

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

# Bühnenwerke

WERKGRUPPE 5

BAND 18: COSÌ FAN TUTTE OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI  
TEILBAND 1: AKT I

VORGELEGT VON

FAYE FERGUSON UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1991

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

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: Faye Ferguson und Wolfgang Rehm,  
Kritischer Bericht zur Neuen Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Band 18.

---

Alle Rechte vorbehalten / 1991 / Printed in Germany  
© 1991 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften

in der Bundesrepublik Deutschland,

vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,

aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des

Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien

Außerdem ist die

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg

ihren Mozart-Gemeinden

für die großzügige Zuwendung zur „Così fan tutte“-Edition

zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

## INHALT

<i>Teilband 1</i>	
Zur Edition . . . . .	VII
Vorwort . . . . .	VIII
Faksimile: Blatt 1 <sup>r</sup> des Autographs (Atto primo) . . . . .	XXX
Faksimile: Blatt 28 <sup>r</sup> des Autographs (Atto primo) . . . . .	XXXI
Faksimiles: Ausschnitte aus Blatt 36 <sup>r</sup> und Blatt 37 <sup>r</sup> des Autographs (Atto primo) . . . . .	XXXII
Faksimile: Blatt 105 <sup>r</sup> des Autographs (Atto primo) . . . . .	XXXIII
Faksimile: Blatt 136 <sup>r</sup> des Autographs (Atto primo) . . . . .	XXXIV
Faksimile: Blatt [2 <sup>v</sup> ] des Autographs von No. 30 . . . . .	XXXV
Faksimile: Blatt 285 <sup>v</sup> des Autographs (Atto secondo) . . . . .	XXXVI
Faksimile: Blatt 290 <sup>r</sup> des Autographs (Atto secondo) . . . . .	XXXVII
Faksimile: Blatt 308 <sup>r</sup> des Autographs (Atto secondo) . . . . .	XXXVIII
Faksimile: Blatt [2 <sup>r</sup> ] des Autographs der Alternativ-Fassung für die Takte 173 bis 207 aus No. 31 . . . . .	XXXIX
Faksimile: Eine Seite aus der Wiener Partiturskopie . . . . .	XL
Faksimiles: Ausschnitte aus drei Seiten der Wiener Partiturskopie . . . . .	XLI
Faksimiles: Titelseite, „ <i>Personaggi</i> “ und erste Textseite aus dem gedruckten Libretto Wien 1790 . . . . .	XLII
Personen, Orchesterbesetzung . . . . .	2
Verzeichnis der Nummern und Szenen . . . . .	3
Ouvertura . . . . .	5
Atto primo . . . . .	23
<i>Teilband 2</i>	
Atto secondo . . . . .	319
Anhang	
I: Ursprüngliche Arie des Guglielmo in Atto primo / Scena XI (No. 15: „ <i>Rivolgete a lui lo sguardo</i> “) . . . . .	603
II: Zwei Fragmente eines Entwurfs zur Arie des Guglielmo (= No. 26) in Atto secondo / Scena VIII . . . . .	624
III: Abweichende Rezitativ-Fassungen	
1. Autographischer Schluß des Rezitativs in Atto secondo / Scena X	626
2. Andere Fassung des Rezitativs in Atto secondo / Scena XI–XII	626
IV: Alternativ-Fassung für die Takte 173–207 von No. 31 . . . . .	631
V: Skizzen zu No. 31	
1. Zu T. 173–204 (Faksimile und Übertragung) . . . . .	634
2. Zu T. 545–574 (Faksimile und Übertragung) . . . . .	636



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

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV<sup>3</sup> bzw. KV<sup>3a</sup>) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV<sup>6</sup>) vermerkt.

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

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

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

## VORWORT

## Erste Aufführungen

„im Jenner. 1790: / *Così fan tutte; ossia la scuola degli amanti. Opera Buffa* in 2 Atti. / pezzi di Musica. ———. Attori. *Signore. ferraresi del Bene, villeneuve et / Bußani. Signori Calvesi, Benucci e Bußani.*“ Und nur wenige Zeit zuvor, „im December. [1789]“, trägt Mozart in enger Nachbarschaft zum zitierten Vermerk über die vollständige Oper, in dem er für die (zur Zeit des Eintrags noch nicht feststehende?) Anzahl der „pezzi di Musica“ freien Raum gelassen hat, in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein: „*Eine arie welche in die oper Così fan tutte bestimmt war. für / Benucci. Rivolgete à me* [!] *lo sguardo etc. — / 2 violini, viola, 2 oboe, 2 fagotti, 2 Clarini e Timpany e Baßi:*“<sup>2</sup>

Die Premiere der dritten und letzten Da Ponte-Oper fand am 26. Januar 1790 im „kaiserl. königl. National-Hoftheater“ (Burgtheater) zu Wien statt. Unter Leitung von Mozart sangen und spielten (in der Reihenfolge der „Personaggi“ im gedruckten Wiener Libretto von 1790):

Fiordiligi . . . . .	Adriana Ferrarese del Bene
Dorabella . . . . .	Louise Villeneuve
Ferrando . . . . .	Vincenzo Calvesi
Guglielmo . . . . .	Francesco Benucci
Despina . . . . .	Dorotea Bussani
Don Alfonso . . . . .	Francesco Bussani

Sänger also, deren Fähigkeiten Mozart kannte, die schon in seinen *Nozze di Figaro* (Wien 1786 und 1789), seinem *Don Giovanni* (Wien 1788) gesungen haben und für die er, abgesehen von Vincenzo Calvesi, Einlage-Arien in Opern anderer Komponisten geschrieben hatte<sup>3</sup>.

Die Oper war erfolgreich: Schon am 28. und 30. Januar sowie am 7. und 11. Februar fanden Wiederholungen statt. Der Tod Kaiser Josephs II. am 20. Februar 1790 unterbrach die Aufführungsserie, doch wurde die Oper am 6. Juni wieder aufgenommen und erlebte bis zum 7. August desselben Jahres weitere fünf Aufführungen. Zu Lebzeiten Mozarts ging *Così fan tutte* in Wien dann nicht mehr über die Bühne.

Nach der Premiere vom 26. Januar 1790 notiert Karl Johann Graf von Zinzendorf noch am Abend desselben Tages in seinem Tagebuch: „*Avant 7<sup>h</sup> au nouvel Opera. Così fan tutte, ossia la Scuola degli amanti. La musique de Mozart est charmante, et le sujet assez amusant.*“ Die Wiener Zeitung vom 30. Januar vermeldet die Aufführung ohne Wertung, während der Wiener Korrespondent des Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* vom März 1790 schreibt: „*Ich kündige Ihnen wieder ein vortreffliches Werk von Mozart an, das unser Theater erhalten hat [..] Es hat den Titel: Così fan tutte [..] Von der Musik ist, glaub ich, alles gesagt, daß sie von Mozart ist.*“

*Così fan tutte* wurde im Mai 1791 in Frankfurt/Main und im Juni desselben Jahres in Mainz, beidemale bereits in deutscher Bearbeitung mit dem Titel *Liebe und Versuchung oder So machen's die Mädchen*, aufgeführt; auch in Prag, Dresden sowie in Amsterdam ist das Werk im selben Jahr über die Bühne gegangen, teils in italienischer, teils in deutscher Version und mehr oder weniger bearbeitet – der Grundstein zu einer aus heutiger Sicht ebenso fehlgeleiteten wie weitgefächerten Werkrezeption, die bis weit in das 20. Jahrhundert gewirkt hat, war also schon zu Mozarts Lebzeiten gelegt worden.

## Auftrag und Entstehung

Nach den beispiellosen Erfolgen in Prag, die Mozart im Jahr 1787 mit seinen *Nozze di Figaro* KV 492 (Uraufführung: Wien, 1. Mai 1786) und dann mit der Prager Auftragsoper, dem am 29. Oktober im Gräflich Nostitzschen National-Theater erstmals aufgeführten *Don Giovanni*, erleben konnte, blieben wei-

<sup>1</sup> Im Original-Libretto (Wien 1790) und auch in zeitgenössischen Partiturnkopien „*Dramma giocoso*“, eine Bezeichnung, die auch diese Ausgabe übernimmt; vgl. auch *Don Giovanni* (Neue Mozart-Ausgabe = NMA II/5/17), den Mozart in seinem Werkverzeichnis ebenfalls „*opera Buffa*“ nennt. – Faksimile-Neuausgabe des Mozart-Werkverzeichnisses in: NMA X/33: *Dokumentation der autographen Überlieferung*, Abteilung 1 (Albi Rosenthal und Alan Tyson).

<sup>2</sup> No. 15: Guglielmos Arie im ersten Akt (in Scene XI), von Mozart dann durch die Arie „*Non siate ritrosi*“ ersetzt. – In beiden zitierten Fällen steht, wie auch sonst im Werkverzeichnis üblich, auf der jeweils gegenüberliegenden rechten Seite ein Notencipit in Klaviernotation, und zwar die Takte 1–4 der Ouvertüre bzw. die ersten vier Takte der ausgeschiedenen Guglielmo-Arie.

<sup>3</sup> Zu den Sängern vgl. u. a. Margret Dietrich, *Dokumentation zur Uraufführung*, in: *Così fan tutte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*

von Mozarts Oper, herausgegeben vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Redaktion: Susanne Vill), Bayreuth 1978, S. 24–53, und Rudolph Angermüller, *Mozart – Die Opern von der Uraufführung bis heute*, Frankfurt/Main 1988.

tere Opernaufträge aus. Mozart nahm in der Folgezeit für Wien lediglich mehr oder weniger weitreichende Umarbeitungen dieser beiden Da Ponte-Opern vor, und zwar für die vom Wiener Hof angesetzte Premiere des *Don Giovanni* am 7. Mai 1788, dann für die Neuinszenierung der *Nozze di Figaro* am Wiener Hofopertheater 1789 mit ihrer Premiere am 29. August. Mozarts Werkverzeichnis nennt daher seit dem *Don Giovanni* (28. Oktober 1787) unter anderem vor allem Lieder, Tanzzyklen, Einlage-Arien, ein Klavierkonzert (KV 537), Soloklavierwerke, Kammermusik (darunter drei Klaviertrios KV 542, 548 und 564, das erste der Preußischen Streichquartette, KV 575, und das große Streichtrio KV 563), die Sinfonien-Trias des Jahres 1788 (KV 543, 550 und 551), die Bearbeitungen von Händels *Acis und Galatea* und *Messias* für Baron Gottfried van Swieten, ehe erst wieder im Dezember 1789 und Januar 1790 die eingangs zitierten Vermerke zu einer neuen Oper, eben zu *Così fan tutte* KV 588, aufscheinen. Ihr Auftrag mag direkt oder indirekt vom Wiener Hof ausgegangen sein, doch gibt es dafür weder dokumentarische Belege noch sonstige Beweise. Der erste Hinweis auf die neue Oper kommt von Mozart selbst, wenn er in einem besonders erschütternden Brief vom Dezember 1789 an den Freund und Logenbruder Michael Puchberg schreibt:<sup>4</sup> „künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach ietziger Einrichtung) 200 Ducaten für meine Oper“, womit allein *Così fan tutte* gemeint sein kann, und weiter ist zu lesen: „können und wollen Sie mir 400 fl. [Gulden] bis dahin geben“, mit flehentlicher Wiederholung einige Zeilen später: „Ich bitte Sie nochmals, reißen Sie mich nur diesmal aus meiner fatalen Lage, wie ich das Geld für die Oper erhalte, so sollen Sie die 400 fl. ganz gewiß wieder zurück haben.“<sup>5</sup> Am Ende desselben Puch-

berg-Briefes heißt es schließlich: „Donnerstag [31. Dezember 1789] aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10 Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper=Probe; – nur Sie und Haydn lade ich dazu.“ Am 20. Januar 1790 wendet sich Mozart erneut an Puchberg und verweist darauf, daß „Morgen [...] die erste Instrumental-Probe im Theater“ sei; „Haydn wird mit mir hingehen. – erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Lust der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir den alle zusammen gehen“. In einem anderen Puchberg-Brief vom 12.(?) Juni 1790 ist zu lesen: „Ich bin hier<sup>6</sup> um meine Opera zu dirigiren“ – die zweite Aufführungsserie hatte am 6. Juni 1790 begonnen. Weitere zeitgenössische Dokumente zu Auftrag bzw. Entstehung der Oper *Così fan tutte*, deren Kompositionszeit ganz von jener noch immer rätselhaften, in den Puchberg-Briefen sich niederschlagenden finanziellen Misere in Mozarts letzten Lebensjahren geprägt ist, fehlen, allerdings mit zwei sehr unterschiedlich zu gewichtenden Ausnahmen: In einem einzigen Satz seiner in New York 1823 bis 1827 erschienenen *Memorie* vermerkt Lorenzo Da Ponte, daß er für seine Geliebte, die Sängerin Adriana del Bene (genannt „La Ferrarese“), eine Oper „*La scola degli amanti*“ mit Musik von Mozart geschrieben habe. Die andere Ausnahme: Mozarts nahezu vollständig überlieferte autographe Partitur-Niederschrift<sup>7</sup>!

Alan Tyson, dessen Arbeiten zur Wasserzeichen- und Papierforschung an Mozarts Manuskripten die neuere Mozart-Forschung und mit ihr die NMA wesentliche Erkenntnisse verdankt, hat sich auch mit dem Autograph, speziell des ersten Aktes, von *Così fan tutte* befaßt und 1984 seine Studie *Notes on the*

<sup>4</sup> Briefzitate hier und im folgenden nach: Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände, Kassel etc. 1962/63, Kommentar in zwei Bänden von Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1971, und Register (Band VII), zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl, Kassel etc. 1975.

<sup>5</sup> Das von Mozart genannte Honorar von 200 Dukaten (= 900 Gulden) ist überhöht: Üblich waren 100 Dukaten. Es ist also wohl nicht auszuschließen, daß Mozart (mit der *captatio benevolentiae* „nach ietziger Einrichtung“) deshalb die doppelte Summe nennt, um die erbetenen 400 Gulden, die nach heutiger Kaufkraft einigen zehntausend DM gleichkommen, auch wirklich zu erhalten. Puchberg hat auf den Brief hin „300 fl. überschickt“! – Wenn auch die Wiener Theater-Rechnungsbücher für den Zeitraum 1789/90 als verloren zu gelten haben, so sind in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien unter der Signatur M 4000 doch zwei Bände mit wöchentlichen Abrechnungen überliefert, in denen bei den „Extra Ausgaben“ für die Woche vom 20. bis

26. Februar 1790 eingetragen ist: „dem Mozart Wolfgang, für Componirung der Musi[que] zur Opera *Così fan Tutte* 450.– [Gulden]“, d. h. also die üblichen 100 Dukaten! Wir verdanken diesen Hinweis Mr. Dexter Edge (zur Zeit Wien); wie er schließen auch wir nach gegenwärtigem Wissensstand eine weitere Zahlung an Mozart aus. Mr. Edge, dem wir auch Hinweise zum sekundären Quellenmaterial von KV 588 verdanken, bereitet einen Zeitschriften-Beitrag *Mozart's Fee for Così fan tutte* und eine Studie mit dem Titel *Mozart Reception in Vienna, 1787–1791* vor. – Vgl. auch Rudolph Angermüller, „seine Fehler waren, daß er das Geld nicht zu dirigiren wuste“. *Mozarts finanzielle Verhältnisse*, in: *Collectanea Mozartiana*, herausgegeben zum 75jährigen Bestehen der Wiener Mozart-Gemeinde, Tutzing 1988, S. 19–39 (besonders S. 35).

<sup>6</sup> D. h. in Wien: Constanze weilte seit Mai 1789 zur Kur in Baden; Mozart besuchte sie dort im Juni für längere Zeit und kehrte nur tageweise nach Wien zurück.

<sup>7</sup> Vgl. auch weiter unten im Kapitel *Die Quellen* den Abschnitt A/I: *Mozarts autographe Partitur*.

*Composition of Mozart's Così fan tutte* vorgelegt<sup>8</sup>. Hinter dem bescheidenen Titel verbirgt sich eine gleichermaßen akribische wie von phantasievoller Kombinationsgabe geprägte Arbeit, deren Ergebnisse und Theorien für diese Ausgabe von entscheidender Bedeutung gewesen sind und unsere gesamte Arbeit wesentlich beeinflusst haben. Wir heben Alan Tysons genannte *Così fan tutte*-Studie an dieser Stelle besonders hervor, verzichten im folgenden aber auf ihre weitere Zitierung in jedem Einzelfall, um den Apparat nicht unnötig zu belasten.

Für die Kompositionszeit von *Così fan tutte* gibt es wegen der fehlenden Sekundär-Dokumente nur die drei bereits genannten Eckdaten: „im December. [1789]“, Mozarts Datum aus dem Werkverzeichnis für KV 584, das andere Datum daraus für die komplette Oper: „im Jenner. 1790.“ und den Tag der Premiere, den 26. Januar 1790. Wenn der Auftrag für die Oper (von dem wir nur durch Mozarts Brief an Puchberg vom Dezember 1789 und durch die Honorarzahmung vom Februar 1790 wissen) wirklich, wie in der Literatur zu lesen ist, das Ergebnis der Wiener *Figaro*-Neuinszenierung war, kann er frühestens Anfang September 1789 erfolgt sein, und der Beginn der Komposition wäre demnach mit Oktober 1790 anzusetzen: Lorenzo Da Ponte hat bestimmt einige Wochen gebraucht, um Mozart wenigstens den größeren Teil vom Text des ersten Aktes liefern zu können!

Eine frühere Auftragserteilung für *Così fan tutte*, also etwa im Frühjahr 1789, ist wohl deshalb auszuschließen, weil Mozart in seinen Briefen nach Wien von der Reise des Jahres 1789 (8. April bis 4. Juni: Prag – Berlin – Dresden – Leipzig – Wien) eine neue Oper bestimmt nicht unerwähnt gelassen hätte. Bleibt noch die Möglichkeit eines Auftrages für die Zeit nach der Rückkehr: Mitte Juni bis Ende August, die zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nicht bewiesen werden kann. Mozart beendete bzw. komponierte ab Juni 1789 folgende Hauptwerke: das erste der sogenannten „Preußischen Streichquartette“, also KV 575 (er setzte dann gleich mit dem zweiten, KV 589, fort), die letzte Klaviersonate KV 576, die beiden Ersatz-Arien KV 577 und 579 für *Le nozze di Figaro*, mit dessen Wiener Neuinszenierung der Komponist wohl auch beschäftigt war, die Einlage-Arien KV 578 und KV 580 sowie

das Stadler-Quintett KV 581, das mit „29. September 1789“ datiert ist. Dazu kommen Mozarts sonstige persönliche Sorgen in diesen Wochen und Monaten: langwierige Krankheit von Constanze und Geldprobleme. Alles zusammengenommen, wird es wohl dabei bleiben müssen, den Beginn der Komposition von *Così fan tutte* mit „Herbst 1789“ anzusetzen, was allerdings bedeutet, daß Mozart diese Oper in der unglaublich kurzen Zeitspanne von nur drei bis vier Monaten zu Papier gebracht hat. Der Befund der Niederschrift, die als Arbeitspartitur zu bezeichnen ist, legt diesen Schluß nahe: Kaum eine andere Opernpartitur Mozarts weist einerseits so viele klein- wie großräumige Abkürzungen und sonstige Notationserleichterungen auf, wie aus ihr andererseits alle Züge eines nicht immer leichten Kompositionsprozesses abzulesen sind: zahlreiche Korrekturen, Änderungen und Nachträge, zu denen dann auch die erhaltenen Skizzen (wieviele mögen verloren gegangen sein?) hinzuzudenken sind.

Auf Grund der zwei von Mozart in unterschiedlichen Anteilen für die Niederschrift verwendeten Hauptpapiersorten kann der Versuch einer etwas genaueren zeitlichen Eingrenzung von Kompositionszeit und auch -verlauf unternommen werden:

Auf dem ersten Papier („Typ I“) sind nicht nur KV 584, also Guglielmos ausgeschiedene Arie „*Rivolgete a lui lo sguardo*“, sondern auch die beiden Arien KV 582 („*Chi sà, chi sà, qual sia*“) und KV 583 („*Vado, ma dove? oh Dei!*“) geschrieben, die Mozart mit „im ocktober. [1789]“ datiert und die er – als Einlage in Opern anderer Autoren – für Louise Villeneuve, die erste Dorabella und Schwester der Ferrarese del Bene, komponiert hat. Dieser Sachverhalt mag den angenommenen Kompositionsbeginn „im Herbst 1789“ für *Così fan tutte* untermauern. Bis Ende Januar hat Mozart dann im wesentlichen in dieser Reihenfolge gearbeitet bzw. niedergeschrieben (wobei generell zu sagen ist, daß die Notation der mit Continuo begleiteten Rezitative in der Regel nach Abschluß einer Nummer bzw. eines Nummernblocks erfolgt ist):

- a) Die Nummern 1 bis 4, 6, 7, 10, 11, 13, 15 („*Rivolgete*“) und 16, also vorwiegend die Ensemble-Stücke des ersten Aktes: Für sie zieht Mozart fast ausschließlich den Papiertyp I heran.
- b) Im Dezember entscheidet sich Mozart, die bereits komponierte erste Arie Guglielmos zu eliminieren, um dann den Rest des ersten Aktes (d. h. die Solonummern 5, 12, 14, den Chor „*Bella vita militar!*“ No. 8 = 9 sowie das Finale I: No. 18) und den ganzen zweiten Akt auf neuem, bisher in der Oper nicht verwendetem

<sup>8</sup> In: *Journal of the American Musicological Society* XXXVII/2 (Summer 1984), S. 356–401, wiederabgedruckt in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Massachusetts and London 1987, S. 177–221. – Vgl. dazu und als Ergänzung auch NMA X/33/Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog*, den Alan Tyson in Kürze vorlegen wird.

Papier („Typ II“) niederzuschreiben<sup>9</sup>. Dabei muß offen bleiben, ob er die „Ersatz-Arie“ für Guglielmo (No. 15: „*Non siate ritrosi*“) im Zuge der Beendigung von Atto primo oder erst später (auf Papier vom „Typ II“) notiert hat; eine bis ins einzelne gehende Reihenfolge der Niederschrift ist ohnehin nicht festzulegen.

Schnittstellen zwischen den hier in zwei Blöcken genannten Nummern bilden alle diejenigen Stücke, für die Mozart die beiden Hauptpapiersorten nebeneinander verwendet hat: No. 8a, das Quintett „*Di scrivermi ogni giorno*“, mit dem vorangehenden und gleichzeitig komponierten Rezitativ, das mit der Recto-Seite von Blatt 2 eines Bifoliums von „Typ I“ endet, während das Quintett auf der folgenden Verso-Seite einsetzt und auf einem Einzelblatt vom „Typ II“ fortgesetzt und abgeschlossen wird; Ferrandos erste Arie „*Un'aura amorosa*“ (No. 17), aber auch Dora-bellas Szene im ersten Akt, deren Rezitativ „*Ah scostati*“ („Typ II“) kaum zu einem anderen Zeitpunkt niedergeschrieben sein kann, als ihre auf Papier vom „Typ I“ notierte Arie „*Smania implacabili che m'agitata*“ (No. 11). Bleibt noch der Sonderfall von No. 13 (Sextett „*Alla bella Despinetta*“) zu erwähnen: Hier verwendet Mozart neben Papier vom „Typ I“ singularär das Doppelblatt eines völlig anderen Papiers, das dann nur noch im Autograph der *Zauberflöte* KV 620 zu finden ist.

Schließlich ist nachzutragen: Die *Ouvertura* ist auf Papier vom „Typ II“ und, wie üblich, wohl erst kurz vor der Premiere niedergeschrieben worden.

## Da Pontes Libretto und eine Legende

Das dritte und letzte „*büchtl*“, das Lorenzo Da Ponte (1747–1838)<sup>10</sup> für Mozart verfaßt hat, ist Ausgang sowohl der Legendenbildung um Auftrag und Vorwurf der Oper als auch ihrer falschen Bewertung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Wenn hier auch nicht der Platz sein kann, auf Legende und Fehlbewertung näher einzugehen, so seien doch die wesentlichen Gesichtspunkte aus der Sicht der neueren Literatur festgehalten<sup>11</sup>.

Schon die frühe Mozart-Biographik (Franz Xaver

<sup>9</sup> Zu vier anderen Papiersorten, die nur in geringer Quantität im Autograph von Atto secondo aufscheinen, sei auf die oben genannten Arbeiten von Alan Tyson (siehe Anmerkung 8) und auf den Kritischen Bericht verwiesen.

<sup>10</sup> Der Abbate lebte von 1782 bis 1791 in Wien und wirkte dort ab 1783 unter der besonderen Protektion Kaiser Josephs II. (1741–1790) als Theaterdichter.

<sup>11</sup> Diese Literatur und (neben den bekannten Standardwerken der Mozart-Literatur im 19. und 20. Jahrhundert) auch sonstige Publi-

Niemetschek und Georg Nikolaus Nissen) beklagte, daß Mozart seine „*himmlisch süßen Melodien*“ an „*ein so elendes Machwerk von Text*“ verschwendet habe; erklärend wurde darauf hingewiesen, daß es nicht in Mozarts Gewalt gestanden habe, den „*Auftrag abzulehnen [...] der Text wurde ihm ausdrücklich aufgetragen*“. Sowohl Niemetschek als auch Nissen nennen den Auftraggeber nicht. Erst durch Friedrich Heinse wurde 1837 die Legende, Mozart sei der Text zu *Così fan tutte* aufgezwungen worden, dahingehend erweitert, daß Kaiser Joseph II. selbst den Auftrag zu einer Oper gegeben habe, die eine in Wien zwischen zwei Offizieren und ihren Geliebten wirklich vorgefallene Geschichte zum Vorwurf haben sollte. Der Gesundheitszustand Josephs II. fesselte ihn jedoch schon Ende des Jahres 1789 an das Krankenbett – ein kaiserlicher Auftrag an Mozart und Da Ponte mit Vorgabe eines Sujets ist daher auszuschließen, ganz abgesehen davon, daß Da Ponte in den *Memorie* diesen ungewöhnlichen Sachverhalt in seiner sonstigen geschwätzigten Art sicher nicht ausgelassen hätte. Stattdessen schreibt er dort über *Così fan tutte* nur lapidar: „*Scrissi per lei*<sup>12</sup> [...] *La scola degli amanti, con musica di Mozart, dramma che tiene il terzo loco tra le sorelle nate da quel celebrato padre dell'armonia.*“<sup>13</sup>

Im Gegensatz zu den *Nozze di Figaro* KV 492 und zum *Don Giovanni* KV 527 spricht in der Tat alles dafür, daß der Vorwurf zu *Così fan tutte* von Lorenzo Da Ponte

kationen zum Thema *Così fan tutte* werden hier in Auswahl und nach Erscheinungsjahr geordnet angeführt:

Kurt Kramer, *Da Ponte's „Così fan tutte“*, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen (I. Philologisch-Historische Klasse)*, 1973/Nr. 1, Göttingen 1973.

Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt/Main <sup>1</sup>/1977 (auch als Suhrkamp-Taschenbuch: <sup>1</sup>/1978).

William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977 (Kap. 20: *Così fan tutte*, S. 519–564).

*Così fan tutte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper*, herausgegeben vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Redaktion: Susanne Vill), Bayreuth 1978 (siehe auch Anmerkung 3).

Wolfgang Amadeus Mozart. *Così fan tutte. Texte, Materialien, Kommentare*, herausgegeben von Attila Csampai und Dietmar Holland, München – Hamburg 1984 (rororo-Opernbuch).

Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984 (Kap. 6: *Così fan tutte: Ernste Scherze*, S. 432–522).

Andrew Steptoe, *The Mozart – Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*, Oxford 1988, S. 121–139.

Konrad Küster, *Mozart. Eine musikalische Biographie*, Stuttgart 1990.

Im übrigen sei auf die seit 1975 (*Mozart-Jahrbuch*, Kassel etc. 1975 mit Fortsetzungen im 5-Jahres-Abstand) erscheinende Mozart-Bibliographie (zusammengestellt von Rudolph Angermüller und Otto Schneider) verwiesen.

<sup>12</sup> = Ferrarese del Bene.

<sup>13</sup> Lorenzo Da Ponte. *Memorie, a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini*, Band 1, Bari 1918, S. 139.

selbst stammt; allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, daß auch Mozart, dessen Einflußnahme auf das Libretto auf Tritt und Schritt zu verfolgen ist, das Seine zur Stoffwahl beigetragen hat.

Kurt Kramer, angeregt von Heinrich Eduard Jacob<sup>14</sup>, hat in einer ebenso schönen wie kenntnis- und lehrreichen Studie<sup>15</sup> mögliche literarische Vorlagen genannt, deren sich der nach eigener Aussage humanistisch gebildete Da Ponte für *Così fan tutte* bedient haben könnte: Von Ovids *Metamorphosen* (Buch VII) mit der Treueprobe (Procris/Cephalus-Mythos) ist da die Rede, die im Mittelalter bis hin zu Boccaccio andere, Da Ponte durchaus bekannte poetische Manifestationen erfahren hat; von ihnen ist Ariosts *Orlando furioso* (1528) besonders hervorzuheben: Dieses Werk erfreute sich im 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit. Es wäre demnach nicht abwegig anzunehmen, „daß Da Ponte vornehmlich die Ariostsche Fabel [der Treueprobe] benutzt haben könnte“ (Kramer).

Neuerdings ist das *Così fan tutte*-Libretto – literarisch sicherlich Da Pontes bestes Buch für Mozart – in die Nähe der Dramen von Pierre de Marivaux (1688 bis 1763), die Mozart wenigstens teilweise nicht unbekannt gewesen sein dürften, aber auch zu Choderlos de Laclos' Briefroman *Les liaisons dangereuses* von 1782 gestellt worden<sup>16</sup>. Wie auch immer diese Konstruktionen beurteilt werden mögen, so darf heute doch mit einiger Sicherheit behauptet werden: Die Fehleinschätzung von Mozarts *Così fan tutte*, speziell des „unmoralischen“, von Da Ponte (und Mozart) zum Libretto gestalteten Vorwurfs<sup>17</sup>, die zu einer Bearbeitungsflut der Oper, vornehmlich im 19. Jahrhundert (bis hin zu einem völlig neuen, auf Pedro Calderón de la Barca *Dame duende* basierenden Text) geführt hat mit dem einzigen Ziel, der „kraftvollen erhabenen Musik“<sup>18</sup> Mozarts gerecht zu werden –

diese Einschätzung ist eindeutig in den Bereich der klassischen Fehlurteile zu verweisen!

Mozart selbst muß von der Qualität seiner Oper und damit von Da Pontes Libretto überzeugt gewesen sein: Wie anders wäre es denkbar, daß er Joseph Haydn zur „Oper=Probe“ nach Hause bittet und den älteren Freund dann offenbar auch noch aufgefordert hat, ihn zur Probe ins Theater zu begleiten. Wie die Nachwelt erst sehr spät, so hat Mozart Ironie und bitteren Ernst des Vorwurfes richtig erkannt und den Text Lorenzo Da Pontes in die wohl genialste Musik umgesetzt.

## Die Quellen

### A. Musikalische Quellen

#### I. Mozarts autographe Partitur

Sie ist auf 12zeilig rastriertem Querformat-Papier notiert, besteht in der Regel aus aneinandergereihten und gefalteten Doppelblättern, gehörte zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 588*<sup>19</sup>, und wird heute in zwei verschiedenen Bibliotheken aufbewahrt: *Atto primo*: Biblioteka Jagiellońska Kraków. 174 von Bibliothekarshand mit Bleistift durchgezählte Blätter, von denen 328 Seiten beschrieben wurden, während 20 (rastrierte) Seiten leer blieben. In das Konvolut eingeschlossen sind:

1. KV 584 (= ursprüngliche No. 15: Guglielmos ausgeschiedene Arie „*Rivolgete a lui lo sguardo*“: vgl. Anhang I) auf den Blättern 105 bis 116, an die sich auf den Blättern 117 bis 120 die Ersatzarie „*Non siate ritrosi*“ (= gültige No. 15) anschließt,
2. ein in das Finale I (= No. 18) eingeschobenes Einzelblatt (derselben von Mozart in dieser Nummer verwendeten Papiersorte), auf dem von Kopistenhand die Takte 385 bis 390 notiert sind<sup>20</sup>.

*Atto secondo*: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (Musikabteilung). 138 von derselben Bibliothekarshand wie im ersten Akt und daran anschließend mit „175“ bis „312“ gezählte Blätter;

<sup>14</sup> Mozart, Frankfurt/Main 1955, S. 373–380.

<sup>15</sup> Zitiert in Anmerkung 11.

<sup>16</sup> Siehe Susanne Vill, *Das psychologische Experiment in de Laclos' Les Liaisons Dangereuses und in Mozarts Così fan tutte. Zur Frage von Rationalismus und Ironie in Mozarts Musiktheater*, in: *Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert – Einflüsse und Wirkungen*, herausgegeben von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Band 2, Heidelberg 1986, S. 132–140, und besonders Gerhard Splitt (mit weiterführender Literatur), *Gespielte Aufklärung: Così fan tutte oder die Umkehrung der Moral*, in: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 101 (September 1988): *Mozart oder die Physiognomie des Schöpferischen*, Freiburg/Breisgau, S. 47–71.

<sup>17</sup> Man denke in diesem Zusammenhang auch an die Verdikte von Beethoven und Wagner, aber auch an Hugo von Hofmannsthal's negative Einstellung zu Mozarts Libretto, sollte allerdings auch die positive Bewertung von E. T. A. Hoffmann nicht vergessen.

<sup>18</sup> Aus dem Bericht über die Aufführung von *Così fan tutte* unter dem Titel *Liebe und Versuchung oder So machen's die Mädchen* in Frankfurt/Main (Mai 1791) in den *Annalen des Theaters* Berlin.

<sup>19</sup> 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: *Wolfgang Amadeus Mozart*), Kassel 1982, S. 89f.

<sup>20</sup> Siehe dazu weiter unten im Kapitel *Spezielle Anmerkungen* den Abschnitt 4. *Zu einzelnen Nummern und Rezitativen*.

Mozart hat 248 Seiten beschrieben, 20 Seiten sind leer (aber rastriert), und die mit „258“ bis „261“ foliierten beiden Doppelblätter einer anderen Papiersorte überliefern<sup>21</sup>, von fremder Hand geschrieben, das Rezitativ „Come tutto congiura“ (Scena XI/XII) in seiner im Anhang III/2 dieser Ausgabe wiedergegebenen Version<sup>22</sup>.

Das Autograph gehörte zum Mozart-Nachlaß, den der Offenbacher Musikverleger Johann Anton André (1775–1842) um die Jahreswende 1799/1800 von Mozarts Witwe Constanze durch Ankauf erworben hatte. Bei der Andréschen Erbteilung im Jahre 1854 fiel die Handschrift mit anderen Mozart-Autographen an den André-Sohn Gustav (1816–1874) und gelangte dann 1873 im Zuge der größten Transaktion an Mozart-Autographen in die Königliche Bibliothek zu Berlin<sup>23</sup>.

Die beiden Akte sind im 19. Jahrhundert im Auftrag der Königlichen Bibliothek zu Berlin gebunden worden; durch Gebrauch sind die Einbände heute beschädigt. Das Papier befindet sich in sehr gutem Zustand, und Mozarts teilweise flüchtige Niederschrift (siehe dazu weiter oben) ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, problemlos lesbar.

In Mozarts autographen Partitur fehlen:

1. Duett mit Chor „*Secondate, aurette amiche*“ (No. 21),
2. das Rezitativ „*Ei parte... senti!... Ah no... partir si lasci*“ vor dem Rondò der Fiordiligi (No. 25: „*Per pietà, ben mio, perdona*“),
3. Scena XIII aus Atto secondo mit Rezitativ „*Ah poveretto me! Cosa ho veduto!*“ und No. 30 „*Tutti accusan le donne*“ (vgl. dazu aber den Beginn des folgenden Abschnittes: *II. Autographe Einzelüberlieferung*),
4. die Klarinetten- und Trompetenstimmen zu No. 13 (Sextett: „*Alla bella Despinetta*“),
5. im Finale I (No. 18: „*Ah che tutta in un momento*“) ab Takt 97 die Flöten und Fagotte (deren Takte 62 bis 96 ein Kopist in das Autograph eingetragen hat), ab

Takt 141 die Hörner und durchgehend Oboen, Klarinetten, Trompeten und Pauken,

6. im Finale II (No. 31: „*Fate presto, o cari amici*“) ab Takt 310 alle Harmoniestimmen (Bläser und Pauken).<sup>24</sup>

In den groß besetzten Ensemble-Nummern konnte Mozart (ähnlich wie auch in den *Nozze di Figaro* oder im *Don Giovanni*) seine vollständige Partitur auf dem 12zeilig rastrierten Papier nicht unterbringen, was ihn dazu zwang, einzelne Bläserstimmen auf Extrablätter zu notieren; auf sie hat er in der Partitur dann verwiesen, und zwar mit dem Vermerk „*extra blatt*“ in Takt 62 von Finale I<sup>25</sup> bzw. vor Takt 310 des zweiten Finales. Ein entsprechender Hinweis auf Trompeten und Pauken in No. 13 fehlt allerdings.

Ob Mozart die genannten Bläserstimmen tatsächlich selbst gesondert niedergeschrieben hat oder ob sie vielleicht von Kopisten in Eile „nach Diktat“ direkt in das Aufführungsmaterial eingetragen worden sind, läßt sich so lange nicht beweisen, bis nicht solche originalen „*extra Blätter*“ zum Vorschein kommen. Als Ersatz hat hier, wie auch in den Fällen 1 und 2, das sekundäre Quellenmaterial zu dienen (auf das später noch einzugehen sein wird).

## II. Autographe Einzelüberlieferung

1. Szene XIII, die Schlüsselszene der Oper mit No. 30 („*Tutti accusan le donne*“), gehörte bis vor kurzem zu den Lücken in Mozarts autographen Partitur! Erst Wolfgang Plath entdeckte in den 60er Jahren ihre originale Niederschrift in der Musik- und Theaterabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, und zwar in einem der mit „*Così fan tutte*“ beschrifteten Kästen, dort „*sinnlos vermengt mit völlig wertlosem Material*“. Der gefaltete Bogen (vier Seiten) ist „*arg verschmutzt*“, zeigt keine Spuren „*einer früheren Heftung oder Bindung*“ und trägt in der genannten Frankfurter Bibliothek heute die Signatur *Mus Hs 2350*. Papier und Wasserzeichen des Bogens entsprechen der im zweiten Akt von Mozart verwendeten Hauptsorte. „*Auf welche Weise diese beiden unkatalogisierten Blätter nach Frankfurt – und da in die Opernsammlung – gelangt sind, ist völlig unklar, zumal sich darauf kein Bibliotheksstempel*

<sup>21</sup> Auf fünf Seiten: Blätter 258<sup>v</sup>–260<sup>v</sup>; die Blätter 260<sup>v</sup>–261<sup>v</sup> sind leer.

<sup>22</sup> S. 626ff. – Siehe auch weiter unten wie in Anmerkung 20 angegeben.

<sup>23</sup> Vgl. Karl-Heinz Köhler, *Die Erwerbungen der Mozart-Autographe der Berliner Staatsbibliothek – Ein Beitrag zur Geschichte des Nachlasses*, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 55–67, besonders S. 62f.: Danach hat Carl August André (1806–1878) in einem Brief vom 23. März 1873 das Autograph als sein Eigentum erklärt, und in der Ausgabe der Oper, die Julius Rietz 1871 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig vorgelegt hat, ist im Vorwort zu lesen, daß sich die „*Originalpartitur im Besitze des Herrn Joh. André in Offenbach*“ befinde (vgl. auch Anmerkung 33).

<sup>24</sup> Zu der in den Takten 576–583, 632–635 und 640–643 im Autograph von Mozart angedeuteten Melodiestimme vgl. weiter unten im Kapitel *Spezielle Anmerkungen* den Abschnitt 4. *Zu einzelnen Nummern und Rezitativen*.

<sup>25</sup> Vgl. das Faksimile auf Seite XXXIV und unten im Kapitel *Spezielle Anmerkungen* den Abschnitt 4. *Zu einzelnen Nummern und Rezitativen*.

bzw. Akzessionsvermerk, nicht die geringste Notiz von fremder Hand befindet. Daß das Manuskript der *Andréschen Sammlung* entstammt, ist somit unwahrscheinlich [...] Und selbst die Mutmaßung, Mozart könnte bei seinem nicht allzu erfolgreichen Frankfurter Aufenthalt im Oktober 1790 einem Freunde oder Bewunderer dies kostbare Geschenk gelassen haben, hilft kaum weiter.<sup>26</sup> – Wann der Bogen dem Autograph entnommen worden ist, läßt sich heute nicht mehr sagen, doch ist ein früher Termin nach 1800 eher wahrscheinlich als der spätestmögliche, nämlich 1873, als die Handschrift in die Königliche Bibliothek zu Berlin gekommen ist. Der Bogen ist dementsprechend nicht in die Bleistift-Blattzählung von Bibliothekars-hand einbezogen, auch eine originale Folierung fehlt, doch steht auf der ersten Seite rechts oben die Ziffer „18“ (Rötzel), die sich nahtlos in eine durchgehende, in größeren Abständen angebrachte alte Rötelnnummerierung „1“ bis „19“ des zweiten Aktes einfügen läßt.

2. Zwei Fragmente eines Entwurfs zu Guglielmos Arie im zweiten Akt: „*Donne mie, la fate a tanti*“ (No. 26). Ein auf Vorder- und Rückseite beschriebenes Einzelblatt in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Musikabteilung) mit der auf der Vorderseite oben angebrachten Akzessionsnummer 1889.401 sowie ein weiteres Einzelblatt mit nur einer beschriebenen Seite in der Stanford University Music Library (Memorial Library of Music) Stanford (Cal.), Signatur: ML M 776. Beide Blätter sind (ursprünglich) 12zeilig rastriert (beim zweiten ist oben eine Zeile abgeschnitten) und entstammen der Hauptpapiersorte des Autographs, auf dem Mozart auch die endgültige Version von No. 26 niedergeschrieben hat. Beide Fragmente des Entwurfs (im Anhang II, S. 624f., erstmalig abgedruckt) sind im Alla-breve-Takt gehalten: Fragment a) enthält den Beginn des Entwurfs, bei dem sich mit Takt 17 eine andere Wendung als in der gültigen Fassung andeutet, während Fragment b) elf Takte aus dem Verlauf des Entwurfs überliefert und sehr nachdrücklich zeigt, daß Mozart Guglielmos Arie im zweiten Akt in zunächst erheblich anderer Gestalt konzipiert hatte.

3. Alternativ-Fassung für die Takte 173 bis 207 aus dem Finale II (No. 31).

Ein 12zeilig rastriertes Doppelblatt mit drei beschriebenen Seiten in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Musikabteilung) mit derselben Akzessionsnummer

<sup>26</sup> Wolfgang Plath, *Mozartiana in Fulda und Frankfurt* (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlaß), in: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, S. 333–386, besonders S. 373f. mit Tafeln XI/XII: Faksimiles der ersten und letzten Seite.

wie das erste oben (unter 2.) genannte Einzelblatt: 1889.401. Zusammen mit jenem Blatt ist das Bifolium aus der Papiersorte, die Mozart in den Finali der beiden sich an die Komposition von *Così fan tutte* anschließenden Preußischen Streichquartette KV 589 und KV 590 verwendet hat, in einen modernen weinroten Karton eingebunden. Die erste moderne Edition der Alternativ-Fassung für die Takte 173 bis 207 ist im Anhang IV (S. 631–633) unserer Ausgabe zu finden; eine Faksimile-Wiedergabe ihres Originals enthält Alan Tysons *Così fan tutte*-Studie.

4. Skizzen zum Finale II (No. 31).

a) Ein Einzelblatt (12 Rastrale) in der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: 587<sup>a</sup>. Die Vorderseite des Blattes, das einer von Mozart seit Jahresbeginn 1786 verwendeten Papiersorte entstammt, überliefert den fragmentarischen g-moll-Streichquartettssatz KV Anh. 74 (587<sup>a</sup>); auf der Rückseite befinden sich Skizzen zum *As-dur*-Kanon (T. 173–204), die im Anhang V/1 (S. 634f.) in Faksimile und Übertragung erstmals vollständig wiedergegeben sind und auf die unten im Kapitel *Spezielle Anmerkungen* (4. Zu einzelnen Nummern und Rezitativen) noch einzugehen sein wird.

b) Ein weiteres, am unteren Rand beschnittenes und deshalb nur acht (ursprünglich 12?) Notensysteme enthaltendes Skizzenblatt ist heute lediglich durch eine Photokopie zugänglich: Photogramm-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Hoboken-Sammlung), Signatur: *PhA* 931. Auf der Vorderseite des Blattes hat Mozart die Fragment gebliebene Klavier-Fantasie in f KV Anh. 32 (KV<sup>6</sup>: 383 C) notiert, die Rückseite enthält eine Skizze zu den Gesangsstimmen der Takte 545 bis 574 aus dem Finale II von KV 588. Alan Tyson glaubt auf Grund der Rastrologie des unvollständigen Blattes die Verwendung desselben Papiers annehmen zu können, das auch für die Niederschrift der oben genannten Alternativ-Fassung (T. 173–207 aus No. 31) herangezogen worden ist<sup>27</sup>. Die Skizze ist in unserer Ausgabe in Anhang V/2, wiederum erstmals in Faksimile und Übertragung, wiedergegeben (S. 636f).

Das in den Abschnitten I und II aufgeführte primäre Quellenmaterial diene als Grundlage für die Neuedition von *Così fan tutte* im Rahmen der NMA. Daneben wurden für Einzelprobleme, in erster Linie aber zur Schließung der geschilderten Lücke im

<sup>27</sup> Vgl. dazu und zu Alan Tysons These über die Datierung der Skizze unten im Kapitel *Spezielle Anmerkungen* den Abschnitt 4. Zu einzelnen Nummern und Rezitativen.



Partitur-Autograph, folgende Sekundärquellen mit herangezogen:

### III. Zeitgenössische und frühe Partiturlkopien

1. Wien: Österreichische Nationalbibliothek (Musiksammlung), Signatur: O. A. 146<sup>28</sup>

Zwei Bände im Querformat, aus der Kopiaturl-Werkstatt des Wenzel Sukowaty in Wien. Jeder Band enthält einen Anhang mit denjenigen Bläserstimmen, die in einigen Nummern des Hauptcorpus, vor allen Dingen in den großen Ensembles, nicht notiert worden sind<sup>29</sup>.

Titel:

„Cosi fan tutte / o sia / La / Scuola degli amanti / Drama giocoso / in due atti / Rappresentato nel Teatro di Corte a Vienne L'Anno 1790 / La Musica è del Sig:<sup>re</sup> Wolfgango Mozart“

Die Kopie (in KV<sup>6</sup> als „Direktionsexemplar der k. k. Hoftheater“ bezeichnet) steht in engem Zusammenhang mit dem Autograph, wenn sie nicht sogar von ihm abgeschrieben worden ist: Etwa neun Kopisten haben die Partitur (möglicherweise für die Premiere am 26. Januar 1790) auf 12zeilig rastriertem Papier geschrieben; Gebrauchsspuren, wie Striche und ihre Annullierungen und nachträgliche Eintragungen, weisen auf die Verwendung der Kopie für Aufführungen hin. Der Handschrift, die übrigens erstmals für eine kritische Edition von *Cosi fan tutte* herangezogen wird, kommt insofern zusätzliche Bedeutung zu, als sie einige Eintragungen von Mozarts Hand enthält<sup>30</sup>. Im ersten Band der Quelle (Atto primo) fehlt heute die Lage mit Ferrandos Arie „Un'aura amorosa“ (No. 17) mit dem sich daran anschließenden Rezitativ „Oh la saria da ridere“, während aus ihrem zweiten Band (Atto secondo) zwei Lagen verlorengegangen sind: das Rezitativ „Amico, abbiamo vinto!“ und die darauf folgende Guglielmo-Arie „Donne mie, la fate a tanti“ (No. 26).

2. London: Privatbesitz (Alan Tyson)

Zwei Bände im Querformat (ohne Gebrauchsspuren), in denen allerdings Anhänge mit den in den Ensemble-Nummern nicht notierten Bläserstimmen fehlen,

<sup>28</sup> Unter der Signatur O. A. 328 verwahrt dieselbe Bibliothek eine Soufflier-Partitur in zwei Bänden und Orchesterstimmen, die jedoch teilweise erst im 19. Jahrhundert geschrieben worden sind; vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>29</sup> Zur Verteilung der Bläser auf Haupt- und Bläserpartitur hier und in den folgenden Fällen sei auf den Kritischen Bericht verwiesen.

<sup>30</sup> Vgl. dazu weiter unten im Kapitel *Spezielle Anmerkungen* den Abschnitt 4. Zu einzelnen Nummern und Rezitativen.

obwohl auf die gesonderte Notation (ebenso wie in der erstgenannten Partiturlkopie) jeweils verwiesen wird.

Titel: Derselbe Wortlaut wie im erstgenannten Fall, jedoch mit dem Zusatz:

„Si vende in Vienna presso Wencislao Sukowaty Editore di Musica e Copista dell'Imperial Teatro / nella Piazza di S.<sup>t</sup> Pietro N<sup>o</sup> 554. in Terzo Piano.“

Beide Sukowaty-Kopien stimmen im großen und ganzen bezüglich ihrer Seiteneinteilung überein, doch ergeben sich dabei immer dann geringfügige Abweichungen, wenn gestrichene Partien aus der ersten Partitur in der zweiten nicht notiert wurden. Es ist davon auszugehen, daß die zweite Sukowaty-Partitur (durch drei Kopisten) von der ersten abgeschrieben worden ist, möglicherweise aber zu einem etwas späteren Zeitpunkt als 1790. Auch diese, wiederum auf 12zeilig rastriertem Papier geschriebene Quelle steht erstmals für eine Edition zur Verfügung.

3. Dresden: Sächsische Landesbibliothek, Signatur: Mus. 3972-F-99

Zwei Querformat-Bände (12zeilig rastriert) mit Anhängen wie im Falle der zuerst genannten Partiturlkopie.

Titel:

„COSI FAN TUTTE / o sia / LA SCUOLA / DEGLI AMANTI. / La Musica è del Sig.<sup>r</sup> Wolfgango Mozart.“

Von einem Kopisten geschrieben, hängt diese Partitur zwar von den beiden Sukowaty-Kopien ab, ist jedoch kaum Wiener Provenienz (vgl. den Kritischen Bericht).

4. Florenz: Biblioteca del Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini“, Signatur: F.P.T. 260<sup>31</sup>

Zwei Bände im Querformat (12zeilig rastriert) ohne Anhänge (Bläserstimmen) wie im Falle der zweiten Partiturlkopie.

Titel:

„Partitura / Cosi fan tutte / o sia / La Scuola degli Amanti / Drama giocoso / in Due Atti. / La Musica del Sig.<sup>re</sup> W: A: Mozart.“

Auch diese Partiturlkopie, die (von mehreren Händen) um 1800 in Wien geschrieben worden sein mag, ist von den Sukowaty-Kopien und damit indirekt vom Autograph abhängig.

5. Berlin: Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Signatur: Mus. ms. 15 153/I<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Dazu auch Orchesterstimmen (18. Jahrhundert?).

<sup>32</sup> Klein-Katalog (siehe Anmerkung 19), S. 187.

Zwei querformatige Bände, ebenfalls 12zeilig rastriert, mit Bläserpartituren als Anhänge.

Titel von Aloys Fuchs auf den Titeletiketten:

„Cosi fan tutte / Opera buffa in 2 Atti [auf Titeletikett des 2. Bandes: 3. Atti] / comp: 1790 di / Wolfgang Amadeo Mozart. / Partitura. Atto I<sup>mo</sup> [bzw. Atto 2<sup>do</sup>]“

Um 1800 von zwei Kopisten geschrieben, stammt diese Partiturskopie aus der Sammlung von Aloys Fuchs; eine direkte Abhängigkeit vom Autograph bzw. von den bisher aufgeführten Kopien ist nicht nachzuweisen.

Über die im Abschnitt A. *Musikalische Quellen* aufgeführten und kurz charakterisierten Quellen sowie über weiteres Quellenmaterial unterrichtet im einzelnen und ausführlich der Kritische Bericht<sup>33</sup>.

## B. Textliche Quelle

Libretto der Uraufführung, Wien 1790; Exemplar aus der „Sammlung Löhner“: Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv. Nr. 66481

Das Libretto, von dem Titelseite, „Personaggi“ und erste Textseite auf Seite XLII faksimiliert sind, umfaßt 84 Seiten.

Titel:

„COSÌ FAN TUTTE / O SIA / LA SCUOLA / DEGLI AMANTI. / DRAMMA GIOCOLOSO / IN DUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI CORTE L'ANNO 1790. / VIENNA / PRESSO LA SOCIETÀ TIPOGRAFICA.“

Die wesentlichen Varianten des Textbuches gegenüber dem Worttext in Mozarts Partitur-Autograph verzeichnet diese Edition in Fußnoten (kleinere Abweichungen im Kritischen Bericht<sup>34</sup>).

<sup>33</sup> Zu nennen ist an dieser Stelle schon eine weitere Partiturskopie (mit Stimmen und Klavierauszug) in der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen, Signatur: Mus. Ms. 1389. – Von der gedruckten Überlieferung vor der *Alten Mozart-Ausgabe* (AMA), in der *Cosi fan tutte* im Januar 1881 erschienen ist, sei hier angeführt:

a) Der Partitur-Erstdruck mit unterlegtem italienischem Text und deutscher Übersetzung (letztere auch vor dem Notenteil in Textbuchform abgedruckt) bei Breitkopf & Härtel von 1810 und mit zahlreichen Kürzungen (Titel: „COSÌ FAN TUTTE / *Dramma giocosa* [!] in due Atti / con Musica di / W. A. Mozart. / Partitura. / Weibertreue / oder / die Mädchen sind von Flandern [...]“).

b) Die erste kritische Ausgabe von Julius Rietz, die dieser 1871 im Rahmen der von ihm 1868–1872 besorgten achtbändigen Reihe *Mozart's Opern* ediert hat; die Opern-Reihe hat dann später ohne wesentliche Veränderungen und nach denselben Stichplatten Eingang in die AMA gefunden (vgl. Wolfgang Rehm, *Nochmals: Ritter von Köchels Verdienste um die „Alte Mozart-Ausgabe“*, in: *Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber 1990, S. 172–178, besonders S. 178, Anmerkung 13).

<sup>34</sup> Vgl. im übrigen im nächsten Kapitel die Abschnitte 1. *Zum italienischen Text* und 4. *Zu einzelnen Nummern und Rezitativen*.

## Spezielle Anmerkungen

### 1. Zum italienischen Text

Der von Mozart komponierte Text unterscheidet sich vom gedruckten Libretto für die Wiener Premiere am 26. Januar 1790 einmal durch Abweichungen im Detail, aber auch durch Veränderung bzw. Auslassung einzelner Wörter oder ganzer Verse bzw. Strophen, durch Textumstellungen und auch Textkompilationen aus Da Pontes Vorlage. Während geringfügige Abweichungen unberücksichtigt bleiben und ihren Eingang in den Kritischen Bericht finden, sind in unserer Ausgabe sinnverändernde Varianten in Fußnoten an Ort und Stelle verzeichnet, und längere Textauslassungen werden (bei entsprechenden Verweisen im Notenteil auf das Vorwort) unten im Abschnitt 4. *Zu einzelnen Nummern und Rezitativen* dieses Kapitels zitiert. Für die sinnverändernden Varianten seien hier zwei besonders hervorstechende Beispiele angeführt:

Im Rezitativ „*Che silenzio! Che aspetto di tristezza*“ (Szene X des ersten Aktes), dort wo Don Alfonso das Zimmermädchen der beiden Schwestern in seinen Plan einweihet, repliziert Despina dem „*Vecchio filosofo*“, der sie um Hilfe bittet und ihr dafür etwas Gutes tun will („*Ti vo' fare del ben*“) im Libretto-Druck: „*Non n'ho bisogno, un uomo come lei non può far nulla*“. Bei Mozart dagegen lautet diese Replik erheblich drastischer und zudem gereimt: „*A una fanciulla un vecchio come lei non può far nulla*“ (S. 144, T. 29–31). Zwei Möglichkeiten für diese Variante bieten sich an: Da Ponte ist ihr Autor, Mozart hat sie aus einer handschriftlichen Textvorlage übernommen, und der Textdichter hat den Vers für den Libretto-Druck dann „abgemildert“, oder: Mozart hat Da Pontes ursprünglich neutraleren Text mit oder ohne Billigung des Librettisten in seine drastische Form gebracht. Im Sextett No. 13, in dem die beiden „neuen“ Liebhaber, die „*Valacchi*“ oder „*Turchi*“, sich den „neuen“ Geliebten vorstellen und sie erstmals bedrängen, wird im gedruckten Libretto allen Protagonisten ein und dasselbe Wort für verschiedene Gemütsverfassungen in den Mund gelegt: „*furor*“. Die Seelen der beiden Schwestern befinden sich vor Empörung über das Verlangen der beiden „*Turchi*“ in „*Wut*“, die den „alten“ Liebhabern dagegen Labsal ist, während sich Despina und Don Alfonso über die zur Schau getragene „*Wut*“ wundern. Mozart ändert im Text der beiden Schwestern „*furor*“ in „*terror*“, was nicht nur einer Begriffsveränderung gleich-

kommt, sondern auch im Bereich der Tiefenpsychologie angesiedelt werden muß.

Wenn Despina im ersten Finale (No. 18) als Arzt verkleidet auftritt, begrüßt sie die beiden Paare standesgemäß auf Lateinisch, wobei Mozart unterlegt: „*Salvete amabiles / bones puellas*“, während das Libretto die richtige Version „*Salvete amabiles / bonae puellae*“ druckt; man hat aus Mozarts „Küchenlatein“ abgeleitet, daß damit die Umbildung der Zofe Despina verdeutlicht werden sollte; wir glauben eher, daß Mozart die Veränderung, wie im Falle von „*fanciulla*“ – „*nulla*“, des Reimes wegen vorgenommen hat.

Unsere Ausgabe hält sich in den genannten und auch anderen, weniger spektakulären Fällen an Mozarts Version, dessen Text-Niederschrift im Autograph als Primärquelle angesehen wurde; der Libretto-Druck von 1790 diente als Ergänzung und immer dann als Primärquelle, wenn Mozarts Autograph Lücken aufweist, wie etwa in No. 21.

Bei der Gestaltung des italienischen Gesangstextes haben die Herausgeber eine vorsichtige Angleichung an das moderne Italienisch vorgenommen, wie sie in heutigen Editionen von poetischen Texten aus dem 18. Jahrhundert üblich ist. Alte Wortformen, wie etwa „*bebbero*“ statt modern „*bevvero*“, wurden beibehalten, dagegen zum Beispiel „*sciegliete*“ oder „*scieglier*“ in das heute übliche „*scegliete*“ oder „*sceglie*“ abgeändert, in Fiordiligis sogenannter Felsen-Arie (No. 14) aber „*contra i venti*“ (statt „*contro*...“) belassen. Und wenn Mozart etwa „*foco*“ statt „*fuoco*“ schreibt, sahen wir keine Veranlassung zu modernisieren, da bei ihm beide Schreibweisen vorkommen. Wir belassen auch „*femina*“ (statt „*femmina*“), wenn es sich auf „*semina*“ zu reimen hat, ebenso „*pietate*“ im Reim-Zusammenhang mit „*diventate*“.

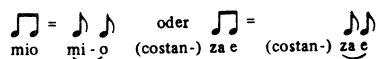
Bei der Groß- und Kleinschreibung folgt unsere Edition im allgemeinen ebenfalls modernen Regeln (also etwa grundsätzlich Großschreibung nach Ausrufe- und Fragezeichen) und verzichtet auch auf Großschreibung bei „*oh dei*“ oder „*oh ciel*“.

Mozarts eigenwillige Zeichensetzung, vor allem in den von Continuo begleiteten Rezitativen, wurde nach den Gepflogenheiten der NMA in der Regel übernommen und nur dann nach dem Libretto-Druck oder in Eigenverantwortung abgeändert, wenn Mozart sinnerststellend interpunktiert. In den geschlossenen Nummern setzt Mozart im allgemeinen nur sehr spärliche Interpunktion; dort mußte nach dem Libretto-Druck und nach heutigem Gebrauch ergänzt werden, worüber der Kritische Bericht (wie auch im erstgenannten Fall) Auskunft gibt. Fehlende Inter-

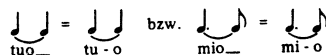
punktion bei Wortwiederholungen, wie zum Beispiel auf Seite 366 (T. 3f.) oder in No. 31 (T. 171f.), wurde in der Regel nicht ergänzt. In No. 31 verzichtet Mozart im Worttext der Takte 251 bis 278 auf jegliche Interpunktion, wohl um den Redefluß Despinas als Notar nicht zu stören; wir verzichten in diesem Abschnitt deshalb auf Interpunktionsergänzung.

Eine Besonderheit Mozarts in seiner *Così fan tutte*-Partitur ist anzufügen: In einigen Fällen hebt er bestimmte Worte durch Unterstreichung hervor: Auf Seite 60f. (T. 14 und T. 15–16) beim Deuten der Zukunft aus der Hand das Wortspiel „*Uh che bel-l'Emme!* [= M] *E questo è un Pi:* [=P] / *va bene: matrimonio presto.*“ und auf Seite 319f. in Takt 11 und Takt 15–16 französische Worte. Auch in Don Alfonsos „*Nel mare solca*“ (S. 115) ist der erste Vers unterstrichen, während die beiden folgenden, im Autograph auf einer neuen Seite geschriebenen ohne Unterstreichung blieben. In den beiden erstgenannten Fällen übernehmen wir Mozarts Text-Hervorhebung (das Libretto druckt kursiv), im dritten wird das ganze Textzitat, über das unten im Abschnitt 4. *Zu einzelnen Nummern und Rezitativen* zu berichten sein wird, wie im Libretto in Anführungszeichen gesetzt.

Schließlich sei in diesem Abschnitt auch nachdrücklich darauf hingewiesen, daß Worte mit zwei aufeinander folgenden Vokalen wie „*mio*“, „*tu*“, „*sia*“, „*ai*“, „*miei*“ (oder in Fällen wie „*costan-za e*“), wenn sie mehreren Noten unterlegt sind, auf keinen Fall quasi einsilbig, aber auch nicht in zwei abgetrennten Silben, sondern legato, das heißt „verschleift“ zu singen sind. Mozarts originale Notation mit Textunterlegung wurde in allen diesen Fällen beibehalten:



Im As-dur-Kanon aus dem Finale II (No. 31) gilt für Mozarts originale Unterlegung von „*tu*“ und „*mio*“ folgende „Auflösung“:



Für die Redaktion des italienischen Textes verdanken wir Pierluigi Petrobelli und seiner Schülerin Gloria Staffieri (beide Rom) wesentliche Hinweise und Anregungen, die soweit geführt haben, daß wir sie beide mit besonderem Dank als Co-Editoren für diesen Teil unserer Ausgabe bezeichnen möchten.

## 2. Zur Editionstechnik

Generell sei auf die Ausführungen *Zur Edition* auf Seite VII hingewiesen. Abweichend davon gelten folgende Besonderheiten:

a) Auf eine Wiedergabe der originalen („alten“) Schlüsselung der Gesangsstimmen jeweils zu Beginn einer Nummer oder eines Rezitativs als Vorsatz wurde verzichtet; sie erscheint dagegen einmal im Personenverzeichnis auf Seite 2.

b) Auf die sonst in der NMA weitgehend geübte Praxis, Pausensysteme großzügig mitlaufen zu lassen, wurde verzichtet. Stattdessen wurde in dieser wie auch schon zuvor in anderen Opern-Editionen von der „variablen Akkolade“ Gebrauch gemacht: Pausensysteme entfallen überall dort, wo einteilungsmäßige Gründe dies erfordern (also vornehmlich in den Ensemblesätzen)<sup>35</sup>; zur Verdeutlichung wird grundsätzlich zu Beginn einer jeden Akkolade (ausgenommen die nur mit Continuo begleiteten Rezitative) die Besetzung in abgekürzter Form und in kursiver Type, als „Leiste“, wiederholt. Daraus ergibt sich von selbst, daß Angaben wie „a 2“ sowie „I<sup>mo</sup>“ und „I<sup>do</sup>“ in den paarig notierten Bläsern dort, wo zur Verdeutlichung notwendig, von Akkolade zu Akkolade wiederholt werden. Aus dem Prinzip der variablen Akkolade ergibt sich weiterhin, daß Personennamen zur Verdeutlichung des Wiedereinsatzes, außer durch die abgekürzte Bezeichnung in der „Leiste“, auch innerhalb der Akkolade zu wiederholen sind, was stets in gerader Type (Versalien) geschieht<sup>36</sup>.

c) Die szenischen Anweisungen des Autographs (bzw. der Ersatzquellen für die dort fehlenden Teile) und des gedruckten Librettos von 1790 werden in dieser Edition typographisch in folgender Weise unterschieden:

Autograph

bzw. Ersatz-

quellen:

DON ALFONSO solo, poi DESPINA.

= Anweisung in der Szenenüberschrift  
(piano a DON ALFONSO)

= szenische Anweisung innerhalb der  
Akkolade

Libretto 1790: [DON ALFONSO solo, poi DESPINA.]

Freie

Ergänzung: (*piano a DON ALFONSO*)<sup>37</sup>

d) Auf typographische Differenzierung wurde, abgesehen von den unter c) angeführten Unterscheidungen in den szenischen Anweisungen, immer dann verzichtet, wenn allein Ersatzquellen heranzuziehen waren: in No. 21, im Rezitativ vor No. 25, bei den fehlenden Bläserstimmen in den Nummern 13, 18 und 31, aber auch im Falle der in Mozarts autographischer Partitur von fremden Händen geschriebenen Partien. Der Kritische Bericht gibt Auskunft über die verschiedenen Lesarten und über die Ergänzungen der Bandherausgeber. Bei den fehlenden Bläserstimmen in den drei Ensemble-Nummern bieten die herangezogenen Sekundärquellen zum Teil nicht unerhebliche Varianten, was die Bandherausgeber zu Entscheidungen in die eine oder andere Richtung zwang; sie glauben aber, daß der gebotene, von den bisherigen Ausgaben zum Teil abweichende Text musizierfähig ist.

e) Auf Angleichung verschiedenartiger Artikulation ein und derselben Phrase an Parallelstellen und von Stimme zu Stimme wurde in der Regel verzichtet und stattdessen von der Möglichkeit zusätzlicher gestrichelter Bogensetzung Gebrauch gemacht, wie überhaupt editoriale Eingriffe und Zusätze vorsichtig und sparsam vorgenommen worden sind. Weiterhin ist anzuführen, daß wir bei der Wiedergabe von Schlußstrichen, von Doppel-, aber auch von einfachen Taktstrichen bei Tempo-, Tonarten- und Taktwechsel in der Regel Mozarts Original gefolgt sind; dabei wird das „moderne“ Auge bei Übergängen wie zum Beispiel auf Seite 312 (T. 656f.) Schwierigkeiten haben, obwohl Mozarts einfacher Taktstrich in solchen Fällen eine durch Doppelstriche suggerierte Zäsur vermeidet; um aber Extremfälle auszuschließen, wurde in wenigen Fällen bei Takt-, Tonarten- bzw. Tempowechsel gegen Mozart doch ein Doppelstrich gesetzt, wenn ein Tempowechsel durch einfachen Taktstrich am Ende einer rechten Seite (wie zum Beispiel auf Seite 563) nicht deutlich gemacht werden kann.

<sup>35</sup> Im Rezitativ „*Che sussurro! Che strepito*“ (Atto primo / in Scena XI) folgen wir Mozarts autographischer Partitur: Die ab T. 11 einsetzenden hohen Streicher werden auch dann als Pausensysteme mitgeführt, wenn die Singstimmen nur vom Continuo begleitet werden.

<sup>36</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß der Anhang (also die Seiten 603 bis 637) von einer anderen Stecherei als der Hauptteil (Seiten 5 bis 600) gestochen worden ist; daraus erklären sich

unterschiedliche Stichtype und -anlage, vor allen Dingen aber die zu kleine Type aller Textteile im Anhang.

<sup>37</sup> Natürlich sind auch Kombinationen möglich: Erweiterung der szenischen Anweisung aus dem Autograph oder aus den Ersatzquellen durch eckig geklammerten Text aus dem Libretto-Druck bzw. freie Ergänzung in kursiver Type zu Texten aus dem Autograph und/oder dem Libretto.

f) Muta-Vermerke und die Hinweise auf die neue Stimmung beim Einsatz (zum Beispiel „in La/A“) sind als Zusätze der Herausgeber in kursiver Type gesetzt; entsprechende Hinweise in gerader Type (zum Beispiel „Corni in Es“) sind dem Autograph (oder den Ersatzquellen) entnommen.

g) Akzidenzien vor langen, bei Akkoladenwechsel übergehaltenen Notenwerten (vornehmlich in den Secchi) werden zu Beginn der neuen Akkolade grundsätzlich in Kleinstich wiederholt (vgl. aber oben den Abschnitt d).

h) Ein Wort bleibt schließlich zur Wiedergabe von Mozarts verschiedenen Fermaten zu sagen: Neben der normalen Fermate, wie zum Beispiel auf Seite 138, Takt 56, in den Streichern (die kleinen in den Bläsern sind ergänzt), setzt Mozart auch Großfermaten, die wir übernommen haben: zum Beispiel auf Seite 138, ebenfalls in Takt 56 im System der Despina, oder auf Seite 188, Takte 42 f. (beide Größen!), sowie auf Seite 200 (T. 52). Wird eine große Fermate ergänzt, so ist sie nicht kleiner, sondern schwächer gestochen (Beispiel: S. 190, T. 64, Fiordiligi).

### 3. Aufführungspraktische Hinweise

*Appoggiaturen:* Obwohl Mozart in seinem Autograph ungewöhnlich viele Appoggiaturen ausnotiert, wurden (der NMA-Praxis folgend) auch Herausgeber-Vorschläge in den Rezitativen in Kleinstich über den Gesangssystemen angebracht, jedoch zurückhaltender als in den früheren Opernbänden der NMA. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern wollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen mit dem Hinweis allerdings, daß in dieser Frage ein Konsens gefunden werden sollte! Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen (zum Beispiel in Fiordiligi Arie „Come scoglio immoto resta“: No. 14, S. 190, T. 59 und 63), wurde auf Appoggiatur-Vorschläge in geschlossenen Nummern verzichtet.

*Eingänge und Fermatenauszierung:* Die Möglichkeit zur Improvisation bei der „Eingangs-“ oder der „Übergangs-Fermate“ wird in dieser Edition jeweils durch Fußnote angezeigt, und zwar lediglich in verbaler Form, um die Phantasie des Sängers nicht einzuzengen. Auch hier gilt: Übereinstimmung ist Voraussetzung, und allein Stilgeschmack sowie künstlerisches Vermögen des Sängers entscheiden darüber, ob und in welcher von der textlichen und musikdramatischen Situation abhängigen Form ausgeziert werden soll oder nicht. Da Mozart selbst für „Eingänge“ Beispiele gibt, deren Extreme zwischen dem kurzen Übergang

in No. 2 (T. 33 auf S. 34) und der auskomponierten, vom Orchester begleiteten Koloratur der beiden Schwestern in No. 20 (T. 29–34 auf S. 341f.)<sup>38</sup> liegen, sollte sich der Sänger in diesem Rahmen bewegen.

*B-Hörner:* In den Nummern mit B-Hörnern gibt es im Hinblick auf die Lage („alto“ = hoch oder „basso“ = tief) keinerlei Probleme: In den Nummern 7 und 31 (dort ab T. 309) schreibt Mozart eindeutig „Corni in B bassi“, dagegen in den Nummern 20 und 28 ebenso deutlich „Corni in B alti“ vor.

*Klarinetten:* Mozart schreibt in zwei E-dur-Nummern verschieden gestimmte Klarinetten vor: in No. 10, dem Terzettino „Soave sia il vento“, Klarinetten in A, dagegen in Fiordiligi Rondò „Per pietà, ben mio, perdona“ (No. 25) Klarinetten in H. Im Gegensatz zur NMA-Edition des *Idomeneo* (II/5/11), in der in den Nummern 15 und 19 die von Mozart verlangten H-Klarinetten als A-Klarinetten wiedergegeben worden sind, übernehmen wir in No. 25 die H-Klarinetten. Der Grund, warum Mozart in den beiden genannten Nummern in der Stimmung der Klarinetten differenziert, mag darin liegen, daß der weichere Klang der tiefer gestimmten A-Klarinette dem Charakter von No. 10 eher entspricht als die H-Klarinette, die nun ihrerseits in No. 25 richtig eingesetzt zu sein scheint.

In Ferrandos zumeist gestrichener Arie „Ah lo veggio, quell'anima mia“ (No. 24)<sup>39</sup> ergibt sich im Hinblick auf die beiden Klarinetten folgende Situation: Die thematische Verwandtschaft der Arie mit dem fragmentarischen Rondò zu einem Klarinettenquintett in A KV Anh. 88 (581<sup>a</sup>) und die Tatsache, daß Mozart in der zweiten Klarinette mehrfach die tiefen Töne d und c verlangt, läßt die Vermutung zu, daß für die Ausführung auch dieser Stimme, wie in so vielen anderen Werken seit dem „Stadler-Quintett“ KV 581, die im Tonumfang nach unten erweiterte sogenannte Bassettklarinetten vorgesehen war<sup>40</sup>.

*Continuo-Aussetzung:* Entsprechend der NMA-Praxis (vgl. S. VII: *Zur Edition*) ist der Basso continuo in den Secchi oder Recitativi semplici in etwas kleinerem

<sup>38</sup> Hinzuweisen wäre in diesem Zusammenhang auch auf Don Ottavio Arie „Il mio tesoro intanto“ aus *Don Giovanni* (NMA II/5/17, S. 361f.)

<sup>39</sup> Zum originalen Strich vom Ende der Szene VI hin zum Beginn der Szene VII im zweiten Akt vgl. im nächsten Kapitel den Abschnitt 4. Zu einzelnen Nummern und Rezitativen.

<sup>40</sup> Zur Klarinetten- und Bassettklarinetten-Frage in KV 588 vgl. Kurt Birsak, *Die Klarinette. Eine Kulturgeschichte*, Buchloe 1990 (der Autor war so entgegenkommend, uns in sein Manuskript, das manche neuen Forschungsergebnisse und interessante Meinungen enthält, vor Drucklegung Einsicht zu gewähren, wofür ihm besonders gedankt sei).

Stichgrad ausgesetzt, und zwar in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zur Abänderung und vor allen Dingen zur Improvisation zuläßt. Die Mitwirkung eines Tasteninstruments ist auch in *Così fan tutte* in den orchesterbegleiteten Rezitativen denkbar, wie auch die Mitwirkung eines tiefen Streichinstruments (Violoncello und/oder Kontrabaß) in den Continuo-Rezitativen nicht auszuschließen ist.

*Bedeutung von fp (Fortepiano):* Mozart verwendet *fp* in mehrfacher Bedeutung:

- a) Mit *fp* werden Ziernoten, harmonische Schwerpunkte, Synkopen, Wiederholungen von ein und derselben melodischen Wendung bezeichnet. Neben der Akzentuierung einzelner Töne verwendet Mozart *fp* zur Hervorhebung von Notengruppen bzw. Figuren, und zwar unabhängig davon, ob dies innerhalb eines Forte- oder Piano-Abschnittes geschieht; *f* oder *p* als Abschnitts- oder Strukturdynamik wird also durch *fp* nur zeitweise unterbrochen, nicht aber aufgehoben.
- b) Tonrepetitionen: Hervorhebung des jeweils betonten Taktteils durch *fp*, wobei dessen erste Note zusätzlich mit einem Staccato-Strich bezeichnet sein kann. Mozart schreibt in diesen Fällen Fortepiano sowohl zusammen als auch getrennt. Unsere Ausgabe behält in der Regel diese verschiedenen Schreibweisen für Fortepiano bei in der Überzeugung, daß ihnen keine unterschiedliche Bedeutung zukommt. Abweichungen von dieser Regel sind vom jeweiligen Kontext bestimmt und werden im Kritischen Bericht begründet.

#### 4. Zu einzelnen Nummern und Rezitativen

Einleitend seien hier einige übergreifende Fragen behandelt:

- a) Die beiden tiefen Männerstimmen, Don Alfonso und Guglielmo, ordnet Mozart in den Ensemble-Sätzen verschieden an, und zwar nach der ihnen jeweils zugewiesenen Stimmlage im Gefüge der Gesangspartitur bzw. ihrer Zuordnung zu den jeweiligen Partnern.

Unsere Ausgabe folgt in der Anordnung der beiden Baßpartien Mozarts autographen Partitur<sup>41</sup>.

- b) Den Namen „Guglielmo“ schreibt Mozart (abgesehen von der fast durchgehenden Abkürzung „Guil.“ für die Personenbezeichnung in den Rezitativen) in verschiedener Form: „Guillelmo“ in den Nummern 2, 3, 6, 7, 13, 15 („*Rivolgete*“) und 16; „Guilelmo“ in den

Nummern 1, 8a, 15 („*Non siate ritrosi*“), 18 und überall im zweiten Akt.

Das gedruckte Libretto buchstabiert den ausgedruckten Namen grundsätzlich „Guilelmo“; die NMA verwendet die heute im Italienischen gebräuchliche Form „Guglielmo“.

- c) In den Ensemble-Nummern 4, 6, 10 und 13 notiert Mozart den Dorabella-Part zunächst im jeweils ersten, den Part der Fiordiligi im zweiten Gesangssystem; später streicht er die Namen im Vorsatz der genannten Nummern aus und ändert die Reihenfolge durch Neuschrift der beiden Namen über den Systemen, also „Fiordiligi“ über dem ersten und „Dorabella“ über dem zweiten Gesangssystem (vgl. das Faksimile auf Seite XXXI). Diese Korrektur hat Mozart offenbar zu einem Zeitpunkt vorgenommen, als er – wie in No. 18 und dann im späteren Verlauf der Oper – die uns bekannte Folge „Fiordiligi“ – „Dorabella“ in den Vorsätzen vorschrieb. Die Zuordnung der beiden Partien zu den beiden Offizieren ist aus dem Kontext der anderen Nummern von Anfang an eindeutig, jedoch wird man davon auszugehen haben, daß in einem früheren Arbeitsstadium die Stimmlage der beiden Schwestern genau umgekehrt gedacht war, als sie dann später im Zuge der Niederschrift ihrer jeweiligen ersten Arien (No. 11: „*Smanie implacabili che m'agitata*“ und No. 14: „*Come scoglio immoto resta*“) von Mozart endgültig fixiert worden ist. In Korrespondenz zu der früheren Stimmlagenzuweisung steht auch die Tatsache, daß sich Guglielmo in „*Rivolgete a lui lo sguardo*“ KV 584 in der ersten szenischen Anweisung (T. 2) zunächst an Dorabella und erst dann (gefordert durch die zweite szenische Anweisung in Takt 22) an Fiordiligi wendet; in beiden Anweisungen hat Mozart später die ursprünglich geschriebenen Namen durchgestrichen und den jeweils anderen darüber gesetzt (vgl. das Faksimile auf Seite XXXIII).

Sicherlich könnte über Mozarts ursprüngliche Absicht im Hinblick auf die Stimmlagenverteilung für die beiden „*Dame Ferraresi*“ tiefenpsychologisch spekuliert werden; hier soll es aber bei der Feststellung des in Literatur und Editionen mehrfach schon behandelten Faktums bleiben, nicht ohne allerdings nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß die beiden unter b) und c) dargestellten Notations-Besonderheiten in Mozarts autographen Partitur mit der weiter oben beschriebenen zeitlichen Abfolge der Niederschrift (auch im Zusammenhang mit den dafür verwendeten Papieren) im großen und ganzen korrespondiert<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Zu weiteren Einzelheiten der originalen Notation vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>42</sup> Vgl. im einzelnen den Kritischen Bericht.



zuletzt geschilderten Notationsweise beim Übergang zu No. 8a, sind uns aber sehr wohl bewußt, daß für die Übergänge zu den Nummern 3 und 5 eine dem Original entsprechende Wiedergabe ebenso möglich gewesen wäre.

*Recitativo* „Di scrivermi ogni giorno“ [No. 8a *Quintetto*]: Wenn Mozart zu Beginn von Blatt 54<sup>v</sup> über dem System von Violine I „*Recitativo*“ schreibt, so entspricht das zwar der für Rezitative typischen Textgestaltung Da Pontes (acht „*versi liberi*“: Sieben- und Elfsilbler ohne Reimschema, aber mit Schlußreim), doch hat der Komponist an dieser Stelle wohl am einschneidendsten in die Vorlage von Lorenzo Da Ponte eingegriffen: Mozart setzt sich über die Konzeption seines Librettisten hinweg und gestaltet mit dessen Rezitativtext eine der schönsten Ensemble-Nummern der Oper (die enge Verwandtschaft zu No. 10, dem Terzettino „*Soave sia il vento*“, ist nicht zu überhören).

Wir haben diesem „*Recitativo*“ die Nummer 8a gegeben, womit wir von der üblichen Numerierung mit „9“ (so auch in KV<sup>6</sup>) abweichen; die Wiederholung des Chores „*Bella vita militar!*“ erhält in der NMA die Nummer „9“<sup>46</sup>, die weitere Nummernzählung entspricht somit wieder der gewohnten.

Bei der ungewöhnlichen Art der Silbentrennung in den Takten 1 bis 7 folgen wir Mozart: Pünktchen (statt *Divis*) sind ohne Zweifel bildlicher Ausdruck für den Gemütszustand der beiden Schwestern („*piangendo*“); Mozart hat diese ungewöhnlichen Trennungszeichen (in ironischer Absicht?) auch für die beiden Männer übernommen. Das Stück (in *F*-dur) ist in der autographen Partitur ohne Systemvorzeichnung notiert („*Recitativo*“!); die NMA verfäht wie Mozart und setzt die notwendigen Vorzeichen vor die Noten.

No. 9 *Coro*: Die Wiederholung von No. 8 wird am Ende von No. 8a durch Mozarts Vermerk „*attacca il Coro*“ gefordert; unter Mozarts Vermerk steht von Kopistenhand: „*NB qui si ripete il Coro I: bella vita militar etc.*“. Im sekundären Quellenmaterial beginnt No. 9 dementsprechend mit dem Choreinsatz aus No. 8 (T. 25), eine Interpretation, von der sich auch die NMA leiten läßt. Beim Übergang von No. 8a zu No. 9 entsteht streng genommen ein 5/4-Takt (vier Viertel in T. 27 von No. 8a sowie Viertel-Auftakt zu Beginn von No. 9), den wir dadurch zu verdeutlichen suchen, daß wir am Ende von No. 8a (S. 101) die Systeme unterbrechen.

<sup>46</sup> Vgl. dazu die Einzelbemerkungen zu No. 9.

*Atto primo / Scena VII*, „*Nel mare solca*“: Don Alfonsos drei Verse in diesem von Streichern begleiteten *Accompagnato* gehen auf Jacopo Sannazaros *Arcadia* zurück, in deren achter Ekloge die Verse 10 bis 12 lauten:

„Nell'onde solca e nell'arene semina,  
E 'l vago vento spera in rete accogliere  
Chi sue speranze funda in cor di femina.“<sup>47</sup>

*Atto primo / Scena VIII*: Am Schluß des eben zitierten *Accompagnatos* hat Mozart nach dem Doppelstrich zunächst vorgeschrieben: „*Cavatina di / Despina*“ und zu Beginn der nächsten, der achten *Scena* ist von seiner Hand folgerichtig zu lesen: „*Dopo la cavatina di Despina: / Scena 8:va*“; beide Vermerke hat Mozart später gestrichen und am Ende des *Accompagnatos* den Hinweis „*segue scena / VIII*“ eingefügt. *Despina* sollte also für ihren ersten Auftritt eine *Cavatine* erhalten. Ihr Text fehlt im gedruckten Libretto, und auch ihre musikalische Ausformung ist nie bekannt geworden. Das Terzettino No. 10 und das sich anschließende Rezitativ bilden ein *Bifolium* des Papiers vom „*Typ I*“, das folgende Rezitativ „*Che vita maledetta*“, mit dem *Despina* auftritt, steht auf einem Einzelblatt vom Papier des zweiten Typs; es ist also nicht auszuschließen, daß Mozart *Despina*s vorgesehene Auftrittsnummer (nach Da Pontes handschriftlicher Textvorlage) in einem frühen Stadium tatsächlich komponiert, dann aber verworfen hat.

*Atto primo / Scena IX, Recitativo* „*Signora Dorabella, signora Fiordiligi*“: In Takt 6f. lautete der Text für *Fiordiligi* ursprünglich „*da Trieste partiti*“ (mit entsprechend richtiger Rhythmisierung der ersten vier Noten: ♪ ♪ ♪ ♪); Mozart strich dann die ersten beiden Worte „*da Trieste*“ aus und schrieb bei gleichzeitiger rhythmischer Korrektur der ersten drei Noten: ♪ ♪ ♪ über das System „*da Napoli*“. Da Ponte hat also (mit Mozart) die Handlung zunächst in das nahe und ihm vertraute Triest gelegt, damals Freihafen und mit Österreich eng verbunden; warum beide dann den für die Damen aus Ferrara beschwerlichen Ortswechsel nach Süditalien, nach Neapel, vorgenommen haben<sup>48</sup>, läßt sich nur erahnen!

<sup>47</sup> Vgl. Daniela Goldin, a. a. O., S. 119 (mit S. 147).

<sup>48</sup> Vier der im Abschnitt A/III des Kapitels *Die Quellen* genannten Partiturskopien (beide Sukowaty-Handschriften sowie Florenz und Berlin) und auch der Partitur-Erstdruck verlegen die Handlung nach Venedig (!), die Dresdner Partiturskopie bleibt (wie Mozart und Da Ponte) bei Neapel, das natürlich auch im Personenverzeichnis des gedruckten Librettos aufscheint: „*La Scena si finge in Napoli*“ (vgl. das mittlere Faksimile auf S. XLII).

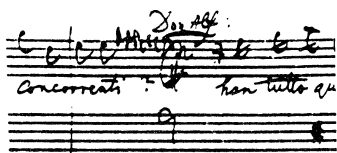


No. 12 *Aria*: In den Takten 69 und 77 verzichtet Mozart darauf, das *f*''' der Flöte mit dem erwarteten Triller zu versehen. Der Grund mag wohl darin zu suchen sein, daß ein mit der oberen Nebennote angesetzter Triller auf diesem Ton von der damaligen Traversflöte nur sehr schwer auszuführen war<sup>49</sup>. Wir ergänzen den Triller an beiden Stellen.

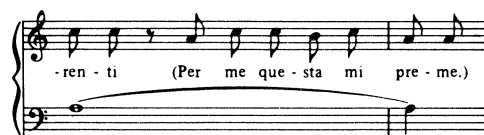
*Atto primo / Scena X, Recitativo „Che silenzio! Che aspetto di tristezza“*: Kurz vor Ende des Rezitativtextes enthält das gedruckte Libretto nach den Worten „*I vostri concorrenti?*“ (T. 59f.) einen weiteren Vers in runden Klammern, also „da sé“ zu singen:

„*Per me questa mi preme.*“

Diese Worte fehlen bei Mozart, doch hat er für sie (nachträglich) einen Notentext skizziert:



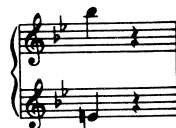
Zwei der oben genannten Partiturlinien<sup>50</sup> (nämlich beide Sukowaty-Abschriften) bringen diesen Vers als Einschub, doch nur die Dresdner Partiturlinie überliefert (über dem Baßton a) auch einen dazugehörigen Notentext, der aber mit Mozarts skizzierter Version nichts zu tun hat:



No. 14 *Aria*: In den Takten 16, 18, 67, 69 und 71 ist in der ersten Sukowaty-Kopie<sup>51</sup> Mozarts zunächst notierte Version der ersten Fagottstimme radiert und dann verändert worden: Fagott I verstärkt die beiden Trompeten im Unisono. In Takt 76 schließlich hat ein Kopist für die zweite Takthälfte der beiden Violinen folgenden Text nachträglich eingetragen:



statt der ursprünglichen, dem Autograph folgenden Notation:



Beide Versionen haben Eingang in die weitere Sekundärüberlieferung gefunden. Wenn wir uns dennoch nicht dazu entschlossen haben, daraus für den NMA-Haupttext Konsequenzen zu ziehen, so deshalb, weil wir in diesen nachträglichen Veränderungen bzw. Erweiterungen keine Verbesserung und somit keine Verbindung zu Mozart erkennen können.

Den Hinweis auf die falsche Textdeklamation in Takt 83 verdanken wir Frau Kammer Sängerin Sena Jurinac (Augsburg); die im Kleinstich beigegebene Korrektur möge, so hoffen wir, von der Praxis angenommen werden.

No. 15 *Aria*: Das gedruckte Libretto enthält (neben dem Textincipit der ursprünglichen Arie No. 15)<sup>52</sup> nach der ersten Strophe zwei weitere Vierzeiler, auf deren Vertonung Mozart aus verständlichen Gründen verzichtet hat:

„Voi siete forieri  
Di dolci pensieri:  
Chi guardavi un poco  
Di foco si fa.“

Non è colpa nostra  
Se voi ci abbruciate:  
Morir non ci fate  
In sì buona età.“

Zu KV 584 („*Rivolgete a lui lo sguardo*“: Anhang I, S. 603ff.) wäre zu bemerken, daß mit dem Vers „*se balliamo, un Pick ne cede*“ (S. 614: T. 97ff.) auf den berühmten und bedeutenden italienischen Tänzer Carlo Le Pick (1744–1806) angespielt wird<sup>53</sup>; Le Pick war Schüler und Protagonist Jean Georges Noverres und Mozart selbstverständlich bekannt.

No. 17 *Aria*: Die in Fußnote gesetzte *ossia*-Version für das zweite Achtel der Viola in Takt 78 ist nicht überliefert; sie leitet sich aus dem Kontext ab und ist als Empfehlung der Bandherausgeber anzusehen.

<sup>49</sup> Siehe Hector Berlioz. *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Neuauflage Leipzig 1955, S. 243.

<sup>50</sup> Im Abschnitt A/III. *Zeitgenössische Partiturlinien* des Kapitels *Die Quellen*.

<sup>51</sup> Vgl. oben wie in der vorigen Anmerkung angegeben.

<sup>52</sup> = „*Rivolgete a lui lo sguardo*“, was zwischen letzter Rezitativzeile und erster Textzeile der „neuen“ Arie placiert ist; daraus läßt sich schließen, daß der Text der ausgeschiedenen Arie in Da Pontes handschriftlicher Libretto-Vorlage enthalten war; die erste Textzeile ist bei der Drucklegung dann aus Versehen stehen geblieben und übernommen worden.

<sup>53</sup> Vgl. Lorenzo Da Ponte. *Tre Libretti per Mozart* (siehe Anmerkung 45), S. 516.

No. 18 *Finale*: Das Faksimile auf Seite XXXIV zeigt Mozarts ursprüngliche Notation der Takte 62 und 63, demonstriert aber auch den originalen, später mit Röteln durchgestrichenen Vermerk „*extra blatt*“, ebenso die Hand des Kopisten (vermutlich aus der Werkstatt Sukowatys), der Flöten und Fagotte für die Takte 62 bis 96 in Mozarts Autograph eingetragen hat. Mozart hat am Beginn des Allegro-Teils zunächst einen Takt (ohne Taktwechsel!) notiert, dann aber durch Korrektur in den Gesangssystemen, Einfügung des Alla-breve-Zeichens in allen Systemen und Ziehen des Taktstriches die beiden Takte 62 und 63 entstehen lassen.

Im Abschnitt mit den Takten 267 bis 291 hat Mozart erneut in Da Pontes Vorlage eingegriffen: Er verzichtet auf den im gedruckten Textbuch angezeigten Einbezug von Don Alfonso, und zwar wohl deshalb, weil die vier Verse inhaltlich nicht auf den „Drahtzieher“ passen (und schon gar nicht „*a parte*“ gesungen, wie es das Libretto vorsieht), zum anderen aber auch, weil Mozart ohne Zweifel davon ausgegangen ist, daß Don Alfonso mit Despina spätestens ab Takt 198 die Bühne verlassen hat, selbst wenn eine entsprechende szenische Anweisung bei Da Ponte fehlt. Umgekehrt verzichtet übrigens das gedruckte Libretto auf Don Alfonsos Mitwirkung für den Text, den Mozart für die beiden Schwestern und Don Alfonso in die Takte 362 bis 365 umgesetzt hat.

Das in die autographe Partitur eingefügte Einzelblatt, auf dessen Vorderseite eine Kopistenhand die erst später komponierten Takte (385 bis 390) notiert hat, wurde oben bereits erwähnt<sup>54</sup>. Hier bleibt nachzutragen, daß an der Authentizität dieser Takte nicht zu zweifeln ist: Mozart fügt sein „NB“ sowohl an der Stelle an, an der die Takte einzuschieben sind, als auch auf dem Einzelblatt selbst. Im übrigen sind diese Takte<sup>55</sup> für den szenischen Ablauf zwingend: Despina braucht genügend Musik, um ihr Magneteisen über beide „vergiftete“ Liebhaber führen zu können. Der mögliche Strich für die Takte 461 bis 475, in unserer Ausgabe mit „Vi-de“ gekennzeichnet, ist auf entsprechende Rötelvermerke im Autograph zurückzuführen, die von Mozart stammen, zumindest aber von ihm veranlaßt sein könnten. Außer in der ersten Sukowaty-Kopie<sup>56</sup> (der notierte Abschnitt wurde dort nachträglich gestrichen) sind die 15 Takte in der herangezogenen Sekundärüberlieferung nicht enthal-

ten; deshalb weicht unser Notentext in den Klarinetten für die Takte 462 bis 467 bzw. in den Klarinetten und Fagotten für die Takte 469 bis 471 von dem seit der Rietz-Ausgabe bekannten erheblich ab<sup>57</sup>. – Der von uns für den Strich in Takt 476 auf gesonderten und kleiner gestochenen Systemen beigegebene Anschluß ist dem sekundären Quellenmaterial entnommen<sup>58</sup>.

Der andere, längere Strich im ersten Finale („Vi-de“: T. 515–585) geht auf möglicherweise ebenfalls originale Rötelzeichen im Autograph zurück; er ist, wie übrigens auch der zuvor angesprochene, textlich und musikalisch sinnvoll und für die Praxis akzeptabel.

*Atto secondo / Scena I, Recitativo „Andate là, che siete“*: Das gedruckte Libretto von 1790 enthält nach dem Text der Takte 53 bis 55 (S. 322) für Despina einen weiteren Vers mit dem Wortlaut:

„Amiche siamo in porto“,

der im Textbuch in Klammern gesetzt ist, von der Kammerzofe also beiseite zu singen wäre und von Mozart vielleicht wegen seiner antizipierenden Aussage nicht übernommen worden ist.

No. 19 *Aria*: „*posso*“ und „*voglio*“ in Takt 38 f. (und entsprechend im weiteren Verlauf der Arie) sind im gedruckten Libretto durch kursive Type hervorgehoben, eine Auszeichnung, die sich in der NMA wegen ihrer anderen Bedeutung (= Ergänzung) verbietet; da Mozart selbst die beiden Worte aber nicht hervorhebt, haben wir auf eine andere Auszeichnung, wie zum Beispiel Anführungszeichen oder Unterstreichung, verzichtet.

No. 21 *Duetto con Coro*: Diese Nummer ist nicht in Mozarts autographe Partitur, sondern nur in Sekundärquellen<sup>59</sup> überliefert. Von diesen enthält allein die erste Sukowaty-Partiturnkopie einige Takte, die in den bisherigen Ausgaben von *Così fan tutte* fehlen, nämlich unsere Takte 25 bis 37, die mit der instrumentalen Einleitung und dem Schluß der Nummer korrespondieren. Bei der weiter oben schon angesprochenen und in den Einzelbemerkungen zu Nummer 31 deutlich zutage tretenden Nähe der genannten Sukowaty-Kopie zu Mozart ist nicht auszuschließen, daß diese 13 Takte auf ihn selbst zurückgehen, doch ist ihr

<sup>54</sup> Im Abschnitt A/I. Mozarts autographe Partitur des Kapitels *Die Quellen*.

<sup>55</sup> Der Kopist hat von den Bläsern nur Flöte und Fagotte notiert; für die Oboen war auf das sekundäre Quellenmaterial zurückzugreifen.

<sup>56</sup> Vgl. oben wie in Anmerkung 50 angegeben.

<sup>57</sup> Siehe Anmerkung 33. – Offenbar hat Julius Rietz, der nur die Dresdner Partiturnkopie kannte und deshalb für die Bläser in den Takten 461 bis 476 keinerlei Quelle zur Verfügung hatte, den Text dieser Stimmen aus dem Kontext und den Takten 433 ff. zusammengestellt; vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>58</sup> Vgl. dazu und zu den beiden Strichen im Detail den Kritischen Bericht.

<sup>59</sup> Vgl. oben den Abschnitt A/III im Kapitel *Die Quellen*.

Notentext teilweise so wenig gut überliefert, daß tiefgreifende Konjekturen (etwa in T. 33 f.) notwendig waren<sup>60</sup>. Die 13 Takte sind in der Sukowaty-Kopie später gestrichen worden, weshalb wir sie mit einem „Vi-de“ versehen haben.

*Atto secondo / Scena IV, Recitativo „Il tutto depone“ mit No. 22:* Das Rezitativ endete ursprünglich volltaktig in D-dur, und Mozart vermerkte nach dem Doppelstrich: „segue Aria / di Don Alfonso“. Die folgende Nummer setzte zunächst auftaktig ein (Achtel ohne Grundton d im Baß), doch entschloß sich Mozart nach der Niederschrift von sieben 6/8-Takten zur Korrektur der Takteinteilung, die einen volltaktigen Beginn (mit Grundton d im Baß) zur Folge hatte<sup>61</sup>. Vermutlich erst, als Mozart das auf einem Einzelblatt notierte Rezitativ und die No. 22 zusammenfügte, bemerkte er den nunmehr überflüssig gewordenen Tonika-Abschluß des Rezitativs, kanzelierte die Finalnote (Halbe d), fügte einen Taktstrich nach dem zweiten Viertel (Dominante a) ein und setzte oberhalb des genannten (nicht gestrichenen) Segue-Vermerks „attacca“ als Hinweis für den entstandenen Übergang „in cadenza“.

Der geschilderte Sachverhalt läßt folgende Erklärungen zu:

a) Da Ponte hatte in seiner handschriftlichen Libretto-Vorlage nach dem Rezitativ tatsächlich eine Arie für Don Alfonso vorgesehen, die Mozart möglicherweise konzipiert und auf die er im Autograph mit dem Segue-Vermerk hingewiesen hat: Das Rezitativ steht, wie bereits erwähnt, auf einem Einzelblatt, während die folgende Nummer mit einem neuen Doppelblatt beginnt (das Einzelblatt entstammt einer der Papierarten, die in *Così fan tutte* nur gelegentlich aufscheinen; vgl. Anmerkung 9). Beide Autoren entschlossen sich später, die ursprünglich vorgesehene Arie durch das im Autograph und in dieser Ausgabe nicht ausdrücklich so genannte „Quartett“ (also unsere No. 22: „*Le mano a me date*“) zu ersetzen.

b) Mozart hatte zunächst die Absicht, den Text der jetzigen Nummer 22 aufzuteilen und den recht ausgedehnten Part Don Alfonso's zu Beginn als selbständige Arie zu vertonen, die umfangsmäßig den beiden anderen Solo-Nummern des Spielers (No. 5 und No. 30) entsprochen hätte; später entschied er sich dazu, den Übergang von Solo- zu Ensemble-Teil fließend zu gestalten.

Beide hier aufgezeigten Möglichkeiten stehen nicht im Widerspruch zu den vorgenommenen Korrekturen am Ende des Rezitativs und zu Beginn der Nummer; lediglich im ersten Fall könnte die Tatsache stören, daß der „segue Aria“-Vermerk nicht gestrichen worden ist<sup>62</sup>.

Die szenischen Anweisungen des Librettos, aus denen hervorgeht, daß die beiden Offiziere die jeweils letzten Worte Don Alfonso's zu wiederholen haben (T. 22 f.: „tace“, T. 24 ff. „in pace“), wurden deshalb nicht übernommen, weil Mozart sie „auskomponiert“ hat. Auch in Takt 29 f. konnte die szenische Anweisung des Librettos zu „con un sospiro“ reduziert werden; der zusätzliche Hinweis „ripetono due versi intieri“ ist aus denselben Gründen überflüssig.

*Atto secondo / Scena VI, Recitativo „Barbara! Perché fuggi?“ mit No. 24:* Zu dem am Ende des Rezitativs in der NMA abgedruckten Hinweis auf die folgende Arie des Ferrando, der im Original nach dem Doppelstrich steht, fügte Mozart später unterhalb der letzten Akkolade hinzu: „dopo questo viene scena 7.<sup>ma</sup> — Recitativo Istromentato / di Fiordiligi e Rondò“; der Strich von Ferrando's Arie (No. 24), in NMA mit „Vi-de“ auf den Seiten 382 bzw. 397 kenntlich gemacht, ist also durch Mozart sanktioniert, und aus dem nachträglichen, hier zitierten Vermerk kann mit ziemlicher Sicherheit geschlossen werden, daß das Accompagnato der Fiordiligi („*Ei parte ... senti! ... Ah no ... partir si lasci*“) ursprünglich im Autograph enthalten war (siehe auch den nächsten Absatz).

*Atto secondo / Scena VII, Recitativo „Ei parte ... senti! ... Ah no ... partir si lasci“:* Das Rezitativ, das im Autograph fehlt, endet im gedruckten Libretto mit weiteren sechs Versen, die Mozart nach dem Zeugnis der zum Ersatz herangezogenen sekundären Überlieferung nicht vertont hat:

„Guglielmo, anima mia! Perché sei tanto  
Ora lungi da me? Solo potresti ...  
Ahimè! Tu mi detesti  
Mi rigetti, m'abborri ... io già ti veggio.  
Minaccioso, sdegnato; io sento io sento  
I rimproveri amari, e il tuo tormento.“

*Atto secondo / Scena VIII, Recitativo „Amico, abbiamo vinto!“:* Den Accompagnato-Teil dieses Rezitativs beschloß Mozart ursprünglich bereits nach

<sup>62</sup> Zu diesem ganzen Komplex sei einmal auf den mit dem einschlägigen AMA-Revisionsbericht identischen Editionsbericht der Rietz-Ausgabe von *Così fan tutte* verwiesen (vgl. Anmerkung 33), S. IXf., und zum anderen auf Hermann Abert, *W. A. Mozart II*, Leipzig 9/1979, S. 554.

<sup>60</sup> Vgl. im einzelnen den Kritischen Bericht.

<sup>61</sup> Zur Korrektur selbst vgl. den Kritischen Bericht.

den Worten „*dammi consiglio*“ (T. 90) in c-moll; danach brachte er den Vermerk „*segue L'aria di Guilelmo*“ an. Kadenz (V – I) und Vermerk wurden später mit brauner Tinte bzw. mit Bleistift kanzelliert<sup>63</sup>. Auf einem Einzelblatt (232), dessen Verso-Seite leer ist, hat Mozart mit Vorsatz neu begonnen und die endgültigen Takte 90 bis 97 notiert. Der Übergang zur Arie des Guglielmo (No. 26) erfolgte dann „*attacca*“ mit einer Kadenz nach D-dur, der Dominanttonart der erst in Takt 5 erreichten Grundtonart der Arie (G-dur).

Alan Tyson nimmt an, daß nach Ferrandos Bitte um Mitleid und Rat schon seine Cavatine „*Tradito, schernito*“ (No. 27) folgen sollte. Das erklärt aber nicht, warum beim ursprünglichen c-moll-Schluß der Segue-Vermerk für eine Arie Guglielmos steht, die möglicherweise gleich mit der Haupttonart G-dur beginnen sollte und die Mozart in einer völlig anderen Weise zu komponieren gedachte. Hat er dann bemerkt, daß für das Rezitativ noch vier Verse zu vertonen waren, oder hat Da Ponte diesen Text (auf Mozarts Verlangen) nachgeliefert? Die Folge war die Streichung des c-moll-Schlusses und die Konzeption der Arie in ihrer jetzigen, über einen Entwurf erreichten Form.

No. 26 *Aria*: Wir geben die beiden Fragmente des genannten Entwurfs im Anhang II (S. 624f.) diplomatisch getreu und somit in der originalen Partituranordnung wieder, doch werden in der zweiten und dritten Akkolade des ersten Fragments nicht alle leeren Systeme mitgeführt.

*Atto secondo / Scena X, Recitativo „Ora vedo che siete“*: Im Autograph endet das Rezitativ (ab Takt 56 musikalisch anders geführt als in der NMA wiedergegeben) in E-dur, was anzeigt, daß die folgende B-dur-Arie der Dorabella ursprünglich in einer anderen Tonart geplant war. Mozart hat den Rezitativschluß mit Modulation nach E-dur im Autograph nicht abgeändert, doch überliefert das sekundäre Quellenmaterial einen F-dur-Schluß<sup>64</sup>, der mit großer Wahrscheinlichkeit auf Mozart zurückgeht, weshalb wir ihn (wie vor uns alle Ausgaben) in den Haupttext und den autographen E-dur-Schluß in den Anhang (III/1, S. 626) gestellt haben.

*Atto secondo / Scena XI–XII, Recitativo „Come tutto congiura“*: Die in Mozarts Autograph von fremder

Hand und auf anderem Papier überlieferte, wohl erst später entstandene Version dieses Rezitativs ist unserer Meinung nach von einem unbekanntem Komponisten und nicht von Kopistenhand niedergeschrieben worden<sup>65</sup>, geht also nicht auf Mozart zurück. Wie schon die AMA (und vor ihr die bereits mehrfach zitierte Rietz-Ausgabe) stellen wir diese Fassung in den Anhang (III/2, S. 626ff.) und bringen im Hauptteil die Version der sekundären Überlieferung, die auf Mozarts verlorengegangener Niederschrift fußen dürfte.

In Analogie zu Mozarts originalen Unterstreichungen im Worttext, von denen zu Beginn dieses Kapitels die Rede war, heben wir das im Libretto kursiv ausgezeichnete französische Wort „*abrégé*“ ebenfalls durch Unterstreichung hervor (T. 31: Hauptteil bzw. T. 34: Anhang III/2).

No. 30: „*Tutti accusan le donne*“: Auch hier fehlt eine originale Überschrift, doch sahen wir keinen Grund, „*Terzetto*“ zu ergänzen.

Wie im Notenteil auf Seite 491 durch Fußnote bereits angedeutet, hat Mozart die Text-Vorlage insofern erweitert, als er Don Alfonsos Aufforderung an die beiden Offiziere, sie mögen die Quintessenz (die nach Wolfgang Hildesheimer tatsächlich besser „*Così fan tutti*“ lauten sollte) mit ihm wiederholen, wörtlich nimmt und „auskomponiert“. Im gedruckten Libretto ist die Devise durch kursive Type und längere Striche zwischen den Silben hervorgehoben. Mozart setzt im Autograph die Striche (die auch wir in die NMA übernommen haben), verzichtet aber auf weitere Auszeichnung (vgl. das Faksimile auf Seite XXXV).

Es sei hier schließlich angefügt, daß Alan Tyson der Meinung ist, der Titel der Oper habe zunächst nur *La scola degli amanti* gelautet (wie ihn Da Ponte in seinen Memoiren nennt), und *Così fan tutte* als Haupttitel sei erst zuletzt, und zwar von Mozart selbst im Zusammenhang mit der späten Niederschrift von No. 30 festgelegt worden.

No. 31 *Finale*: Für den Chor zu Beginn des Opern-Finales hatte Lorenzo Da Ponte eine zweite Strophe vorgesehen, die Mozart jedoch wiederum nicht vertont hat:

„Delle belle padroncine  
Gli imenei son già disposti  
Andiam tutti ai nostri posti  
Finché i sposi vengon qua.“

Die szenische Anweisung „*bevono*“ in Takt 205 ist von Mozart auf Mitte der vier Gesangssysteme

<sup>63</sup> Vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>64</sup> Die erste Sukowaty-Kopie bringt zunächst ebenfalls den E-dur-Schluß, der dann (auf Veranlassung von Mozart?) an Ort und Stelle nach F-dur korrigiert worden ist; vgl. im einzelnen den Kritischen Bericht.

<sup>65</sup> Vgl. im einzelnen den Kritischen Bericht.

gesetzt worden, so daß sie sich auf alle vier Protagonisten beziehen könnte; wir haben die Anweisung nach dem gedruckten Libretto sinngemäß erweitert zu: „*Le donne bevono.*“

Takt 236 und 237: Alle bisherigen Ausgaben, beginnend mit dem Partitur-Erstdruck von 1810, lassen die Bratschen in den beiden Takten mit dem Notentext der Takte 232 bis 235 weiterlaufen; wir sehen keinen Grund, Mozarts originale (und richtigere) Notation zu korrigieren<sup>66</sup>.

Takt 289f.: Die Überlieferung gibt auf die Frage, ob der Skalenübergang zur Marschmusik aus dem ersten Akt (mit der die Rückkehr der „alten“ Geliebten angekündigt wird) von beiden Flöten oder nur von Flöte I auszuführen ist, keine eindeutige Antwort (vgl. das Faksimile auf Seite XXXVII). Frühere Ausgaben haben sich für „*Imo*“ entschieden, wir plädieren im Haupttext für „*a 2*“ und weisen mit Fußnote auf die andere Ausführungsmöglichkeit hin.

Beim Übergang vom Allegro-Abschnitt im Dreivierteltakt (T. 310ff.) zum Alla breve in Takt 356 steht im Autograph keine neue Tempobezeichnung; die erste Sukowaty-Partitur hat in Haupt- und Bläserpartitur „*Andante*“<sup>67</sup>, wahrscheinlich irrtümlich, da mit Takt 372 ein Andante-Abschnitt einsetzt. Die Partiturnkopie, die in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin aufbewahrt wird, wiederholt in ihrem Hauptteil „*Allegro*“; wir folgen dem Autograph.

In seiner autographen Partitur notiert Mozart für die Takte 576 bis 583 im vierten System von oben, das im allgemeinen den Flöten vorbehalten ist, eine Melodiestimme (vgl. das Faksimile auf Seite XXXVIII), die der Notation von Flöte I bzw. Oboe I in der Sekundärüberlieferung entspricht. Wir haben Mozarts Artikulation dieser Melodiestimme (teilweise gegen die anderen Quellen) für alle Holzbläser in diesen Takten übernommen; deshalb ist der Bogen für Takt 580/581 in Flöte I bzw. Oboe I ausnahmsweise gestrichelt worden: Er fehlt in Mozarts Melodiestimme. Auch in den Takten 632 bis 635 bzw. 640 bis 643 trägt Mozart wiederum im vierten System von oben eine Melodiestimme ein, die mit Flöte I und Klarinette I bzw. den Oboen des sekundären Quellenmaterials übereinstimmt, allerdings mit folgender Ausnahme im jeweils zweiten und vierten Takt:



<sup>66</sup> Die Rietz-Ausgabe und mit ihr die AMA beschäftigen sich an dieser Stelle mit dem Problem einer (eindeutigen) Baßkorrektur Mozarts in den Takten 234f., übersehen aber Mozarts Notation in den Takten 236f. (vgl. im einzelnen den Kritischen Bericht).

<sup>67</sup> In der Hauptpartitur nachträglich gesetzt.

Die für die Harmoniestimmen herangezogenen Ersatzquellen überliefern für jeweils beide Stimmen die von uns gebotene Version<sup>68</sup>.

Bleibt abschließend für das Finale und damit im Rahmen dieser Einzelbemerkungen noch der mehr oder weniger zusammenhängende Komplex „Skizzen – Alternativ-Fassung für die Takte 173 bis 207 – Strich Takt 545–558“ zu behandeln<sup>69</sup>:

Für den As-dur-Kanon (T. 173–204), ohne Zweifel der kompositionstechnisch interessanteste Abschnitt in der Partitur von *Così fan tutte*, hat Mozart auf der Rückseite eines Skizzenblattes mehrere Versuche zu Papier gebracht, die im Anhang V/1 (S. 634f.) unserer Ausgabe in Faksimile und Übertragung wiedergegeben sind<sup>70</sup>. Eine eingehende Behandlung der vier Versuche würde den Rahmen dieses Vorworts sprengen<sup>71</sup>, doch sei hier wenigstens soviel festgehalten: Aus dem Versuch d) läßt sich ableiten, daß Mozart bereits im Vorbereitungsstadium die vierte Stimme (Guglielmo) nicht in den Canon miteinzubeziehen gedachte, und ob aus dem zwischen den Takten 203 und 204 bei der endgültigen Niederschrift gestrichenen Takt wirklich geschlossen werden kann, daß Mozart die Baßstimme nach ihrem *Parlando* der Takte 197ff. zu guter Letzt doch noch in den strengen Satz aufnehmen wollte<sup>72</sup>, ist mehr als fraglich: Aus dem Faksimile auf Seite XXXVI wird zwar ersichtlich, daß Mozart zunächst den Canon nach Takt 203 weiter zu führen gedachte (Einsatz *Dorabella*), doch kann die szenische Anweisung „*a Dor:*“ im System von Guglielmo kaum ein Indiz dafür sein, daß ein weiterer Canon-Einsatz der Baßstimme gegolten hätte. Eher weist diese szenische Angabe, die auch das „*da sè*“ von Takt 197 aufheben würde, darauf hin, daß in der

<sup>68</sup> Die erste Sukowaty-Kopie bringt zunächst die autographe Fassung, die dann wiederum an Ort und Stelle korrigiert wurde.

<sup>69</sup> Zum relevanten Quellenmaterial vgl. oben im Kapitel *Die Quellen* den Abschnitt *A/III. Autographe Einzelüberlieferung*.

<sup>70</sup> Dieser Übertragung, eine Gemeinschaftsarbeit der beiden Herausgeber mit Wolfgang Plath und Ulrich Konrad (beiden Herren gebührt an dieser Stelle besonderer Dank), kommt Modellcharakter zu für die Wiedergabe aller Mozart-Skizzen in dem von Ulrich Konrad übernommenen NMA-Band X/30/3: *Skizzen und Entwürfe*, der Mitte der 90er Jahre erscheinen wird. – Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Roland Tenscherts Miszelle *Ein Skizzenblatt Mozarts zu „Così fan tutte“*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIII (1930/31), S. 222–225; von den verschiedenen Versuchen ist dort nur der erste in NMA mit „a“) bezeichnete abgedruckt und der endgültigen Fassung gegenübergestellt worden (mit teilweise fehlerhaften Kommentaren).

<sup>71</sup> Vgl. stattdessen Ulrich Konrads Göttinger Habilitationsschrift von 1990 mit dem Titel *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen* (Druck in Vorbereitung); dort werden die Skizzen eingehend besprochen.

<sup>72</sup> Vgl. die Rietz-Ausgabe und den Revisionsbericht der AMA zu *Così fan tutte*.

handschriftlichen Vorlage Da Pontes weiterer Text für Guglielmo vorgesehen war, der von Mozart dann aber nicht vertont wurde, und der auch keinen Eingang in das gedruckte Libretto gefunden hat. – Aus Platzgründen wurde in der Übertragung von Versuch d) der zweimalige Schlüsselwechsel im dritten System nicht an Ort und Stelle eingefügt, sondern in Fußnoten indiziert.

Der Kanon, der Mozart offenbar nicht leicht von der Hand gegangen ist, hatte entweder bei den Proben, bei der Premiere am 26. Januar 1790 oder auch bei einer der folgenden Aufführungen den Sängern vermutlich Schwierigkeiten bereitet: Mozart brachte deshalb eine leichtere, fast homophone Alternativ-Fassung von 13 Takten auf den Worttext des Kanons und unter geschickter Verwendung von vorhergehendem musikalischem Material (T. 153ff.) gesondert zu Papier (Anhang IV, S. 631ff.).

Das Original dieser nicht nur den Kanon, sondern auch die Übergangstakte 205–207 miteinbeziehenden Alternativ-Fassung (ein Doppelblatt: heute Deutsche Staatsbibliothek Berlin) mag zu Zwecken der Aufführung in die erste Sukowaty-Partiturnkopie eingelegt worden sein. Für diese Annahme sprechen mehrere Fakten, die im einzelnen im Kritischen Bericht behandelt werden. Hier sei jedoch soviel festgehalten, daß Mozart am Schluß der Alternativ-Fassung folgende Vermerke anbringt: mit Tinte „*All.<sup>o</sup>*“ und „*attacca*“ (danach radiertes „*NB*“), mit Röteln „*vi*“ (vgl. das Faksimile auf Seite XXXIX). In Korrespondenz hierzu wiederholt Mozart in Takt 208 der Sukowaty-Partitur mit Tinte die Tempobezeichnung „*All.<sup>o</sup>*“, die bei alternativem Ersatz der Takte 173 bis 207 zwingend ist, und setzt dort anschließend mit Röteln das erforderliche „*de*“ (vgl. dazu die Faksimile-Wiedergaben auf Seite XL).

Die Sukowaty-Partitur enthält heute neben dem Kanon nur eine Abschrift der Alternativ-Fassung, und zwar auf einem Doppelblatt, dessen Wasserzeichen nach Alan Tyson in die Zeit von 1804/05 weist: Wenn also Mozarts Original der Alternativ-Fassung tatsächlich 1790 der Partiturnkopie beigelegt worden ist, um den Kanon zu ersetzen<sup>73</sup>, müßte es Anfang des 19. Jahrhunderts kopiert und dann aus dem Band wieder herausgenommen worden sein.

Aus den Übergangstakten 205 bis 207 und ihrer Überlieferung in der ersten Sukowaty-Kopie ergibt sich folgendes Sonderproblem, das an dieser Stelle zu

behandeln ist, obwohl keine direkte Verbindung mit der Alternativ-Fassung besteht: Mozart hat zu einem Zeitpunkt, der zwischen der Notation in seinem Partiturautograph und der originalen Alternativ-Fassung anzusiedeln ist, den Takt 205 eliminiert: Dieser Takt ist in der Sukowaty-Kopie, in der er am Ende einer Seite steht, überklebt worden. Mozart hat dann auf der nächsten Seite in der ersten Violinstimme den Text eingetragen, der in unserer Ausgabe als *ossia* wiedergegeben ist, ohne in den Takten 206 und 207 die von seinem Autograph übernommene Fassung zu kanzellieren; die Anschlußnote *e'* der Violine I in Takt 208 korrigierte er aber zu *gis'* (Beischrift: *g*). Erst im Zusammenhang mit der Alternativ-Fassung wurden die beiden Takte 206 und 207 in der Sukowaty-Kopie gestrichen und überklebt, da sie zusammen mit den Takten 173 bis 205 entfallen sollten (siehe Anmerkung 73). Die Überklebung von Takt 205 wurde vermutlich bei der Lösung der vier zusammengehörigen Blätter entfernt, die Ablösung der Überklebung der Takte 206 und 207 erfolgte erst 1990 auf unsere Bitten<sup>74</sup>. Als Mozart dann die Alternativ-Fassung komponiert hatte und sie in die Sukowaty-Partitur eingelegt wurde, hat er dort dann den notwendigen neuen, in unserem Anhang IV wiedergegebenen Anschluß in Takt 208 veranlaßt (S. 633); die Beischrift „*e*“ bei der Korrektur in Violine I stammt auf jeden Fall von Mozarts Hand (zu diesem Sonderproblem siehe das Faksimile auf Seite XL).

Den in unserer Ausgabe mit „*Vi-de*“ kenntlich gemachten Strich für die Takte 545 bis 558 hat Mozart selbst in der ersten Sukowaty-Kopie angebracht; die Photomontage aus drei Seiten der Kopie (S. XLI) zeigt dreimal Mozarts Hand:

- a) „*NB*“ beim Beginn des Striches: linker Faksimile-Ausschnitt,
- b) ein weiteres „*NB*“ am Ende des gestrichenen Abschnitts (über und unter der Akkolade): mittlerer Faksimile-Ausschnitt,
- c) in den Takten 559 bis 561 im zugefügten Wort-, aber auch im korrigierten Notentext: mittlerer und rechter Faksimile-Ausschnitt (nähere Angaben im Kritischen Bericht).

Mozarts im Abschnitt c) genannte Korrekturen für den Anschluß haben in unsere *ossia*-Version auf Seite 582 Eingang gefunden.

<sup>73</sup> Die vier Blätter mit der Notation des Kanons sind in der Kopie zusammengenäht, später aber wieder gelöst worden; vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>74</sup> Das Faksimile der betreffenden Seite in der Studie von Alan Tyson (vgl. Anmerkung 8) zeigt noch den überklebten Zustand der beiden Takte.

Für die Gesangsstimmen der Takte 545–574, also für den gesamten Strich und für weitere 16 Takte, hat Mozart eine Skizze hinterlassen (Anhang V/2, S. 636f.: Faksimile mit Übertragung). Wie oben im Kapitel *Die Quellen* (Abschnitt A/II: *Autographe Einzelüberlieferung*) bereits ausgeführt, ist Alan Tyson der Meinung, daß das Papier des heute nicht mehr zugänglichen Originals derselben sonst in *Così fan tutte* nicht aufscheinenden Sorte zuzuschreiben ist, die Mozart erst später, so auch für die Alternativfassung der Takte 173–207 verwendet hat. Daraus zieht Tyson den Schluß, daß die Skizze nach der Niederschrift dieser Passage im Autograph zu Papier gebracht worden ist und möglicherweise im Zusammenhang mit dem Strich der Takte 545 ff. bzw. einer Neufassung dieses Abschnittes steht. Wir können uns dieser Meinung nicht anschließen und glauben stattdessen, daß Mozarts Skizze als Vorstudie für die Gesangsstimmen im Abschnitt Takt 545 ff. zu deuten ist. Und selbst dann, wenn das Papier des Skizzenblattes tatsächlich zu jener Sorte gehört, die Mozart für die Alternativ-Fassung oder für Teile der beiden Preußischen Streichquartette KV 589 und KV 590 herangezogen hat, was im Augenblick unseres Erachtens ernsthaft nicht zu beweisen ist, so spricht das nicht gegen unsere These: Warum sollte Mozart dieses zwar für die Niederschrift von *Così fan tutte* sonst nicht herangezogene, aber wenigstens in einem früheren Werk (1787: Baß-Arie „*Mentre ti lascio, oh figlia*“ KV 513) aufscheinende Papier nicht

doch zur Notation einer Skizze für KV 588 zur Hand gehabt haben?

\*

Der Dank der Bandherausgeber gilt in erster Linie den beiden Berliner Bibliotheken (vornehmlich Frau Eveline Bartlitz und den Herren Dr. Wolfgang Goldhan, Dr. Joachim Jaenecke und Dr. Hans-Günter Klein) und der Biblioteka Jagiellońska Kraków (hier Frau Agneza Mitelska-Ciperska und Herrn Direktor Dr. Jan Pirożyński), und zwar nicht nur für die Bereitstellung von Mikrofilmen und Kopien ihrer Quellen zu KV 588, sondern auch für die Möglichkeit, an den Originalen arbeiten zu dürfen; dabei haben wir überall großzügiges Entgegenkommen und besondere Hilfsbereitschaft erfahren dürfen. In diesen Dank eingeschlossen sind aber auch alle anderen Bibliotheken und Archive, von denen die NMA für diese Edition Querkopien erhalten hat; sie werden im Kritischen Bericht namentlich erwähnt.

Zu danken haben wir außerdem den Herren Professoren Dr. Marius Flothuis (Amsterdam) und Karl Heinz Füssl (Wien) für das Mitlesen der Korrekturen, Herrn Heinz Moehn (Wiesbaden) verdanken wir die Continuo-Aussetzung in den Rezitativen, Herrn Dr. Dietrich Berke (Kassel) redaktionelle Betreuung des Vorworts und große Hilfe in der organisatorischen Abwicklung der Edition sowie Herrn Prof. Dr. Wolfgang Plath (Augsburg) selbstverständlich gewährte Mithilfe bei den Editionsarbeiten.

Salzburg und München,  
im August 1990

Faye Ferguson  
Wolfgang Rehm

Handwritten musical score for Violin I, Op. 16, No. 1, by Franz Liszt. The score is written on ten staves. The first staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The second staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The third staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The fourth staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The fifth staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The sixth staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The seventh staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The eighth staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The ninth staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The tenth staff is marked "Viol. I." and "Op. 16. No. 1." and includes the name "Franz Liszt". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are several large black ink blotches on the score, likely due to damage or erasure. The paper is aged and shows some staining.

Autograph Alto primo (Biblioteka Jagiellońska Kraków), Blatt I: Beginn der Ouvertura. Vgl. Seite 5-6, Takt 1-11, und Vorwort.



8.

28.

Scena II  
 G. Enrico sulle spingie.  
 Andante

Handwritten musical score for the beginning of a duet. The score is written on ten staves. The first staff is for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "G. Enrico sulle spingie." are written below the first staff. The music is marked "Andante". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p." and "f.". The page number "28." is written in the upper right corner of the manuscript.

Autograph Alto primo, Blatt 28: Beginn von No. 4, Duetto „Ah guarda, sorella“. Vgl. Seite 50, Takt 1-9.

12

36

Dir.  
 2. All.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.

Dir.  
 2. All.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.

Dir.  
 2. All.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.

37

Dir.  
 2. All.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.

Dir.  
 2. All.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.

Dir.  
 2. All.  
 Ce que vous m'avez dit hier  
 me revient en l'esprit  
 et me fait souvenir  
 de ce que vous m'avez dit  
 hier.

Autograph Alto primo, Ausschnitte aus Blatt 36<sup>6</sup> (oben) und Blatt 37<sup>7</sup> (unten): Schluß des Rezitativs „Mi par che stamattina“ und Beginn von No. 5, Aria „Vorrei dir, e cor non ho“. Vgl. Seite 61, Takt 23–29, Seite 62, Takt 1–9, und Vorwort.

105

Handwritten musical score for voice and piano, page 105. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, starting with "All." and "Viva". The piano accompaniment includes a bass line and a treble line. The music features various dynamics and articulations, including "p.", "f.", "rit.", and "All.". The lyrics "Viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re, viva il Re" are written below the vocal line. The page number "105" is written in the upper right corner.

Autograph Alto primo, Blatt 105r: Beginn von No. 15, Aria „Ritornellete a lui lo sguardo“ KV 584. Vgl. Seite 603, Takt 1-8, und Vorwort.





*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*  
*Coro. for*

Tanti son le donne che s'abbattono  
 sopra il proprio onore. più che primieri, vestite nelle  
 stoffe, ripietate con noi. Co. di - fan - tal -

Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -  
 Co. di - fan - tal -

Autograph von No. 30 „Tutti accusan le donne“ (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung), Blatt [2']. Vgl. Seite 491, Takt 15–26, und Vorwort.



290.

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

*Maurice*

Autograph Alto secondo, Blatt 290: Takt 285-293 aus No. 31 mit dem Übergang zur Wiederholung des Chors „Bella vita militar!“. Vgl. Seite 539-541 und Vorwort.

308.

Handwritten musical score for the Melodiestimme (4. System) of Act II, page 308. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with the annotation "Alto: mehr". The second staff has the annotation "Alto: mehr". The third staff has the annotation "Alto: mehr". The fourth staff has the annotation "Alto: mehr". The fifth staff has the annotation "Alto: mehr". The sixth staff has the annotation "Alto: mehr". The seventh staff has the annotation "Alto: mehr". The eighth staff has the annotation "Alto: mehr". The ninth staff has the annotation "Alto: mehr". The tenth staff has the annotation "Alto: mehr".

Alto: mehr

Alto: mehr

Alto: mehr

Alto: mehr

Alto: mehr

Alto: mehr

Alto: mehr

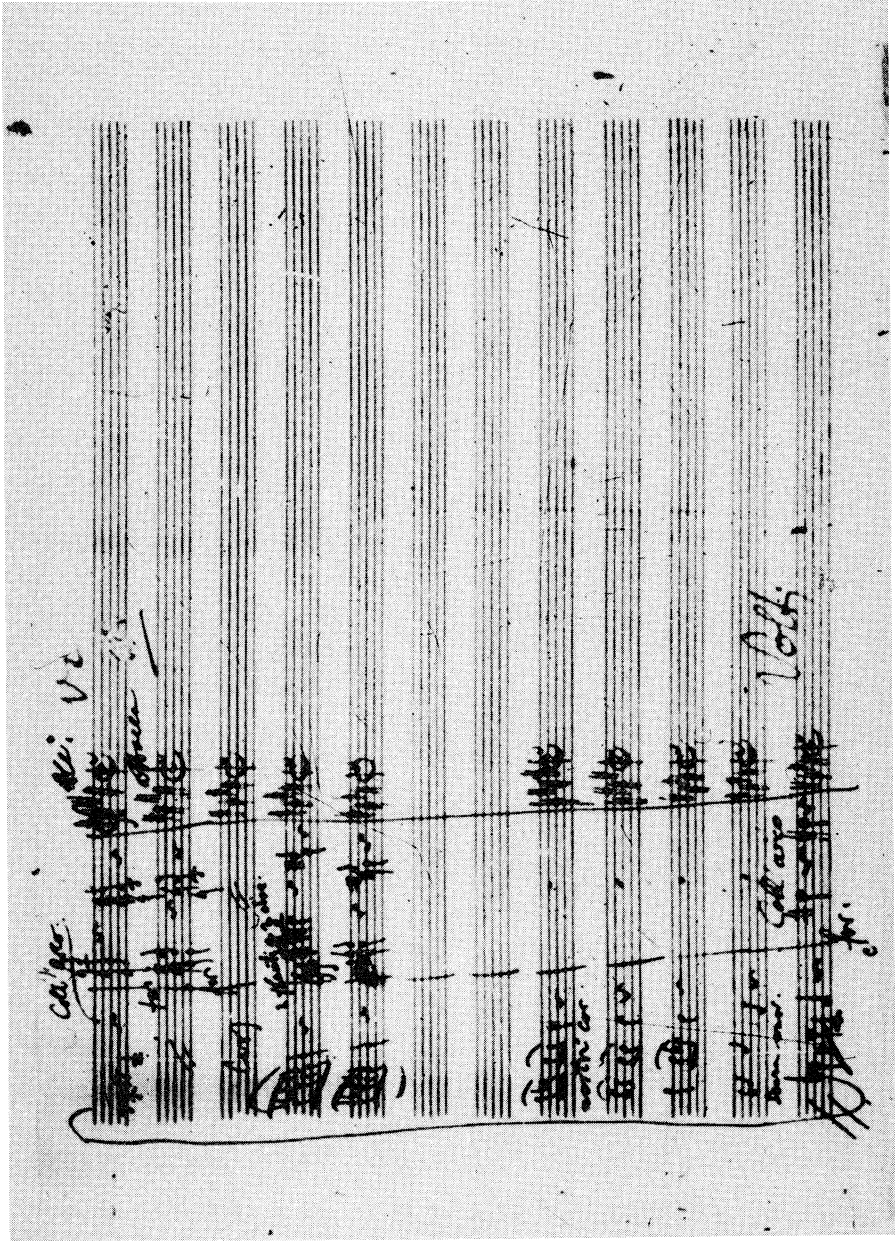
Alto: mehr

Alto: mehr

Alto: mehr

Autograph Atto secondo, Blatt 308<sup>r</sup>: Takt 573-581 aus No. 31 mit der von Mozart ab Takt 576 eingetragenen Melodiestimme (4. System). Vgl. Seite 586-587 und Vorwort.





Autograph der Alternativ-Fassung für die Takte 173 bis 207 aus No. 31 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung), Blatt [2']. Vgl. Seite 633, Takt [12]–[13], Vorwort und (zu den Eintragungen von Kopistenhand) den Kritischen Bericht.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a string quartet score. It features several staves with notes, clefs, and dynamic markings. The notation is dense and includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents. The handwriting is in dark ink on aged paper. The score is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The dynamic markings 'Allegro' and 'Allegro' are clearly visible. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Eine Seite aus der Wiener Partiturnkopie (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung) mit autographen Eintragungen Mozarts. Vgl. Seite 529, Takt 206-210, und Vorwort.

The image displays three columns of handwritten musical notation on staves. The notation includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. A prominent feature is a thick, horizontal black line drawn across the middle of the page, which crosses out the central portion of the manuscript. The text and musical notes are written in dark ink on aged paper. The columns contain the following elements:

- Left Column:** Musical notation with a dynamic marking of *ff* and the instruction *con Col. V. 178*.
- Middle Column:** Musical notation with the instruction *a tempo*, a dynamic marking of *col = a*, and the word *fedele*. Below the staves, there is a large, handwritten signature or name.
- Right Column:** Musical notation with a dynamic marking of *ff* and the word *molto*.

Ausschnitte aus drei Seiten der Wiener Partiturskizze mit originalem Strich der Takte 545 bis 558 sowie Eintragungen und Änderungen von Mozarts Hand in Zusammenhang mit diesem Strich. Vgl. Seite 579–582, Vorwort und den Kritischen Bericht.

