *La finta giardiniera* nachweislich noch zweimal aufgeführt, und zwar italienisch in Prag am 10. März 1796 und deutsch als *Die schöne Gärtnerin* am 25. Februar 1797 in Oels²⁸.

IV. Die Quellen

a) Das Autograph

Das Autograph von Mozarts *La finta giardiniera* ist heute verschollen (Akt I) bzw. nicht zugänglich (Akt

²⁸ Vgl. zur Prager Aufführung Alfred Loewenberg, *Annals of opera 1597–1940*, New York 1970, Sp. 342. — Zur Oelser Aufführung vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Februar 1797, S. 199: „... den 25. zum erstenmal die schöne Gärtnerin, ein komisches Singspiel in 3 Aufzügen, im Manuscr. die Musik ist von Mozart, welche sich vor vielen anderen Mozartschen Meisterstücken durch ganz vorzüglich schöne Musik sehr vortheilhaft auszeichnet.“ Möglicherweise steht mit dieser Aufführung die heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrte Abschrift *Oels 85* in Verbindung. Die Kopie enthält nur deutschen Text und weist gegenüber anderen Quellen eine erweiterte Bläserbesetzung auf. Zur „Oelser Fassung“ vgl. unten, Abschnitt IV/d/1.

II und III). Die Eigenschrift des ersten Aktes fehlte bereits kurz nach Mozarts Tod oder schon zu seinen Lebzeiten. Am 27. Februar 1800 schreibt Constanze, Mozarts Witwe, an den Offenbacher Verleger Johann Anton André (1775–1842):

„Finta giardiniera, erster Theil, wäre vielleicht in Original oder Copie zu bekommen von Hr. Drexler (Gewürzkrämer oder dergl.) in Wels in Oberoesterreich, der einmal ein Liebhabertheater entreprenirt hatte.“

Vielleicht hat Mozart dem Handelsmann Anton Dessler²⁹, der 1754 (aus Wien kommend) in Wels das Bürgerrecht erworben hatte, das Autograph geliehen. Es ist aber unwahrscheinlich, daß Mozart Dessler nur den ersten Akt gegeben hat. Wenn Dessler tatsächlich eine Aufführung in Wels geplant haben sollte, so hätte er das ganze Werk gebraucht, nicht nur den ersten Akt. Aus der Korrespondenz der Mozarts geht im übrigen hervor, wie sehr Leopold und Wolfgang auf die Autographe geachtet haben. Warum sollte also Mozart den ersten Akt — wem immer er ihn auch geliehen haben mag — nicht zurückgefordert haben?

Im Jahre 1800 verkaufte Constanze die Akte II und III an Johann Anton André, 1873 gelangten sie an die Preußische Staatsbibliothek Berlin. Während des Zweiten Weltkrieges wurden sie zusammen mit einer großen Zahl anderer Mozart-Autographe ausgelagert und sind bis heute nicht zugänglich geworden. Die alte Mozart-Ausgabe (AMA) konnte für ihre Edition der Akte II und III das Autograph noch benutzen.

b) Abschriften

Eine wohl auf das Autograph zurückgehende, heute verschollene Kopie der deutschen Fassung ließ Mozarts Schwester, Maria Anna (Nannerl), Freifrau von Berchtold zu Sonnenburg, dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig im Jahre 1800 zukommen. Über den Verbleib dieser Abschrift ist nichts bekannt³⁰, was um so bedauerlicher ist, als sie einen guten Ersatz für das verschollene Autograph, vornehmlich des ersten Aktes, hätte bieten können.

Der Revisionsbericht der AMA nennt für die Edition des ersten Aktes folgende Vorlagen:

²⁹ Zu Dessler vgl. Münster I, S. 138.

³⁰ Vgl. hierzu auch Nannerls Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel aus den Jahren 1800 und 1801, insbesondere Bauer-Deutsch IV, Nr. 1280, S. 311 ff., Nr. 1300, S. 359 f., Nr. 1308, S. 366 f., Nr. 1311, S. 370 f., Nr. 1313, S. 372 f., Nr. 1317, S. 377 f. und Nr. 1327, S. 396 f.

„1. Eine Partitur-Abschrift im Besitze der königl. Hofbibliothek zu München.

2. Eine Partitur-Abschrift im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.

3. Eine Partitur-Abschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.

4. Der bei Heckel in Mannheim erschienene Klavierauszug der Oper mit dem Titel ‚Die Gärtnerin aus Liebe‘, Oper in drei Aufzügen.“

Da Signaturangaben fehlen, sind die genannten Partitur-Abschriften nicht sicher identifizierbar, doch dürfte es sich bei der Berliner Kopie um die heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (West) aufbewahrte Kopie aus der Sammlung Aloys Fuchs handeln (Signatur: *Mus.ms. 15 141/1*); die genannte Münchner Kopie, im folgenden entsprechend Münster (I, S. 140) „Mü I“ genannt, ist heute verschollen, ebenso die Abschrift Wien (Gesellschaft der Musikfreunde). Über den Quellenwert des Heckelschen Klavierauszuges siehe unten (Abschnitt IV/d). Für eine Neu-Edition des Werkes stehen darüber hinaus heute folgende relevante Quellen zur Verfügung:

1. Eine dreibändige Partiturskopie, geschrieben um oder vor 1800, mit italienischem und deutschem Text (Titel: *La finta Giardiniera per Amore*) aus Náměšťster Beständen, die heute im Mährischen Museum Brünn aufbewahrt wird (Signatur: *A 17.036^{a,b,c}*), im folgenden „Kopie Náměšť“ genannt. Sie enthält als einzige bekannte Quelle in allen drei Akten italienisch textierte Secchi und italienischen Text in den geschlossenen Nummern. Der offensichtlich später nachgetragene deutsche Text weicht von dem des Augsburger Textbuches ab.

2. Eine dreibändige Partiturskopie, geschrieben um 1800, mit dem Titel *Die Gärtnerin (La finta Giardiniera)*, aufbewahrt in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Signatur: *Cod.mus. 18.639*), im folgenden „Kopie Wien“ genannt. Diese Abschrift überliefert nur die geschlossenen Nummern mit deutschem Text, enthält folglich auch keine Secchi und bringt von den deutschen Dialogen nur Stichworte im Anschluß an die Musiknummern.

3. Eine unvollständige Partiturskopie (es fehlen Overtura und die Nummern 2–4, 8, 9a und b, 10–12, 15, 16 und 26) mit deutschem Text in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: *Mus.Ms. 5593*), entsprechend Münster (I, S. 145 ff.) im folgenden „Mü II“ genannt. Die Abschrift überliefert als einzige Quelle die oben (Abschnitt III)

bereits genannten, für die deutsche Fassung umgeformten *Accompagnati* aus den Nummern 21 und 22 des zweiten Aktes.

c) Libretti

Ein Libretto für die italienische Fassung von Mozarts *La finta giardiniera* ist – wie bereits gesagt – nicht bekanntgeworden. Wir wissen auch nicht, welches italienische Textbuch Mozart als Vorlage benutzt hat. Mit einiger Sicherheit ist jedoch anzunehmen, daß er das Libretto der römischen Uraufführung von Anfossis *La finta giardiniera* (Karneval 1774) verwendet hat, denn es zeigt gegenüber Mozarts Text nur geringfügige und erklärbare Abweichungen (vgl. den Kritischen Bericht). Das im Revisionsbericht der AMA genannte Textbuch für eine Wiener Aufführung von Anfossis Oper aus dem Jahr 1775 weist demgegenüber derartig starke Abweichungen von Mozarts Text auf, daß es bei der vorliegenden Edition ganz außer Betracht bleiben konnte.

Es gibt demnach nur ein authentisches Textbuch zu Mozarts Oper, und das ist das Libretto der deutschen Singspielfassung für die Augsburger Aufführung von 1780 (vgl. das Faksimile des Titelblattes auf S. XXV), das, von Robert Münster aufgefunden, für die vorliegende Ausgabe des Werkes erstmals herangezogen werden konnte.

d) Bewertung der Quellen

Aus dem Quellenüberblick geht hervor, daß die Quellenlage zur *Finta giardiniera* sich heute teils schlechter, teils günstiger darstellt als zu der Zeit, da das Werk in der AMA ediert wurde. Zu bedauern ist, daß das Autograph des zweiten und dritten Aktes nicht zur Verfügung steht. Die NMA stützt sich deshalb bei der Edition dieser beiden Akte auf die AMA als einziger kritischer Ausgabe, die für diese beiden Akte nach Auskunft des Revisionsberichts Mozarts Autograph benutzt hat. Weitere, im Abschnitt IV/b genannte Quellen wurden nur in wenigen Zweifelsfällen zu Rate gezogen, über die der Kritische Bericht Auskunft gibt.

Für die Edition des ersten Aktes kannte die AMA Partiturskopien, die ausschließlich die deutsche Singspielfassung der geschlossenen Nummern überlieferten, folglich auch keine Rezitative enthielten. Die AMA hat deshalb von dem ersten Akt nur die geschlossenen Nummern mit deutschem Text edieren können, während sie vom zweiten und dritten Akt die italienische Fassung vollständig, also einschließlich

der Secchi, und die deutsche Textfassung wenigstens in den geschlossenen Nummern nach dem Autograph vorlegen konnte. Den deutschen Text der geschlossenen Nummern hat Leopold Mozart selbst — wie bereits in Abschnitt III gesagt — in das Autograph eingetragen. Für eine vollständige Edition der deutschen Singspielfassung fehlten der AMA jedoch die Dialoge, von denen laut Revisionsbericht im Autograph „von einer dritten Hand“ nur Stichworte im Anschluß an die geschlossenen Nummern geschrieben sind, ein Verfahren übrigens, das sich auch die meisten Partiturlagen der deutschen Fassung zu eigen gemacht haben³¹. Das deutsche Textbuch lag den Editoren der AMA noch nicht vor; so bildet die Edition der *Finta giardiniera* innerhalb dieser Ausgabe in doppelter Hinsicht einen Torso: Es fehlen die italienische Fassung im ersten Akt und die Dialoge der deutschen Singspielfassung im ganzen Werk. Darüber hinaus hat die AMA laut Revisionsbericht für die Edition des ersten Aktes eine Abschrift herangezogen — die heute verschollene Kopie Mü I —, die dem Autograph ziemlich ferngestanden haben dürfte und eine Reihe von Sinnwidrigkeiten der deutschen Textfassung enthalten haben muß (Münster I, S. 142 f.).

Wenngleich bei der Neu-Edition des Werkes im Rahmen der NMA auf das Autograph vorerst verzichtet werden muß, so hat sich die Quellenlage doch insgesamt gegenüber der AMA verbessert: Die Entdeckung neuer Quellen, vor allem der Kopien Náměšť und Mü II sowie des Augsburger Textbuches, ermöglicht erstmals eine vollständige Edition beider Fassungen, der italienischen und der deutschen. Darüber hinaus steht für die Edition des ersten Aktes mit der Kopie Wien eine Partitur zur Verfügung, die dem Autograph ganz offensichtlich nähersteht als die von der AMA herangezogene verschollene Kopie Mü I. Dennoch sei aber betont, daß die für die NMA benutzten musikalischen Quellen — vornehmlich des ersten Aktes — untereinander ungleichwertig sind. Eine abschließende Begründung hierfür kann erst gegeben werden, wenn das Autograph der Akte II und III wieder zur Verfügung steht. Auf einige bereits jetzt sichtbare Probleme sei jedoch im folgenden aufmerksam gemacht.

³¹ Sie finden sich auch in den Kopien Wien und Mü II. Eine vollständige Zusammenstellung der Stichsätze aus den der AMA vorliegenden Quellen (Mü I und Autograph des zweiten und dritten Aktes) gibt der Revisionsbericht der AMA, S. 48 bis 49.

1. Die Kopien Náměšť und Oels

Die Kopie Náměšť ist deshalb von Bedeutung, weil sie als einzige Quelle die italienische Fassung für alle drei Akte überliefert. In welchem Verhältnis sie zum Autograph steht, ist ungewiß. Mit Sicherheit ist diese Partitur, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschrieben wurde, nicht direkt vom Autograph kopiert worden, das zu jener Zeit bereits unvollständig war (vgl. oben Abschnitt IV/a). Da der in der Kopie Náměšť ebenfalls enthaltene deutsche Text später nachgetragen worden ist und in keinerlei Zusammenhang mit dem Text des deutschen Librettos steht, darf angenommen werden, daß die Kopie Náměšť auf eine — heute verschollene — Zwischenquelle zurückgeht, die allein die italienische Fassung des Werkes enthalten haben muß und darum in den Bereich der Münchner Uraufführungsfassung gehört. Mit Recht vermerkt Münster (I, S. 151), daß sich in München von der Uraufführung her eine Abschrift des Werkes befunden haben muß.

Gegenüber der AMA und anderen musikalischen Quellen weist die Kopie Náměšť Abweichungen auf. Sie enthält in den einzelnen Nummern durchweg eine meist durch Bläser erweiterte Besetzung und ein um Klarinetten und Pauken vermehrtes Gesamtinstrumentarium. Die Kopie überliefert das Werk also in einer Bearbeitung, die, so geschickt sie im einzelnen auch sein mag, in ihrer Authentizität höchst zweifelhaft ist. Dies gilt auch für die Fassung des Werkes in einer Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Signatur: *Oels 85*), die dasselbe erweiterte Instrumentarium und auch sonst einige Gemeinsamkeiten mit der Kopie Náměšť aufweist³². Der deutsche Text der Kopie Oels ist von dem des deutschen Librettos unabhängig (allerdings auch von dem in der Kopie Náměšť nachträglich eingetragenen deutschen Text).

³² Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Leipzig 7/1955, Band I, S. 385 f., Anmerkung 3, hat die Fassung Oels überaus positiv beurteilt und deren Authentizität aus musikalischen Gründen nicht ausgeschlossen, räumt jedoch ein: „Freilich lassen uns die übrigen Zeugnisse darüber im Stich. Nimmt man dagegen einen fremden Bearbeiter an, so muß dieser ein ausgezeichnete Mozartkenner und außerdem ein Künstler von besonders feinem und sicherem Geschmack gewesen sein.“ Auf der Oelser Quelle beruht die folgende Ausgabe des Werkes: *Wolfgang Amadeus Mozart. Die Gärtnerin aus Liebe. La finta giardiniera. Komische Oper in 3 Akten, herausgegeben nach einer in Dresden aufbewahrten Handschrift aus der Bibliothek zu Oels von Karl Schleifer. Text und szenische Neugestaltung nach dem Italienischen des Raniero Calzabigi von Ernst Legal und Hans Henny Jahnn. Partitur*, Hamburg—Berlin 1956.

Wenngleich es nicht unbedingt als erwiesen anzusehen ist, daß die Kopie Oels direkt auf die Kopie Náměšť zurückgeht (Münster I, S. 150), so darf doch als sicher gelten, daß beide Abschriften demselben Überlieferungsstrang angehören.

Für die italienische Textfassung und für die Secchi des ersten Aktes wird man die Kopie Náměšť dennoch guten Gewissens heranziehen dürfen. Da sie mit der italienischen Fassung und den Secchi des zweiten und dritten Aktes in der nach dem Autograph edierten AMA weitgehend übereinstimmt, besteht Hoffnung, daß sie auch für den ersten Akt in Bezug auf die italienische Textfassung verlässlich ist. Hierfür spricht auch die Übereinstimmung mit dem römischen Anfossi-Libretto von 1773. Die zusätzlichen Bläser und Pauken blieben in der vorliegenden Edition allerdings unberücksichtigt.

Im Überlieferungsstrang Náměšť/Oels ist möglicherweise auch der Ursprung des traditionellen, vom deutschen Libretto abweichenden Werktitels *Die Gärtnerin aus Liebe* zu suchen. Die Kopie Náměšť trägt den italienischen Titel *La finta Giardiniera per Amore*, entsprechend Sandrinas Schlußworten im letzten Rezitativ vor dem Finale (No. 28) im dritten Akt. Sollte, wie Münster annimmt, die Kopie Oels tatsächlich auf die Kopie Náměšť zurückgehen, so wäre deren Titelfassung *Die Gärtnerin aus Liebe* — die Kopie Oels ist der älteste bekannte Beleg für diese Formulierung — als Versuch einer annähernd exakten Verdeutschung des italienischen Titels der Kopie Náměšť anzusehen. Auch die im *Köchel-Verzeichnis* genannte „*Erstausgabe*“ (*Auswahl der vorzüglichsten Arien und Gesänge aus der komischen Oper die Gärtnerin aus Liebe im Clavierauszuge*, Leipzig: Thonus, später Hoffmeister & Kühnel 1801) benutzt die Oelser Titelformulierung, was nach den Forschungen Robert Münsters allerdings nicht verwundert: Die „*Erstausgabe*“ geht mit Sicherheit auf die Quellengruppe Náměšť/Oels, nicht aber auf das Autograph zurück (Münster I, S. 151). Der auch im Revisionsbericht der AMA als Vorlage erwähnte Klavierauszug von Heckel (Mannheim 1829), der — zumindest was den zweiten und dritten Akt betrifft — möglicherweise über Zwischenstufen auf das Autograph zurückgeht (Münster I, S. 152), verwendet zwar auch den Titel *Die Gärtnerin aus Liebe*, doch könnte er sich zu dieser Zeit bereits eingebürgert haben. Sowohl Mozarts Witwe als auch Mozarts Schwester zitieren in ihrer Korrespondenz mit den Verlagen das Werk jedenfalls ausschließlich mit seinem originalen italienischen Titel. Offensichtlich

hatten sie von der neuen deutschen Titelfassung um 1800 noch keine Kenntnis.

2. Die Kopien Wien und Mü II

Beide Kopien waren den Editoren der AMA nicht bekannt. Mü II hat Robert Münster aufgefunden und ausführlich beschrieben (Münster I, S. 145 ff.). Münster, der die Kopie Wien zu jener Zeit (1965) noch nicht kannte, ging es vor allem um den Nachweis, daß Mü II dem Autograph nähersteht als alle 1965 bekannten Quellen. Er stützt seine Argumentation u. a. auf folgende Tatsachen: Die in Mü II überlieferten Nummern der Akte II und III — die Quelle ist, wie bereits gesagt, inkomplett — stimmen mit denen in der AMA nach dem Autograph edierten, die Gesangstexte mit dem Augsburger Libretto überein (was in der nach Mü I edierten Fassung des ersten Aktes in der AMA oftmals nicht der Fall ist); die in Anhang 1 und 4 wiedergegebenen Accompagnato-Teile aus den Nummern 19 und 27 zeigen in Mü II die von Mozart umgeformten Fassungen, und in der Partitur stehen, wie im Autograph, nur die italienischen Rollenbezeichnungen, nicht die des deutschen Librettos; hinzu kommen Übereinstimmungen im zweiten und dritten Akt zwischen AMA und Mü II in Einzelheiten des musikalischen Textes. Die von Münster für Mü II genannten Kriterien treffen in vollem Umfang auch auf die Kopie Wien zu; in einigen Fällen bietet sie gegenüber Mü II für die deutschen Gesangstexte sogar die bessere, dem deutschen Libretto entsprechende Lesart. Damit dürfte feststehen, daß wir in den Kopien Wien und Mü II zwei gleichrangige, in enger Abhängigkeit vom Autograph stehende, jedoch voneinander unabhängige Quellen zur Verfügung haben (zu näheren Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht). Für die Edition des ersten Aktes bietet die Kopie Wien gegenüber Mü II jedoch den Vorteil der Vollständigkeit; sie bildet deshalb für die Edition des ersten Aktes im Rahmen der NMA die musikalische Primärquelle.

V. Zur Edition

a) Generelles

In der vorliegenden Ausgabe erscheint Mozarts Oper *La finta giardiniera* zum ersten Mal in beiden autorisierten Fassungen, der Münchner Uraufführungsfassung von 1775 mit italienischem Text und der deutschen Singspielfassung, die im Mai 1780 in Augsburg erklang. Erstmals findet auch der Werktitel des deutschen Textbuches *Die verstellte Gärt-*

nerin in einer kritischen Ausgabe Verwendung (der traditionelle Titel, *Die Gärtnerin aus Liebe*, dessen Authentizität zweifelhaft ist – vgl. oben, Abschnitt IV/d/1 – wird lediglich in Parenthese mitgeführt). Aufgrund der in Abschnitt IV dargelegten Quellenlage für *La finta giardiniera* wurde auf die sonst in der NMA übliche typographische Differenzierung zwischen Original und Herausgeberzutat verzichtet: Zwar stehen der NMA für die Edition des ersten Aktes bessere Quellen zur Verfügung als der AMA, doch bleibt festzuhalten, daß es sich bei den musikalischen Quellen nach wie vor um sekundäres Material handelt, über dessen Abhängigkeit vom Autograph zur Zeit noch keine endgültigen Aussagen möglich sind. Typographische Differenzierung würde somit bei der Edition des ersten Aktes ein Maß von Authentizität des graphischen Befundes suggerieren, das nicht gegeben ist. Für die Edition des zweiten und dritten Aktes diente die AMA als Quelle, die ihrerseits in diesen beiden Akten nachweislich auf das Autograph zurückgeht. Doch wurde auch hier auf typographische Differenzierung verzichtet, denn diese für den Augenblick sicherlich unbefriedigende Lösung bietet immerhin den Vorteil, daß sie einer späteren Revision der beiden Akte nach dem wieder zur Verfügung stehenden Autograph nicht vorgreift und das Bild der Edition nicht durch die Vermischung ungleichwertiger Quellen trübt.

Für die Edition der deutschen Singspielfassung, namentlich der in die Partitur integrierten Dialoge, diente das Textbuch für die Augsburger Aufführung von 1780 als Quelle. Auch das Libretto für die Uraufführung von Anfossis *La finta giardiniera* im Karneval 1774 in Rom wurde zu Rate gezogen und bot vor allem für die Vervollständigung der Regieanweisungen eine wertvolle Quelle. Weitere Einzelheiten zur italienischen und deutschen Fassung bringt Abschnitt V/b.

Die Overtura erschien zusammen mit dem nachkomponierten Final-Allegro KV 121 (207*) als *Sinfonie in D* in NMA IV/11: *Sinfonien · Band 5*, vorgelegt von Hermann Beck; zu Einzelheiten und zu den Quellen vgl. das dortige Vorwort (S. VII f.) und den dazugehörigen Kritischen Bericht (S. e/23 ff.).

b) Italienische Fassung und deutsche Singspielfassung
Alle italienischen Textteile (Akt- und Szenenangaben, Regie-Anweisungen, Gesangstexte) erscheinen in der vorliegenden Partitur der NMA aus Grün-

den der besseren Lesbarkeit in kursiver, alle deutschen (einschließlich der Dialogtexte, die jeweils unterhalb der ihnen entsprechenden Secchi stehen) in gerader Type. Die Edition der beiden Texte stützt sich auf die musikalischen Quellen, wobei die Libretti (italienisch: 1774, Anfossi; deutsch: Augsburg 1780) selbstverständlich mit herangezogen wurden. Dabei wurden im italienischen Text veraltete Lautformen, soweit sie nicht sinnentstellend sind, beibehalten, ansonsten aber, wie auch im deutschen Text, Schreibweise und Interpunktion modernisiert. Allerdings haben die Herausgeber davon Abstand genommen, den deutschen Text stilistisch zu verbessern, was bei einer Aufführung der deutschen Fassung sicherlich notwendig ist.

Die Szenen- und Regie-Anweisungen wurden den beiden Textbüchern entnommen bzw. nach ihnen ergänzt. Anweisungen, die in dem einen oder anderen Textbuch fehlen, wurden jeweils übersetzt und mit aufgenommen, damit bei einer Realisierung des Werkes für beide Fassungen ein möglichst großes Maß an Information gegeben ist. Bei der Wiedergabe der Szenen- und Regie-Anweisungen wurde auf die Anwendung eines Kennzeichnungssystems für beide Libretti verzichtet (über alle Einzelheiten unterrichtet der Kritische Bericht).

Abweichende Rollenbezeichnungen des deutschen Textbuches finden nur in den Szenenanweisungen außerhalb der Partitur und in den Dialogen Verwendung; in der Leiste und innerhalb der Partitur stehen – in Übereinstimmung mit der Praxis im Autograph (Akt II und III) und in der Kopie Wien (Akt I) – nur die italienischen Rollenbezeichnungen.

Über die Szeneneinteilung des Werkes geben die relevanten musikalischen Quellen und die beiden herangezogenen Libretti unterschiedliche Auskünfte. Dies gilt insbesondere für den ersten Akt, weil hier die musikalischen Quellen in ihren Angaben unvollständig sind. Aber auch im zweiten und dritten Akt ergeben sich Divergenzen zwischen der Zählung in den Textbüchern und der in der AMA. Der Grund hierfür liegt einmal in offensichtlichen Fehlern in den Libretti, vor allem aber in der Streichung der Nummern 17, 19, 21, 24 und 26 im deutschen Textbuch. Da diese Nummern in der AMA und folglich auch in Mozarts Autograph in beiden Textfassungen vorhanden sind und es durchaus zweifelhaft ist, ob Mozart die Streichungen autorisiert hat, folgt die NMA in den Akten II und III auch in dieser Hinsicht der AMA, die ihrerseits in der Szenenzählung der

Akte II und III mit der des römischen Librettos (Anfossi) übereinstimmt.

Wesentlich komplizierter liegen die Zählungen der Szenen in den Quellen zum ersten Akt. Bis zur zehnten Szene stimmen die herangezogenen musikalischen Quellen mit den beiden Textbüchern überein. Ab der elften Szene fehlen in der Kopie Wien jegliche diesbezügliche Angaben, und in der Kopie Náměšť wird, in Übereinstimmung mit dem italienischen Libretto, nur noch der Beginn einer zwölften Szene markiert; weitere Angaben fehlen. Die beiden Textbücher divergieren untereinander ab der elften Szene.

Angesichts dieser Divergenzen waren die Herausgeber gezwungen, zwischen einer höchst unbefriedigenden Überlieferung und einer sinnvollen, in sich stimmigen Dramaturgie einen glaubhaften Kompromiß zu finden. Da die beiden musikalischen Hauptquellen über die zehnte Szene des ersten Aktes hinaus keine oder nur unvollständige Angaben machen, folgt die NMA in der Szenenzählung dieses Aktes der einzigen auf Mozart bezogenen Quelle mit vollständiger Zählung: dem deutschen Textbuch, wobei offensichtliche Fehler und Unstimmigkeiten beseitigt wurden. Das italienische Libretto kann demgegenüber nur sekundären Rang beanspruchen, da es Mozart allenfalls als Vorlage gedient hat, es aber nicht auf Mozarts Werk hin erstellt worden ist. Die Szenenzählung in der italienischen Fassung des ersten Aktes wurde deshalb der deutschen angeglichen. (Eine Konkordanz der Szenenzählung aller drei Akte zwischen NMA und den herangezogenen Quellen bringt der Kritische Bericht.)

c) Einzelbemerkungen

Zu den Abweichungen von den auf S. VII (*Zur Edition*) aufgeführten Editionsprinzipien der NMA bei der vorliegenden Ausgabe sei auf die im Abschnitt V/a angegebenen Sonderregelungen verwiesen. Darüber hinaus ist folgendes zu bemerken:

1. Auf eine Wiedergabe der alten c-Schlüssel in den Gesangsstimmen als Vorsatz zu Beginn einer Nummer bzw. eines Rezitativs wurde verzichtet; sie sind statt dessen im Personenverzeichnis auf S. 2 mitgeteilt.
2. Die sonst in der NMA weitgehend übliche Praxis, Pausensysteme grundsätzlich mitlaufen zu lassen, wurde in den umfangreichen, stark besetzten Nummern 1 (Introduzione), 12 (Finale des ersten Aktes) und 23 (Finale des zweiten Aktes) zugunsten der

sogenannten variablen Akkolade durchbrochen. Pausensysteme sind überall dort eingespart, wo es die Einteilung erfordert. Zur Verdeutlichung wird in diesen Nummern zu Beginn jeder Akkolade die Besetzung in abgekürzter Form als „Leiste“ wiederholt. Angaben wie *a 2* oder *I^{mo}* und *II^{do}* werden von Akkolade zu Akkolade wiederholt, wenn dies zur Vermeidung von Mißverständnissen notwendig erscheint. Personennamen (in der Regel in der italienischen Form) werden zur Verdeutlichung des Einsatzes meist auch innerhalb der Akkolade in geraden Versalien wiederholt.

3. In den geschlossenen Nummern, in denen Holzbläser mitwirken, ein Fagott jedoch nicht eigens notiert ist, darf, der Aufführungspraxis der Zeit entsprechend, ein Mitgehen des Fagotts mit dem Baß als selbstverständlich angesehen werden.

4. In Fußnoten hinzugefügte Fermatenauszierungen, die Generalbaßaussetzung in den Secchi, ferner die Hinweise zur Ausführung von Appoggiaturen³³ in den Rezitativen stellen Vorschläge dar. Verbindlich können sie nicht sein, eher wollen sie die eigenschöpferische Improvisationslust der Interpreten anregen. Der Generalbaß in den Secco-Rezitativen sollte, der Praxis der Mozart-Zeit entsprechend, vom Violoncello mitgespielt werden.

5. Die bereits mehrfach erwähnten *Accompagnato*-Teile der deutschen Fassung in den Nummern 19 (Takt 1–46), 21 (Takt 76–104), 22 (Takt 109–143) im zweiten Akt und in No. 27 (Takt 1–60) im dritten Akt bilden in der vorliegenden Ausgabe den Anhang (1–4). Ihrer Aufnahme an den entsprechenden Stellen des Hauptteils standen insofern Schwierigkeiten entgegen, als einmal der *Accompagnato*-Teil von No. 19 um zwei Takte länger ist als die entsprechende italienische Fassung, und weil zum anderen in allen vier Abschnitten Mozart die Singstimme bei der Anpassung an den deutschen Text außerordentlich stark verändert hat. Die Teile wurden jedoch in die Partitur integriert — sowohl die AMA als auch Münster (I, S. 154–160) bringen nur Singstimme und Instrumentalbaß — und damit erstmals der Bühnenpraxis zugänglich gemacht. Darüber hinaus wurde den vier Stellen im Haupttext, also bei der italienischen Version, eine moderne deutsche

³³ Zur Ausführung der Appoggiaturen bei Mozart vgl. die grundlegenden Bemerkungen von Luigi Ferdinando Tagliavini in NMA II/5/5, S. X ff., von Franz Giegling in NMA I/4/1, S. VIII f., und von Daniel Heartz in NMA II/5/11, S. XXVIII ff.

Übersetzung von Walther Dürr in eckigen Klammern beigegeben, um im Ablauf des deutschen Textes im Hauptteil der Edition keine Lücken entstehen zu lassen. Ebenfalls in eckige Klammern gesetzt sind einige Stellen in den Secchi des ersten Aktes, die in der Kopie Náměšť fehlen: Sie wurden von den Herausgebern ergänzt.

6. In der sogenannten „Stammbaum-Arie“ (No. 8 in Akt I / Szene VIII) ergibt sich zwischen italienischer und deutscher Fassung in der Frage der Rollenverteilung folgende Divergenz: Nach dem Anfossi-Libretto, der Náměšť und der Wiener Kopie singt diese Arie der Contino Belfiore, der sich mit seinen Prahlereien an den Podestà wendet (und ihn zum Lachen reizt). Nach dem deutschen Textbuch nimmt der Podestà dem Contino die Stammbaumrolle aus der Hand und versucht nun seinerseits, die ebenfalls anwesende Serpetta mit der stolzen Ahnenreihe des Contino zu beeindrucken (was ihm, wie aus dem anschließenden, in der Fassung des deutschen Librettos bereits zur neunten Szene gehörendem Text hervorgeht, natürlich nicht gelingt). Zweifellos handelt es sich hier um einen Eingriff der deutschen Bearbeitung in die Rollenverteilung des italienischen Originals, um einen Eingriff allerdings, der dramaturgisch sinnvoll erscheint: Die „Stammbaum-Arie“ verleiht dem Contino in einem Maße buffoneske Züge, die dem Charakter der Rolle, vor allem im zweiten und dritten Akt, selten widersprechen. Die Herausgeber haben sich des-

halb entschlossen, die Arie in der deutschen Fassung für beide Rollen anzubieten. Welche der beiden Möglichkeiten bei einer modernen Inszenierung gewählt wird, die dem italienischen Original entsprechende oder die dramaturgisch durchaus sinnvolle Alternative des deutschen Textbuches, muß dem jeweiligen Regiekonzept anheimgestellt werden.

*

Die Herausgeber danken abschließend allen, die am Zustandekommen dieser Edition mitgewirkt haben: allen im Vorwort und im Kritischen Bericht genannten Persönlichkeiten und Institutionen; unserem Kollegen in der Editionsleitung der NMA, Herrn Dr. Wolfgang Rehm (Kassel) für Rat und Hilfe; Herrn Heinz Moehn (Wiesbaden) für die Continuo-Aussetzung in den Secco-Rezitativen und für viele sachdienliche Hinweise im Zuge der Korrekturarbeiten; Herrn Jürgen Sommer (Kassel) für seine Hilfe bei den Vorschlägen zu den Fermaten-Auszierungen; Herrn Professor Dr. Walther Dürr (Tübingen) für seine Durchsicht des italienischen Textes; Herrn Professor Dr. Joseph Heinz Eibl (Eichenau/Obb.) für seine kritische Durchsicht des Vorwortes; Frau Leonore von Haupt-Stummer (Salzburg), den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für ihre Hilfe beim Lesen der Korrekturen.

Salzburg und
Kassel, Frühjahr 1978

Rudolph Angermüller
Dietrich Berke

Viva vive il buon gusto della mia vezzosetta giardiniera, che
 più graditor fior di prima vera Ramiro che vi pare: Non
 me che dir mi sembra il giardino in cantato eppur non basta:
 farmi rallegrar questa è pappia ma tu Vandrina
 mia parche mesta e chi? - Ah! che sia maledetta! Doppo
 giunta costei non mi guarda più in faccia: Me pose un occhio i
 tina: via spiegati Carina, che Massana si patisce il mal di'

Eine Seite aus der „Kopie Naměšť“ (Brünn, Mährisches Museum, Signatur: A 17.036a,b,c), Beginn des Rezitativs „Viva, viva il buon gusto della mia vezzosetta giardiniera“ vor No. 2. Vgl. Vorwort (IV/b und d) und Seite 40–41, Takt 1–16.

Die vorstellte
Gärtnerin
ein
Singspiel

Aus dem Italienschen ins Teutsche übersetzt.

Die Musik, von Herrn Mozart Hochfürstlich-Salzburgischen Kapellmeister.



Salzburg,
gedruckt bey Johann Anton Stamitz.

Personen.

- Die Stiefmutter Violante Quessi, unter dem Namen Sanderina, als Gärtnerin.
- Der Oeuf von Velfiore.
- Arminio, Nichte des Amtshauptmanns.
- Der Ritter Namiro, Arminios Liebhaber.
- Der Amtshauptmann von Schwarzensee.
- Robert, Diener der Violante unter dem Namen Harido, ebenfalls als Gärtner.
- Cerpetta, Wirthschafterin des Amtshauptmanns.



Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Ein angenehmer Garten im Schloß des Amtshauptmanns.

Der Amtshauptmann, der Ritter Namiro und Cerpetta; Sanderina und Harido, welche letztere mit Arbeit beschäfftiget sind.

Alle

Welches Vergnügen, welch großer Tage? Welch schöne Gegend, welch schöne Lage? Wohne und hier verbleiben sich hier!

Namiro. Vergnügen leiden, macht mich vergnügen! Mein Herz empfindet hier neue Plagen, Freud und Zerknirschheit, stehen von mir.

Amespie. Wer kann dirß Mädchen ausgluck selbigen? An ihrem Preise sich fast erweisen?

Namiro. Ich allein sey mein Herz außgewöhnt.

Sanderina. Ach! welche Gegenwart dünckt meine Ehre! Wo noch die Hülff du von verbleibe.

Harido. Verpflanz das Schatzfund, weß jemand so heit? Harido

Titelseite, Personenverzeichnis und Beginn des ersten Aufzuges aus dem deutschen Textbuch Augsburg (1780). Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek.

