WOLFGANG AMADEUS MOZART

Neue Ausgabe sämtlicher Werke

IN VERBINDUNG MIT DEN MOZARTSTÄDTEN
AUGSBURG, SALZBURG UND WIEN
HERAUSGEGEBEN VON DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM
SALZBURG

KRITISCHE BERICHTE
SERIE II · WERKGRUPPE 5



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

1998

BERICHTIGUNG

zu *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 13: L'oca del Cairo KV 422

Kritischer Bericht
Seite 8, 7. Zeile von unten: statt „primo sowie der fragmentarische Libretto-Entwurf (letzterer mit Eintragungen Mozarts)" lies „primo (mit Eintragungen Mozarts) sowie der fragmentarische Libretto-Entwurf"

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Kritische Berichte

SERIE II · WERKGRUPPE 5

BAND 13: L'OCA DEL CAIRO
(ANDREAS HOLSCHNEIDER)

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG

1998

Die Editionsarbeiten an der „Neuen Mozart-Ausgabe“ werden gefördert durch:
Stadt Augsburg, Stadt Salzburg, Land Salzburg, Stadt Wien.
Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
und des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst.
Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr, Wien.

BIBLIOTHEK
der Internationalen
STIFTUNG MOZARTEUM
SALZBURG

Editionsleitung:
Dietrich Berke · Faye Ferguson · Wolfgang Rehm
Redaktion und EDV-Satz: Faye Ferguson

Alle Rechte vorbehalten / 1998 / Printed in Austria
© 1998 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG Kassel
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Kritischer Bericht zu BA 4520

INHALT

Abkürzungsverzeichnis 6

Vorbemerkung 8

I. Quellen

A Autographes Konvolut (Quellen A^1 bis A^{12})

1. Partitur-Entwürfe (Quellen A^1 bis A^7) 9
2. Skizzen (Quellen A^8 bis A^{12}) 13

A^x Autographe Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"* 15

B Vollständige Partiturabschrift von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* von Johann Simon Mayr 16

B^+ Ein zusammen mit Quelle A unvollständig überliefertes, nicht autographes Particell der Arie *„Siano pronte alle gran nozze"* 19

B^x Unvollständige Abschrift der Quelle A^x von Johann Anton André 19

C Das ausgearbeitete Libretto zu Atto primo sowie der Libretto-Entwurf zur gesamten Oper von der Hand des Librettisten Giovanni Battista Varesco 20

D Klavierauszug der unvollendeten Oper von Julius André Offenbach/Main 1855 ... 23

II. Allgemeine Bemerkungen zu den Quellen

1. Libretto und Komposition 26
2. Skizzen und Entwürfe 31
3. Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* in der Überlieferung von Johann Simon Mayr 35
4. Reihenfolge der Partitur-Entwürfe und Einordnung des Duetts *„Ho un pensiero"* .. 40

III. Einzelbemerkungen zu den Quellen 42

Textanhang

Faksimile der Quelle C 53

Wasserzeichen-Abbildungen 99

Notenanhang

Autographe Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"*: Übertragung mit Versuch der Textunterlegung 101

Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband (1960) 105

Berichtigungen und Ergänzungen zum Nachtrag (1966) 106

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AMA = Alte Mozart Ausgabe: *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe*, 24 Serien, Leipzig 1876 bis 1907, Breitkopf & Härtel

André gedr. Verz. = *Thematisches Verzeichniss derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart,* [...] *welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, Offenbach 1841

André hs. Verz. = *Thematisches Verzeichnis W. A. Mozart'scher Manuscripte, chronologisch geordnet von 1764–1784 von A. André*, 1833

Anh. = Anhang

Auft. = Auftakt

AUR. = Auretta

B. = Basso(i)

Bauer-Deutsch = *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I-IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975)

Bc. = Basso continuo

Bd., Bde. = Band, Bände

Bg. = Bogen, Bögen

BIO. = Biondello

Bl., Bll. = Blatt, Blätter

Bls. = Bläser

bzw. = beziehungsweise

ca. = circa

CAL. = Calandrino

CEL. = Celidora

CHI. = Chichibio

cm = Zentimeter

Cor. = Corno(i)

d. h. = das heißt

Dok = Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= NMA X/34), Kassel etc. 1961

entspr. = entsprechend

etc. = et cetera

f., ff. = folgend, folgende

Fag. = Fagotto(i)

Faks. = Faksimile

fol. = folio(i)

hs. = handschriftlich

KleinWAM = *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

Korr., korr. = Korrektur, korrigiert

Krit. = Kritischer (Bericht)

KV	= Köchel-Verzeichnis: Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*. Die Auflagen werden durch hochgestellte Ziffern 1, 2, 3, 3a (= Auflage 1947 mit Supplement) und 6 bezeichnet.
LAV.	= Lavina
NissenB	= Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozart's* [...], Leipzig 1828. Nachdruck mit einem Vorwort von Rudolph Angermüller, Hildesheim etc. 1991
NMA	= *Neue Mozart-Ausgabe*
No., Nr.	= Nummer(n)
Ob.	= Oboe(i)
op. cit.	= opere citato
r (hochgestellt)	= recto
S.	= Seite(n)
SATB	= Sopran, Alt, Tenor, Baß
Sgst(n).	= Singstimmen
Sopr.	= Sopran
Sp.	= Spalte
Stacc.	= Staccato
Str.	= Streicher
T.	= Takt(e)
Timp.	= Timpani
TysonWK	= *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 33, Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog* von Alan Tyson. Zwei Bände: *Abbildungen* und *Textband*, Kassel etc. 1992
urspr.	= ursprünglich
v (hochgestellt)	= verso
V.	= Violino(i)
Va.	= Viola
Vc.	= Violoncello(i)
Verz.	= Verzeichnis
vgl.	= vergleiche
Wz.	= Wasserzeichen
z. B.	= zum Beispiel
Z.	= Zeile(n)
4tel	= Viertel
8tel	= Achtel
16tel	= Sechzehntel
32stel (usw.)	= Zweiunddreißigstel
z. B. c–d–e	= Tonfolge
z. B. c+e+g	= Zusammenklang

Grundsätzlich gilt für diesen Kritischen Bericht, daß bei transponierenden Instrumenten die notierte und nicht die erklingende Tonhöhe angegeben wird.

Typographischer Hinweis: Die Index-Ziffern bei Quellen-Sigla und für die Anmerkungen haben im Haupttext denselben Schriftgrad.

VORBEMERKUNG

Unmittelbar nach Abschluß der Arbeit am Notenband (1959) ist der Herausgeber Friedrich-Heinrich Neumann im Alter von 35 Jahren verstorben. Sein früher Tod war für die Mozart-Forschung ein schwerer Verlust. Obwohl Neumann den Kritischen Bericht zu *L'oca del Cairo* nicht mehr vorlegen konnte, hinterließ er Vorarbeiten zum Lesartenverzeichnis. Bei seiner sorgfältigen Prüfung von Korrekturen in Mozarts Skizzen und Partitur-Entwürfen gab ihm (wie aus seinen eigenen Notizen hervorgeht) Wilhelm Virneisel, der seinerzeit die in der Universitätsbibliothek Tübingen lagernden Bestände der Preußischen Staatsbibliothek (heute Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) betreute, wertvolle Hinweise.

Während einer Studien-Reise zur Untersuchung mozartischer Quellen in Italien stieß ich 1961 in der Biblioteca Civica „Angelo Mai" Bergamo auf eine vollständige Partiturkopie von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* in der Handschrift von Johann Simon Mayr (1763-1845). Von dieser Nummer war vormals nur der Anfang der Arie in einer Stimmenkopie, die dem autographen Bestand beiliegt, bekannt. Die Edition von Arie und Terzett habe ich 1966 als Nachtrag zum Notenband vorgelegt. Mayrs Kopie wirft viele Fragen auf. Die autographen Partitur-Entwürfe und Skizzen befanden sich bis 1800 bei Constanze Mozart, danach im Besitz von Johann Anton André in Offenbach. Wie ist Mayr also an seine Vorlage gekommen? Wie sah sie aus? War sie das heute verschollene Mozart-Autograph und war dieses vollständig, oder hat Mayr einen wie immer gearteten Entwurf Mozarts ausgearbeitet?

Während der Arbeit am Kritischen Bericht gelang ein weiterer Fund: die Entdeckung einer autographen Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"*. Dadurch erhöht sich die Zahl der Skizzen zu *L'oca del Cairo* auf sechs. Die Skizze zu *„Ho un pensiero"* wurde gewissermaßen „zweimal" entdeckt. Im Archiv André Offenbach befindet sich eine von Johann Anton André angefertigte Kopie einer *„Mozart'schen Handschrift"*, deren Original André dem Komponisten Johann Baptist Cramer (1771-1858) geschenkt hatte. Sie enthält auf der Recto-Seite das Thema der Arie *„Non vi turbate, no"* aus der Oper *Alceste* von Christoph Willibald Gluck in Mozarts Klaviersatz (KV 236/588^{b}) sowie auf der Verso-Seite eine sechzehntaktige Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"*. Die Identifizierung der Skizze in Andrés Kopie ist Ernst Hess (1906-1968) zu verdanken. 1997 konnte Faye Ferguson (Editionsleitung der NMA) das Original ausfindig machen und untersuchen. Dabei stellte sich heraus, daß Mozarts Notation weit umfangreicher als in der Kopie vorgegeben ist. Die vollständige Skizze ist im *Notenanhang* (S. 101 ff.) sowie in NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad) übertragen.

Wie schon von Neumann im Notenband angekündigt („Zum vorliegenden Band", Anmerkung 40), wird in diesem Kritischen Bericht Giovanni Battista Varescos autographes Libretto zu *L'oca del Cairo* faksimiliert, und zwar dessen beide Teile: das ausgeführte Libretto zu Atto primo sowie der fragmentarische Libretto-Entwurf (letzterer mit Eintragungen Mozarts) zur gesamten Oper. Im Vergleich mit Mozarts Briefen eröffnet Varescos Libretto interessante Einblicke in die Arbeit an der Oper.

Für wertvolle Hinweise danke ich Faye Ferguson (Salzburg), Annalisa Bonazzi (Biblioteca Civica „Angelo Mai" Bergamo), PierAngelo Pelucchi (Bergamo) sowie Gerhard Croll (Salzburg).

Baden-Baden, im Januar 1998 — Andreas Holschneider

L'oca del Cairo

KV 422; WSF II 412, V 422; AMA Serie 24 Nr. 37

I. Quellen

A: Autographes Konvolut mit Partitur-Entwürfen und Skizzen zu Atto primo (siehe im folgenden die Abschnitte *1.* und *2.*), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 422*[1]
75 Blätter, bestehend aus sieben Partitur-Entwürfen (Quellen A^1 bis A^7, geheftet in sieben Einzelfaszikeln) und fünf Skizzen (Quellen A^8 bis A^{12}).
Zusammen mit den Quellen B^+ und C überliefert (vgl. weiter unten: S. 19 bzw. 20), die Quellen A und B^+ mit durchlaufender, moderner Bleistiftpaginierung *1* bis *154* (vgl. jedoch im folgenden Abschnitt zur Quelle A^7) jeweils in der rechten unteren Ecke. Quelle A (mit B^+) mit zwei bis vier voneinander unabhängigen Bleistift-Numerierungen, welche die Stücke in unterschiedlicher Reihenfolge ordnen, sowie mit verschiedenen Bleistift- und Tinten-Foliierungen.
Der Gesamtbestand liegt in einer roten Lederkassette mit reicher Goldprägung. Titelprägung: *W. A. MOZART / L'OCA DEL CAIRO / AUTOGRAPH.*

1. Partitur-Entwürfe

Die sieben Einzelfaszikel mit den Partitur-Entwürfen (= S. 1-142) sind heute wieder in die Ordnung gebracht, die Georg Nikolaus Nissen angelegt hatte (vgl. jeweils zu den Einzelnummern den Abschnitt *Fremdaufschriften*). Mozarts Tinte ist durchweg dunkel- bis mittelbraun.

A^1: Duett Auretta/Chichibio *„Ho un pensiero"* (= Anhang I)

Sechs Blätter (= S. 1-12), 32 x 23 cm quer, 12zeilig rastriert (jeweils 1. und 12. System leer).
Nicht autographe Bleistift-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *6*.
TysonWK Nr. 56 (siehe die Abbildungen auf S. 99).

Lagen-Ordnung:

1 2 3 4 5 6

Ohne autographe Überschrift, jedoch zum Beginn die Tempobezeichnung *Allegretto vivo.*
Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violini* [zwei Systeme], *Viole* [ein System], *2 / oboe* [zwei Systeme], *2 / Corni / in f* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *2 / fagotti* [ein System], *Auretta*, *Chichibio*, *Bassi* [ein System].

---

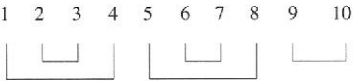
1 Erworben 1870. Vorbesitzer: Johann Anton André (1775-1842), Offenbach/Main; Julius André (1808-1880), Frankfurt/Main; Adolf Liebermann, Berlin. – Vgl. KleinWAM, S. 79-81. Vgl. auch Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, S. 155-157, sowie NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad).

Fremdaufschriften auf S. 1: oben Mitte [Nissen]: *Von 35. N. 1.*; am oberen rechten Rand mit roter Tinte der Gesamttitel [Julius André]: *Oca del Cairo*, darunter mit schwarzer Tinte [Johann Anton André]: *opera buffa / di W. A. Mozart / 1783*, darunter, wiederum mit roter Tinte [Julius André?] der nicht vollständig zu entziffernde Vermerk: *ganz / mangelhaft / [?] / und ganz / [?]*, der mit schwarzbrauner Tinte kanzelliert wurde.
Bleistift-Numerierungen: oben links *6.*, daneben *N. 4* (letztere entsprechend Quelle D und AMA), unten links *8*, oben rechts aus jüngerer Zeit *5*; am unteren Rand mit Bleistift sowie mit Bleistift eingerahmt *42* [= André gedr. Verz.].
Taktstriche systemweise gezogen. Die beiden Gesangsstimmen und der Orchesterbaß sind vollständig notiert, gleichfalls die übrigen Orchesterstimmen T. 1-7 sowie T. 80 bis zum Schluß, sonst fragmentarisch wie in NMA wiedergegeben (vgl. dort S. 79-86 sowie das Faksimile der Takte 1 bis 8 auf S. XV).

A^2: Duett Auretta/Chichibio *„Così si fa"* (= No. 1)

Zehn Blätter (= S. 13-32), 32 x 23 cm quer, 10zeilig rastriert (jeweils 10. System leer). Nicht autographe Bleistift-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *10*.
Wz.: TysonWK Nr. 62 (siehe die Abbildungen auf S. 99).

Lagen-Ordnung:

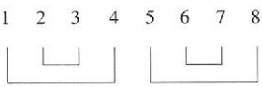


Ohne autographe Überschrift und ohne Tempobezeichnung.
Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violini* [zwei Systeme], [Viola], *Auretta*, *Chichibio*, *Basso*. Systeme 4 bis 6 mit Taktstrichen versehen, jedoch sonst durchweg leer.
Fremdaufschrift auf S. 13: oben Mitte links bis rechts [Nissen]: *Von 35. N. 2. Scena 3.*
Bleistift-Numerierungen: oben links *1.* sowie daneben *N. 1* (entsprechend Quelle D und AMA), unten links *5*, oben rechts aus jüngerer Zeit *2*.
Taktstriche systemweise gezogen. Die beiden Gesangsstimmen und der Orchesterbaß sind vollständig notiert, V. I fragmentarisch wie in NMA wiedergegeben (vgl. dort S. 4-8 sowie das Faksimile der Takte 1 bis 5 auf S. XIII).

A^3: Arie der Auretta *„Se fosse qui nascoso"* (= No. 2)

Acht Blätter (= S. 33-48; S. 47/48 leer), 32 x 23 cm quer, 10zeilig rastriert (jeweils 1. und 10. System leer). Nicht autographe Bleistift-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *8*.
Wz.: TysonWK Nr. 62 (siehe die Abbildungen auf S. 99).

Lagen-Ordnung:



Ohne autographe Überschrift, jedoch zum Beginn die Tempobezeichnung *Andante:*.
Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violini* [zwei Systeme], *Viole* [ein System], *Auretta:*, *Bassi* [ein System]. Systeme 5 bis 7 mit Taktstrichen versehen, jedoch sonst durchweg leer.
Fremdaufschriften auf S. 33: oben Mitte links bis rechts [Nissen]: *Von N. 35. — N. 3. Scena 6.*
Bleistift-Numerierungen: oben links *2.* sowie daneben *N. 2* (entsprechend Quelle D und AMA), unten links *6*, oben rechts aus jüngerer Zeit *3*.
Taktstriche systemweise gezogen. Die Gesangsstimme und der Orchesterbaß sind vollständig notiert, V. I,II fragmentarisch wie in NMA wiedergegeben (vgl. dort S. 9-12).

A[4]: Arie des Chichibio *„Ogni momento"* (= No. 3)

Vier Blätter (= S. 49-56), 32 x 23 cm quer, 10zeilig rastriert (jeweils 1. und 10. System leer).
Autographe Tinten-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *4*.
Wz.: TysonWK Nr. 62 (siehe die Abbildungen auf S. 99).

Lagen-Ordnung:

1 2 3 4



Ohne autographe Überschrift, jedoch zum Beginn die Tempobezeichnung *Presto:*
Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violini* [zwei Systeme], *Viole* [ein System], *2 oboe* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *2 / corni* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *2 / trombe* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *Chichibio*, *Bassi* [ein System].
Fremdaufschriften auf S. 49: oben links [Nissen]: *Gehört in die unvollendete Oper von Mozart / L'Oca del Cairo*, in der Mitte links bis rechts [gleichfalls Nissen]: *Von N. 35 — N. 4. Scena 7.*, unter der Angabe *„35 —"* alter Bleistiftvermerk [unbekannte Hand]: *Sc*[ena] *7.*
Bleistift-Numerierungen: oben links *3.* sowie daneben *N. 3* (entsprechend Quelle D und AMA), unten links *7*, oben rechts aus jüngerer Zeit *4*, unten rechts *9*.
Taktstriche systemweise gezogen. Die Gesangsstimmen und der Orchesterbaß sind vollständig notiert, die übrigen Orchesterstimmen fragmentarisch wie in NMA wiedergegeben (vgl. dort S. 13 f.).

A[5]: Rezitativ Don Pippo/Auretta *„O pazzo, pazzissimo Biondello!"* (= Scena VIII)

Ein Doppelblatt (= S. 57-60; S. 60 leer), 29,6 x 22,1 cm quer, 10zeilig rastriert, fünf Akkoladen je Seite (Gesangsstimmen mit Basso continuo). Nicht autographe Bleistift-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *2*.
Wz.: TysonWK Nr. 68 (siehe die Abbildungen auf S. 99).
Autographe Überschrift Mozarts: *Scena VII* [*VII* mit hellbrauner Tinte in *VIII* geändert, aber wohl nicht von Mozart].

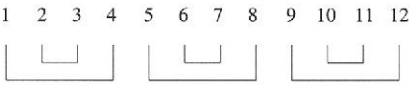
Fremdaufschrift auf S. 57: links von Mozarts Überschrift [Nissen]: *Recitativi. / Von 35. — N. 5.*
Bleistift-Numerierungen: oben links *4.*, daneben *N. 5* (entsprechend Quelle D und AMA), unten links *9*, oben rechts aus jüngerer Zeit *8*.
Taktstriche system- oder akkoladenweise gezogen. Die Gesangsstimmen (mit Personenangaben) und der Basso continuo (mit Bezifferung in T. 10, 27 und 28) sind vollständig notiert. Unterhalb des Schlußstrichs (auf S. 59 im sonst leeren 5. System) autographer Hinweis: *segue L'aria di Don Pippo.*

[Das Stück, welches vermutlich Nissens Numerierung „von N. 35 – N. 6" trägt, fehlt; vgl. weiter unten: S. 40.]

A^6: Quartett Celidora/Lavina/Biondello/Calandrino *„S'oggi, oh Dei"* (= No. 5)

Zwölf Blätter (= S. 61-84), 30 x 22,2 cm quer, 10zeilig rastriert. Nicht autographe Bleistift-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *12*.
Wz.: TysonWK Nr. 68 (siehe die Abbildungen auf S. 99).

Lagen-Ordnung:



Autographe Überschrift oben Mitte: *// Quartetto. //*
Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violini* [zwei Systeme], *Viole* [ein System], *2 oboe* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *2 / Corni / in / E♭* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *Celidora*, *Lavina*, *Biondello*, *Calandrino*, *Bassi* [ein System].
Fremdaufschrift auf S. 61: oben links [Nissen]: *Von 35. N: 7.*
Bleistift-Numerierungen: oben links *5.*, daneben sowie aus jüngerer Zeit oben rechts *N. 6* bzw. *6* (entsprechend Quelle D und AMA), unten links *10*.
Taktstriche systemweise gezogen. Die vier Gesangsstimmen und der Orchesterbaß sind vollständig notiert, V. I fragmentarisch wie in NMA wiedergegeben (vgl. dort S. 19-29).

A^7: Finale *„Su via, putti, presto"* (= No. 6)

28 Blätter, (= S. 85-142, die Paginierungen *133* und *134* irrtümlich wiederholt), 32 x 23 cm quer, 12zeilig rastriert, Akkoladenklammer durchweg zu 1.-12. System. Nicht autographe Bleistift-Foliierung jeweils oben rechts: *1* bis *28*.

Lagen-Ordnung:
Struktur nicht ohne Lösung der Heftung (worauf verzichtet wurde) eindeutig erkennbar.
Wz.: TysonWK Nr. 72 (siehe die Abbildungen auf S. 100).
Autographe Überschrift auf S. 85 oben Mitte: *finale*.

Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen: *Violini* [zwei Systeme], *Viole* [ein System], *2 / oboe* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *2 / Corni* [ein System mit doppeltem Violinschlüssel], *Celidora / Lavina* [ein System], *Auretta* [in Tintenwischer geschrieben, aber wohl keine Korr.], *Biondello*, *Calandrino*, *Don Pippo*, *Chichibio*, *Bassi*. [ein System]. Mit Presto (T. 373) Erweiterung der Partitur mit zum Teil neuen Bezeichnungen (4.-11. System): *Celidora / Lavina / Auretta* [ein System], *Biondello / Calandrino* [ein System], *Don Pippo*, *Chichibio*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* [die vier Chorstimmen mit eigener Akkoladenklammer; davor, wiederum mit Klammer: *Coro*].
Fremdaufschrift auf S. 85: oben links bis Mitte [Nissen]: *Von N. 35 — N. 8.*
Bleistift-Numerierungen: oben links *7.* sowie daneben *N. 7* (entsprechend Quelle D und AMA), unten links *11*, oben rechts aus jüngerer Zeit *7.*
Taktstriche systemweise gezogen. Die Gesangsstimmen (wo erforderlich, mit Wiederholung der Rollenangaben) sowie der Orchesterbaß sind vollständig notiert, die übrigen Orchesterstimmen fragmentarisch wie in NMA wiedergegeben (vgl. dort S. 30-75).

2. Skizzen

Fünf Blätter (= S. 143-152), Tinte wie bei den Partitur-Entwürfen.

Bll. 1 und 2 (ein Doppelblatt = S. 143-146) 32 x 23 cm quer, 10zeilig rastriert. Jeweils rechts oben und unten nicht autographe Bleistift-Foliierung und -Paginierung *1* bis *2* bzw. *143* bis *146.*
Wz.: TysonWK Nr. 62 (siehe die Abbildungen auf S. 99).
Fremdaufschriften auf S. 143: unten links bzw. oben rechts Bleistift-Numerierung *3* bzw. aus jüngerer Zeit *10*; am unteren Rand die Aquisitions-Nummer der Preußischen Staatsbibliothek: *12,812.* (vgl. Quelle C, Bl. 1^r: Faksimile auf S. 54).
Bll. 3 bis 5 (ein Doppelblatt mit eingeheftetem Einzelblatt, Falz des Einzelblattes abgeschnitten = S. 147-152; S. 151-152 leer) 23,5 x 19 cm quer, 12zeilig rastriert. Jeweils rechts oben und unten nicht autographe Bleistift-Foliierung und -Paginierung *1* [aus *2* korr.] bis *3* bzw. *147* bis *152.*
Wz.: TysonWK Nr. 69 (siehe die Abbildungen auf S. 100).
Fremdaufschriften auf S. 147: unten links bzw. oben rechts Bleistift-Numerierung *2* bzw. *11.*

Zu den einzelnen Skizzen

A^8: Zur Arie des Chichibio *„Ogni momento"* (= No. 3), 58 Takte, zum Teil textiert [= S. 143, 1.-4. System]
Autographe Überschrift und Rollenbezeichnung: *Aria Ogni momento e:*[tc.] bzw. *chichibio.*
In der unteren linken Ecke mit Bleistift die Ziffer *3.*
Siehe Faksimile und Übertragung im Notenband: Anhang II/b, S. 88 f., sowie in NMA X/30/3: *Skizzen*, dort Skb 1783γ / recto.

A[9]: Zu der nicht ausgeführten Arie des Biondello *„Che parli, che dica"*, 91 Takte, zum Teil textiert [= S. 143, 5.-10. System]
Autographe Überschrift und Rollenbezeichnung: *che parli che dica* bzw. *Biondello*.
Siehe Faksimile und Übertragung im Notenband: Anhang II/c, S. 88 f., sowie in NMA X/30/3: *Skizzen*, dort Skb 1783γ / recto; vgl. auch zur Quelle D: S. 23.

A[10]: Zur Arie der Auretta *„Se fosse qui nascoso"* (= No. 2), 20 Takte, untextiert [= S. 146, 1.-2. System]
Autographe Rollenbezeichnung und Überschrift: *Auretta: / se fosse qui nascoso.*
Siehe Faksimile und Übertragung im Notenband: Anhang II/a, S. 87, sowie in NMA X/30/3: *Skizzen*, dort Skb 1783δ / verso.

A[11]: Zum Quartett Celidora/Lavina/Biondello/Calandrino *„S'oggi, oh Dei"* (= No. 5), 18 Takte, zum Teil textiert [= S. 147, 1.-12. System, Akkoladenklammer zu je vier Systemen]
Mit autographem Hinweis: *nel quartetto Atto 1^mo? L'oca del Cairo.* sowie Rollenbezeichnungen: *Celid.*[ora], *Lav:*[ina], *Biond*[ello], *Caland*[rino].
Am unteren Rand Vermerk Nissens: *Siehe die umstehende Seite.* In der unteren linken Ecke mit Bleistift die Ziffer *2.*
Siehe Faksimile und Übertragung im Notenband: Anhang II/d, S. 90 f., sowie in NMA X/30/3: *Skizzen*, dort Skb 1783ε / recto.

A[12]: Zum Finale (Solostimmen und Chor) *„Su via, putti, presto"* (= No. 6), 22 Takte, untextiert (mit Ausnahme einer Textmarke) [= S. 148, 1.-8. System, mit Fortsetzung auf S. 149, 1.-8./9. System]
Zum Beginn autographer Hinweis: *Coda del 1^mo? finale l'oca del Cairo*, daneben die entsprechende Umschrift von Nissen: *Coda del primo finale dell'oca del Cairo.*
S. 148: ohne Akkoladenklammer, jedoch mit (nicht autographem?) vertikalem Begrenzungsstrich für die Systeme 1-8 am Ende der Akkolade; S. 149: zum Seitenbeginn Akkoladenklammer zu 1.-8. System, ab T. 5 im 9. System Anfügung des Parts für Don Pippo. Durchweg ohne Stimmenbezeichnungen, jedoch auf S. 148 Schlüsselung entsprechend Celidora/Lavina [1. System], Auretta [2. System], Biondello/Calandrino [3. System], Chichibio [4. System] und Chor [5.-8. System]; 9.-12. (im Verlauf der Skizze 10.-12.) System leer.
Siehe Faksimile und Übertragung im Notenband: Anhang II/e, S. 92 f., sowie in NMA X/30/3: *Skizzen*, dort Skb 1783ε / verso und 1783ζ / recto.

Die restlichen Skizzen des Autographen-Konvolutes beziehen sich nicht auf KV 422:

S. 144, 1.-8. System [9./10. System leer]
Partiturskizze vermutlich für vier Instrumentalstimmen (1.-4. System: Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel, wobei die Baßstimme pausiert) und vier Gesangsstimmen (5.-8. System: SATB, wobei S pausiert), 12 Takte, untextiert.
Siehe Faksimile und Übertragung in NMA X/30/3: *Skizzen*, Skb 1783γ /verso.

S. 145, 1. System [2.-10. System leer]
Einstimmige Instrumentalskizze, 2 Takte.
Siehe Faksimile und Übertragung in NMA X/30/3: *Skizzen*, Skb 1783δ / recto.

S. 150, 1.-4. System
Partiturskizze für vier Gesangsstimmen (SATB) zu einem *„Dona nobis pacem"* (KV 427/ 417^{a}?), 3+9 Takte, untextiert, jedoch mit Textmarken zu Beginn im 1. und 4. System.
Siehe Faksimile und Übertragung in NMA X/30/3: *Skizzen*, Skb 1783ζ / verso.

S. 150, 5./6. System [7.-12. System leer, ausgenommen Rechnungen von Mozarts Hand; vgl. auch zur Quelle C^{1}, Bl. 1^{r}: S. 21 sowie das Faksimile auf S. 54]
Skizze zum 1. Satz des Quintetts für Klavier und Bläser KV 452, T. 71-90.
Siehe Faksimile und Übertragung in NMA X/30/3: *Skizzen*, Skb 1783ζ / verso.

*

A^{x}: Autographe Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"* (= Anhang I), Privatbesitz[2]

Ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten, allseitig stark beschnitten, 25,5 x 8,7 bis 9 cm quer, fünf von urspr. zwölf Systemen je Seite erhalten. Auf beiden Seiten jeweils links System-Begrenzung mit durchgehendem Vertikalstrich, zudem drei vertikale Faltungspuren (vgl. im folgenden zu *Fremdaufschriften*).
Wz.: TysonWK Nr. 60 (siehe die Abbildungen auf S. 99).

Inhalt:
Recto, 1.-4. System (5. System leer): Autographe Reinschrift (Klaviersatz, 20 Takte) von KV 236 (588^{b}): Thema der Arie *„Non vi turbate, no"* aus der Oper *Alceste* von Christoph Willibald Gluck[3]. Mittelbraune Tinte, dicke Feder.
Verso, 1.-5. System: Skizze zum Duett Auretta/Chichibio *„Ho un pensiero"*, untextiert, 40 Takte. Hellbraune bis dunkelbraune Tinte, spitze Feder. Vgl. die Übertragung (mit Versuch der Textunterlegung) im *Notenanhang*, S. 101 f., sowie Faksimile und Übertragung in NMA X/30/3: *Skizzen*, Skb 1783ι / verso[4].

Fremdaufschriften: auf Recto am oberen Rand Mitte Überschrift [Nissen]: *Andantino fürs Clavier.*, rechts davon Echtheitsbestätigung [wiederum Nissen]: *Von Mozart und seine Handschrift.* Am oberen Rand rechts wiederum die Überschrift *Andantino* [von unbekannter Hand und erst nach Faltung des Blattes angebracht]. Im sonst leeren 5. System weitere Echtheitsbestätigung [Franz Xaver Mozart]: *verifié par WA Mozart fils.* Auf Verso am oberen Rand Mitte Zuordnungsvermerk [Nissen]: *Diese Noten können anderswo gebraucht seyn.* Die ursprüngliche Version der Takte 23 bis 36 (siehe *Notenanhang*, S. 101 f.: T. 23a-36a) von Mozart mit Tinte gestrichen und unmittelbar anschließend neu fortgesetzt. Ab T. 16a Bleistift-Kritzeleien (Bedeutung unklar; vgl. weiter unten Quelle B^{x}: S. 20).

---

2 Vorbesitzer: Johann Anton André, der das Blattfragment 1835 dem Komponisten Johann Baptist Cramer schenkte (vgl. *Vorbemerkung*, S. 8).

3 Vgl. NissenB, *Anhang*, S. 13, Fragment Nr. 25.

4 Faksimile-Wiedergabe der Recto-Seite in: *Katalog der Sammlung Anton Dermota* (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation* 12 [1988], Nr. 346). Die Verso-Seite ist im Katalog nicht erwähnt.

B: Vollständige Partiturabschrift von Arie und Terzett[5] *„Siano pronte alle gran nozze"* von Johann Simon Mayr[6], Biblioteca Civica „Angelo Mai" Bergamo, Signatur: *Mayr 575*, Bll. 123^{r} bis 141^{v}

VORBEMERKUNG: Mayrs Abschrift von Arie und Terzett ist enthalten im Sammelband *Mayr 575* (vormals: *Sala 32 E.1.16*). Dieser Band wiederum ist Teil einer Serie von neun Handschriften im „Klein-Querformat" mit verschiedenen Arien und Szenen aus Opern des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Die Handschriften sind in schmucklose Pappeinbände gebunden; sie tragen auf dem Deckel jeweils die Aufschrift *Raccolta di Varj Pezzi* von Mayrs Sekretär und späterem Biographen Girolamo Calvi.

Im alten Katalog der Bibliothek Mayrs[7] werden die betreffenden Handschriften als *Raccolta di varj pezzi di differenti autori* unter den No. *I* bis *IX* auf S. 47-50 verzeichnet. Alle dort aufgeführten Handschriften sind heute im Fondo Mayr vorhanden, und zwar mit den Signaturen: *Mayr 562* (= *I*), *Mayr 563* (= *II*), *Mayr 573* (= *III*), *Mayr 572* (= *IV*), *Mayr 574* (= *V*), *Mayr 575* (= *VI*), *Mayr 594* (= *VII*), *Mayr 538* (= *VIII*) und *Mayr 498* (= *IX*).

Der Band *Mayr 538* fällt hinsichtlich seines Inhaltes und des handschriftlichen Befundes aus dem Rahmen. Die Handschrift enthält 22 Arien und ein Terzett aus der Zeit Vivaldis (unter Angabe der Sänger: Amorevoli, Carestini, Fachinelli, Fumagalli, Salimbeni und Schiantarelli) in einheitlicher Kopistenschrift mit roter und schwarzer Tinte geschrieben.

Die Handschriften *Mayr 562, 563, 572, 574, 594* sowie *Mayr 498* (letztere verstümmelt und ohne Einband) sind Konvolute verschiedener Faszikel (zumeist mit eigenen Titelblättern), die wechselnde Kopisten-Schriften zeigen. Manche Faszikel stammen aus Kopisterien, vor allem aus der Copisteria Bertoja in Venedig. Andere hat Mayr selbst kopiert (in *Mayr 562*: Nummer 11; in *Mayr 563*: Nummer 8, 10, 16; in *Mayr 572*: Nummer 6).

---

5 Im Nachtrag (1966) zum Notenband: *„Aria e Terzetto"*.

6 Zur Biographie von Johann Simon Mayr (geboren 14. Juni 1763 in Mendorf bei Ingolstadt, gestorben 2. Dezember 1845 in Bergamo) vgl. Ludwig Schiedermair, *Simon Mayr* (= *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*), 2 Bde., Leipzig 1907 und 1910 (Reprint 1995); John Stewart Allitt, *J. S. Mayr. Father of 19th century Italian Music*, Longmead, Shaftesbury Dorset 1989 (mit Werkverzeichnis, unthematisch); ders., *An Introduction to the Study of Mayr's Life*, in: *Beiträge des 1. Internationalen Simon-Mayr-Symposions vom 2. bis 4. Oktober 1992 in Ingolstadt*, Ingolstadt 1995, S. 13-48. <> Mayrs umfangreiche Bibliothek (darin der Großteil seiner eigenen Kompositionen) ist nahezu unversehrt und vollständig in der Biblioteca Civica „Angelo Mai" Bergamo erhalten. Dort ist sie heute in einem besonderen Raum aufgestellt, und zwar in der räumlichen Rekonstruktion, die wohl ungefähr Mayrs eigener Bibliotheksaufstellung in seinem Hause entspricht. Katalog der Bibliothek: Arrigo Gazzaniga, *Il Fondo musicale Mayr della Biblioteca Civica di Bergamo nel secondo Centenario della nascita di Giovanni Simone Mayr (1763-1845)*, in: *Monumenta Bergomensia* XI, 1963. Der Katalog ist unvollständig geblieben. Er enthält nur kursorisch Mayrs Entwürfe und Skizzen, nicht Mayrs Schriften und Notizbücher (*Zibaldone*), auch nicht die umfangreiche, aus mehr als 900 Briefen bestehende Korrespondenz Mayrs. Es fehlen ebenso die in Mayrs Bibliothek vorhandenen Druckwerke. Der Katalog ist auch unvollständig im Hinblick auf Kopien von Werken anderer Komponisten; so fehlt z. B. dort Mayrs Kopie *„Siano pronte alle gran nozze"*. Zu Mayrs Bibliothek und den dort vorhandenen Mozartiana sowie zu Mayrs Mozart-Kenntnis vgl. Andreas Holschneider, *Johann Simon Mayr und Mozart*, in: *Mozart-Studien* VIII (1998), hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tübingen 1998, S. 125-148.

7 *Catalogo / di Musica, di Teatro e di Camera / di Gio. Simone Mayr*, Biblioteca Civica Bergamo, Signatur: *Mayr Salone N.9,10/4*.

Mayr 574 zeigt großenteils Mayrs Schrift: 17 von 20 Nummern in diesem Band stammen von seiner Hand. Zehn dieser Nummern wiederum bilden eigene Faszikel mit jeweils eigenen Titelblättern, die anderen hat Mayr fortlaufend hintereinander kopiert, zwar mit jeweiliger Überschrift, doch ohne spezielle Titelblätter, wobei die neuen Nummern dann auch auf Verso-Seiten beginnen können. *Mayr 574* läßt erkennen, wie Mayr bei Erstellung seiner Sammlungen der *Varj Pezzi* vorgegangen ist: Er besaß, zum Teil schon aus seiner venezianischen Zeit (1790-1802), eine größere Anzahl von einzelnen Arien und Ensemble-Stücken verschiedener Opern. Diese ließ er später in Bergamo buchbinderisch zusammenfassen. Manche der älteren Faszikel mögen unansehnlich geworden sein, andere auf Grund ihres Formates nicht in die kleinen Konvolute der *Pezzi* gepaßt haben. Diese Nummern mußten deshalb von ihm neu kopiert werden.
Die Handschriften *Mayr 573* und *Mayr 575* sind einheitliche Sammelbände, die Mayr vollständig und in einem Zug geschrieben hat. Die einzelnen Nummern entsprechen nicht den einzelnen Lagen; sie beginnen auch auf den Verso-Seiten und haben keine eigenen Titelblätter.

DIE HANDSCHRIFT MAYR 575: Sammelband, neun Bogen mit insgesamt 170 Blättern, vollständiges Autograph Mayrs ohne Fremdeintragungen, „Klein-Querformat", 23 x 16 cm, durchweg 10zeilig rastriert, weißes Bütten; schmuckloser Pappeinband, ganz mit hellbraunem Papier überzogen. Auf dem Vorderdeckel die Aufschrift: *Nro. 6.* [*6* durchgestrichen] *VI. / Raccolta di Varj Pezzi*, auf dem Deckelrücken entsprechend *No 6*. Die Handschrift wurde bei Bindung allseitig beschnitten und ist heute aus dem Einband herausgebrochen. Sowohl das Vorsatzblatt als auch das urspr. Bl. 1 fehlen (alter Verlust).
Der Band enthält insgesamt elf Arien bzw. Opernszenen. Die Komponisten-Angaben stammen von Mayr selbst und stehen als Überschriften (keine der Nummern ist mit eigenem Titelblatt versehen). Die einzelnen Stücke entsprechen nicht den einzelnen Lagen (lediglich Nr. 8 beginnt mit neuer Lage auf Bl. 103), vielmehr beginnen die neuen Stücke auf Verso-Seiten (Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7). Die Nummern lagen also nicht als getrennte Faszikel vor, bevor sie in diesem Band vereinigt wurden. Wie oben bereits erwähnt, hat Mayr die Stücke flüssig hintereinander geschrieben, möglicherweise aber in zwei Teilen (Bll. 1-102 sowie Bll. 103 bis zum Schluß). Anschließend wurde die Handschrift gebunden.
Datierung: Der Handschriften-Vergleich mit anderen gesicherten Manuskripten Mayrs in der Biblioteca Civica Bergamo macht es wahrscheinlich, daß *Mayr 575* zwischen 1805 und 1815 geschrieben wurde, nicht also in Mayrs venezianischer Zeit und auch nicht nach 1820, als seine Schrift – durch die damals einsetzende Augentrübung, die zur Erblindung führte – allmählicher Veränderung unterworfen war: verstärkte Rechtsneigung, unpräzise Setzung der Noten und große Notenschrift.

Inhalt:

Bll. 1^{r}-12^{v}
1. Niccolò Jommelli, Sopran-Rezitativ mit anschließender Baß-Arie (Rinaldo): *„Io già ti lascio Armida"* – *„Guarda chi lascio, guarda ascolta"* (aus *Armida abbandonata*, Uraufführung Neapel 1770). Beginn der Orchester-Einleitung fehlt. Komponisten-Angabe: <u>*Niccolò Jomelli*</u>

[Bl. 13r leer]

Bll. 13v-30v
2. Luigi Cherubini, Baß-Arie (Notaro): *„Scritti addio"* (komponiert für Giovanni Paisiellos *La molinara*)[8]. Komponisten-Angabe: *Cherubini.*

[Bl. 31r leer]

Bll. 31v-46v
3. Luigi Cherubini, Baß-Arie (Notaro): *„Piano piano un sol momento"* (komponiert für Giovanni Paisiellos *La molinara*). Komponisten-Angabe: *Cherubini.*

[Bl. 47r leer]

Bll. 47v-56r
4. Peter Winter, Rezitativ und Tenor-Arie (Teseo): *„Mori mostro crudel"* (aus *Il sacrifizio di Creta ossia Arianna e Teseo*, Uraufführung Venedig 1792). Komponisten-Angabe: *Winter*

Bll. 56v-60r
5. Antonio Salieri, Sopran-Arie (Asterio): *„Del morir l'angoscie adesso"* (aus *L'Europa riconosciuta*, Uraufführung Mailand 1778). Komponisten-Angabe: *Salieri*

Bll. 60v-89r
6. Luigi Cherubini, Szene Bettina (Sopran)/Gianetto (Tenor)/Pancrazio (Baß)/Don Gastone (Baß): *„Cara di voi dipende la pace del mio cor"* (komponiert für Pasquale Anfossis *I viaggiatori felici*). Überschrift: *Cherubini Ne' viaggiatori felici*

Bll. 89v-90r
Corni in / d (= Stimmenparticell zur vorausgehenden Szene)

Bll. 90v-101r
7. Antonio Salieri, Rezitativ und Baß-Arie (Blasio): *„Oh me infelice! Non volea inamorarmi"* – *„Adagio allor potrei e moglie io son marito"* (aus *La scuola di gelosia*, Uraufführung Venedig 1779). Komponisten-Angabe: *Salieri*

[Bll. 101v-102v leer]

Bll. 103r-121r
8. Luigi Cherubini, Terzett Livia (Sopran)/Madama (Sopran)/Polidoro (Baß): *„Son tre, sei, nove ed una fan dieci"* (komponiert für Domenico Cimarosas *L'italiana in Londra*). Komponisten-Angabe: *Cherubini*

Bll. 121v-122v
Clarinetti, Corni in / f (= Stimmenparticell zum vorausgehenden Terzett)

Bll. 123r-141v
9. Wolfgang Amadeus Mozart, Baß-Arie (Don Pippo) und Terzett (Auretta/Don Pippo/Chichibio): *„Siano pronte alle gran nozze"* (aus *L'oca del Cairo* KV 422). Komponisten-Angabe: *Mozart* [= Quelle B]

---

8 Die Identifizierung der Nummern von Cherubini verdanke ich Helen Geyer (Weimar) und David Charlton (London).

Bll. 142^{r}-156^{v}
10. Giovanni Paisiello, Baß-Arie (Don Girone): *„Certa smania io sento addosso"* (aus *La finta amante*, Uraufführung Moghilev 1780). Komponisten-Angabe: *Paiesello*

Bll. 157^{r}-168^{v}
11. Carl Ditters von Dittersdorf, Baß-Arie (Arabone): *„E l'amor un non so che"* (aus *Democrito coretto*, Uraufführung Wien 1787). Komponisten-Angabe: *Dittersdorf*

[Bll. 169^{r}-170^{v} leer]

Da die 38 Seiten (= 165 Takte) von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* ohne Korrekturen und zügig geschrieben sind (Orchester- und Gesangsstimmen mit gleicher Tinte), handelt es sich wohl um eine Reinschrift, nicht etwa um eine Arbeitspartitur. Partituranordnung und Instrumentenbezeichnungen (Akkoladenklammer zu 1.-10. System): *Violini* [zwei Systeme], *Viole* [ein System], *Oboè* [ein System], *Corni in / D* [ein System], *Fagotti* [ein System], *Auretta, D:Pippo, Chichibio*, [Basso]. Die Stimmen sind, wenn immer möglich, mit Faulenzer [𝄐], mit Vermerken (z. B. *unis.*, *8va*) oder mit Schlüsselung (𝄢 = col Basso) abgekürzt notiert. Ganztaktpausen fehlen durchweg.

B^{+}: Ein zusammen mit Quelle A unvollständig überliefertes, nicht autographes Particell (T. 1 bis 48, Gesangsstimme und Instrumentalbaß, Wiener Kopistenschrift) der Arie *„Siano pronte alle gran nozze"*

Vgl. die Beschreibung der Quelle A (S. 9) sowie das Faksimile im Notenband (S. XIV).
Ein Blatt (= S. 153/154, entsprechende Bleistift-Paginierung in Fortsetzung der Paginierung von Quelle A) mit zwei beschriebenen Seiten, 32,5 x 23 cm quer, 8zeilig rastriert, vier Akkoladen je Seite.
Wz.: TysonWK Nr. 86 (siehe die Abbildungen auf S. 100).
Aufschriften auf S. 153 [jeweils Bleistift]: Auf Mitte: *Don Pipo.*, oben links *Oca del Cairo Scena X Arie*, darunter *zu N. 5*, unten links *4*, oben rechts aus jüngerer Zeit *9.*
Quelle B^{+} ist zeitgenössisch, jedoch später als Quelle A (Datierung des Papiers nach TysonWK: Wien Mitte 1786 und/oder später).

B^{x}: Unvollständige Abschrift der Quelle A^{x} von Johann Anton André, Archiv André Offenbach/Main

Ein Blatt, 30 x 23 cm quer, 14zeilig rastriert.
Bevor Johann Anton André das autographe Blatt Quelle A^{x} dem Komponisten Cramer schenkte (vgl. *Vorbemerkung*, S. 8), machte er sich davon diese Abschrift. Wie die Vorlage wurde auch dieses Blatt dreimal vertikal gefaltet.

Inhalt:
Recto wie bei Quelle A^{x}, bis einschließlich Systemeinteilung, d. h. in 1.-4. System KV 236 (588^{b}), Rest der Seite (hier 5.-14. System) leer. Überschrift von Johann Anton André: am oberen Rand links *Andantino*, auf Mitte beginnend und rot unterstrichen *„Mozart'sche Handschrift"* [Unterstreichung sowie wohl auch Anführungszeichen später hinzugefügt; vgl. dazu im folgenden] *für J. B. Cramer in London. Off*[enbach] *21 Sep. 1835* [Jahreszahl undeutlich];

unterhalb des Datums von unbekannter Hand *XIII*, darunter radierte Ziffer *XX* [?]; am rechten Rand unten, ebenso von unbekannter Hand *KV 236*; zum Beginn des letzten Systems, wiederum von André: 𝄢 [entsprechend dem verlorenen Teil des Autographs?], in den unteren, sonst leeren Systemen Echtheitsbestätigung von Carl Anton André: *Die roth unterstrichene Bemerkung „Mozart'sche Handschrift" e*[t] *c*[etera] *ist Autograph von Hofrath Anton André seel. (:* $\div \frac{6}{4}$ *1842:), / das Andantino selbst Autograph von Mozart. — Frankfurt* [a]*/M. d 27. Januar 1862. — / C. A. André.* Darunter korrigiert Heinrich Henkel: *Nicht allein diese Ueberschrift, sondern auch alle / Noten sind von der Hand Hofr. André's. Letzterer / machte sich diese Abschrift vom Original, welches / er unter obigem Datum dem Etudencomponisten / J. B. Cramer in London verehrte. / Diese Mittheilung als Berichtigung der irrigen / Ansicht des Hr. C. A. André. / Heinr. Henkel.*
Verso: im 1./2. System Anfang der Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"* aus *L'oca del Cairo* KV 422, im Gegensatz zur Quelle A^x jedoch nur bis T. 16 geführt (Bleistift-Kritzeleien in der Vorlage wohl irreführend; vgl. dazu die Beschreibung der Quelle A^x: S. 15). Zwischen 6. und 7. System bzw. in 7. System hineinragend und unterhalb von zwei waagrechten Strichen die Ziffer *2* (Bedeutung unklar).

C: Das ausgearbeitete Libretto zu Atto primo (= Quelle C^1) sowie der Libretto-Entwurf zur gesamten Oper (= Quelle C^2) von der Hand des Librettisten Giovanni Battista Varesco[9], Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 422*

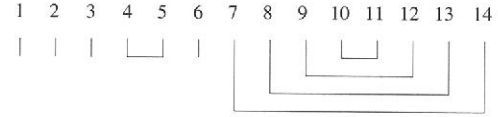
30 Blätter (Bll. 1^v sowie 24^r-30^v leer) mit durchlaufender Bleistift-Foliierung *1* bis *30* jeweils in der oberen rechten Ecke; auf Bl. 1^r unten links sowie oben rechts Bleistift-Ziffer *1* (vgl. weiter unten Abschnitt *II. 4. c.*: S. 41). Zusammen mit den Quellen A und B^+ überliefert. Quelle C besteht aus zwei Faszikeln unterschiedlichen Formates (= Quellen C^1 und C^2), die nachträglich zusammengeheftet wurden. Bll. 1 bis 23 des Manuskriptes sind im *Textanhang* (S. 54-98) vollständig faksimiliert.

Zur Quelle C^1 (= Bll. 1-14): Das ausgearbeitete Libretto zu Atto primo mit Titel und Personenverzeichnis, 20 x 29,6 cm hoch, durchweg braune Tinte.

---

9 Vom Leben des Giovanni Battista Varescos, geboren in Trient vermutlich am 26. November 1735, Hofkaplan in Salzburg seit dem 20. Juni 1766, gestorben in Salzburg am 29. August 1805, kennen wir kaum mehr als diese Daten und so gut wie nichts über seine persönlichen Verhältnisse, seine Herkunft und Erziehung sowie seine Stellung am Salzburger Hof. Varesco war auch der Librettist von Mozarts *Idomeneo* (1780/1781) und Michael Haydns *Andromeda e Perseo* (1787). Vgl. dazu Kurt Kramer, *Giovanni Battista Varesco. Versuch einer Biographie*, in: *Acta Mozartiana* 27 (1980), Heft 1, S. 2-15. Das eigenhändige, nicht datierte Bewerbungsschreiben Varescos für eine Stelle als Priester am Hofe des Fürsterzbischofs Sigismund von Schrattenbach verwahrt das Salzburger Landesarchiv (Faksimile bei Kramer, a. a. O., S. 6). Die Schrift stimmt mit der des Librettos und Libretto-Entwurfes zu *L'oca del cairo* überein, woraus zu schließen ist, daß es sich bei Quelle C um das Autograph Varescos handelt. Zum *Idomeneo*-Libretto sowie zu Varescos entsprechender Arbeit mit Mozart vgl. NMA II/5/11: *Idomeneo* (Daniel Heartz), Kassel etc. 1972, Teilband 1, Vorwort. Varescos literarische Herkunft und sein Stil sind bisher nicht untersucht worden.

Lagen-Ordnung*):



*) Bll. 1, 2, 3, und 6 sind Einzelblätter, deren Gegenblätter jeweils abgeschnitten bzw. abgerissen sind. Bl. 2 ist mit seinem Falz auf Bl. 1 geklebt. Auf Bl. 3 klebt ein abgerissener Falz; das Blatt ist an Bl. 4 befestigt. Bl. 6 klebt an Bl. 7. Das Doppelblatt 4/5 bildet eine separate Lage. Alle 14 Blätter urspr. mit schwarzem Wollfaden geheftet (Fadenreste zwischen Bll. 10 und 11).

Quelle C^1 bildete wohl ursprünglich – ohne das eingeschobene Doppelblatt 4/5 – ein Octonio, wobei die fehlenden Gegenblätter zu Bll. 1, 2, 3 und 6 Schlußblätter waren (vgl. im folgenden zum *Inhalt* sowie *Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband*: S. 105).
Titel auf Bl. 1^r: *L'Oca del Cairo.* / *Atto Primo.*; unten auf derselben Seite Rechnungen von Mozarts Hand [schwarze Tinte], dazu der Vermerk von Julius André [rote Tinte]: *Nachstehende Zahlen von Mozart's / Hand betreffen wahrscheinlich kleine / Ausgaben für Haushaltungsgegenstände.* [vgl. auch bei Quelle A den Abschnitt *2. Skizzen*, dort S. 15: die Bemerkung zu *S. 150, 5./6. System*]; unten links die Aquisitions-Nummer der Preußischen Staatsbibliothek: *12,812.* [vgl. auch bei Quelle A den Abschnitt *2. Skizzen*: S. 13, dort die Bemerkung zur *Bll. 1 und 2*]; im unteren rechten Blattviertel sowie in der unteren rechten Ecke jeweils mit Bleistift: *K 422* bzw. *K.V.422.*

Inhalt:
[Bl. 1^v: leer]
Bl. 2^r: Personenverzeichnis (*Personaggi.* bzw. *Comparse.*)
Bll. 2^v-3^v: Szene I bis Anfang von Szene III
Bll. 4^r-5^v: Nachträge Varescos zu Szene IV und VI mit Einschub der neuen Szene VIII
Bl. 6^r: Schluß von Szene III = Duett Auretta/Chichibio *„Così si fa"*
Bll. 6^v-11^r: urspr. (nicht ergänzte) Fassung von Szene IV-VII mit Fortsetzung des Librettos bis einschließlich ursprünglicher Szene VIII (Quartett)
Bll. 11^v bis 13^r, Z. 6: Fortsetzung der ursprünglichen Szene VIII (im Anschluß an das Quartett) sowie Szene IX (Texte für Lavina und Celidora), anschließend Szene X und Szene XI (Szenen in der Wohnung des Don Pippo); alles gestrichen (vermutlich von Mozart, und zwar mit schwarzer Tinte), nur die Angabe *Scena IX* / *Celidora, e detta.* (Bl. 11^v, Z. 26, 27) sowie die szenische Anweisung für Szene XI: *Scena XI.* / *Don Pippo, ch'esce da una porticina* / *segreta travestito in abito rozzo, che* / *si va' rassettando* (Bl. 12^v, Z. 25-28) belassen.
Bl. 13^r, Z. 7-14: ursprüngliche Szene XII mit Finale; in Z. 7 szenische Anweisung (*Scena XII.*) gestrichen, anschließende Anweisung (Z. 8-14: *Veduta antecedente* usw.) jedoch belassen.

[Szene XIII und XIV fehlen]

Bl. 13^r, Z. 15, bis einschließlich Bl. 14^v: Finale.

Quelle C^1 bietet ein unvollständiges und daher verwirrendes Bild. Die Szenen-Folge ist lückenhaft. Der Text zum Duett *„Ho un pensiero"* (Notenband, S. 79-86) fehlt. Außerdem enthält die

Quelle acht mit eingeklammerten Buchstaben versehenen Stellen als Kennzeichnung für gewünschte Ergänzungen: Bl. 6^{v}, Z. 18: *(a)*; Bl. 6^{v}, Z. 28: *(b)*; Bl. 8^{r}, Z. 25: *(c)*; Bl. 8^{v}, Z. 9: *(D)*; Bl. 9^{r}, Z. 19: *(e)*; Bl. 9^{r}, Z. 22: *(f)*; Bl. 11^{v}, Z. 10: *(g)*; Bl. 13^{r}, Z. 16: *(H)*. Diese Kennzeichnungen [jeweils schwarze Tinte] stammen wohl (*a* bis *c*) oder mit Sicherheit (*D* bis *H*) von Mozart. Drei der gewünschten Ergänzungen, nämlich für die Buchstaben *(a)*, *(c)* und *(D)*, hat Varesco auf dem Doppelblatt 4/5 nachgeliefert. Es handelt sich bei *(a)* um den Text des Calandrino „Già aperta è la famosa [...] Ch'ei dorma ancor non credo." (zur Szene IV: Notenband, S. 8) und bei *(c)* um den Text des Chichibio „Quanto meglio staresti, Auretta mia [...] se non ti tocca." (zur Szene VI: Notenband, S. 13). Für *(D)* wurde eine neue Szene VII von Varesco verfaßt (Notenband, S. 14 f.); der Buchstabe fehlt zwar auf Bl. 4^{v}, Z. 17, als Gegenzeichen; doch ist durch den Kontext eindeutig, daß die neue Szene VII bei Buchstabe *(D)* auf Bl. 8^{v} nach Z. 9 eingeschaltet werden soll. Die ursprüngliche Szene VII wurde damit zur Szene *8*. Die Korrektur der Zahl *VII* in *8*. (Bl. 8^{v}, Z. 9) wurde von unbekannter Hand vorgenommen, gleichfalls von unbekannter Hand wurde die Ziffer *9* auf Bl. 10^{r}, neben Z. 22/23 (szenische Anweisung *Biondello, poi Celidora* usw. der ursprünglichen Szene VIII), hinzugefügt, jedoch dann (von derselben Hand?) gestrichen. Die übrigen, mit den Buchstaben *(b)*, *(e)*, *(f)*, *(g)* und *(H)* geforderten Ergänzungen fehlen.

Von Mozart stammen folgende Ergänzungen bzw. Korrekturen der Szenen-Numerierung [jeweils schwarze Tinte]:

Bl. 9^{r}, Z. 22, zur Baß-Arie *„Siano pronte alle gran nozze"*: der Zusatz *scena X.*

Bl. 10^{r}, Z. 1, bei der ursprünglichen szenischen Anweisung: Durchstreichung der römischen Ziffer *VIII.* und Veränderung in *XI.*

Bl. 13^{r}, Z. 7, bei der ursprünglichen szenischen Anweisung vor dem Finale: Durchstreichung der Angabe *Scena XII.*

Bl. 13^{r}, Z. 15, zum Finale: der Zusatz *scena XV.*

Schließlich enthält Quelle C^{1} Eintragungen von der Hand Julius Andrés; zusätzlich zu seinem Vermerk zu Mozarts Rechnungen auf Bl. 1^{r} (siehe das Faksimile auf S. 54) stehen folgende Randnotizen von seiner Hand [jeweils rote Tinte]:

Bl. 9^{r} zur Arie *„Siano pronte alle gran nozze"*: *Diese Arie des / Don Pippo ist / nicht vorhanden, u*[nd] *mußte, / wenn zu Hofr.*[ath] *A.*[ndrés][10] */ Lebzeiten noch vorräthig, / abhanden gekom̃en seyn.*

Bl. 10^{v} zur Arie des Biondello *„Che parli, che dica"*: *Nur im / flüchtigen Entwurf / für Singstimme / ohne Begleitung / vorhanden.*—

Julius André hat auch durchweg die von Mozart komponierten Texte durch Klammern am Rand kenntlich gemacht [ebenfalls rote Tinte], jedoch keine entsprechende Klammer zu Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* gesetzt.

Auch ein späterer (bisher nicht identifizierter) Benutzer hat Spuren in Quelle C^{1} hinterlassen: Die beiden einander entsprechenden Cavatine von Celidora *„Dura sorte d'una amante"* (Bl. 4^{v}, Z. 21) und Lavina *„Bella sorte d'una amante"* (Bl. 5^{v}, Z. 7) sind mit *1.*^{a} bzw. *1.*^{b} bezeichnet [jeweils Bleistift]; zur Arie des Calandrino *„Per esempio"* (Bl. 7^{r}, Z. 14) und zur Arie des Don Pippo *„Siano pronte alle gran nozze"* (Bl. 9^{r}, Z. 22) steht *2.* bzw. *3* [jeweils Bleistift].

---

10 Seit 1813 war Johann Anton André Hofrat der Prinzen von Isenburg.

Zur Quelle C^2 (= Bll. 15-30): Libretto-Entwurf, bestehend aus der fragmentarischen Vorfabel (Gesamtinhaltsangabe der Oper) sowie dem Aufriß von Atto primo bis terzo, 20 x 30,5 cm hoch, durchweg braune Tinte, jeweils nur die linke Seitenhälfte beschrieben.

Lagen-Ordnung:
Heute acht (ursprünglich neun) ineinanderliegende Doppelblätter mit vorhängendem Falz (= Rest eines Doppelblattes, das im Falz auseinandergerissen wurde und dessen vorderer Teil wahrscheinlich den Titel sowie den Beginn der Inhaltsangabe der Oper enthielt; der hintere Teil des Doppelblattes blieb vermutlich beiderseitig unbeschrieben).

Inhalt:

Bll. 15^r bis 16^v, Z. 31: Fortsetzung der Inhaltsangabe der Oper; Bl. 16^v, Z. 32 f. Anweisung: *NB: Qui incomincia l'Azzione / del Dramma.*
Bl. 17^v, Z. 9, bis Bl. 19^v: Aufriß von Atto secondo
Bll. 20^r-23^v: Aufriß von Atto terzo
[Bll. 24^r-30^v: leer]

Quelle C^2 enthält dreimal die Randnotiz eines späteren Benutzers: *NB* [jeweils Bleistift; auf Bl. 17^r zweimal, auf Bl. 18^r nur einmal], sonst keine Eintragungen Dritter.
Keine Eintragungen Mozarts; keine Kanzellierungen.

D: Klavierauszug der unvollendeten Oper von Julius André Offenbach/Main 1855, Verlags-Nr. 7399
[Außentitel:] L'OCA del CAIRO / von / W. A. MOZART. / Klavierauszug mit italienischem und deutschem Text.
[Innentitel:] L'Oca del Cairo / DIE GANS VON CAIRO. / Opera buffa in due atti di Varesco / MUSICA DI / W. A. Mozart, / Nach dem unvollendeten Partitur-Entwurf / in einen Klavierauszug gebracht von / JULIUS ANDRÉ. / [links:] Nº 7399 [Mitte:] Eigenthum des Verlegers. [rechts:] Pr. fl. 7„ 12 kr. / OFFENBACH ^{a}m, bei JOH. ANDRÉ. / London, Ewer & Cº _ G. Scheurmann. Philadelphia, G. André.
Auf Verso des Innentitels Faksimile der nicht ausgeführten Arie des Biondello *„Che parli, che dica"* (vgl. Quelle A^9: S. 14), darunter die Übertragung. Auf den Folgeseiten Vorwort von Julius André (siehe die Faksimilia auf S. 24 f.).
Querfolio, 91 Notenseiten. Auf S. 92 Verlagsverzeichnis: *Einstimmige Lieder mit Pianoforte oder mit Gitarre* [...].
Quelle D fußt auf den Partitur-Entwürfen Quellen A^1 bis A^7 und bietet die Gesangsstimmen mit dem originalen italienischen und einem deutschen Text sowie den Klaviersatz einschließlich Mozarts fragmentarischer Instrumentation (letztere im Kleinstich oder auf gesonderten Systemen). Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* sind in Quelle D nicht enthalten.

Reihenfolge der Nummern:

I. Duett Auretta/Chichibio *„Così si fa"* (S. 1-9)
II. Arie der Auretta *„Se fosse qui nascoso"* (S. 10-14)
III. Arie des Chichibio *„Ogni momento"* (S. 15-17)
IV. Duett Auretta/Chichibio *„Ho un pensiero"* (S. 18-25)

VORWORT.

Herr Professor Jahn aus Leipzig schrieb, nach Durchsicht des Manuscripts, nachstehende Zeilen, um den Standpunkt anzudeuten, von welchem diese nachgelassene Oper Mozart's beurtheilt werden muss.

„Nachdem im Jahre 1782 die italienische Oper in Wien wieder eröffnet worden war, wünschte Mozart, dessen **Entführung aus dem Serail** die einzige deutsche Oper gewesen, welche in Wien einen dauernden Erfolg gehabt hatte, sehnlichst eine Opera buffa für dieselbe zu schreiben. Er sah sich nach einem Libretto um, allein von den unzähligen, die er durchmusterte, behagte ihm kein einziges. Der Theaterdichter Abbate da Ponte hatte zwar versprochen, ihm ein neues zu machen, allein er war sehr beschäftigt und musste erst für Salieri eins liefern, desshalb dachte Mozart an den Dichter des Idomeneo, den Abbate Varesco in Salzburg. Er schrieb also seinem Vater am 7. Mai 1783: „Wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böse ist, so könnte er mir ein neues Buch auf sieben Personen schreiben. — Basta, Sie werden am besten wissen, ob das zu machen wäre. Er könnte unterdessen seine Gedanken hinschreiben und in Salzburg, dann wollen wir sie zusammen ausarbeiten. Das Nothwendigste aber dabei ist, recht komisch im Ganzen; und wenn es dann möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen, die eine müsste seria, die andere aber mezzo carattera sein, aber an Güte müssten beide Rollen ganz gleich sein. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa sein, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist. Glauben Sie, dass mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich Sie, bald mit ihm zu sprechen."

Varesco ging auf den Vorschlag ein, und bei Mozart's Anwesenheit in Salzburg, vom Juli bis October 1783, wurde die Oper gemeinschaftlich begonnen. Diess ist die **Oca del Cairo**, wie sich aus einer brieflichen Aeusserung Mozart's mit Sicherheit ergibt. Er schreibt nämlich am 10. December 1783 seinem Vater: „Thun Sie Ihr Möglichstes, dass mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünschen, ich könnte die zwei Frauenzimmer auch im ersten Akt, wenn sie die Arien singen, von der Bastei herabbringen, will ihnen gern erlauben, dass sie das ganze Finale oben singen." Diess passt nicht nur genau auf den ursprünglichen Text des ersten Akts, sondern es findet sich, demselben beigelegt, die Umarbeitung der betreffenden Scenen in dem von Mozart gewünschten Sinn.

Die Angabe Nissens (Biogr. S. 476), Mozart habe in Salzburg **zwei Akte** einer italienischen Oper von Varesco componirt, die hernach nicht weiter fertig geworden sei, ist nicht genau. Von dem Libretto hatte Mozart nur den ersten Akt ganz ausgeführt vor sich und eine ausführliche prosaische Darstellung der ganzen Handlung; beides ist, wie es scheint von der Hand des Dichters geschrieben, noch vorhanden. Die Entwürfe und Skizzen Mozart's gehören alle dem ersten Akt an; vom Duett ist der Text nicht da — wahrscheinlich ist es ein späterer Zusatz, seine Stellung unmittelbar vor dem Finale ist aus dem Zusammenhang leicht zu bestimmen."

Die wesentlichen Züge der Handlung sind folgende: Don Pippo, Marchese di Ripasecco, ein hochmüthiger und eingebildeter Narr, hat seine Tochter Colidora, welche er dem Grafen Lionetto di Casavuota vermählen will, mit ihrer Gesellschafterin Lavina, die er selbst heirathen will, in einen unzugänglichen Thurm eingesperrt, ist aber mit ihrem Liebhaber Biondello den Vertrag eingegangen, dass er ihm seine Tochter geben wolle, wenn er binnen Jahresfrist in den Thurm gelange. Biondello hat sich mit seinem Freunde Calandrino, welcher Liebhaber der Lavina und ein geschickter Mechanikus ist, verbündet, die Domestiken Chichibio und Aurelia, welche natürlich auch einander lieben, werden von ihnen gewonnen. Die Oper spielt am letzten Tage des Jahres; ein Versuch der Liebenden, eine Brücke nach dem Thurm zu schlagen, misslingt im ersten Finale. Nun hat aber Calandrino eine künstliche Gans gebaut, so gross, dass ein Mensch darin Platz hat, und sie einer Verwandten Panten geschickt, die als Zigeunerin aus Cairo, verbündet mit derselben bei dem Hochzeitsfest erscheint, welches Don Pippo, siegesgewiss, veranstaltet, und schickt sie mit dem Wunderthier in den Thurm zu den Mädchen. Als Alle versammelt sind, schreibt ihm sein prätendirter Schwiegersohn ab, Biondello kommt aus der Gans hervor und Panten erweisst sich als die todtgeglaubte Gemahlin Don Pippo's." *Otto Jahn.*

Aus Vorstehendem wird man ersehen, welche Theilnahme diese leider unvollendet gebliebene dramatische Composition Mozart's zu beanspruchen geeignet ist. Da Mozart diese Oper in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr, mithin als vollendeter Meister schrieb, so ist sie wohl geeignet, hohes Interesse zu gewähren, und ich möchte namentlich auf das Duetto Adur, Quartetto Esdur und Finale Bdur ganz besonders aufmerksam machen, da sie meisterhafte Züge enthalten und schon in ihrer unvollendeten Gestalt den besten Nummern seiner übrigen Opern würdig an die Seite gesetzt werden dürfen. Mit vollem Rechte darf man hier den Spruch anwenden: ex ungue leonem. — Ferner füge ich noch bei, dass unter den verschiedenen musikalischen Skizzen von Mozart sich mehrere aus der genannten Oper vorfanden, namentlich eine Arie Cdur des Chichibio, Arie Fdur der Aurelia, Stellen aus dem Quartett Esdur und der contrapunktische Satz aus dem Finale Bdur. Aus diesen Brouillons darf wohl mit Recht geschlossen werden, dass Mozart, wenn nicht die meisten, so doch viele seiner Compositionen erst flüchtig skizzirte, um bei späterer Ausarbeitung sie dann zu vervollständigen und hierbei auch Manches zu ändern. — Einige dieser Skizzen sind so vollständig, dass bei deren Reinschrift gewiss wenig mehr beizufügen war; und es ist auch wohl anzunehmen, dass Mozart die entsprechende Harmonie und die Zwischensätze der Instrumente bereits in der Hauptsache festgestellt hatte, wovon sich jedoch auf

Seite 1 des Vorworts von Julius André zum 1855 erschienenen Klavierauszug der unvollendeten Oper *L'oca del Cairo* KV 422 (= Quelle D)

den Brouillons nur Andeutungen befinden. — Eine nur im flüchtigsten Entwurf vorhandene Arie aus B dur des Biondello gibt hierüber so interessante Aufschlüsse, dass ich sie als Autograph, und, ihrer unleserlichen Notenschrift wegen, zugleich in Reinschrift beifüge, um so mehr, als unter den vorhandenen, ausgeschriebenen Nummern der Oper diese Arie sich nicht befindet und sie doch der Vergessenheit entrissen zu werden verdient. — Zugleich enthüllt sie manches Belehrende über den schaffenden Tonkünstler, denn wir überraschen ihn hier gewissermaassen bei'm Schaffen selbst.

Mancherlei Umstände lassen mich vermuthen, dass Mozart aus Mangel an Zeit und Muse verhindert wurde, die Fortsetzung und Vollendung dieser Oper vorzunehmen, an welcher er bereits mit so grossem Interesse gearbeitet hatte. — Die mit seiner kurz zuvor erfolgten Verheirathung unabweisbar verknüpften Kosten und Sorgen nahmen seine musikalische Thätigkeit durch Lectionen, Academieen u. s. w. zu sehr in Anspruch, und wir verdanken dieser Nothwendigkeit im Jahr 1784 allein sechs vollständige Klavierkonzerte mit grossem Orchester und das berühmte Klavierquintett mit Blasinstrumenten, so dass wir uns dadurch wohl zu trösten vermögen, so sehr die Vollendung dieser Oper auch zu wünschen gewesen wäre, da wir sie nach den vorhandenen Materialien zu seinen besten Arbeiten zu zählen gewiss berechtigt waren. — Ausserdem bietet sie uns die schönste Gelegenheit zur Behauptung, dass Mozart seine Opern nicht in ununterbrochener Aufeinanderfolge der einzelnen Stücke komponirte, sondern bei'm Durchlesen des Textbuches einzelne Nummern auswählte, welche ihn augenblicklich besonders ansprechen mochten, um sie sofort mit seiner unvergleichlichen Musik zu verbinden. — Ein aufmerksamer Blick in das Textbuch verschafft uns hierüber völlige Gewissheit. — Seine in ungewöhnlichem Verhältniss gegen sein Lebensende immer mehr gesteigerte musikalische Thätigkeit, wovon sein eigenhändiger Katalog das beste Zeugniss gibt, mag ihn eben so verhindert haben, auf frühere Arbeiten zurückzukommen, was bei längerer Lebensdauer wohl der Fall gewesen sein möchte.

Ob die von mir beigefügte, nach den vorhandenen Materialien bearbeitete Klavierbegleitung überall genüge, mögen Sachverständige beurtheilen; zudem steht es Jedermann frei, nach den vorhandenen Andeutungen die Klavierbegleitung sich selbst einzurichten. Mich beseelte bei dieser mühevollen Arbeit hauptsächlich der Wunsch, dieso Composition dem musikalischen Publikum nicht länger vorzuenthalten.

Frankfurt a. M., im März 1855.

Julius André.

Seite 2 des Vorworts von Julius André zum 1855 erschienenen Klavierauszug der unvollendeten Oper *L'oca del Cairo* KV 422 (= Quelle D)

V. Rezitativ *„O pazzo, pazzissimo Biondello!"* (S. 26-28); hier am Schluß (wie in Quelle A^5) der Vermerk: *Segue l'aria / di Don Pippo.*
VI. Quartett Celidora/Lavina/Biondello/Calandrino *„S'oggi, oh Dei"* (S. 29-64 [recte: 46])
VII. Finale *„Su via, putti, presto"* (S. 47 ff.)

Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien (Hoboken-Archiv), Signatur: *S H Mozart 181 / KV 422.*

Auf Quelle D basiert die erste französische Ausgabe bei Heugel & Cie. Paris, ohne Jahreszahl und ohne Verlags-Nr.
[Außentitel:] L'OCA DEL CAIRO / L'OIE / DU / CAIRE / OPERA BOUFFE EN DEUX ACTES / PAROLES DE / VICTOR WILDER / Œuvre Posthume / DE / MOZART / PARTITION PIANO ET CHANT / Illustrée du Portrait de l'Auteur / PRIX NET : 10 FRANCS / PARTITION PIANO SOLO – NET : 7 FRANCS [...].
[Innentitel:] L'OCA DEL CAIRO / L'OIE / DU / CAIRE / OPÉRA BOUFFE / EN / DEUX ACTES / POÊME DE M. VICTOR WILDER / ŒUVRE POSTHUME / DE / MOZART / Partition Piano et Chant / illustrée du Portrait de l'Auteur. / PRIX NET : 10 fr. / Partition Piano Solo, net: 7 fr. [...].
Hochquart, 141 Notenseiten, dazu vier Seiten Vorwort von Victor Wilder.
Wilder baut ein neues Stück in zwei Akten mit einem neuen, französischen Text und geänderten Personen (Isabelle, Aurette, Jacinthe, Fabrice, Don Beltran, Pascal, L'Eunuque). Er legt Mozarts Fragmente A^1 bis A^7 (nach Quelle D) zugrunde und ergänzt das Werk um vier weitere Kompositionen Mozarts zu einer annähernd vollen Opern-Länge: die Ouvertüre und das Quartett No. 1 aus *Lo sposo deluso* KV 430 (424^a); die Arie No. 12 der Zaide aus *Zaide* KV 344 (336^b), jedoch von A-dur nach As-dur transponiert; das Terzett *„Mandina amabile"* KV 480 zu Francesco Bianchis Dramma giocoso *La villanella rapita.*
Für die NMA ist diese Edition ohne textkritischen Wert.
Exemplar: Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Signatur: *422 / Kl.A. 1*

II. Allgemeine Bemerkungen zu den Quellen

1. Libretto und Komposition

Zur Vorgeschichte, zur Entstehung, zum Libretto und zur Komposition der Oper vgl. folgende Briefe, die Mozart aus Wien an den Vater in Salzburg geschrieben hat[11] (die Gegenbriefe des Vaters sind verschollen):

21. Dezember 1782 (Bauer-Deutsch III, Nr. 713, Z. 49-55)
22. Januar 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 722, Z. 41 f.)
5. Februar 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 725, Z. 32 f.)
7. Mai 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 745, Z. 7-36)

11 Die für die Entstehungsgeschichte der Oper relevanten Briefstellen sind in der Einleitung zum Notenband (dort „Zum vorliegenden Band"; hier und sonst in diesem Krit. Bericht „NMA-Einleitung") nach der Ausgabe von E. H. Müller von Asow (Berlin 1942) abgedruckt und kommentiert.

21. Mai 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 747, Z. 34-36)
7. Juni 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 750, Z. 54-56)
21. Juni 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 753, Z. 14-27)
5. Juli 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 756, Z. 10-14, 43 f.)
6. Dezember 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 770, Z. 42-83)
10. Dezember 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 771, Z. 20-24)
24. Dezember 1783 (Bauer-Deutsch III, Nr. 773, Z. 5-49)
10. Februar 1784 (Bauer-Deutsch III, Nr. 775, Z. 19-33)

Nach Ausweis des Briefes vom 6. Dezember 1783 sind die überlieferten *Oca*-Nummern wahrscheinlich vor diesem Datum entstanden (vgl. „NMA-Einleitung", S. X). Ein nachträglich von Varesco gelieferter Bogen zum Libretto (Quelle C^1, Bll. 4/5) wurde mit dem Brief vom 19. Dezember vom Vater in Salzburg an Mozart in Wien geschickt. Den Erhalt hat Mozart am 24. Dezember seinem Vater bestätigt (Bauer-Deutsch III, Nr. 773, Z. 5 f.) und ihm gleichzeitig sowohl Kritik als auch Änderungswünsche zu der auf diesem Bogen enthaltenen neuen Szene VII vorgetragen (Z. 6-43). Eine Antwort darauf ist offenbar nicht erfolgt, und am 10. Februar 1784 schreibt Mozart in Hinblick auf die *Oca*-Nummer: *„meine gemachte Musique liegt und schläft gut"* (Bauer-Deutsch III, Nr. 775, Z. 30).

a. Das ausgeführte Libretto (Quelle C^1) und der Libretto-Entwurf (Quelle C^2):

Der Befund von Quelle C gibt im Vergleich mit Mozarts Briefen Aufschlüsse über Varescos und Mozarts Vorgehensweise. Der autographe Text Varescos besteht aus zwei Teilen: dem ausgearbeiteten, allerdings unvollständigen Libretto zu Atto primo (= Quelle C^1) sowie der Inhaltsangabe der Oper (von welcher der Anfang fehlt) nebst Aufriß von Atto primo bis terzo (= Quelle C^2). Der Aufriß nach Akten beginnt fortlaufend (im Anschluß an die Inhaltsangabe der Oper) auf Bl. 16^v, Z. 32.
Quelle C^2 repräsentiert ein früheres Stadium der Arbeit Varescos als Quelle C^1. Vermutlich war Quelle C^2 jener Entwurf, den Mozart über den Vater am 7. und 21. Mai sowie am 7. Juni 1783 von Varesco erbittet (Bauer-Deutsch III, Nr. 745, Z. 21-36; Nr. 747, Z. 34-36; Nr. 750, Z. 54-56). In dem Brief vom 7. Mai schreibt Mozart (Bauer-Deutsch III, Nr. 745, Z. 21-36):
„mithin dächte ich, wenn nicht Varesco *wegen der Münchner opera noch böse ist – so könnte er mir ein Neues buch auf 7 Personnen schreiben. – basta; sie werden am besten wissen ob das zu machen wäre; – er könnte unterdessen seine gedanken hinschreiben. und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeitten. – das nothwendigste dabey aber ist. recht* Comisch *im ganzen* [von Mozart gestrichen: *und ein frauenzimmer welche eine*]. *und wenn es dann möglich wäre 2* gleich gute frauenzimmer Rollen *hinein zu bringen. – die eine müsste Seria, die andere aber Mezzo Carattere seyn – aber* an güte *– müssten beide Rollen ganz gleich seyn. – das dritte frauenzimmer kann aber ganz Buffa seyn, wie auch alle Männer wenn es nöthig ist. – glauben sie daß mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich sie bald mit ihm darüber zu sprechen; – sie* müssen *ihm aber nichts von dem sagen daß ich im Jullio selbst kommen werde – sonst arbeitet er nicht. – denn es wäre mir sehr lieb wenn ich noch in* Wien *etwas davon erhalten könnte. – er würde auch seine sichern 4 oder 500 fl: davon haben. – denn es ist hier der Brauch daß der Poet allzeit die dritte Einahme hat.–"*

Varesco entspricht Mozarts Wünschen nur teilweise. Er liefert einen Entwurf für acht Personen (laut Quelle C^1, Personenverzeichnis auf Bl. 2^r), doch kommt Donna Pantea, die tot geglaubte Gattin des Don Pippo, in Atto primo noch nicht vor. Die beiden Frauenrollen Lavina und Celidora ähneln einander (zu Varescos Vorschlag, die beiden Cavatine der Celidora und Lavina *„Dura sorte d'una amante"* bzw. *„Bella sorte d'una amante"* mit derselben Musik zu vertonen vgl. im folgenden Abschnitt Mozarts kritische Bemerkung im Brief vom 24. Dezember 1783: Bauer-Deutsch III, Nr. 773); von den vier Männern ist nur Don Pippo wirklich ein Buffo.

Das ausgeführte, jedoch unvollständige Libretto zu Atto primo (= Quelle C^1: Ergebnis des Zusammentreffens Mozarts mit Varesco in Salzburg zwischen Ende Juli und dem 27. Oktober 1783 [?]; vgl. „NMA-Einleitung", S. IX) zeigt inhaltliche Veränderungen gegenüber dem Entwurf (Quelle C^2). Die Hochzeitsvorbereitungen sollen nach Quelle C^2 erst in Atto terzo, Scena II, stattfinden (Bl. 20^v, Z. 28-32), wogegen Quelle C^1 die buffonesken Anweisungen des Don Pippo schon für Atto primo enthält (Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"*, Quelle C^1, Bl. 9: Notenband, S. 17 f. und Nachtrag 1966). Die Gans und Donna Pantea als deren Führerin werden in Quelle C^1 nicht erwähnt; vgl. jedoch die Beschreibung in Quelle C^2 zu Beginn von Atto primo (Bl. 16^v, die beiden letzten Zeilen).

Mozart war mit dem ausgeführten Libretto Varescos zu Atto primo nicht zufrieden. Quelle C^1 enthält nicht nur Text-Kanzellierungen, sondern auch Buchstaben zur Kennzeichnung von Stellen, an denen Ergänzungen, möglicherweise auch Korrekturen, vorgenommen werden sollten (vgl. oben: S. 21 f.). Die Striche und Buchstaben – mit schwarzer Tinte im Gegensatz zur braunen Tinte des Libretto-Textes – stammen vermutlich von Mozart. Die Striche betreffen Texte für Lavina und Celidora (= Szene im Anschluß an das Quartett, ursprünglich Teil von Szene VIII, sowie anschließend Szene IX) und darauf folgend (Bll. 12^r-13^r) zwei Szenen in der Wohnung des Don Pippo (vormals Szene X und Szene XI).

Entsprechend den Buchstaben *(a)*, *(c)* und *(D)* auf Bll. 6^v, 8^r bzw. 8^v hat Varesco Nachträge auf separatem Bogen geliefert (Bll. 4/5). Für alle übrigen Buchstaben fehlen solche Nachträge, doch mag eine vierte, heute fehlende damals vorhanden gewesen sein: Sie hat vermutlich das Duett *„Ho un pensiero"* überliefert, von dem sowohl ein Partitur-Entwurf (Quelle A^1) als auch eine Skizze (Quelle A^x) vorliegen.

b. Die Blätter 4/5 der Quelle C^1 und Mozarts Brief vom 24. Dezember 1783 (= Bauer-Deutsch III, Nr. 773), letzterer im folgenden Abschnitt mit „Brief" abgekürzt:

Bei dem nachträglich von Varesco gelieferten Bogen 4/5 handelt es sich um jenen *„Einschub von der Oper"*, den Leopold Mozart am 19. Dezember 1783 an seinen Sohn in Wien geschickt hat und dessen Erhalt dieser am 24. Dezember (Brief, Z. 5 f.) bestätigt.

Die Bll. 4/5 enthalten:

(a): zur Szene IV die Einfügung des Textes für Calandrino „Già aperta è la famosa [...] Ch'ei dorma ancor non credo." (Bl. 4^v, Z. 5-17, einzufügen in Quelle C^1 auf Bl. 6^v nach Z. 18 bei Buchstabe *(a)*; vgl. Notenband, S. 8).

(c) und *(D):* die Neufassung der Szenen VI bis VII, beginnend in Szene VI mit dem Text des Chichibio „Quanto meglio staresti, Auretta mia [...] se non ti tocca." (Bl. 4^r, Z. 21, bis Bl. 4^v, Z. 13, einzufügen in Quelle C^1 auf Bl. 8^r nach Z. 24 bei Buchstabe *(c)*; vgl. Notenband, S. 13), darauf folgend (und an die Arie des Chichibio *„Ogni momento"* anschließend) die

neue Szene VII *Veduta interiore della Rocca. Camera di Celidora nella Rocca stessa* (Bl. 4^{v}, Z. 18, bis Bl. 5^{v}, Z. 13, einzufügen in Quelle C^{1} auf Bl. 8^{v}, nach Z. 9 bei Buchstabe *(D)*; vgl. Notenband, S. 14/15).
Mozart unterzieht in seinem Brief die neue Szene VII eingehender Kritik, die sich zunächst (Z. 6-14) gegen Varescos Anweisung zur Cavatina von Lavina *a cui servira la Musica della Cavatina antecedente* (Quelle C^{1}, Bl. 5^{v}) richtet. Mozart lehnt es ab, die Cavatina der Celidora *„Dura sorte d'una amante"* (Quelle C^{1}, Bl. 4^{v}, Z. 21-27) und die Cavatina der Lavina *„Bella sorte d'una amante"* (Quelle C^{1}, Bl. 5^{v}, Z. 7-13) mit gleicher Musik zu vertonen. Er schlägt vielmehr vor (Brief, Z. 15-16), die neue Szene VII mit einem Duett zu beginnen, *„welches mit dem nehmlichen text* [d. h. *„Dura sorte d'una amante"*] *durch eine kleine aggiunta für die Coda* [d. h. wohl zu den Zeilen „S'egli pasce d'incostanza, / Perderà i suoi servi Amor"] *sehr gut angehen kann."* Nach dem Duett folge (so der Brief, Z. 16 f.) *„die unteredung wie sonst"*, d. h. es bleibt der Rezitativtext Lavina/Celidora „A me tocca lagnarmi, e non à voi [...] Saranno al varco" (Quelle C^{1}, Bl. 4^{v}, Z. 28, bis Bl. 5^{v}, Z. 5). Weiterhin schlägt Mozart vor (Brief, Z. 17-24), daß nach der szenischen Anweisung *s'ode il campanello della Custode* (Quelle C^{1}, Bl. 5^{r}, die beiden letzten Zeilen) Lavina statt Celidora die Bühne verläßt, *„damit celidora als Prima Donna gelegenheit hat eine schöne Bravour aria zu singen."*
Es folgt (Brief, Z. 24-32) Mozarts Kommentar zu Varescos Anweisung *Siegue la Scena VIII, che prima era la VII. e cosi cangiansi di mano a mano i numeri* (Quelle C^{1}, Bl. 5^{v}, Z. 14 f.). Mozart fürchtet, dieser Anweisung Varescos entnehmen zu müssen, daß die Textfolge Lavina/Celidora nach dem Quartett bleiben solle. Die von Mozart beschriebene Szene Celidora/Lavina (Brief, Z. 31-40) ist in Quelle C^{1} überliefert (Bl. 11^{v}, Z. 1, bis Bl. 12^{r}, Z. 18: ursprünglich Schluß von Szene VIII sowie Szene IX), jedoch dort wohl von Mozart selbst kanzelliert: *„ich glaube auch ganz sicher daß es niemalen darauf angesehen war, daß die scene bleiben soll, sondern daß es nur vergessen worden anzuzeigen, daß sie aus bleibt"* (Brief, Z. 40-43).
Mit seinen folgenden Bemerkungen (Brief, Z. 43-49) geht Mozart vermutlich auf die Vorschläge des Vaters in dessen verschollenem Brief vom 19. Dezember ein, *„Biondello in thurm zu bringen"* (vgl. den Libretto-Entwurf zu Atto terzo, Scena I: Quelle C^{2}, Bl. 20^{r}, Z. 15-25). Nach dem Entwurf ist intendiert, daß Biondello im Innern der Gans von Pantea (Sandra) in den Turm gebracht werden soll. Möglicherweise hat der Brief des Vaters einen Vorschlag zu einem Feuerwerk enthalten, das jedoch weder in Quelle C^{1} noch Quelle C^{2} vorkommt.
Über die Reaktion Varescos auf Mozarts Kritik und seine Änderungswünsche ist nichts bekannt. Kompositionen Mozarts zur neuen Szene VII liegen nicht vor.

c. Mozarts Brief vom 6. Dezember 1783 (= Bauer-Deutsch III, Nr. 770) im Vergleich mit den Quellen A und C

Wie bereits in der „NMA-Einleitung" ausgeführt, liefert das Datum dieses Briefes wahrscheinlich den Terminus, ante quem für Mozarts kompositorische Arbeit an *L'oca del Cairo*. Der Brief enthält (Z. 42-48) die aufschlußreiche Information: *„Nun von etwas andern. es fehlen nur noch 3 arien, so ist der erste Act von meiner opera fertig. – die Aria Buffa – das Quartett – und das finale kann ich sagen daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin, und mich in der that darauf freue. – drum wäre mir leid wenn ich eine solche Musique müsste umsonst gemacht haben; das heisst wenn nicht das geschieht was unumgänglich nöthig ist"*.

Welches sind die *„3 arien"*, die *„noch fehlen"*, und welches Stück ist die *„Aria Buffa"*, mit deren Komposition Mozart – ebenso wie mit dem Quartett und dem Finale – *„ganz vollkommen zufrieden"* war?

Eine jener Arien, die *„noch fehlen"*, ist vermutlich die des Calandrino *„Per esempio"* (Quelle C^1, Bl. 7^r, Z. 14-26; vgl. Notenband, S. 9), während die Tenor-Arie des Biondello *„Che parli, che dica"* als vollständige Verlaufsskizze vorhanden ist (Quelle A^9; vgl. Notenband, S. 88 f.). Die beiden Cavatine für Celidora und Lavina *„Dura sorte d'una amante"* bzw. *„Bella sorte d'una amante"* (Notenband, S. 14 f.), welche nach Varescos Wunsch mit ein und derselben Musik vertont werden sollten (Quelle C^1, Bl. 5^v, Beischrift zu Z. 7), sind erst am 19. Dezember 1783 vom Vater an Mozart geschickt worden (als Teil des nachgelieferten Bogens Bll. 4/5 der Quelle C^1); Mozart kann diese Texte also in seinem Brief vom 6. Dezember nicht gemeint haben. Die ursprünglichen Arien-Texte für Celidora und Lavina sind in Quelle C^1 gestrichen (Bl. 11^v, Z. 6-25, *„Se ramento"*, bzw. Bl. 12^r, Z. 4-18: *„Due tenere zitelle"*). Wir wissen nicht, wann die Streichung erfolgte. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß die beiden Damen in Atto primo ohne Arien bleiben und nur zum Quartett und Finale hätten auftreten sollen, und vielleicht hat Mozart in seinem Brief (Z. 48 ff.) bereits an eine Bravour-Arie für Celidora, die Prima donna, gedacht. Die drei fehlenden Arien wären also die Arie des Calandrino *„Per esempio"* sowie je eine Arie für Celidora und Lavina.

Welche jedoch war die Arie, die Mozart mit *„Aria Buffa"* ausdrücklich nennt? Im Partitur-Entwurf sind heute lediglich zwei Arien vorhanden: die der Auretta *„Se fosse qui nascoso"* (Quelle A^3; vgl. Notenband, S. 9-12) sowie die des Chichibio *„Ogni momento"* (Quelle A^4; vgl. Notenband, S. 13 f.). Da beide als *„Aria Buffa"* nicht in Frage kommen, vermutet Neumann zwar („NMA-Einleitung", S. X, Sp. 2, Z. 2), Mozarts *„Aria Buffa"* sei die Arie des Chichibio No. 3; doch ist weder Chichibio ein echter Buffo, noch hat seine Arie *„Ogni momento"* Buffo-Charakter. Sie ist vielmehr ein Räsonnement über die Frauentreue, ähnlich wie die Arie des Guglielmo *„Donne mie, la fate a tanti"* (No. 26) oder das Andante des Don Alfonso *„Tutti accusan le donne"* (No. 30) in *Così fan tutte* KV 588. Eine echte Buffo-Arie nach Text, Tonart und Art ihrer Motive ist dagegen die D-dur-Arie des Don Pippo: Diese Rolle ist als Buffo angelegt (vgl. auch den Part des Don Pippo im Finale) und ihre Arie *„Siano pronte alle gran nozze"* mündet in ein quirliges Buffo-Terzett. Wohl dieses Stück mag Mozart gemeint haben.

Im selben Brief (Z. 48 ff.) äußert Mozart grundsätzlich Bedenken gegen Varescos Entwurf: *„weder sie, noch der Abate Varesco, noch ich haben die reflexion gemacht daß es sehr übel lassen wird, Ja die opera wirklich fallen muß, wenn keine von den 2 haupt frauenzimmer eher als bis auf den lezten augenblick auf das theater kommen, sondern immer in der festung auf der Bastein oder Rampart herum spazieren müssen. – einen ackt durch traue ich den zusehern noch so viel geduld zu – aber den 2:ten können sie ohnmöglich aushalten, das kann nicht seyn. – diese Reflexion machte ich erst in Linz. – und da ist kein ander Mittel, als man lässte im 2:ten ackt etwelche scenen* in der festung *vorgehen. – Camera della fortezza."*

Mit der nachgelieferten Szene VII auf Bll. 4/5 der Quelle C^1 hat Varesco Mozarts Wunsch entsprochen, eine Szene für die Celidora und Lavina innerhalb der Festung einzufügen und dies sogar schon im ersten Akt getan: *Veduta interiore della Rocca. / Camera di Celidora*

nella Rocca stessa (vgl. Quelle C^1, Bl. 4^v, Z. 18 f., sowie Notenband, S. 14)[12]. Auf die übrigen Vorschläge Mozarts zum zweiten und dritten Akt (Z. 56 ff. seines Briefes) hat Varesco, Quelle C zufolge, nicht reagiert. Atto secondo und terzo wurden nicht mehr als Libretto ausgeführt; sie sind Prosa-Entwürfe geblieben.
So kommt es, daß in Mozarts Opernfragment *L'oca del Cairo* die Gans von Kairo gar nicht vorkommt und damit auch nicht der in der Gans verborgene und aus der Gans heraussingende Biondello: *„übrigens muß ich ihnen sagen, daß ich über die ganze gans=historie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil 2 Männer von mehr Einsicht und Überlegung als ich, sich nichts dagegen einfallen liessen. und das sind sie und Varesco"* (Z. 62-65).

2. Skizzen und Entwürfe

Von den insgesamt sechs Skizzen zu *L'oca del Cairo* sind vier (Quellen A^8, A^9, A^{10} und A^x) Verlaufsskizzen: ein- bis mehrstimmige Notierungen der Melodie[13], die übrigen (Quellen A^{11} und A^{12}) Ausschnittsskizzen in Partitur-Form. Zudem enthalten vier Skizzen (Quellen A^8, A^9, A^{12} und A^x) Instrumentaleinwürfe.
Die Arie *„Che parli, che dica"* (Quelle A^9) ist lediglich als vollständige Verlaufsskizze überliefert. Die übrigen Skizzen hat Mozart in die entsprechenden Partitur-Entwürfe eingearbeitet, wobei die betreffende Fassung im Entwurf in keinem Fall genau der Skizze entspricht.
Es mag überraschen, daß Mozart die Skizzen zu *L'oca del Cairo* nicht wegwarf, nachdem er die Partitur-Entwürfe geschrieben und das Material der Skizzen dort verarbeitet hatte. Wir wissen natürlich nicht, ob und in welchem Umfang er dies mit weiteren Skizzen getan hat. Für die Aufbewahrung der Skizzen spricht hier jedoch, daß die betreffenden Blätter nicht nur Einfälle zu *L'oca del Cairo* enthalten, sondern auch zu anderen Werken, die nur zum Teil weiter ausgeführt waren. Wie im Abschnitt *I. Quellen* angegeben (S. 13 ff.), stehen die Quellen A^8 bis A^{10} auf einem Bogen (Unio), welcher nicht nur eine achtstimmige Partitur-Skizze, sondern auch eine kurze, einstimmige Instrumentalskizze enthält; außerdem steht auf diesem Bogen die Arien-Skizze *„Che parli, che dica"* (Quelle A^9), die Mozart noch nicht in Partitur übertragen hatte und daher aufbewahrt werden mußte. Die Quellen A^{11} und A^{12} wiederum stehen auf dem ersten Blatt eines Unio, fortlaufend auf einem mit Falz versehenen Einzelblatt; auf diesem Einzelblatt hat Mozart auch Skizzen zu einem *„Dona nobis pacem"* sowie zum ersten Satz des Klavierquintetts KV 452 notiert. Das Blatt mit A^x enthält außer der *Oca*-Skizze das Arien-Thema *„Non vi turbate, no"* aus der Oper *Alceste* von Christoph Willibald Gluck in Mozarts Klaviersatz KV 236 (588^b), das Mozart vielleicht für geplante Variationen aufbewahren wollte.

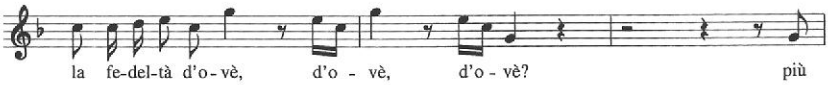
---

12 Vgl. Mozarts Brief vom 10. Dezember 1783, Z. 20-24: *„thun sie ihr möglichstes daß mein Buch gut ausfällt. – ich wollte wünschen ich könnte die 2 frauenzimmer auch im ersten act, wenn sie die Arien Singen, von der Basteie herab=bringen. – will ihnen gerne erlauben daß sie das ganze finale oben singen. –"*

13 Zu Mozarts Skizzentypen sowie zur Entwurfspartitur und zum Skizzen-Manuskript vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, S. 382 ff. Vgl. dazu auch NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad).

a. Die Verlaufsskizzen

Die Skizze zur Arie der Auretta „Se fosse qui nascoso" = Quelle A[10] (vgl. Notenband, S. 87): Mozart notiert die Gesangsstimme für die ersten beiden Strophen und erste Zeile der dritten (vgl. Quelle C[1], Bl. 7[v], Z. 6-13). Die Skizze enthält keine instrumentalen Zusätze, bricht in T. 20 nach dem 3. 4tel ab und ist untextiert. Durch Vergleich mit dem Partitur-Entwurf ist die Zuordnung des Gesangstextes eindeutig.
Bei der Übernahme in den Partitur-Entwurf verkürzt Mozart die Skizze um einen Takt (T. 16 mit Auftakt ist nicht in den Entwurf übernommen); dadurch entfällt nach „La fedeltà dov'è" in T. 15 die doppelte Wiederholung der Frage „dov'è". T. 15-17 lauten in der Skizze (hier mit Versuch der Textunterlegung):



Die Skizze zur Arie des Chichibio „Ogni momento" = Quelle A[8] (vgl. Notenband, S. 88 f.): Mozart notiert (unter Hinzufügung von Textmarken) die Gesangsstimme von ihrem ersten Einsatz bis zu ihrem Schluß. Die Skizze enthält außerdem sechs Instrumentaleinwürfe im Violinschlüssel (in T. 8/9, 10/11, 18/19, 20/21, 54/55 und 56/57, jeweils das Motiv ♪♪♪ | ♩ 𝄾).
Die Skizze umfaßt 58 Takte mit Auftakt, der Partitur-Entwurf vom Einsatz der Gesangsstimme bis zu ihrem Schluß jedoch 56 Takte mit Auftakt. T. 15, 2. Hälfte, bis T. 18, 1. Hälfte, der Skizzen-Fassung hat Mozart nicht in die Partitur übernommen und damit auf eine mögliche Wiederholung des Textes „d'un cincinnato inzibettato" verzichtet. Auch die Instrumentaleinwürfe stehen nicht im Partitur-Entwurf.

Die Skizze zu der nicht ausgeführten Arie des Biondello „Che parli, che dica" = Quelle A[9] (vgl. Notenband, S. 88 f.): Die zum Teil textierte Skizze der Gesangsstimme umfaßt das ganze Stück; sie enthält außerdem vier Instrumentaleinwürfe im Violinschlüssel.
Die Arie hat vermutlich folgenden Aufbau (Taktzählung hier nach dem Notenband bzw. von NMA X/30/3: *Skizzen* abweichend; Gesangstext nach Quelle C[1]):

a	T. 1 (mit Auftakt) bis T. 20, 1. 4tel: „Che parli, che dica / Quel viso di pazzo; / Hò Venere amica, / Cupido è per me." (T. 7/8 und T. 19/20: Instrumentaleinwürfe für *clar:* bzw. vermutlich Violine).
b1	T. 21 (mit Auftakt) bis T. 36, 1. 4tel: „De' matti non curo / La furia, e schiammazzo: / Del mio più sicuro / Trionfo non c'è."
b2	T. 37 (mit Auftakt) bis T. 44, 1. 4tel: wohl nochmals zum Text: „De' matti non curo [...] Trionfo non c'è."
da capo	T. 1 (mit Auftakt) bis T. 20, 1. 4tel (= a)
b3	T. 46 (mit Auftakt) bis T. 63, 1. 4tel: wohl nochmals zum Text: „De' matti non curo [...] Trionfo non c'è."

da capo	T. 1 (mit Auftakt) bis T. 20, 1. 4tel (= a)
c	T. 63 (*Al*[legro] *ass*[ai]) bis zum Schluß: „Oh quanto voglio ridere / Stasera à quel suppè; / Sentir quel Vecchio à stridere / È un gran baccano affè." (T. 72/73, T. 75-77 und wohl auch T. 88 bis zum Schluß [zum letzteren vgl. NMA X/30/3: *Skizzen*]: Instrumentaleinwürfe jeweils für Violine?).

Der Instrumentaleinwurf in T. 7/8 ist von besonderer Bedeutung: nur an dieser Stelle im Opern-Fragment KV 422 verlangt Mozart eine Klarinette.

Die Skizze zum Duett Auretta/Chichibio „Ho un pensiero" = Quelle A^{x} (vgl. NMA X/30/3, Skizzenblatt 57A, sowie in diesem Krit. Bericht Notenanhang, S. 101 ff.): Die Skizze enthält 40 Takte (zudem 14 nach T. 22 gestrichene Takte).
Mozart skizziert den Verlauf der beiden Gesangsstimmen vom ersten Einsatz des Chichibio bis zum Abschnitt „chi potria in cent' anni indovinar?" (vgl. Notenband, S. 79, T. 8, bis S. 83, T. 44). Die Skizze ist untextiert. Der thematische Einwurf in T. 24-27 (Unterstimme) ist, da im Violinschlüssel zu lesen, instrumentaler Art. Im Partitur-Entwurf (vgl. Notenband, S. 82, T. 32-35) weist Mozart diese Noten dem Instrumentalbaß zu.
Abgesehen von diesem Instrumentaleinwurf (sowie dem kurzen Einwurf in T. 29a f.) enthält die Skizze nur die beiden Gesangsstimmen. Von T. 1 bis 23a bietet die Skizze schon die Fassung des Partitur-Entwurfes (vgl. Notenband, S. 79 ff., T. 8 ff.), jedoch mit folgenden Abweichungen: T. 6-8 der Skizze werden im Partitur-Entwurf auf zwei Takte verkürzt und melodisch in Dreiklangschritte umgeformt (vgl. Notenband, S. 79 f., T. 13 f.); durch die Verkürzung entfällt die erste Wiederholung des Textes „quella torre vuol scalar". Dagegen erweitert Mozart den T. 19 der Skizze im Partitur-Entwurf auf drei Takte (vgl. Notenband, S. 81, T. 25-27), indem er hier den Abschnitt „l'asinello pazzarello" wiederholt.
Ab Ende des 2. Systems bis Mitte des 5. Systems liefert die Skizze zwei Vorfassungen zum Partitur-Entwurf T. 31 bis T. 44: a) die erste Fassung (T. 23a-36a) hat Mozart gestrichen und verworfen, sie findet im Partitur-Entwurf keine Entsprechung; b) auch die zweite Fassung (T. 23-40) übernimmt Mozart in seinem Entwurf nicht getreu. Die Veränderungen betreffen insbesondere T. 31-40 der Skizze im Vergleich zum Partitur-Entwurf T. 37-44. Die Zuordnung zum Gesangstext ist teilweise unklar (vgl. *Notenanhang*, S. 101 ff.: Übertragung der Skizze mit Versuch der Textunterlegung).

b. Die Ausschnittsskizzen

Die Partitur-Skizze zum Quartett „S'oggi, oh Dei" = Quelle A^{11} (vgl. Notenband, S. 90 f.):
Die Skizze bietet eine Studie für die Takte 99 (mit Auftakt) bis 116 des Entwurfes (vgl. Notenband, S. 25 f.). Mozart notiert die vier Gesangsstimmen Celidora/Lavina/Biondello/Calandrino unter Hinzufügung des Gesangstextes. Ab T. 110, letzte beiden Noten (Calandrino), fehlt der Gesangstext, doch ist, durch Vergleich mit dem Partitur-Entwurf, die Zuordnung des Textes eindeutig. Von T. 107, 2. 4tel, bis T. 113, 1. 4tel, Instrumentaleinwürfe.
Der Partitur-Entwurf ist um einen halben Takt länger als die Skizze, indem Mozart Biondello erst in T. 113 auf dem 2. 4tel (statt in T. 112 auf dem 4. 4tel) einsetzen läßt. Der mit Violinschlüssel skizzierte Instrumentaleinwurf in T. 107-113 (vgl. vorigen Absatz) ist schwer zu ent-

ziffern; T. 107-109 sind mehrschichtig, die endgültige Version (vgl. die Übertragung in NMA X/30/3) übernimmt Mozart in seinem Partitur-Entwurf als Instrumentalbaß, gleichfalls die fünf letzten 8tel-Noten von T. 112 und die 1. Note von T. 113. Die übrigen Instrumentalnoten (gestrichen in T. 110 f. zum Part des Calandrino „O la barca di Caronte") berücksichtigt Mozart im Partitur-Entwurf nicht.

Die Partitur-Skizze zum Finale „Su via, putti, presto", T. 397-418 = Quelle A^{12} (vgl. Notenband, S. 92 f.): Mozart notiert sechs (ab T. 414 sieben) Solostimmen und den vierstimmigen Chor. Die Skizze ist untextiert (mit Ausnahme der Textmarke *si vedrà* zum Choreinsatz in T. 406/407), enthält keine Instrumentaleinwürfe und entspricht im großen und ganzen dem Partitur-Entwurf. Doch hat Mozart dort gegenüber der Skizze die Stimmen stellenweise vertauscht (vgl. z. B. T. 409 ff.: Celidora/Lavina gegenüber ChorS, oder Biondello/Calandrino gegenüber ChorT).
Der punktierte Rhythmus der Skizze (♪. 𝅘𝅥𝅯) wurde von Mozart im Partitur-Entwurf durchweg in ♪ 𝅘𝅥𝅯 geändert.

*

Der Vergleich von Skizzen und Partitur-Entwürfen zeigt, wie Mozart bei der Komposition vorgegangen ist. Er notiert für drei Arien sowie das Duett *„Ho un pensiero"* ein- bis mehrstimmige Verlaufsskizzen, teilweise schon mit Instrumentaleinwürfen. Für die Arie *„Se fosse qui nascoso"* umfaßt die Skizze etwa ein Viertel, im Falle des Duettes *„Ho un pensiero"* etwa die Hälfte des Stückes vom Einsatz der Gesangsstimme(n) an; für die Arien *„Ogni momento"* und *„Che parli, che dica"* bieten die Skizzen jeweils schon den Gesamtverlauf der Gesangsstimme.
Die Verlaufsskizzen sind entweder zum Teil textiert (die Quellen A^8 und A^9) oder untextiert (die Quellen A^{10} und A^x), doch erlauben Fähnchen und Balken die Zuordnung des Gesangstextes. Mozart hatte bei der Skizzierung das Libretto zur Hand. Mit Wiederholungen auf einzelne Textabschnitte rundet Mozart schon in den Skizzen den Melodieverlauf.
Die Verlaufsskizzen verarbeitet Mozart dann in Partitur. Dieser Partitur-Entwurf ist schließlich gewissermaßen die Grundpartitur. Er enthält, vollständig für das betreffende Stück, die Gesangsstimme(n) und den Instrumentalbaß und zwar mit Dynamik und Artikulation[14], außerdem entweder die ausgeführte Orchester-Einleitung (Quelle A^1: vgl. Notenband, S. XV [Faksimile] und S. 79 [Übertragung]; Quelle A^4: vgl. Notenband, S. 13) oder wenigstens zu Beginn des Stückes einen instrumentalen Entwurf (Quelle A^2: vgl. Notenband, S. XIII [Faksimile] und S. 4 [Übertragung]; Quelle A^3: vgl. Notenband, S. 9; Quelle A^6: vgl. Notenband, S. 19; Quelle A^7: vgl. Notenband, S. 30). Zu Beginn, als Vorsatz vor der Akkoladenklammer, bezeichnet Mozart die Instrumente der Partitur, und zwar auch für zunächst unbeschriebene Systeme (Quelle A^6: vgl. Notenband, S. 19; Quelle A^7: vgl. Notenband, S. 30).

14 Das Verhältnis von Grundpartitur zur ausgeführten Partitur kann man z. B. an Mozarts Händel-Bearbeitungen studieren. Dort läßt sich Mozart von einem Kopisten nach dem Händelschen Werk jeweils eine Grundpartitur erstellen, welche für das ganze Stück die Gesangsstimmen und den Instrumentalbaß mit den dynamischen und artikulatorischen Zeichen enthält. Im Anschluß daran trägt Mozart die Instrumentation ein (vgl. NMA X/28/1, Bde. 1 bis 4, jeweils Krit. Berichte).

Violinen und Viola stehen am Kopf der Partitur. Oboen, gegebenenfalls Hörner, Trompeten und Fagotte schließen sich an. Flöten und Klarinetten fehlen in den Partitur-Entwürfen; Klarinetten sind jedoch in der Skizze Quelle A^9 (*„Che parli, che dica"*) vermerkt.
Die Ausschnittsskizzen (zu Quartett und Finale) hat Mozart wahrscheinlich nicht vorher, sondern während der Arbeit an den jeweiligen Partituren verfaßt. In der Quartett-Skizze (Quelle A^{11}) komponiert er das Frage- und Antwort-Spiel T. 99 ff., in der Finale-Skizze (Quelle A^{12}) den Übergang zur Coda. Auch hier hat Mozart nicht alles getreu in die Partitur-Entwürfe übernommen: Er verlängert das Quartett um einen halben Takt, im Finale tauscht er die Stimmen von Chor und Solisten.
Die Partitur-Entwürfe haben, obwohl sie rasch und mit einigen Korrekturen geschrieben sind, Reinschrift-Charakter. Nach Eintrag der größtenteils noch fehlenden Instrumentation wären die Partituren abgeschlossen gewesen, so daß das Aufführungsmaterial hätte daraus kopiert werden können.

3. Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* in der Überlieferung von Johann Simon Mayr

Waren Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* ursprünglich Teil des von Constanze Mozart an Johann Anton André verkauften Bestandes?
Mit Vertrag vom 8. November 1799 verkaufte Constanze Mozart den größten Teil von Mozarts Autographen an Johann Anton André (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1262, sowie Dok, S. 425 und S. 528-531).
Am 21. Februar 1800 will Constanze von André wissen *„wie viele Scenen und Acte fertig sind von der teutschen Oper ohne Namen, in welchem, statt Recitativ, Melodram ist* [d. h. *Zaide (Das Serail)* KV 344 (336^b)]*; ferner wie viele Scenen bearbeitet sind in den 2. unvollendeten italiänischen Opern* [am Rand: *und was sonst characteristisch daran ist.*] *L'oca del Cairo und Lo sposa deluso. dieses glaube ich, sind die Namen"* (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1285, Z. 85-95).
Die Antwort von André ist nicht erhalten, wohl aber Constanzes „Schluß*nachrichten über Mozarts Fragmente.*" im Brief an Breitkopf & Härtel vom 12. Mai 1800 (Bauer-Deutsch IV, Nr. 1297, Z. 10-16):
„1. Von der Oper: Lo sposo deluso: 2 Scenen in Entwurf Scena 3. *Eugenia.* Scena 4. *Pulcherio.*
2. Von der Oper L'Oca del Cairo: 4 Scenen und 1 Finale. 1. Scene *Aria von Chichibio.* Scene 3. *Duetto von Chichibio und Auretta.* Scene 6. *Aria von Auretta.* Scene 11. *Quartetto. Celidora, Lavina, Biondello Calandrino.* Finale. *Celidora, Lavina, Auretta, Biondello, Calandrino, Don Pippo Chichibio. Größtentheils instrumentiert."*

Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* werden von Constanze nicht erwähnt; dazu der Kommentar von Joseph Heinz Eibl (Bauer-Deutsch VI, S. 540): *„Constanze erwähnt hier nur die unvollständigen Szenen 3 (Nr. 4) und 4 (Nr. 5)* [...] *Nicht als ‚Fragment' erwähnt ist die Arie* ‚Siano pronte centotrentasei carrozze' *die als 48taktiges Fragment in NMA II/5/13 als Nr. 4 abgedruckt ist. Das bestätigt die Vermutung, daß diese Arie (Szene) im Bestand Andrés noch vollständig vorhanden war, denn die Angaben Constanzes im vorliegenden Brief beruhen auf einer von Constanze am 21. 2. 1800* [...] *erbetenen Auskunft Andrés."*

In der Tat sprechen verschiedene Indizien dafür, daß Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* Teil des von Constanze an André verkauften Bestandes waren, den übrigen autographen Entwürfen und Skizzen beigelegen hat und auch in die Hände von André gelangt ist, und zwar:

a. Nissens Numerierung: Wie im Abschnitt *I. Quellen* angegeben (S. 9), hat Nissen die Faszikel der Partitur-Entwürfe A^1 bis A^7 von *1* bis *8* durchnumeriert, wobei „No. 6" (im Anschluß an das Rezitativ *„O pazzo, pazzissimo Biondello!"* [Nissens No. *5*] und vor dem Quartett [Nissens No. *7*]) heute fehlt. Es war also, als Nissen seine Numerierung vornahm, ein weiterer Faszikel vorhanden. Was anderes könnte dies gewesen sein, als die an das Rezitativ *„O pazzo, pazzissimo Biondello!"* anschließende Szene (Arie und Terzett) *„Siano pronte alle gran nozze"*? Am Schluß des Rezitativs steht Mozarts Hinweis: *Segue L'aria di Don Pippo.*

b. Johann Anton Andrés Erwähnung 1833 von *„8"* vorhandenen Partitur-Entwürfen (André hs. Verz.[15], Bl. 50^v):

„L'oca del Cairo, Drama giocoso per Musica.

Nach der neuesten Mozart'schen Biographie [Nissen] *(Pag. 476) hatte Mozart diese und die vorhergehende Oper (Lo sposo deluso) während seines Aufenthaltes im Sommer 1783 in Salzburg geschrieben.*

Von dieser ebenfalls komischen Oper ist nur der Text des ersten Aktes und sämtliche von Mozart komponierte Stücke dieses 1ten Aktes, in allem 8, sind nur in Partitur=Entwurf vorhanden, sie sind aber zu den schönsten Arbeiten seiner Opern zu zählen. – Ich notire davon nebenstehend das Thema der ersten und letzten Numer [entsprechend notiert André auf Bl. 51^r die Incipits von Quelle A^1, T. 1/2 und T. 8/9, sowie von Quelle A^7, T. 1/2 und T. 22/23].

Die Personen dieser Oper sind: Don Pippo (Baß), Donna Pantea (Discant), Celidora (Sopran), Biondello (Tenor), Calandrino (Tenor), Lavina (Sopran), Chichibio (Baß) und Auretta (Sopran)." [Das Personenverzeichnis entspricht Quelle C^1; vgl. Notenband, S. XVI, sowie in diesem Krit. Bericht das Faksimile auf S. 55.]

Zur Zeit Andrés waren also jene acht Partitur-Entwürfe vorhanden, die Nissen numeriert hatte.

c. Julius Andrés Notiz auf Bl. 9^r der Quelle C^1, neben dem Text von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"*: *Diese Arie des / Don Pippo ist / nicht vorhanden, u.*[nd] *mußte, / wenn zu Hofr.*[ath] *A.*[ndrés] */ Lebzeiten noch vorräthig, / abhanden gekomen seyn.* [siehe das Faksimile auf S. 69]

Johann Anton André hatte also, zusammen mit den heute vorliegenden autographen Entwürfen, auch Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* erworben; erst später, nach seinem Tode, sei die *„Arie"* (so genannt, da es sich tatsächlich um eine Arie handelt, die in ein Buffo-Terzett mündet) *„abhanden gekommen"*.

Da der Klavierauszug von Julius André (vgl. Quelle D) Arie und Terzett nicht enthält, sind sie offensichtlich vorher (aber nicht vor 1833; vgl. André hs. Verz.) *„abhanden gekommen"*.

---

15 Original verloren; eine im Haus von André 1850 möglicherweise für Otto Jahn angefertigte Kopie in: The British Library (Music Library) London, Signatur: *Add. Ms. 32412.*

Hat Mozart Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* vollständig ausgeführt? Entspricht Mayrs Abschrift Mozarts heute verschollener Partitur?
Stimmenauszüge werden im allgemeinen erst hergestellt, wenn die Komposition abgeschlossen ist. Die Existenz der Stimmenabschrift Quelle B^+ deutet darauf hin, daß Mozart die Komposition von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* abgeschlossen hatte. Das Papier von Quelle B^+ (von Mozart erst Mitte 1786 oder später verwendet)[16] sowie die Überlieferung der Nummer zusammen mit Quelle A machen wahrscheinlich, daß Arie und Terzett noch zu Lebzeiten Mozarts aufgeführt wurden.
Quelle B^+ stimmt in den dort vorhandenen 48 Takten der Gesangsstimme und des Instrumentalbasses (abgesehen von geringfügigen Abweichungen insbesondere in der Artikulation) mit Mayrs Kopie (Quelle B) überein. Außerdem verbürgt die Übereinstimmung des Gesangstextes (Quelle B entsprechend den Quellen C^1 und B^+) die Echtheit der Kopie Mayrs als Mozart-Komposition. Nur Mozart kann diesen Text vertont haben. Wer sonst hätte das unvollständige Libretto der Oper hervorgezogen, um eine einzige, ohne Kontext schwer verständliche Szene daraus zu komponieren? Als Überschrift hat Mayr den Namen *Mozart* über seiner Kopie ausdrücklich vermerkt. Die Partitur ist (wie Mozarts Entwürfe Quellen A^2-A^6) 10zeilig rastriert; auch die Partituranordnung entspricht derjenigen der anderen Entwürfe.
Quelle B ist zügig geschrieben, also keine Arbeitspartitur. Nichts deutet im Schriftbild darauf hin, daß Mayr Ergänzungen (etwa in der Instrumentation) vorgenommen hat. Wir wissen allerdings nicht, ob Mozarts Partitur von Arie und Terzett ergänzungsbedürftig war, doch spricht das Vorhandensein von Quelle B^+ dagegen. Aus dem Reinschrift-Charakter von Quelle B können wir schließen, daß Mayrs Kopie seiner Vorlage entsprochen hat.

Wie ist Mayr an seine Vorlage gekommen?
Mayr hat Mozart persönlich nicht gekannt, ist aber einmal in Wien Constanze Mozart begegnet. Auf diese Begegnung bezieht sich Constanze in einem Brief an Mayr (Biblioteca Civica Bergamo, Signatur: *Sala 32.D 8.29/1*), in welchem sie Mayr bittet, sich für ihren Sohn Karl, der in Mailand Musik studiere, zu verwenden. Der Brief ist mehrfach publiziert[17], doch sei er hier noch einmal wiedergegeben und kommentiert:

„Schätzbarester Herr Kapellemeister
Wundern Sie sich nicht, nach dem ich nur / einmahl in Wien das Glück hatte, Sie selbst / zu sprechen, daß ich mir die freuheit nehme, / Sie mit einer so großen Bitte zu be= / lästigen; allein was thut nicht eine Mutter / ihr Kind so glücklich wie möglich zu machen. / Mein ältester Sohn der in Mailand ist um / die Musique zu studiren, und so viel / von Ihrem Ruhm, und großem Talent / gehört hat, läß[t] *mir keine Ruhe, ihn, Ihrer / Güte, und freundschaft zu empfehlen. / Nehmen Sie Hochgeehrdester* [*ehr* möglicherweise aus *sche* korr.] *Herr Kapelle= / meister dahero nicht übel, wen*[n] *ich Sie / bitte, sich eines jungen Mannes anzu= / nehmen, dessen Vater nur all zu frühe / für ihn starb. machen Sie dadurch zugleich / Sohn und Mutter glücklich, welche nie / auf hören werden zu seyn, Ihre danck / barste, Sie hochschätzente / Constance / Mozart / An Herren / Herren Kapellmeister Majer"*

16 Vgl. TysonWK, S. XXIV.

17 Schiedermair, *Simon Mayr*, op. cit., Bd. 2, S. 192; Arrigo Gazzaniga, *Il Fondo musicale Mayr*, op. cit., Anhang (Faksimile); Rudolph Angermüller, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 24 (1976), Doppelheft 1/2, S. 24.

Der Brief ist undatiert, fällt aber wahrscheinlich in die Jahre 1806-1809[18]. Die Antwort an Constanze ist nicht erhalten. Wir wissen auch nicht, ob eine mögliche Empfehlung Mayrs zur Anstellung Karl Mozarts geführt oder beigetragen hat. Jedenfalls wurde Karl Mozart 1810 österreichischer Staatsbeamter in Mailand[19]. In Constanzes Briefen an ihren Sohn während seines Studiums in Mailand wird Mayr nicht erwähnt[20]. Ebenso spricht Karl in seiner Korrespondenz mit der Mutter nicht über Mayr[21].

Die Begegnung Mayrs mit Constanze hat wahrscheinlich im Herbst/Winter 1802/1803 stattgefunden. In Wien wurden damals Mayrs Opern *L'Equivoco* und *Ercole in Lidia* aufgeführt[22] und Mayr war selbst in Wien[23]. Zwar hatte er sein Amt als Kapellmeister an S. Maria Maggiore in Bergamo im Mai 1802, also nur wenige Monate vorher, angetreten, doch hatte die Kirchenverwaltung (in einem Brief vom 28. Juni) den Vorgänger Mayrs, Carlo Lenzi, gebeten, das Amt des Kapellmeisters interimistisch, wegen bereits früher eingegangener Theater-Verpflichtungen Mayrs andernorts, bis nach dem Karneval 1803 wahrzunehmen[24]. Mayr reiste über Venedig und Triest und kam in den ersten August-Tagen 1802 in Wien an, wo er bis zum 17. Februar 1803 blieb[25]. Nach 1803 hat Mayr Bergamo nur selten verlassen, da sein Amt ihn fest an die Kirche band. Eine nicht dokumentierte Reise nach Wien nach 1803 ist daher unwahrscheinlich, und eine Reise außerhalb Italiens unternahm Mayr offensichtlich nur 1838, und zwar in seine bayerische Heimat.

Wenn Mozarts verschollene Originalpartitur von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* als Teil des übrigen autographen Bestandes von *L'oca del Cairo* ab 1800 bei Johann Anton André in Offenbach war (vgl. S. 35 f.), dann kann Mayr bei seinem Wien-Aufenthalt 1802/1803 Mozarts Autograph nicht kopiert haben. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob er bei einem früheren Aufenthalt in Wien dazu Gelegenheit hatte. Obschon nicht belegt, ist es möglich, daß Mayr auch 1797/1798, zur früheren Serie seiner Opern-Aufführungen *Un pazzo ne fa cento* und *Lodoiska* nach Wien gereist war, ebenfalls von Venedig aus, wo er die beiden Opern aufgeführt hatte[26]. Doch eine damalige Begegnung mit Constanze Mozart oder gar ein Besuch im Hause Mozart ist eher unwahrscheinlich. Aus dem Brief Constanzes

---

18 1806-1810 studierte Karl Mozart beim Mailänder Hofkapellmeister Bonifazio Asioli (1769-1832). Am 26. Juni 1809 heiratet Constanze Georg Nikolaus von Nissen; von da an tragen ihre Briefe die Unterschrift *Constance Nissen* bzw. *von Nissen* (oft mit Zusatz *Witwe Mozart*).

19 Dok, S. 432.

20 Vgl. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1370, 1371, 1373-1375, 1378 sowie 1381-1389.

21 Freundliche Mitteilung von Rudolph Angermüller (betrifft lediglich die Korrespondenz von Karl Mozart in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg).

22 Vgl. Schiedermair, *Simon Mayr*, op. cit., Bd. I, S. 20 ff.

23 Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* V (Leipzig, 3. November 1802), Sp. 155: *„Der Kapellmeister Simon Mayer, der Ihnen als Verfasser der Ginevra ohne Zweifel bekannt ist, lebt jetzt hier"*.

24 Archivio della Chiesa di S. Maria Maggiore in Bergamo: Registro di lettere 1796-1805, *No 1415*. Vgl. Annalisa Bonazzi, *Il carteggio inedito Johann Simon Mayr della Biblioteca Civica Angelo Mai: corrispondenza con Marco Bonesi*, in: *Bergomum* LXXXVII (1992), S. 17.

25 Vgl. Mayrs Briefe an seine Frau aus Wien, auszugsweise mitgeteilt von Girolamo Calvi in: *Gazzetta musicale di Milano* 22 (1846), S. 170-172. Eine Begegnung mit Constanze Mozart erwähnt Mayr nicht.

26 Vgl. Schiedermair, *Simon Mayr*, op. cit., Bd. I, S. 20 ff.

an Mayr in Sachen ihres Sohnes Karl geht hervor, daß sie *„nur einmal"* Gelegenheit hatte, Mayr *„zu sprechen"*, was nach einer flüchtigen Begegnung klingt. Hätte Mayr Constanze zu Hause besucht oder wäre dieser Besuch gar die Wiederholung eines früheren gewesen, würde sich Constanze in ihrem Brief wohl anders ausgedrückt haben.
Über persönliche Beziehungen Mayrs zu André wissen wir nichts, wie auch Briefe Mayrs an André oder von André an Mayr nicht bekannt sind. Es gibt keinen Hinweis auf einen Besuch Mayrs in Offenbach oder Andrés in Bergamo.
Mayr könnte jedoch eine Kopie von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* durch Vermittlung Constanzes oder/und über Karl Mozart in Mailand erhalten haben. An dieser Stelle kommt ein weiterer Vermittler in Frage: Peter Lichtenthal, der mit den Söhnen Mozarts schon in Wien und mit Karl dann in Mailand befreundet war[27].
Constanze hat eine Partiturkopie von Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* wohl kaum anfertigen lassen, bevor der Bestand an André abgeliefert wurde, doch könnte schon vorher eine Partiturkopie im Hause Mozart vorhanden gewesen sein. Die Existenz einer zeitgenössischen Stimmenkopie (Quelle B^+) legt die Annahme nahe, daß dieses Stück aufgeführt wurde (oder werden sollte: die Abschrift ist allerdings unvollständig überliefert, was auch bedeuten könnte, daß sie unvollständig angefertigt war), und zwar noch zu Mozarts Lebzeiten, jedenfalls aber vor 1800 (Erwerb von Quelle B^+ zusammen mit Quelle A durch André).
Kehren wir noch einmal zur Handschrift Bergamo *Mayr 575*, in welcher sich Mayrs Abschrift von Arie und Terzett befindet, zurück. Die gesamte Handschrift ist in einheitlichem Schriftduktus, ohne Unterschied der Tinte, geschrieben. Die einzelnen Nummern bilden keine eigenen Lagen und beginnen größtenteils auf den Verso-Seiten – ein Indiz für die zeitlich einheit-

---

27 Peter Lichtenthal (1780-1853) war seit 1810 Zensor des Lombardisch-Venezianischen Königreiches in Mailand und blieb dort bis zu seinem Tode. Er lebte von 1799-1809 in Wien, wo er zum Doktor der Medizin promovierte und auch Musik studierte. Die Witwe Mozarts und ihre beiden Söhne gehörten zu seinem Bekanntenkreis. Für den jüngeren Karl hatte er aber besondere Interesse, weil dieser, wie Lichtenthal selbst, Beamter in Mailand war. Lichtenthal widmete Constanze Mozart seine Schrift *Harmonik für Damen*, Wien 1806. Seit 1812 war Lichtenthal Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Als Musiker und Musikschriftsteller setzte sich Lichtenthal nachdrücklich für Mozart ein, dessen Musik er außerordentlich liebte. Vgl. Claudio Sartori, *Un fedele di Mozart a Milano sul principio del secolo scorso*, in: *Ricordiana*, Mailand, Januar 1956, S. 23-26, sowie Artikel „Lichtenthal" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel etc. 1949 ff., Bd. 8, Sp. 738/739. 1816 erschienen in Mailand Lichtenthals *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart*, die erste italienische Mozart-Biographie. Sie beruht wohl teilweise auf Informationen, die Lichtenthal direkt von der Familie Mozart erhalten hatte bzw. indirekt auf den von Johann Friedrich Rochlitz in der Leiziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* mitgeteilten Anekdoten. Lichtenthal besaß selbst Mozartiana (KV 417^d; vgl. Krit. Bericht zu NMA VIII/20/Abteilung 1: *Streichquartette · Band 3* (Ludwig Finscher), S. c/83 f. – *„Ein Spinettel, das mozartisch war oder gewesen seyn soll, ist dem Doctor Lichtenthal gegen seinen Schein, daß er es auf Verlangen wieder hergiebt, anvertraut worden"* (Brief von Nikolaus und Constanze Nissen an Karl Mozart in Mailand vom 13. Juni 1810; vgl. Bauer-Deutsch IV, Nr. 1388, Z. 11 ff., sowie VI, S. 601 f.). Lichtenthals Mozart-Biographie ist im Fondo Mayr (Biblioteca Civica Bergamo) nicht vorhanden, wohl aber sein Hauptwerk *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 Bde., Mailand 1826. Lichtenthal war mit Mayr gut bekannt; dies belegen nicht weniger als 70 Briefe von Lichtenthal an Mayr aus den Jahren 1817 bis 1845 (Biblioteca Civica Bergamo); sie werden im Rahmen einer von Annalisa Bonazzi (Bergamo) besorgten Publikation der Korrespondenz Mayrs veröffentlicht. Vielleicht sind bei näherer Sichtung dieser Briefe und des Lichtenthal-Nachlasses (Biblioteca del Conservatorio „Giuseppe Verdi" Mailand) weiterführende Hinweise auf einen bisher nicht belegten Noten-Austausch mit Mayr ausfindig zu machen.

liche Niederschrift. Mayr hatte offenbar die elf in dieser Handschrift vereinten Nummern vorliegen, als er sie in Bergamo zügig nacheinander kopierte. Es lag ihm also zur Abschrift eine Partitur von Arie und Terzett vor, die heute nicht im Fondo Mayr vorhanden ist – genausowenig wie die Vorlagen der übrigen Stücke der Handschrift *Mayr 575*.
Es bleibt somit offen, wie Mayr an seine Vorlage gekommen ist, bei der es kaum um das heute verschollene Autograph Mozarts gehandelt hat (vgl. auch *Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband*, S. 106).

4. Reihenfolge der Partitur-Entwürfe und Einordnung des Duettes „*Ho un pensiero*"

a. Die Ordnung Nissens

Bei der Sichtung von Mozarts Nachlaß hat Nissen auch die Fragmente der Oper *L'oca del Cairo* geordnet und beschriftet. Er numeriert die Partitur-Entwürfe A^1 bis A^7 als No. *1* bis *8* („N. 6" fehlt). Dem Gesamtband *L'oca del Cairo* gibt Nissen auf den Partitur-Entwürfen jeweils die Ordnungsnummer *35*. Diese Nummer ist rätselhaft. In Nissens Verzeichnis von Mozarts „*hinterlassenen Werken*" (NissenB, *Anhang*) wird *L'oca del Cairo* weder unter den Fragmenten und Entwürfen (*III.*) noch unter den vollendeten Kompositionen (*IV.*) rubriziert. Eine Zuordnung unter *IV.*, im Anschluß an die *Entführung aus dem Serail* (= *34*), wurde möglicherweise zunächst geplant, jedoch nicht durchgeführt, da *L'oca* letzthin zu den Fragmenten (*III.*) gehörte.
Anders als die Partitur-Entwürfe hat Nissen die Skizzen zu *L'oca del Cairo* nicht numeriert, beschriftete aber die Quellen A^{11} und A^{12} als zu *L'oca del Cairo* gehörend. Doch die Zugehörigkeit von Quelle A^x hat er nicht erkannt und vermerkte lediglich: *Diese Noten können anderswo gebraucht seyn.*
Nissen numeriert die Partitur-Entwürfe A^2-A^7 entsprechend der Reihenfolge, in welcher die Stücke in Quelle C vorkommen. Für das Duett „*Ho un pensiero*" fand er keinen Anhaltspunkt in Quelle C, da der Text dort fehlt. Er stellt das Duett als No. *1* den übrigen Entwürfen voran. Daraus wird man aber nicht ableiten können, daß er der Meinung war, das Duett „*Ho un pensiero*" sollte inhaltlich und kompositorisch dem anderen Duett Auretta/Chichibio „*Così si fa*" (Quelle A^2) vorausgehen. Er zog es wohl vor, die Reihenfolge der Partitur-Entwürfe entsprechend Quelle C unversehrt zu lassen und das Duett „*Ho un pensiero*" außerhalb des übrigen Corpus der Partitur-Entwürfe zu stellen. Dies tat er offenbar lieber zu Beginn als am Schluß nach dem Finale.

b. Die Ordnung Julius Andrés / Otto Jahns

Der von Julius André besorgte Klavierauszug (Quelle D) ordnet die Partitur-Entwürfe in der Reihenfolge $A^2 - A^3 - A^4 - A^1 - A^5 - A^6 - A^7$. Das Duett „*Ho un pensiero*" steht also in Quelle D in der Mitte, nach der Arie des Chichibio „*Ogni momento*" und vor dem Rezitativ „*O pazzo, pazzissimo Biondello!*". Im Vorwort zu seiner Edition geht Julius André nicht auf die Einordnung des Duettes ein, zitiert aber eine Mitteilung von Otto Jahn: „*vom Duett ist der Text nicht da – wahrscheinlich ist es ein späterer Zusatz, seine Stellung unmittelbar vor dem Finale ist aus dem Zusammenhang leicht zu bestimmen.*" (In seiner Mozart-Biographie berührt Jahn die Einordnung des Duettes nicht.) Der Meinung Jahns, das Duett unmittelbar

vor dem Finale einzuordnen, ist Julius André in seiner Edition allerdings nicht gefolgt. Dabei leuchtet Jahns Meinung aus inhaltlichen Gründen ein: Der Text könnte in Zusammenhang mit Aurettas und Chichibios Ausgang aus dem Palast des Don Pippo und ihrem Verweilen bei der Festung stehen. Quelle C^1, Bl. 13^r, Z. 16, enthält zu Beginn des Finales Mozarts Randbuchstaben *(H)*. Folgt man Jahns Vermutung, so wäre hier – vor dem Finale – das Duett *„Ho un pensiero"* einzufügen. Da der Text in Quelle C fehlt, bleibt die Einordnung des Stückes letztlich jedoch hypothetisch. Die NMA hat sich daher entschlossen, die Nummer in den Anhang I der Ausgabe zu stellen (S. 79-86). AMA folgt Quelle D.

c. Bleistift-Numerierungen der Arien und Ensemble-Nummern im autographen Konvolut (Quelle A mit B^+)

Wie im Abschnitt *I. Quellen* bereits erwähnt (S. 9), sind die Nummern des Konvolutes zwei- bis viermal in jeweils anderer Ordnung mit Bleistift numeriert. Es steht im Konvolut:

auf Seite:	1	13	33	49	57	61	85	143	147	153
1. (links oben links):	*6.*	*1.*	*2.*	*3.*	*4.*	*5.*	*7.*	–	–	–
2. (links oben rechts):	*N. 4*	*N. 1*	*N. 2*	*N. 3*	*N. 5*	*N. 6*	*N. 7*	–	–	*zu N. 5*
3. (links unten):	*8*	*5*	*6*	*7*	*9*	*10*	*11*	*3*	*2*	*4*
4. (rechts oben):	*5*	*2*	*3*	*4*	*8*	*6*	*7*	*10*	*11*	*9*

[Die bei den Numerierungen „3. (links unten)" und „4. (rechts oben)" jeweils fehlende Ziffer „1" steht auf dem Titelblatt von Quelle C.]

Die Numerierungen ergeben die Reihenfolgen:

1.*)	A^2	A^3	A^4	A^5	A^6	A^1	A^7	–	–	–
2.**)	A^2	A^3	A^4	A^1	A^5	A^6	A^7	–	–	–
3.+)	$A^{11/12}$	$A^{8\text{-}10}$	B^+	A^2	A^3	A^4	A^1	A^5	A^6	A^7
4.++)	A^2	A^3	A^4	A^1	A^6	A^7	A^5	B^+	$A^{8\text{-}10}$	$A^{11/12}$

*) entsprechend NMA, mit Ausnahme der letzten beiden Nummern.

**) entsprechend Quelle D und AMA

+) legt für die Partitur-Entwürfe Quelle D bzw. AMA zugrunde und ordnet die Skizzen sowie Quelle B^+ voranstehend ein.

++) legt gleichfalls Quelle D bzw. AMA zugrunde (ausgenommen Quellen A^5-A^7) und läßt Quelle B^+ sowie die Skizzen den Partitur-Entwürfen folgen.

Für die NMA sind die Bleistift-Numerierungen der Entwürfe und Skizzen ohne textkritische Bedeutung (vgl. den folgenden Abschnitt).

III. Einzelbemerkungen zu den Quellen

Für die Partitur-Entwürfe folgt die NMA-Edition den Quellen A^1 bis A^7, für „No. 4 Aria e Terzetto" (Nachtrag 1966) der Kopie von Johann Simon Mayr (Quelle B) und für das Particell der Arie *„Siano pronte alle gran nozze"* Quelle B^+; für die Gesangstexte wurde auch das ausgeführte Libretto (Quelle C^1) zum Vergleich herangezogen.
Die Skizzen sind nach den Quellen A^8 bis A^{12} im Notenband separat ediert (Anhang: S. 87 bis 93), weshalb im folgenden bei den Nummern 2, 3, 5 und 6 (ebenso bei Anhang I: *„Ho un pensiero"*, S. 79-86) eine Trennung zwischen Bemerkungen zur Skizze und zum Partitur-Entwurf erfolgt.
Nicht eindeutige Lesarten, die im Notentext mit „?" kenntlich gemacht sind, werden hier nur dann ausgeführt, wenn eine andere Deutung möglich ist.

No. 1 Duetto *„Così si fa"* (Auretta/Chichibio)

(Quelle A^2 sowie Quelle C^1: Bl. 6^r)

Zur Quelle A^2

Takt	System	Bemerkung
4	AUR.	drittletzte Note steht über ▬
9	AUR.	szenische Anweisung *accenna Chichibio* fehlt; in NMA nach Quelle C^1 ergänzt.
11	Vc./B.	die letzten drei Noten zunächst mit Stacc.-Strichen, die dann mit Bg. überschrieben wurden.
56	V. I	2. Takthälfte: Bg. bereits mit 1. 8tel-Note angesetzt (gemeint ist aber portato zu den letzten drei Noten; vgl. T. 57)
58	Vc./B.	1. Takthälfte; urspr. wie Vortakt, dann verwischt und überschrieben.
103	AUR., CHI.	Gesangstext: zunächst „al'alma", das erste „a" dann gestrichen („l'alma").
107/108	CHI.	3./4. 4tel: zunächst h–d' | cis' (letzte Note nur angesetzt); verwischt und in gis–h | a geändert.
120	CHI.	1. Note (𝅗𝅥): zunächst cis'; in e' geändert.
122	AUR.	2. Takthälfte in Korr. geschrieben; urspr. Fassung nicht mehr zu erkennen.
127	V. I	Bg. in der Mitte abgesetzt, dann weitergezogen (wohl aber Ganztaktbg. gemeint).
128-131	AUR., CHI.	Pausen fehlen

No. 2 Aria „*Se fosse qui nascoso*" (Auretta)

(Quellen A^{10} und A^3 sowie Quelle C^1: Bl. 7^v, Z. 6-18)

Zur Quelle A^{10}

Takt	Bemerkung
12	2./3. 4tel korr. (= Änderung des urspr. Rhythmus: vgl. die Übertragung in NMA X/30/3)
14, 15	3. Note: jeweils 16tel d" (in Quelle A^3: c")
18	4. Note: urspr. 4tel-Note d"; in zwei 8tel-Noten c"–c" geändert.

Zur Quelle A^3

Takt	System	Bemerkung
19	Vc./B.	2. Takthälfte: Halbenotenkopf überschreibt 4tel-Notenkopf
22	Vc./B.	Note möglicherweise Korr. (oder zur Verdeutlichung nur überschrieben?)
74	CHI.	szenische Anweisung *accostandosi* fehlt; in NMA nach Quelle C^1 ergänzt.

No. 3 Aria „*Ogni momento*" (Chichibio)

(Quellen A^8 und A^4 sowie Quelle C^1: Bl. 8^r, Z. 25, bis Bl. 8^v, Z. 9)

Zur Quelle A^8

Takt	Bemerkung
2, 6	jeweils die letzten beiden 8tel-Noten: h–a (in Quelle A^4, T. 12 und 16: c'–c')
15	letzte Note verkleckst: wohl urspr. d', dann in c' korr.
24	punktierte 4tel-Note b und 4tel- und 8tel-Note g–g (in Quelle A^4, T. 32: 8tel-Note b, zwei übergebundene 4tel-Noten g und 8tel-Note e); vgl. die Bemerkung zu T. 28.
26	1. Takthälfte: wohl urspr. 8tel- und 4tel-Note f–f; korr. (in Quelle A^4, T. 34: 8tel- und 4tel-Note g–f)
28	punktierte 4tel-Note a und 4tel- und 8tel-Note f–f (in Quelle A^4, T. 36: 8tel-Note a, zwei übergebundene 4tel-Noten f und 8tel-Note d); vgl. die Bemerkung zu T. 24.
30	1. Takthälfte: urspr. 4tel- und 8tel-Note g–g; korr. in 8tel- und 4tel-Note g–g mit Haltebg. vom zweiten g zur Folgenote g (in Quelle A^4, T. 38, 1. 8tel-Note: a).

Takt	Bemerkung
46	1. Takthälfte: 4tel-Note g mit 𝄾 (in Quelle A^4, T. 54: punktierte 4tel-Note g)
47	urspr. 4tel- und 8tel-Note c'–c' und 4tel- und 8tel-Note d'–d'; korr. in 8tel-Noten c'–h–c'–d'–c'–d' (T. 55 in Quelle A^4 wie die urspr. Version von T. 47 in Quelle A^8).
49, 53	2. Takthälfte: 4tel- und 8tel-Note g–g (in Quelle A^4, T. 57 und 61: drei 8tel-Noten g)
52	die beiden letzten 8tel-Noten: zunächst a–a; korr. in c'–c'.
54	1. 4tel: urspr. c; korr. in e.

Zur Quelle A^4

Takt	System	Bemerkung
2	Ob., Cor.	1. Takthälfte: urspr. 𝄽 𝄾, d. h. Einsatz der Stimmen zunächst wohl erst in T. 2 bzw. nur dort (Mozarts üblicher Notationsweise nach) die erforderlichen Pausen gesetzt.
59-63	CHI.	über Rasur; urspr. Fassung nicht mehr zu erkennen.

Scena VIII Recitativo *„O pazzo, pazzissimo Biondello!"* (Don Pippo/Auretta)

(Quelle A^5 sowie Quelle C^1: Bl. 8^v, Z. 10, bis Bl. 9^r, Z. 21)

Zur Quelle A^5

Takt	System	Bemerkung
14	PIPPO	3. 8tel: 𝄾 verwischt
16	AUR., Bc.	zunächst Taktstrich zur Taktmitte; gestrichen.
27	PIPPO	Text „inarca il ciglio" vermutlich szenische Anweisung, die jedoch in Quelle C^1 nicht wie üblich durch Klammern (*/: :/*) abgesetzt wurde, weshalb Mozart sie vertonte.
28	AUR.	drittletzte Note: urspr. 𝅘𝅥𝅯; verwischt und überschrieben.
36	PIPPO	3. Note: irrtümlich 𝅘𝅥𝅯 (statt 𝅘𝅥𝅯)
40-42	PIPPO	die beiden Stimmen wohl als Alternativen zu verstehen. Letzte Note T. 40, Oberstimme: urspr. c'; in g geändert.
44	PIPPO	4. Note: wohl urspr. h; verwischt bzw. gestrichen und neu notiert.
45	Bc.	1. Takthälfte: wohl urspr. Halbenote g (großer Tintenklecks zwischen 𝅗𝅥 und 𝄽)

No. 4 Aria e Terzetto „*Siano pronte alle gran nozze*" (Don Pippo sowie Auretta/Don Pippo/Chichibio)

(Quellen B und B+ sowie Quelle C^1: Bl. 9^r, Z. 22 , bis Ende Bl. 9^v)

Zu allen Quellen[28]

Takt	System	Quelle	Bemerkung
6	PIPPO	B+	2. Note: ♪ (statt ♩)
9	PIPPO	B+	2. Takthälfte: irrtümlich 𝅗𝅥 (statt 𝅗𝅥.)
	Vc./B.	B+	zunächst wie T. 10; gestrichen und in 𝅗𝅥 korr.
10-14	Vc./B.	B	ohne Dynamik (steht jedoch zu V.)
16	Vc./B.	B+	2. Takthälfte: *cresc.*; NMA folgt Quelle B.
18	Vc./B.	B+	*f* zum 1. 4tel; NMA folgt Quelle B.
18, 20-21	Vc./B.	B+	Bg. zu 2./3. 4tel (vgl. die folgende Bemerkung)
19	Vc./B.	B+	Bg. zu 2. 4tel (vgl. die vorige Bemerkung)
20	Vc./B.	B+	*p* erst zur letzten Note
21	Vc./B.	B+	*p* erst zum 6. 8tel (𝄾 !)
23	PIPPO)	B+	ohne Bg.
26	Vc./B.)		
40	PIPPO	B+	vorletzte Note (a) fehlt, so daß der Gesangstext „di" auf das letzte 8tel (und „Stri-" auf das 1. 4tel von T. 41) verschiebt.
49	PIPPO	B	Gesangstext: hier und an den Parallelstellen „co' penacchi" oder „co penacchi" (statt wie in Quelle C^1: „coi pennacchi")
70 f.	PIPPO	B	Gesangstext: „tutti, cari, nuovi e belli" (statt wie in Quelle C^1: „Tutte l'ore nuovi, e belli")
72	PIPPO	B	Gesangstext: „non vo' ceder ad un" (statt wie in Quelle C^1: „non vuo' cederla ad un")
74 f.	PIPPO	B	Gesangstext: „mandorè" (statt wie in Quelle C^1: „mordoré")
88	PIPPO	C^1	szenische Anweisung: *sta pensando* (statt wie in Quelle B: *sta pensoso*)
98 ff.	PIPPO	C^1	szenische Anweisung bei „andate": *sono per partire*, bei „restate": *si fermano*, bei „partite": *partono ridendo*, und zum Schlußvers Pippos „Qual gioia per me!": *parte*.

28 Folgende Bemerkungen beziehen sich auf den 1966 erschienenen Nachtrag zum Notenband (vgl. *Vorbemerkung*, S. 8).

No. 5 Quartetto *„S'oggi, oh Dei"* (Celidora/Lavina/Biondello/Calandrino)

(Quellen A^{11} und A^{6} sowie Quelle C^{1}: Bl. 10^{v}, Z. 10, bis Ende Bl. 11^{r})

Zur Quelle A^{11}

Takt	System	Bemerkung
100	CEL., BIO.	2. bzw. 3. 4tel aus 𝄽 korr.
104	CEL., LAV.	jeweils 3. 4tel aus 𝄽 korr.
	CAL.	4. 4tel: zunächst eine Oktave tiefer notiert; korr.
105	LAV.	2. Takthälfte: urspr. b'–g'; überschrieben bzw. gestrichen und korr.
	BIO.	3. 4tel: urspr. des'; gestrichen und korr.
	CAL.	zum Beginn der 2. Takthälfte großer Tintenklecks (Korr.?)
115	CAL.	3. Note aus Notenkopf es korr.

Zur Quelle A^{6}

Takt	System	Bemerkung
29	Vc./B.	zweiter Bg. zunächst nur zu 3./4. 4tel
36	BIO.	Artikulationsbg. bis zur Vorschlagsnote gezogen (kollidiert dort mit 16tel-Fähnchen)
37	BIO.	8tel-Note es' zunächst mit eigenem Fähnchen (vgl. Notierung im Vortakt), dann mit den folgenden 16tel-Noten durch Balken verbunden.
64-77	CAL.	versehentlich in System von BIO. eingetragen
75	Vc./B.	*p* steht zwischen den beiden abbreviierten Halbenoten
78	CEL., LAV.	abweichende Notierung des 4. 4tels (𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯 gegenüber 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯) so im Autograph
94-98	BIO., CAL.	Gesangstext nur bei BIO. eingetragen
96	BIO.	2. 8tel: zunächst es'; in f' korr.
99	Vc./B.	dritte 𝄢 überschreibt 𝄡
102	BIO.	drittletztes 8tel überschreibt verwischtes ♮ (?)
103	CEL., LAV., BIO.	Quelle C^{1}: nach „viene?" steht 𝄐, wohl von Varescos Hand.
104-107	CEL., LAV., BIO.	Gesangstext nur bei CEL. eingetragen
105	BIO.	vor 1. Note Tinten-Wischer (möglicherweise Korr.)
	CAL.	1. Note: Tinten-Wischer (wohl keine Korr.)
113-116	Sgstn.	Quelle C^{1}, Gesangstext: „meglio il ponte piace à me" steht nur für BIO., „anche à me" (CAL.) ist nicht vorgesehen.
118-126	Sgstn.	Gesangstext bis 2. 4tel T. 126 nur bei CEL./CAL. eingetragen

Takt	System	Bemerkung
120	CEL.	Gesangstext „co spe-" zunächst zur Taktmitte gesetzt; verwischt und zur 1. bzw. 2. Note gesetzt.
121	CEL.	2. 4tel: zunächst es"; gestrichen und in c" korr.
	LAV.	2. 4tel: zunächst c"; gestrichen und in g' korr.
	BIO.	1. und 2. 4tel: zunächst es'–c'; gestrichen und in c'–es' korr.
126	CEL.	2. 4tel: zunächst d"; gestrichen und in b' korr.
	LAV.	2. 4tel: zunächst b'; gestrichen und in f' korr.
	BIO.	1. und 2. 4tel: zunächst d'–b; gestrichen und in b–d' korr.
126-127	CEL.	2. Hälfte T. 126 bis 2. 8tel T. 127, Gesangstext: zunächst „questo è l'"; verwischt und korr.
136 138	BIO. LAV.	bis Ende der Nummer untextiert (vgl. jedoch CAL. bzw. CEL.)
159-160	CAL.	Gesangstext ab 2. Halfte T. 159 zunächst: „non si guardi non"; gestrichen und durch ÷ (= Wiederholung des vorausgehenden Textes „non si sparmi") korr.
168	Vc./B.	oberhalb der 2. Note entweder 4tel-Hals oder 4tel-Note g' gestrichen
170, 174	Vc./B.	jeweils 4. 4tel: zunächst *f*; in *cresc.* korr.
174	BIO.	2. Takthälfte: zunächst ♩. ♪; in ♩ ♩ korr.

No. 6 Finale „*Su via, putti, presto*" (Solostimmen und Chor)

(Quellen A^{12} und A^{7} sowie Quelle C^{1}: Bl. 13^{r}, Z. 15, bis Ende Bl. 14^{v}; T. 385 ff.: in Quelle C^{1} ist der Chor nicht vorgesehen)

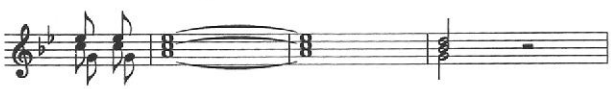
Zur Quelle A^{12}

Takt	System	Bemerkung
401, 402 403, 404	CEL., LAV. AUR.	jeweils 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (Quelle A^{7}: jeweils 𝅝 mit Haltebg. zur Folgenote)
404/405	CEL., LAV., AUR.	ohne Haltebg.
406/407	CHI.	bis 1. Note T. 407 entspr. 𝄡 notiert, dann überschrieben; nach der 1. Note T. 407 Vermerk *colB* (gemeint ist „col Biondello").
411	CEL., LAV.	vorletzte Note aus es" korr.
	AUR.	letzte Note aus c" korr.
	BIO., CAL.	vorletzte Note aus es' korr.
	ChorT	4. 4tel aus b–b korr.
412	ChorS	2. Note aus g" korr.

Zur Quelle A^7

Takt	System	Bemerkung
35	BIO.	letzte Note aus b korr.
49	LAV.	2. Note: urspr. b', dann verwischt und d'' rechts daneben notiert; zur Verdeutlichung des Gesangstextes nach der Korr. die Silben von „suda" auseinander, d. h. mit Bindestrich („su = da"), geschrieben.
53	LAV.	1./2. Note: wohl urspr. f''–es''; verwischt und überschrieben.
54	CEL.	Rollenangabe fehlt; NMA folgt Quelle C^1.
74	BIO.	2.-4. 4tel: urspr. 𝄽 𝅗𝅥 (vgl. CEL./LAV.); verwischt und überschrieben.
82	CEL.	letzte Note in Wischer notiert (Korr.?)
	CAL.	letzte Note möglicherweise aus f korr.
83	CEL.	1. Takthälfte in Korr. geschrieben: wohl urspr. punktierte 4tel- und 8tel-Note d''–c''
94	–	Taktangabe $\frac{6}{8}$ später hinzugefügt (in Vc./B. überschreibt urspr. gesetzte 4tel-Note B, die rechts von der Angabe neu notiert wurde; vgl. die folgende Bemerkung)
	Vc./B.	urspr. 4tel-Note B (vgl. die vorige Bemerkung); verwischt und korr.
106	Vc./B.	zum Taktbeginn Wischer (Korr.?)
113	CEL.	vorletzte Note möglicherweise aus f' korr.
128	CEL.	Gesangstext mit Interpunktion: „addosso!–" (statt wie in Quelle
129	LAV.	C^1: „addosso,")
132	BIO.	1. 4tel: zunächst e' mit ♮; verwischt und in f' korr.
139	BIO.	1. 4tel: zunächst f; gestrichen und in a korr.
144	AUR.	szenische Anweisung *frettolosa* fehlt; NMA folgt Quelle C^1.
147-154	Sgstn.	Gesangstext, Quelle C^1: „Cosa dici? Che mai fu?" steht nur für BIO.
148	LAV.	vor 1. 8tel-Note oberhalb des Systems undeutliche Korr.; endgültige Lesart der Note wohl es'' mit ♭ (im Gegensatz zur NMA und AMA: e'' mit [♮] bzw. e'' mit ♮); in Analogie zu den Stimmen CAL. und Vc./B., die in T. 147-151 rein chromatisch geführt sind, wäre es'' nicht nur plausibel, sondern wohl auch korrekter (vgl. auch *Berichtigungen und Ergänzungen zum Notenband*, S. 105).
150	CEL., LAV.	2. 4tel: 𝄽 in Korr. geschrieben; urspr. Lesart nicht mehr zu erkennen.
161	AUR.	Gesangtstext: „padrone" angesetzt, dann nach der 2. Silbe abgebrochen und „marchese" darunter geschrieben.
167	AUR.	1. 4tel aus 𝄽 korr.
189-213	Sgstn.	Gesangstext, Quelle C^1: „Ma, se pur [...] la passerà" ist von CEL./LAV./BIO. *à 3* zu singen

Takt	System	Bemerkung
190	CEL., LAV., BIO.	Gesangstext, Quelle C^1: „venitei“ (statt wie in Quelle A^7: „venirci“)
200	CAL.	1. Note: zunächst es' beabsichtigt (♭ bereits gesetzt), dann verwischt und korr.
205/206	LAV.	bis 1. Note T. 206 stark verschmiert: zunächst punktierte Halbenote b', zwei 8tel-Noten b' und Halbenote a' (vgl. CAL.).
215/216	CHI.	Gesangstext: „sperando“ (statt wie in Quelle C^1: „spiando“)
221	AUR.	2. Note: urspr. es'; gestrichen.
225 f.	Sgstn.	szenische Anweisung *partono, poi ritornano* fehlt; NMA folgt Quelle C^1.
236, 242	BIO., CAL.	Gesangstext: „gl'omini“ (statt wie für CEL./LAV. in Quelle C^1: „gli uomini“)
238	LAV.	1. 8tel: urspr. g" (d. h. Stimme von CEL. doppelt behalst); g' darunter notiert, Behalsung zum g" jedoch belassen.
258 260	CHI. AUR.	szenische Anweisung: *correndo* (statt wie in Quelle C^1: *corrono*)
271	CAL.	2. Takthälfte: zunächst 𝅗𝅥 (vgl. CEL./LAV./AUR.)
273	CEL.	1. Takthälfte: zunächst 𝅗𝅥 𝄽; Note überschrieben und Pause gestrichen.
278	Vc./B.	2. und 3. Triole: zunächst wie 1. Triole (g–a–h)
284	–	im 3.-11. System veränderte Partituranordnung, jedoch keine neue Stimmenbezeichnung: [Ob. I,II: ein System], [Cor. I,II: ein System], [CEL./LAV.], [AUR.], [BIO.], [CAL.], [CHI.; Notentext gestrichen und Vermerk *Viola:* oberhalb des Systems gesetzt, die Stimme jedoch nicht eingetragen; vgl. dazu die Bemerkung zu T. 287], [PIPPO], [CHI.]
285	Sgstn.	Gesangstext, Quelle C^1: „Siamo“ (statt wie in Quelle A^7: „Ah siam“)
287	–	3.-11. System: Wiedereinsetzung der urspr. Partituranordnung (vgl. die Bemerkung zu T. 284), jedoch ohne Stimmenbezeichnung (ausgenommen Vermerk *Viola* [Nissen?] zum 3. System); urspr. die Stimmen von CEL./LAV. und AUR. in das 5. bzw. 6. System eingetragen (wie in T. 284 ff.), dann verwischt und jeweils im darunterliegenden System erneut notiert.
291, 294	PIPPO	Gesangstext: „Si“ (der in Quelle C^1 nicht vorgesehen ist) von Mozart hinzugefügt
308	PIPPO	Gesangstext: „no, no, no“ (der in Quelle C^1 nicht vorgesehen ist) von Mozart hinzugefügt
313	PIPPO	Gesangstext: zunächst „poi“ statt „voi“; korr.
331	Vc./B.	Halbenote: Tinte verlaufen; vielleicht Korr. über Pause.

Takt	System	Bemerkung
338-340	LAV.	bis 1. 4tel T. 140 zunächst wie CEL. (d. h. Stimme von CEL. doppelt behalst); uberschrieben.
344	PIPPO	jeweils 2. Takthälfte: zunächst 𝄽; überschrieben.
345	CHI.	
346	PIPPO	2. Takthälfte: zunächst 𝄾 mit zwei 8tel-Noten f; gestrichen und 𝄽 gesetzt.
354	CEL.	Rollenbezeichnung fehlt, jedoch (entspr. der Angabe in Quelle C[1]) neuer Sopran-Schlüssel für CEL. gesetzt.
361	Vc./B.	zwischen 2. und 3. Note steht 𝄾
363	CHI.	urspr. eine Oktave tiefer notiert; verwischt und überschrieben.
373	–	zur neuen Partituranordnung, die dann bis zum Schluß des Finales gilt, vgl. Abschnitt *I. Quellen*: S. 13.
389	BIO.	letzte Note aus d' korr.
391-393	AUR.	bis 1. 4tel T. 393 zunächst unisono mit CEL./LAV. geführt; dann Notenköpfe (5. 8tel T. 392: behalste Note) hinzugefügt.
405	Vc./B.	zunächst 𝄻
407	CHI.	𝅗𝅥 aus ♩ korr.
407, 409	ChorS	jeweils 1./2. 4tel aus 𝅗𝅥 korr.
408	ChorS	𝄻 leicht verwischt (wohl keine Korr.)
410	ChorT, ChorB	jeweils irrtümlich 𝄻 (statt 𝄾)
412	Sgstn.	Gesangstext: zunächst irrtümlich „vencerà"; in „vincerà" korr.
415	ChorA	zum Taktbeginn  (geltend bis 1. 4tel T. 421; vgl. die Bemerkung dort)
416	CAL.	4. Note wohl aus b korr.
421	ChorA	nach 1. Note  sowie darüber Vermerk *col soprano*, die Stimme jedoch ausnotiert.
427	CAL.	jeweils die beiden letzten Noten aus b korr.
	ChorS	𝅗𝅥 aus ♩ korr., die dadurch erforderliche 𝄾 jedoch nicht gesetzt.
429-432	CEL., LAV., AUR.	ab 4. 4tel T. 429 urspr.: 
435	Vc./B.	3. 4tel in Korr. geschrieben; möglicherweise 4tel-Note a oder zu früh begonnenes ♯ verwischt.
437-439	BIO., CAL.	ab 2. 4tel T. 437 bis 1. 4tel T. 439 einfache Behalsung, die jedoch für beide Stimmen gilt.
439/440	AUR.	2./1. Takthälfte: zunächst unisono mit CEL./LAV. geführt; Notenköpfe dann hinzugefügt (vgl. die folgende Bemerkung).

Takt	System	Bemerkung
440-441	CEL., LAV., AUR., BIO., CAL., ChorS	bis 1. 4tel T. 441 wohl urspr.:  *) T. 440, CAL., 1./2. Note: möglicherweise aus es' korr. +) T. 441, ChorS, 1. 4tel: korr. in b' (mit Doppelbehalsung ?)
441-443, 446-448	CEL., LAV., AUR., BIO., CAL.	ab 2. Note T. 441 bzw. 446 einfache Behalsung, die jedoch systemweise für alle Stimmen gilt.
444-445, 449-450	AUR.	ab 4. 4tel T. 444 bzw. 449 zunächst unisono mit CEL./LAV. geführt; Notenköpfe dann hinzugefügt.

Anhang I

Duetto *„Ho un pensiero"* (Auretta/Chichibio)

(Quellen A^x und A^1)

Zur Quelle A^x

Vgl. die Übertragung (mit Versuch der Textunterlegung) im *Notenanhang*: S. 101 ff.

Zur Quelle A^1

Takt	System	Bemerkung
1	Cor. I	4. 4tel: Notenhals überschreibt 𝄽
7	–	zunächst 𝄻 (d. h. Generalpause beabsichtigt)
8	Vc./B.	1. 4tel doppelt behalst (Hinweis auf die Doppelbesetzung mit Violoncelli u n d Bassi)
27	AUR.	Gesangstext: „vien" (statt wie in T. 29: „vuol")
33	Ob. I	Rasur zur Taktmitte: möglicherweise urspr. Vermerk *unis:* (vgl. die folgende Bemerkung)
	Ob. II	urspr. Vermerk *unis:*; überschrieben.

Takt	System	Bemerkung
39/40	CHI.	Gesangstext: zunächst „potrebbe"; gestrichen und in „potria" korr.
51	CHI.	Gesangstext: zunächst „qui"; mit „chi" überschrieben.
60	AUR.	3. 4tel aus 𝄽 korr.
74	AUR.	2. Takthälfte: a" irrtümlich mit zwei Augmentationspunkten
80	Vc./B.	urspr. Lesart der 1. Takthälfte undeutlich: 1. 4tel möglicherweise zunächst F, das jedoch sofort gestrichen wurde; 1./2. 4tel dann vielleicht als 4tel-Note f und a fortgesetzt (vgl. die übrigen Stimmen), letzte beiden Noten schließlich in 4tel-Note F bzw. 𝄽 korr.

Anhang II: Skizzen

c) Zu der nicht ausgeführten Arie des Biondello *„Che parli, che dica"*

(Quelle A^9 sowie Quelle C^1: Bl. 10^v, Z. 1-13)

Zur Quelle A^9

Takt	Bemerkung
4	letzte Note aus c' korr.
8/9	ab letzter Note T. 8 Clar.-Stimme fortgesetzt
63, 65	die fünf 8tel-Noten: zunächst jeweils b; korr.
66	1.-3. Note: zunächst eine Terz höher notiert

TEXTANHANG

L'oca del Cairo KV 422

Faksimile der Quelle C (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 422*): Das ausgearbeitete Libretto zu Atto primo (Blätter 1 bis 14 = Quelle C^1) sowie der Libretto-Entwurf zur gesamten Oper (Blätter 15 bis 23 = Quelle C^2) von der Hand des Librettisten Giovanni Battista Varesco (vgl. S. 20 ff.)

Quelle C[1]: Blatt 1[r] (Blatt 1[v] leer)



Quelle C[1]: Blatt 2[r]

L'Oca del Cairo

Drama giocoso per Musica.

Personaggi.

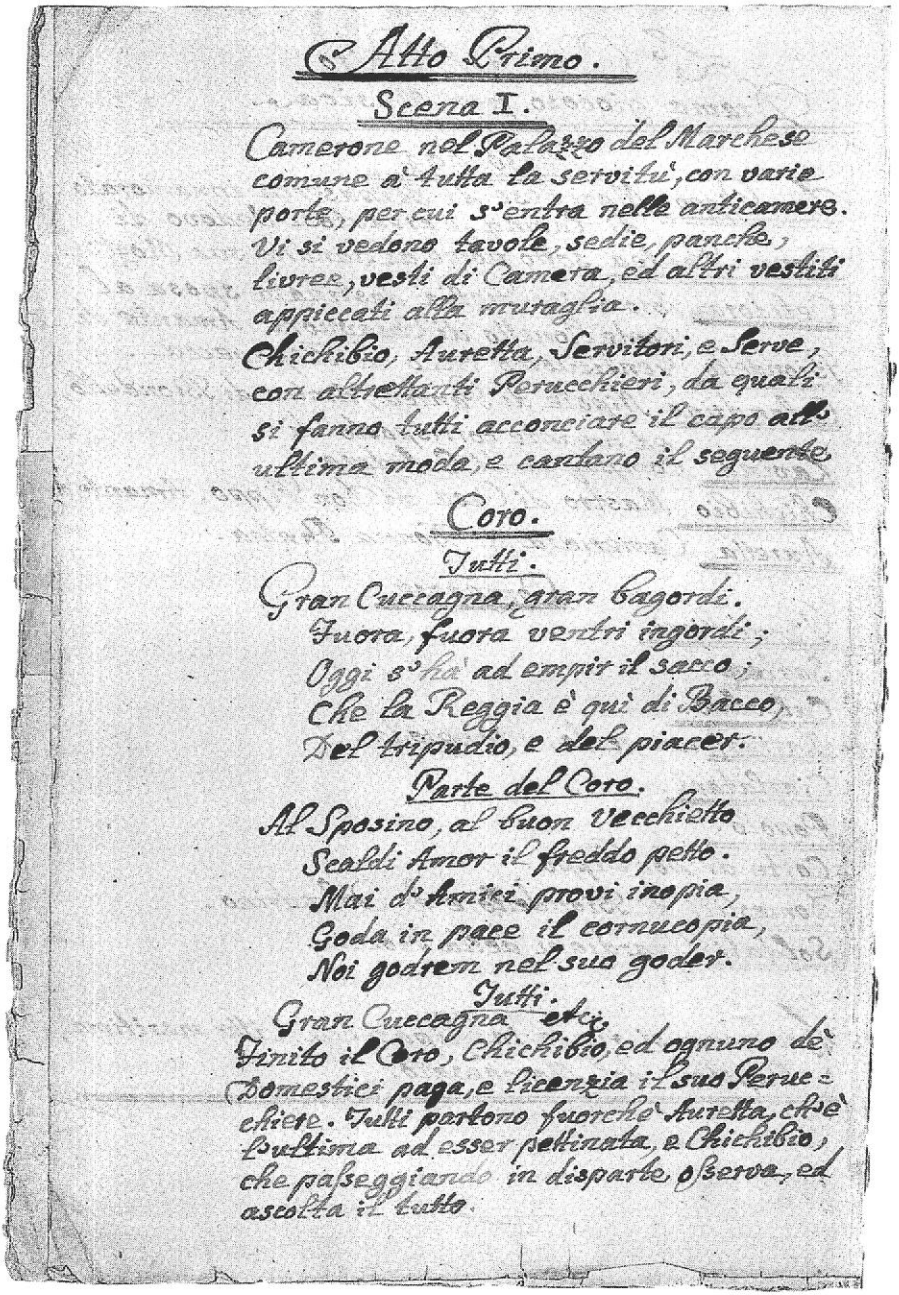
Don Pippo Marchese di Ripasecca innamorato di Lavina, e ereditosi Vedovo di
Donna Pantea sotto nome di Sandria, sua Moglie.
Celidora loro unica figlia destinata sposa al
Conte Lionetto di Casavuota, Amante di
Biondello Gentilhuomo ricco di Ripasecca.
Calandrino Nipote di Pantea, Amico di Biondello,
ed Amante corrisposto di
Lavina Compagna di Celidora.
Chichibio Mastro di Casa di Don Pippo, Amante di
Auretta Cameriera di Donna Pantea.

Comparse.

Perucchieri.
Sarte.
Calzolajo.
Marinai con gente, che Approda.
Ciarlatani.
Popolo.
Corte di Don Pippo.
Domestici di Biondello, e di Calandrino.
Soldati Guardiani della Rocca.

La Scena si finge in Ripasecca, Città marittima, Capitale del Marchesato.

Quelle C[1]: Blatt 2[v]



Atto Primo.

Scena I.

Camerone nel Palazzo del Marchese comune a' tutta la servitù, con varie porte, per cui s'entra nelle anticamere. Vi si vedono tavole, sedie, panche, livree, vesti di Camera, ed altri vestiti appiccati alla muraglia.

Chichibio, Auretta, Servitori, e Serve, con altrettanti Parrucchieri, da quali si fanno tutti acconciare il capo all'ultima moda, e cantano il seguente

Coro.

Tutti.

Gran Cuccagna, gran bagordi.
Fuora, fuora ventri ingordi;
Oggi s'ha ad empir il sacco;
Che la Reggia è quì di Bacco,
Del tripudio, e del piacer.

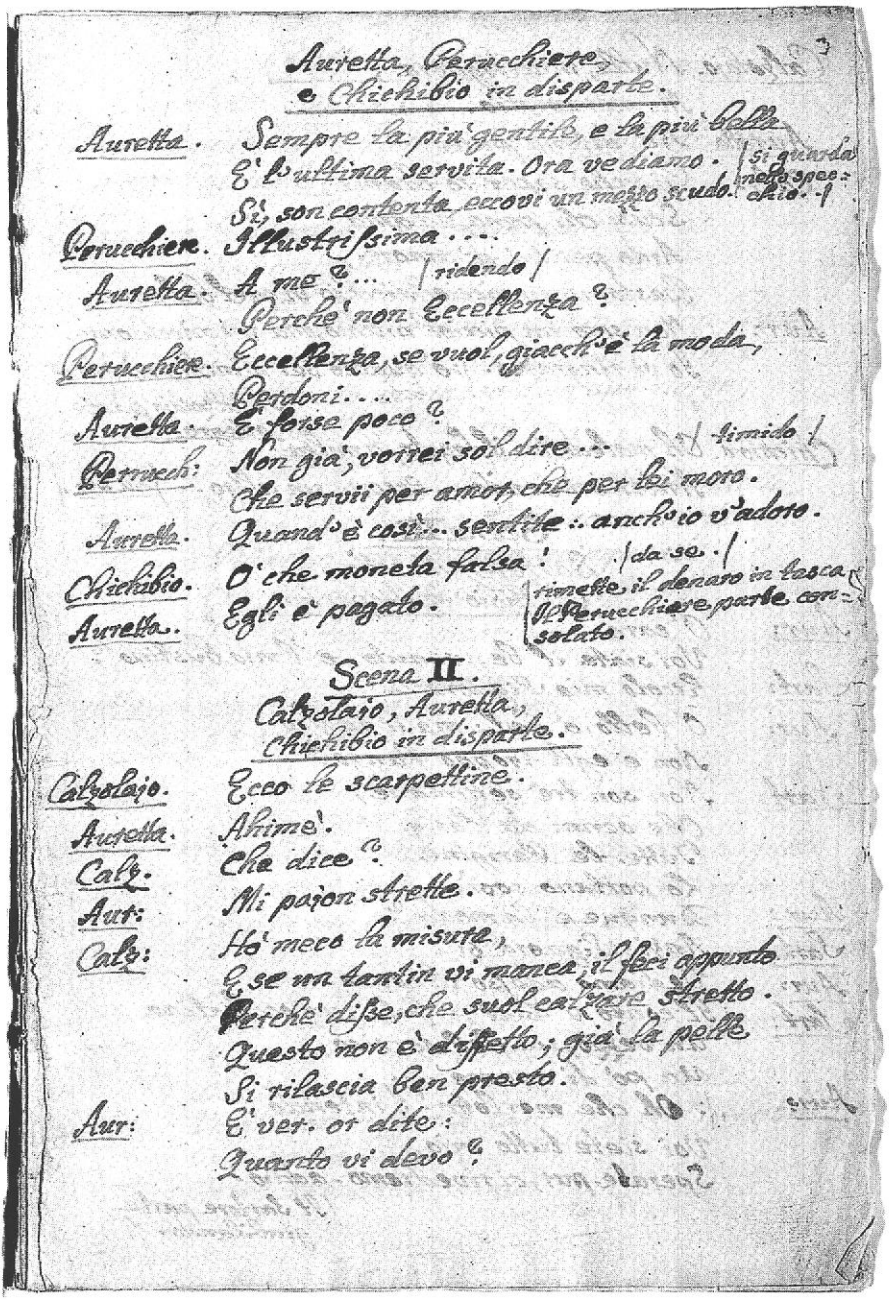
Parte del Coro.

Al Sposino, al buon vecchietto
Scaldi Amor il freddo petto.
Mai d'Amici provi inopia,
Goda in pace il cornucopia,
Noi godrem nel suo goder.

Tutti.

Gran Cuccagna etc.

Finito il Coro, Chichibio, ed ognuno de' Domestici paga, e licenzia il suo Parrucchiere. Tutti partono fuorchè Auretta, che' l'ultima ad esser pettinata, e Chichibio, che passeggiando in disparte osserva, ed ascolta il tutto.



3

Aurelia, Perucchiere
e Chichibio in disparte.

Aurelia. Sempre la pia' gentile, e la piu' bella
E' l'ultima servita. Ora vediamo. (si guarda nella specchio.)
Si, son contenta, eccovi un mezzo scudo.

Perucchier. Illustrissima ....

Aurelia. A me? ... (ridendo)
Perche' non Eccellenza?

Perucchiere. Eccellenza, se vuol, giacch'è la moda,
Perdoni. ...

Aurelia. E forse poco?

Perucch: Non gia', vorrei so' dire ... (timido)
Che servii per amor, che per lei moro.

Aurelia. Quand'è cosi' ... sentite .. anch'io v'adoro.

Chichibio. O che moneta falsa! (da se.)

Aurelia. Egli è pagato. (rimette il denaro in tasca, fa Perucchiere parte com= solito.

Scena II.

Calzolaio, Aurelia,
Chichibio in disparte.

Calzolajo. Ecco le scarpettine.

Aurelia. Ahime'.

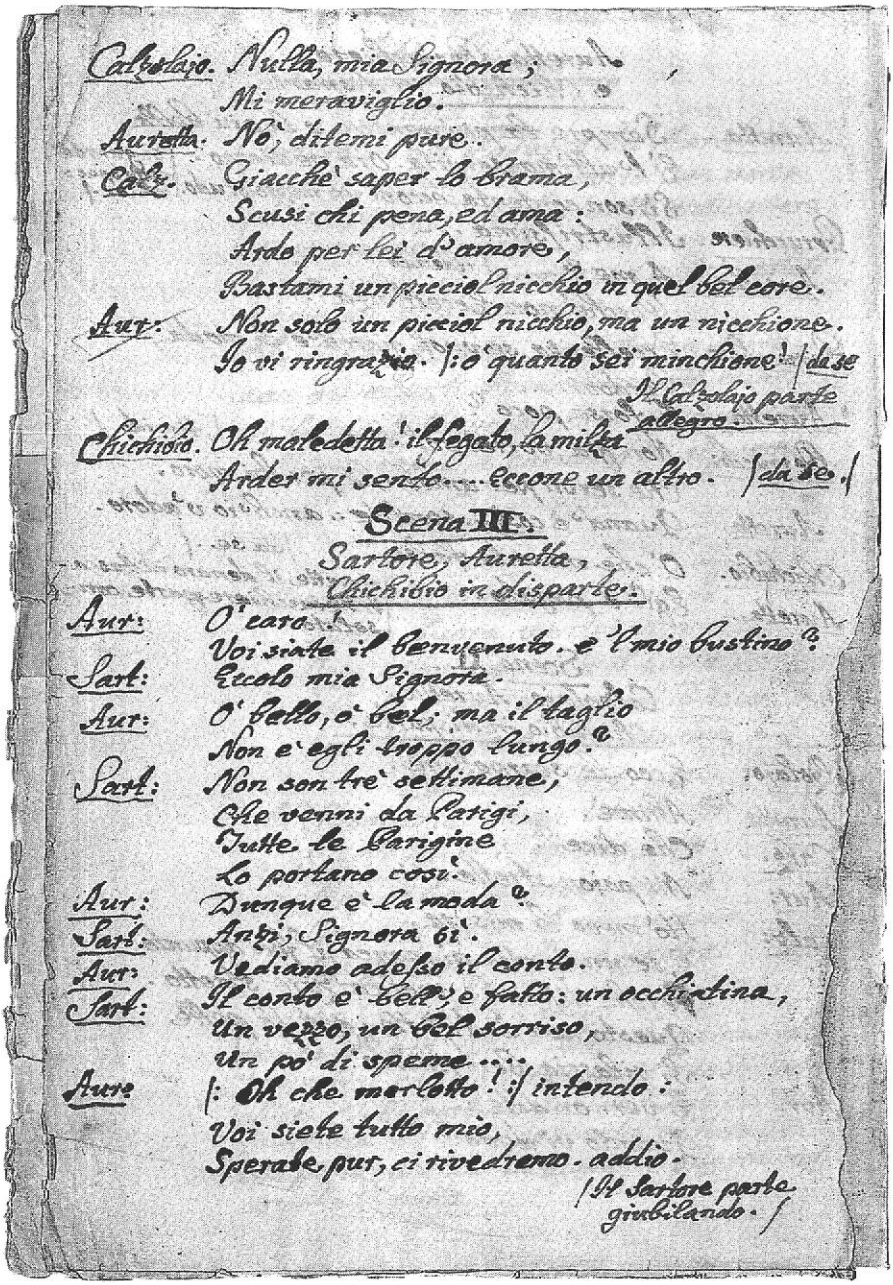
Calz. Che dice?

Aut: Mi paion strette.

Calz: Ho' meco la misura,
E se un tantin vi manca, il fer appunto
Perche' disse, che suol calzare stretto.
Questo non è difetto; gia' la pelle
Si rilascia ben presto.

Aur: E' ver. or dite:
Quanto vi devo?

Quelle C[1]: Blatt 3[v]



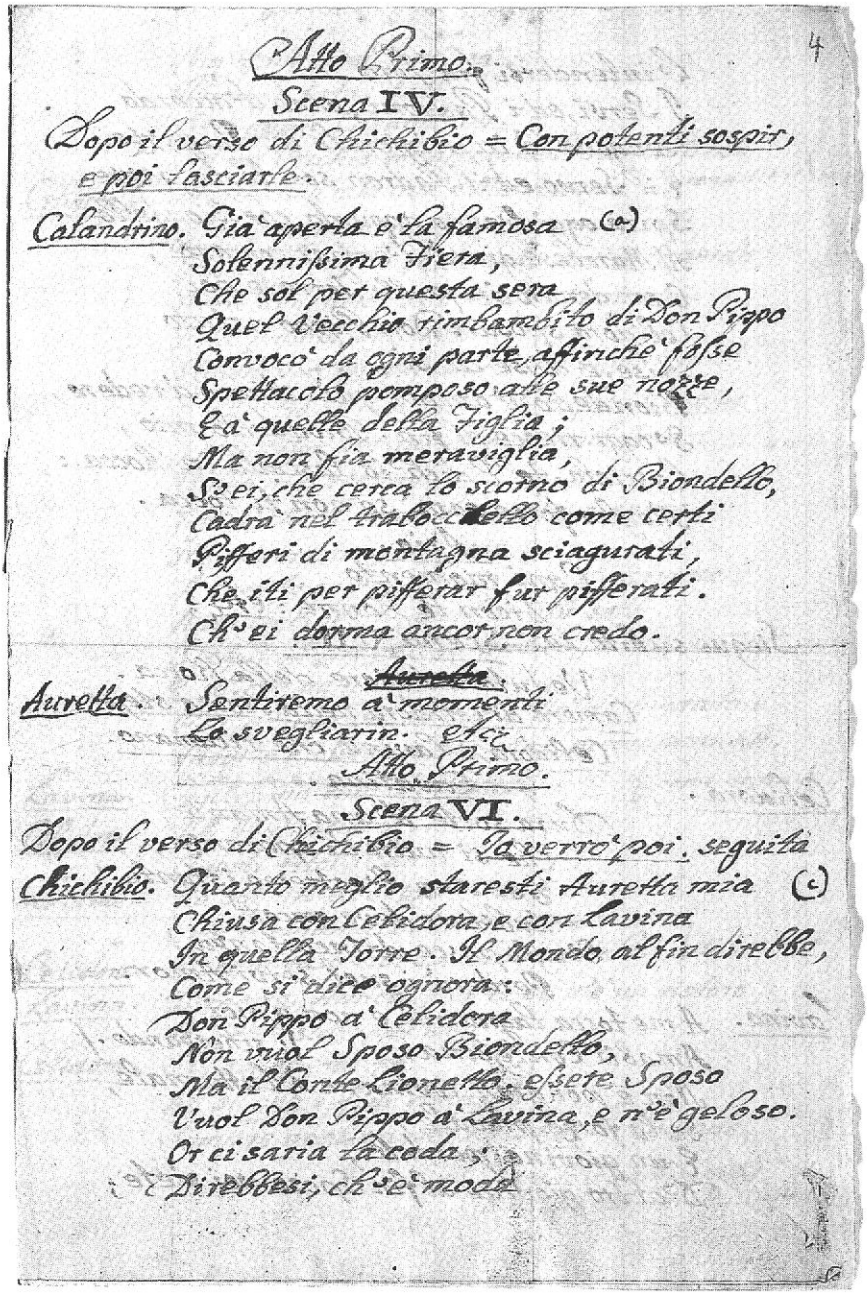
Calzolajo. Nulla, mia Signora;
Mi meraviglio.
Aurelia. Nò; ditemi pure.
Calz. Giacchè saper lo brama,
Scusi chi pena, ed ama:
Ardo per lei d'amore,
Bastami un picciol nicchio in quel bel core.
Aur: Non solo un picciol nicchio, ma un nicchione.
Io vi ringrazio. |: o quanto sei minchione! | da se
Il Calzolajo parte allegro.
Chichibio. Oh maledetta! il fegato, la milza
Arder mi sento.... eccone un altro. | da se. |

Scena III.

Sartore, Aurelia,
Chichibio in disparte.

Aur: O caro!
Voi siate il benvenuto. e l'mio Bustino?
Sart: Eccolo mia Signora.
Aur: O bello, o bel; ma il taglio
Non è egli troppo lungo?
Sart: Non son trè settimane,
Che venni da Parigi,
Tutte le Parigine
Lo portano così.
Aur: Dunque è la moda?
Sart: Anzi, Signora sì.
Aur: Vediamo adesso il conto.
Sart: Il conto è bello, e fatto: un occhiolino,
Un vezzo, un bel sorriso,
Un po' di speme....
Aur: |: Oh che mariolo! :| intendo:
Voi siete tutto mio,
Sperate pur, ci rivedremo. addio.
| Il Sartore parte giubilando. |

Quelle C[1]: Blatt 4[r]



4

Atto Primo.

Scena IV.

Dopo il verso di Chichibio = Con potenti sospir, e poi lasciarle.

Calandrino. Già aperta è la famosa (a)
Solennissima Fiera,
Che sol per questa sera
Quel Vecchio rimbambito di Don Pippo
Convocò da ogni parte, affinchè fosse
Spettacolo pomposo alle sue nozze,
E a quelle della Figlia;
Ma non fia meraviglia,
Se ei, che cerca lo scorno di Biondello,
Cadrà nel trabocchetto come certi
Pifferi di montagna sciagurati,
Che ito per pifferar fur pifferati.
Ch'ei donna ancor non credo.

Aurelia. Sentiremo a' momenti
Lo svegliarin. eccì.

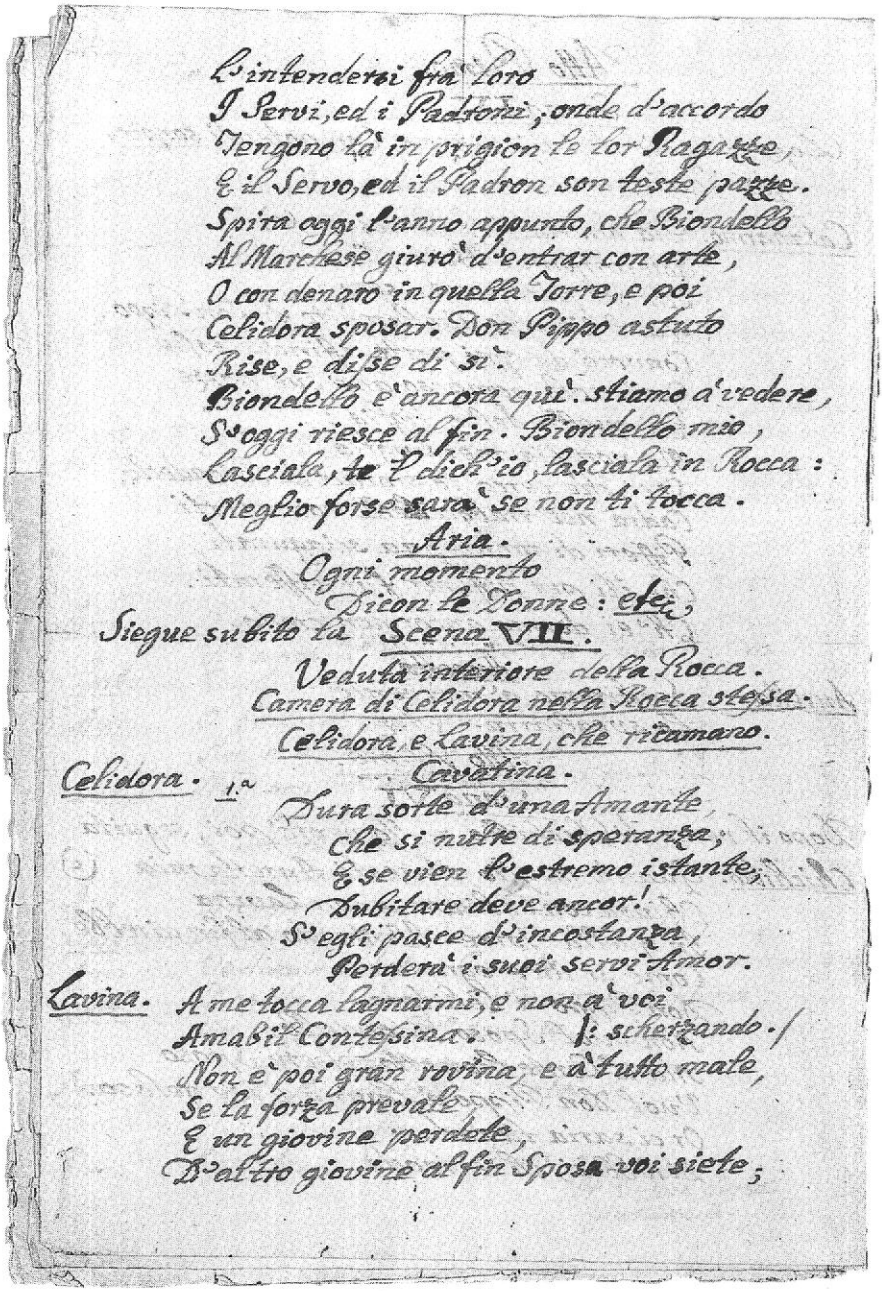
Atto Primo.

Scena VI.

Dopo il verso di Chichibio = Io verrò poi. seguita

Chichibio. Quanto meglio staresti Aurelia mia (c)
Chiusa con Celidora, e con Lavina
In quella Torre. Il Mondo alfin direbbe,
Come si dice ognora:
Don Pippo a' Celidora
Non vuol Sposo Biondello,
Ma il Conte Lionello, e sete Sposo
Vuol Don Pippo a' Lavina, e n'è geloso.
Or ci saria la coda;
Direbbesi, ch'è moda

Quelle C[1]: Blatt 4[v]



L'intendersi fra Loro
I Servi, ed i Padroni; onde d'accordo
Tengono là in prigion le lor Ragazze,
E il Servo, ed il Padron son teste pazze.
Spira oggi l'anno appunto, che Biondello
Al Marchese giurò d'entrar con arte,
O con denaro in quella Torre, e poi
Celidora sposar. Don Pippo astuto
Rise, e disse di sì.
Biondello è ancora giù. stiamo a vedere,
S'oggi riesce al fin. Biondello mio,
Lasciala, te 'l dich'io, lasciala in Rocca:
Meglio forse sarà se non ti tocca.

Aria.

Ogni momento
Dicon le Donne: ecc.

Siegue subito la Scena VII.

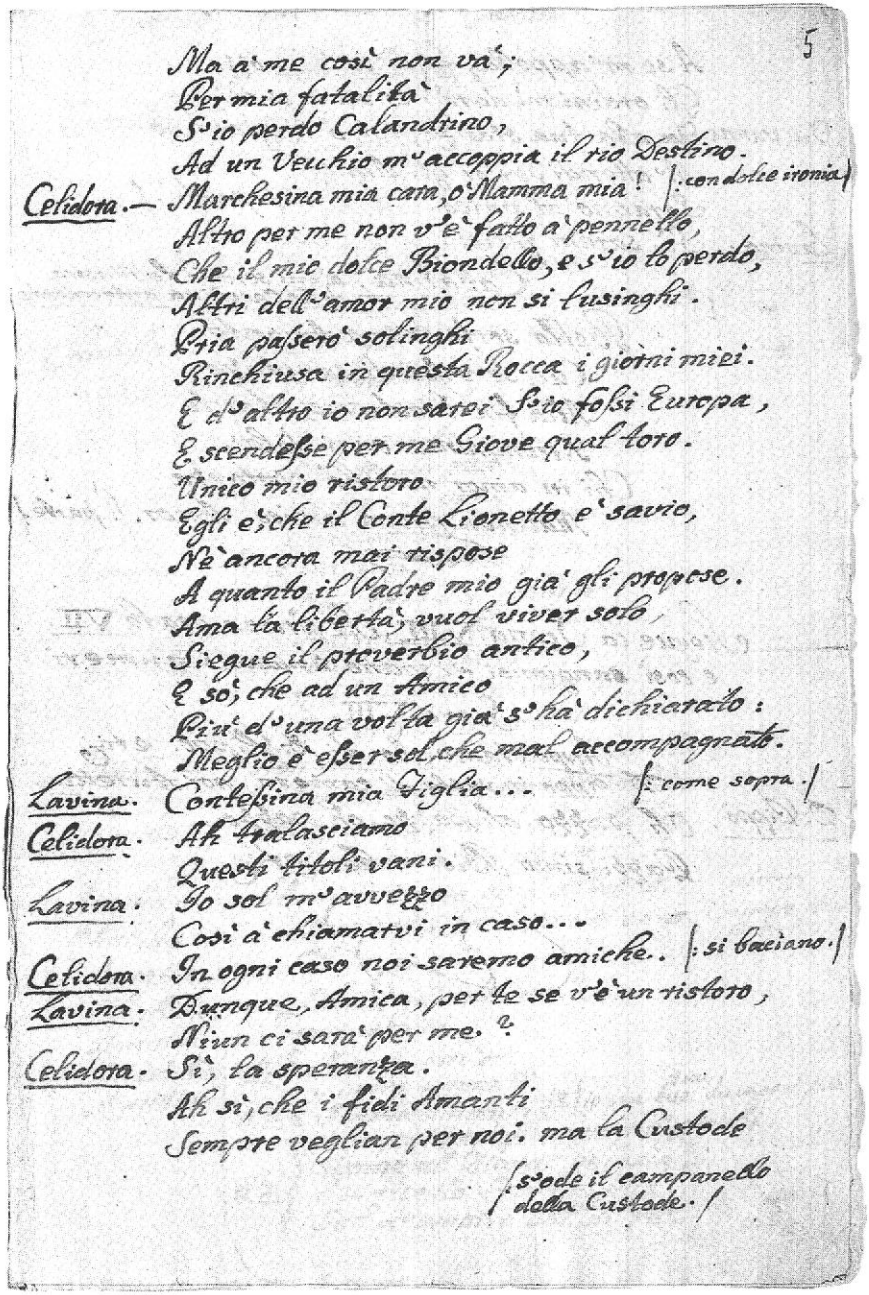
Veduta interiore della Rocca.
Camera di Celidora nella Rocca stessa.
Celidora, e Lavina, che ricamano.

Celidora. 1.a Cavatina.

Dura sorte d'una Amante,
Che si nutre di speranza;
E se vien l'estremo istante,
Dubitare deve ancor!
S'egli pasce d'incostanza,
Perderà i suoi servi Amor.

Lavina. A me tocca lagnarmi, e non a voi
Amabil Contessina. /: scherzando. /
Non è poi gran rovina, e à tutto male,
Se la forza prevale
E un giovine perdete,
D'altro giovine al fin Sposa voi siete;

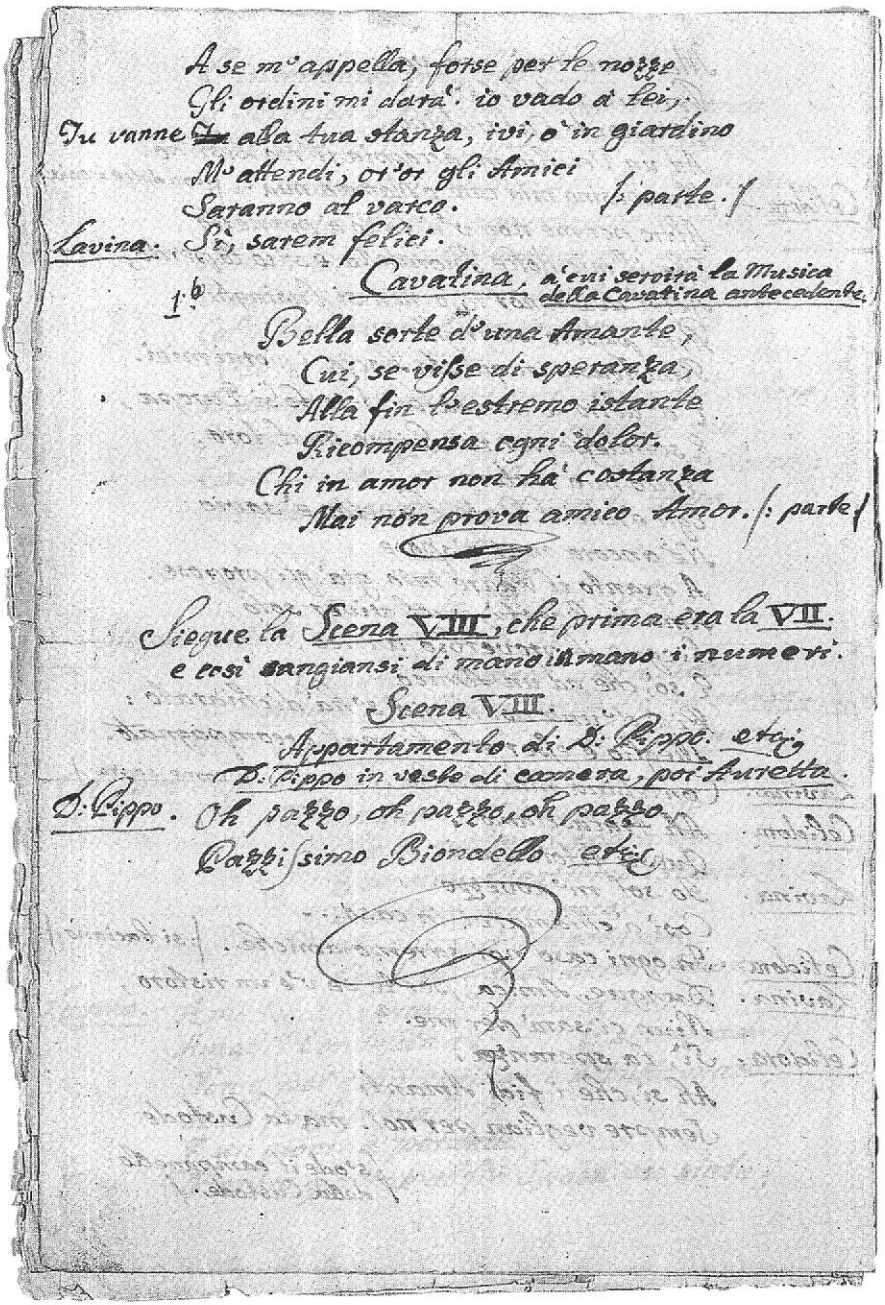
Quelle C[1]: Blatt 5[r]



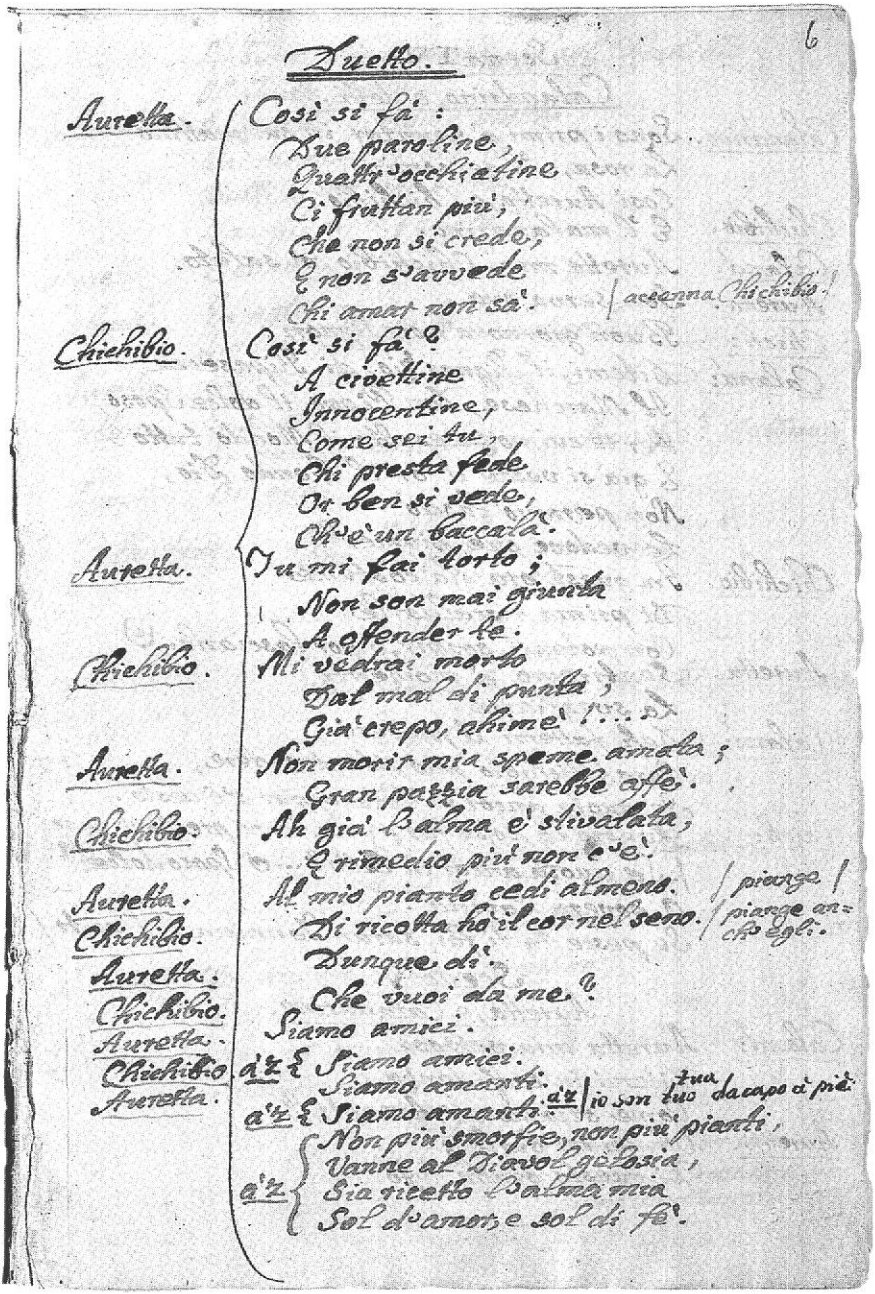
5

Ma a' me così non va';
Per mia fatalità
S'io perdo Calandrino,
Ad un Vecchio m'accoppia il rio Destino.
Celidora.— Marchesina mia cara, o Mamma mia! |: con dolce ironia :|
Altro per me non v'è fatto a' pennello,
Che il mio dolce Biondello, e s'io lo perdo,
Altri dell'amor mio non si lusinghi.
Pria passerò solinghi
Rinchiusa in questa Rocca i giorni miei.
E d'altro io non sarei S'io fossi Europa,
E scendesse per me Giove qual toro.
Unico mio ristoro
Egli è, che il Conte Lionetto è savio,
Nè ancora mai rispose
A quanto il Padre mio già gli propose.
Ama la libertà, vuol viver solo,
Siegue il proverbio antico,
E so, che ad un Amico
Più d'una volta già s'ha dichiarato:
Meglio è esser sol, che mal accompagnato.
Lavina. Contessina mia Figlia... |: come sopra. :|
Celidora. Ah lasciamo
Questi titoli vani.
Lavina. Io sol m'avvezzo
Così a chiamarvi in caso...
Celidora. In ogni caso noi saremo amiche.. |: si baciano. :|
Lavina. Dunque, Amica, per le se v'è un risloro,
Niun ci sarà per me. ?
Celidora. Sì, la speranza.
Ah sì, che i fidi Amanti
Sempre veglian per noi. ma la Custode
|: s'ode il campanello
della Custode. :|

Quelle C[1]: Blatt 5[v]


A se m'appella, forse per le nozze
Gli ordini mi darà. io vado a lei.
Tu vanne alla tua stanza, ivi, o in giardino
M'attendi, or'or gli Amici
Saranno al varco. /: parte. /
Lavina. Sì, sarem felici.
Cavatina, a cui servirà la Musica della Cavatina antecedente.
1.b
Bella sorte d'una Amante,
Cui, se visse di speranza,
Alla fin l'estremo istante
Ricompensa ogni dolor.
Chi in amor non ha costanza
Mai non prova amico Amor. /: parte /
Siegue la Scena VIII, che prima era la VII.
e così sangiansi di mano in mano i numeri.
Scena VIII.
Appartamento di D. Pippo. etc.
D. Pippo in veste di camera, poi Aurelia.
D. Pippo. Oh pazzo, oh pazzo, oh pazzo
Pazzissimo Biondello etc.

Quelle C[1]: Blatt 6[r]



6

Duetto.

Aurelia. Così si fà:
Due paroline,
Quattr'occhiatine
Ci fruttan più;
Che non si crede,
E non s'avvede
Chi amar non sà. / accenna Chichibio.

Chichibio. Così si fà?
A civettine
Innocentine,
Come sei tu,
Chi presta fede
Or ben si vede,
Ch'è un baccalà.

Aurelia. Tu mi fai torto;
Non son mai giunta
A offender fe.

Chichibio. Mi vedrai morto
Dal mal di punta;
Già crepo, ahimè!...

Aurelia. Non morir mia speme amata;
Gran pazzia sarebbe affè.

Chichibio. Ah già l'alma è sbrattata,
E rimedio più non c'è.

Aurelia. Al mio pianto cedi almeno. / piange!

Chichibio. Di ricotta ha il cor nel seno. / piange anch'egli.

Aurelia. Dunque di'.

Chichibio. Che vuoi da me?

Aurelia. Siamo amici.

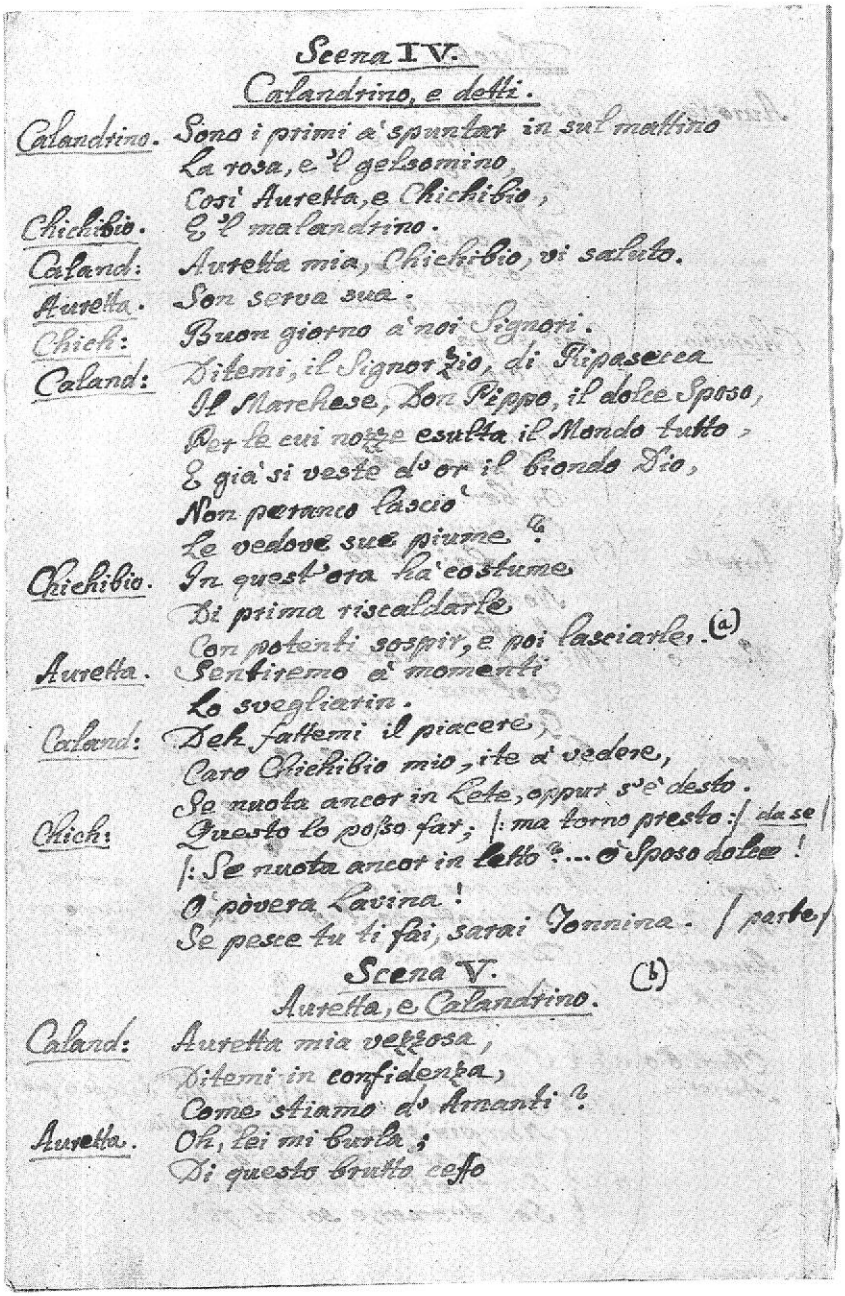
Chichibio. a 2 Siamo amici.

Aurelia. Siamo amanti. a 2 / io son tua tua da capo a piè.

a 2 Siamo amanti.

a 2 Non più smorfie, non più pianti,
Vanne al Diavol gelosia,
Sia ricetto l'Alma mia
Sol d'amor, e sol di fè.

Quelle C[1]: Blatt 6[v]



Scena IV.

Calandrino, e detti.

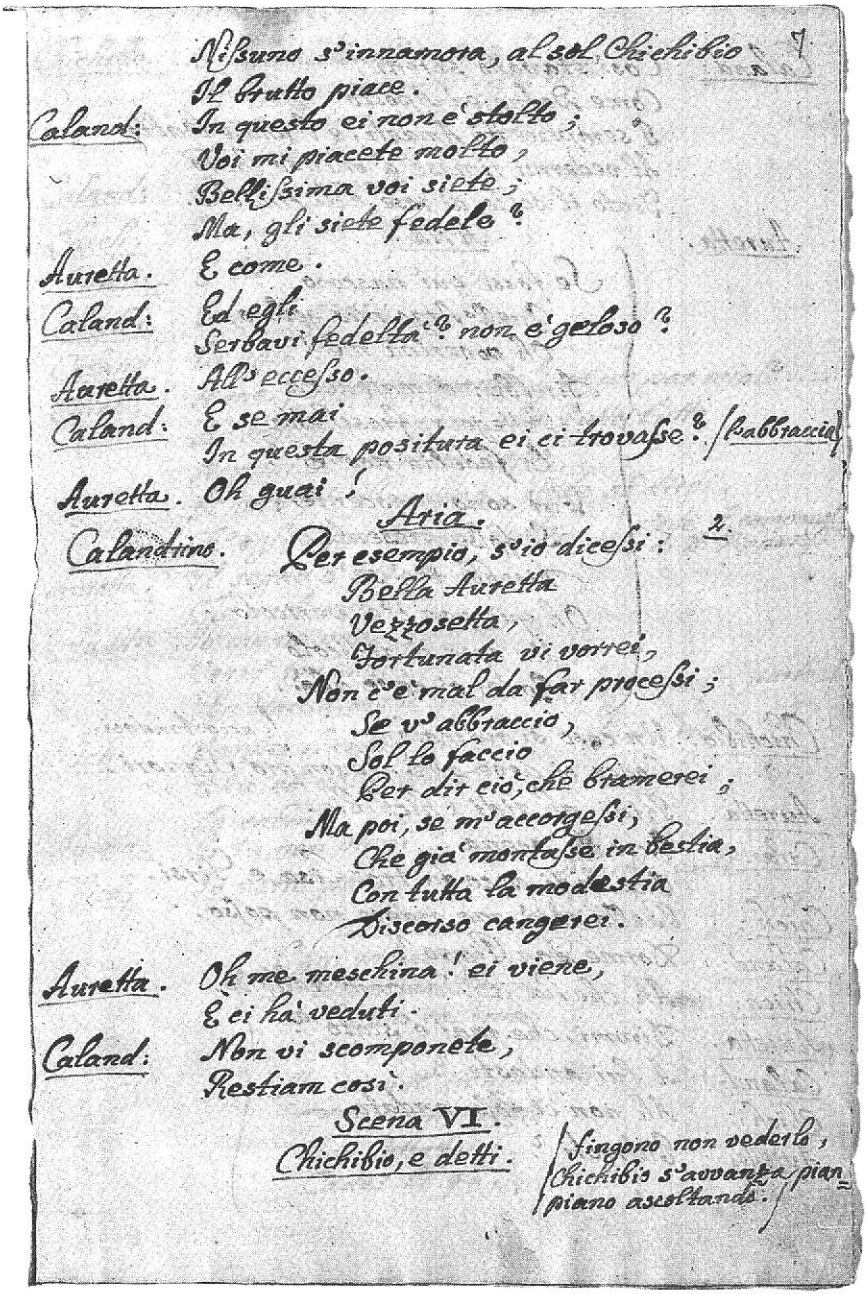
Calandrino. Sono i primi a' spuntar in sul mattino
La rosa, e 'l gelsomino
Così Auretta, e Chichibio,
Chichibio. E 'l malandrino.
Caland: Auretta mia, Chichibio, vi saluto.
Aurella. Son serva sua.
Chich: Buon giorno a' noi Signori.
Caland: Ditemi, il Signor Zio, di Ripasecca
Il Marchese, Don Pippo, il dolce Sposo,
Per le cui nozze esulta il Mondo tutto,
E già si veste d'or il biondo Dio,
Non pertanto lascio
Le vedove sue piume. (a)
Chichibio. In quest'ora ha 'costume
Di prima riscaldarle
Con potenti sospir, e poi lasciarle. (a)
Aurella. Sentiremo a' momenti
Lo svegliarin.
Caland: Deh fattemi il piacere,
Caro Chichibio mio, ite a vedere,
Se nuota ancor in Lete, oppur s'è desto.
Chich: Questo lo posso far; |: ma torno presto :| da se
|: Se nuota ancor in letto? ... o Sposo dolce! :|
O povera Lavina!
Se pesce tu ti fai, sarai Tonnina. / parte /

Scena V. (b)

Aurella, e Calandrino.

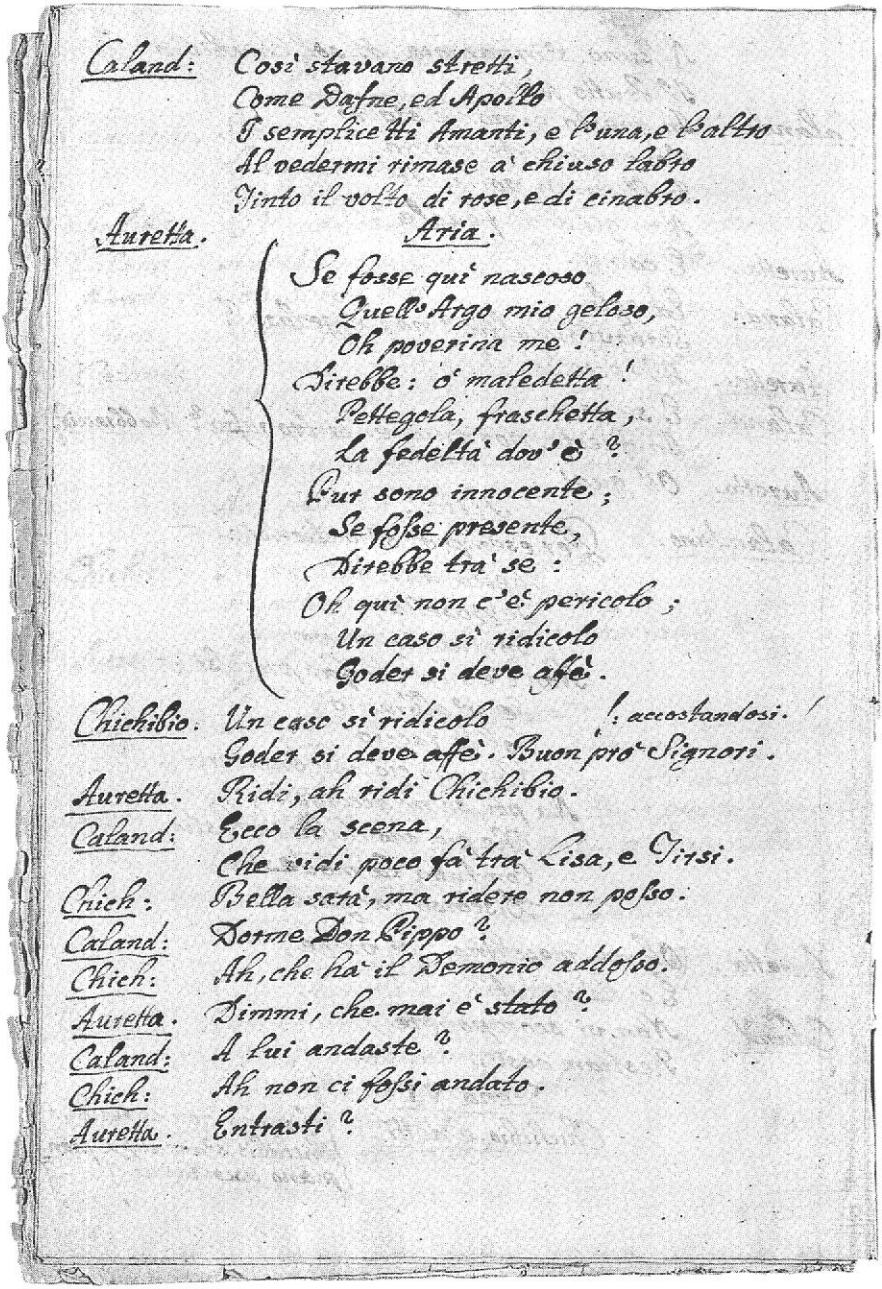
Caland: Aurella mia vezzosa,
Ditemi in confidenza,
Come stiamo d' Amanti?
Aurella. Oh, Lei mi burla;
Di questo brutto cesso

Quelle C[1]: Blatt 7[r]



Nissuno s'innamora, al sol Chichibio
Il brutto piace.
Caland: In questo ei non è stolto;
Voi mi piacete molto,
Bellissima voi siete;
Ma, gli siete fedele?
Auretta. E come.
Caland: Ed egli
Serbavi fedeltà? non è geloso?
Auretta. All'eccesso.
Caland: E se mai
In questa positura ei ci trovasse? (abbraccia)
Auretta. Oh guai!
Aria. 2.
Calandrino. Per esempio, s'io dicessi:
Bella Auretta
Vezzosetta,
Fortunata vi vorrei,
Non c'è mal da far processi;
Se v'abbraccio,
Sol lo faccio
Per dir ciò, che bramerei;
Ma poi, se m'accorgessi,
Che già montasse in bestia,
Con tutta la modestia
Discorso cangerei.
Auretta. Oh me meschina! ei viene,
E ci ha veduti.
Caland: Non vi scomponete,
Restiam così.
Scena VI.
Chichibio, e detti. (fingono non vederlo, Chichibio s'avvanza pian-piano ascoltando.)

Quelle C[1]: Blatt 7[v]



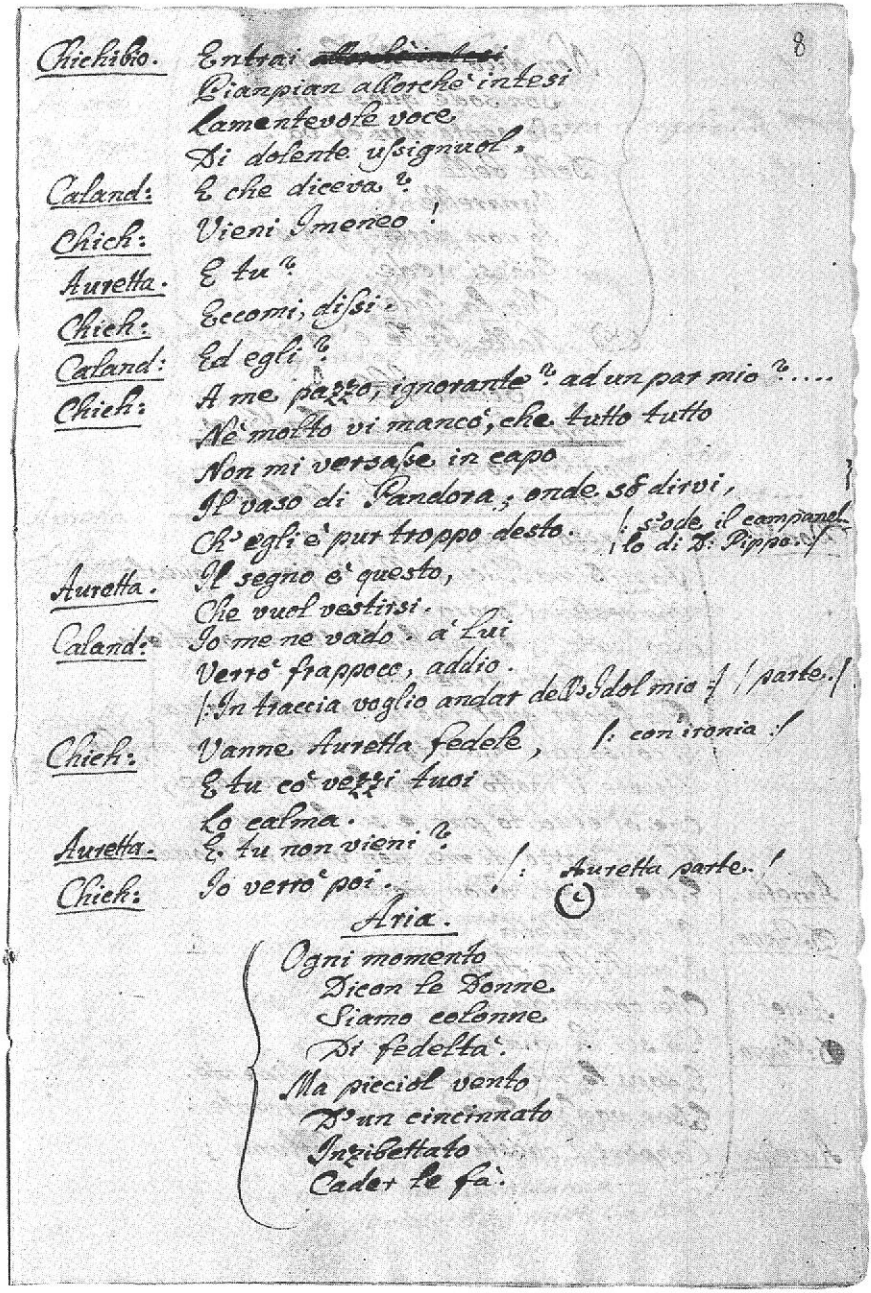
Caland: Così stavano stretti,
Come Dafne, ed Apollo
I semplicetti Amanti, e l'una, e l'altro
Al vedermi rimase a' chiuso labro
Tinto il volto di rose, e di cinabro.

Auretta. Aria.

Se fosse quì nascoso
Quell'Argo mio geloso,
Oh poverina me!
Direbbe: o' maledetta!
Pettegola, frascheta,
La fedeltà dov'è?
Qui sono innocente;
Se fosse presente,
Direbbe tra' se:
Oh quì non c'è pericolo;
Un caso sì ridicolo
Goder si deve affè.

Chichibio. Un caso sì ridicolo /: accostandosi. /
Goder si deve affè. Buon prò Signori.
Auretta. Ridi, ah ridi Chichibio.
Caland: Ecco la scena,
Che vidi poco fà tra Lisa, e Tinsi.
Chich: Bella sarà, ma ridere non posso.
Caland: Dorme Don Pippo?
Chich: Ah, che ha il Demonio addosso.
Auretta. Dimmi, che mai è stato?
Caland: A lui andaste?
Chich: Ah non ci fossi andato.
Auretta. Entrasti?

Quelle C[1]: Blatt 8[r]

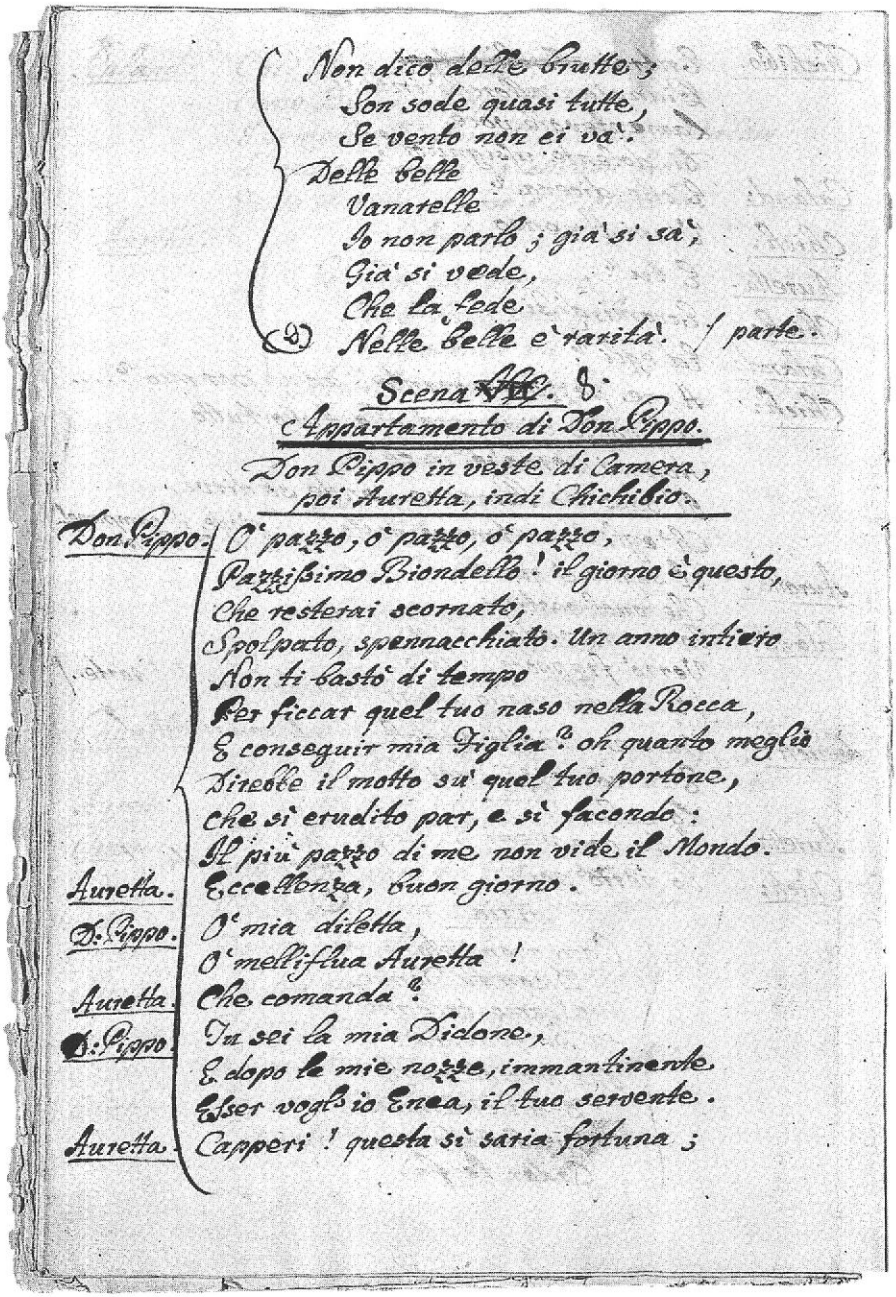


Chichibio. Entrai ~~[illegible]~~ 8
Pianpian allorchè intesi
Lamentevole voce
Di dolente usignuol,
Caland: E che diceva?
Chich: Vieni Imenèo!
Aurella. E tu?
Chich: Eccomi, dissi.
Caland: Ed egli?
Chich: A me pazzo, ignorante? ad un par mio?....
Nè molto vi mancò, che tutto tutto
Non mi versasse in capo
Il vaso di Pandora; onde 38 dirvi,
Ch'egli è pur troppo desto. /: s'ode il campanel-
lo di S. Pippo. :/
Aurella. Il segno è questo,
Che vuol vestirsi.
Caland: Io me ne vado. a'Lui
Verrò frappoco, addio.
/: In traccia voglio andar dell'Idol mia :/ /: parte. :/
Chich: Vanne Aurella fedele, /: con ironia :/
E tu co' vezzi tuoi
Lo calma.
Aurella. E tu non vieni?
Chich: Io verrò poi. /: Aurella parte. :/

Aria.

Ogni momento
Dicon le Donne
Siamo colonne
Di fedeltà.
Ma piccol vento
D'un cincinnato
Inzibettato
Cader le fà.

Quelle C[1]: Blatt 8[v]



Non dico delle brutte;
Son sode quasi tutte,
Se vento non ci va'.
Delle belle
Vanatelle
Io non parlo; gia' si sa',
Gia' si vede,
Che la fede
Nelle belle e' rarita'. / parte.

Scena [illegible]. 8.

Appartamento di Don Pippo.

Don Pippo in veste di Camera,
poi Auretta, indi Chichibio.

Don Pippo. O' pazzo, o' pazzo, o' pazzo,
Pazzissimo Biondello! il giorno e' questo,
Che resterai scornato,
Spolpato, spennacchiato. Un anno intiero
Non ti basto' di tempo
Per ficcar quel tuo naso nella Rocca,
E conseguir mia Figlia? oh quanto meglio
Direbbe il motto su' quel tuo portone,
Che si' erudito pur, e si' facondo:
Il piu' pazzo di me non vide il Mondo.

Auretta. Eccellenza, buon giorno.

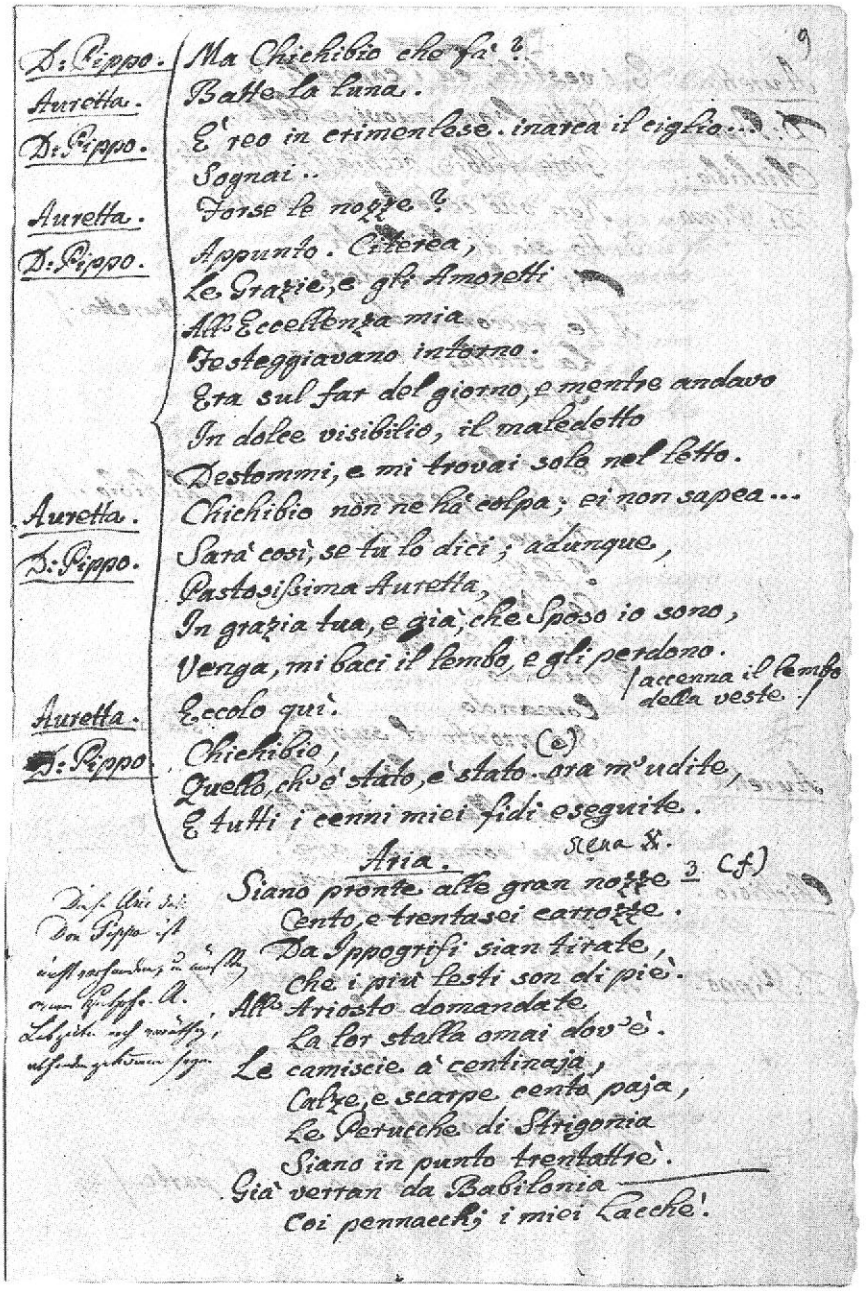
D. Pippo. O' mia diletta,
O' melliflua Auretta!

Auretta. Che comanda?

D. Pippo. Tu sei la mia Didone,
E dopo le mie nozze, immantinente
Esser vogl'io Enea, il tuo servente.

Auretta. Capperi! questa si' satia fortuna;

Quelle C[1]: Blatt 9[r]

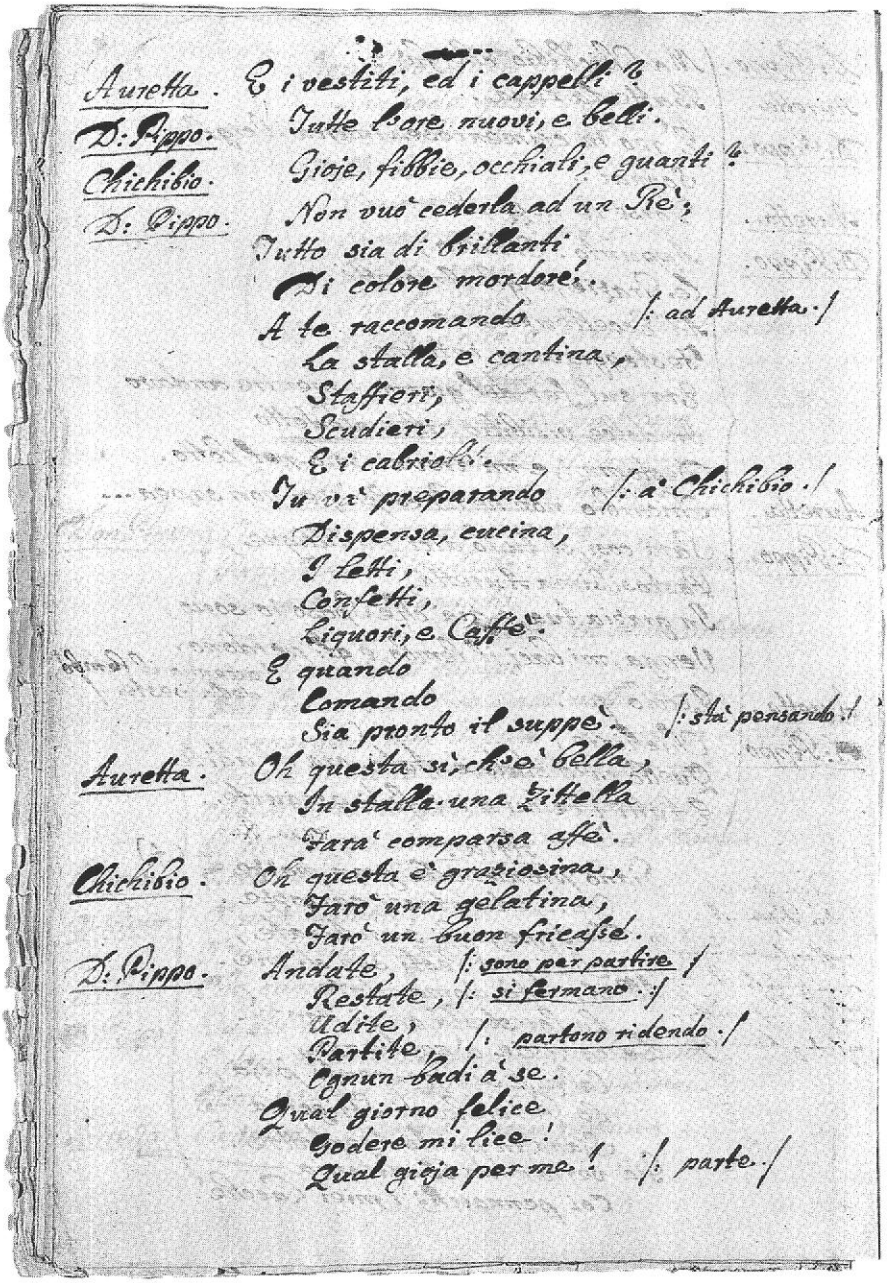


D. Pippo. Ma Chichibio che fa?
Auretta. Batte la luna.
D. Pippo. E' reo in crimen lese. inarca il ciglio...
Sognai..
Auretta. Forse le nozze?
D. Pippo. Appunto. Citerea,
Le Grazie, e gli Amoretti
All'Eccellenza mia
Festeggiavano intorno.
Era sul far del giorno, e mentre andavo
In dolce visibilio, il maledetto
Destommi, e mi trovai solo nel letto.
Auretta. Chichibio non ne ha colpa; ei non sapea...
D. Pippo. Sarà così, se tu lo dici; adunque,
Pastosissima Auretta,
In grazia tua, e già che Sposo io sono,
Venga, mi baci il lembo, e gli perdono.
[accenna il lembo della veste.]
Auretta. Eccolo quì.
D. Pippo. Chichibio! (e)
Quello, ch'è stato, è stato. ora m'udite,
E tutti i cenni miei fidi eseguite.

Aria. Scena 8. 3. (cf.)

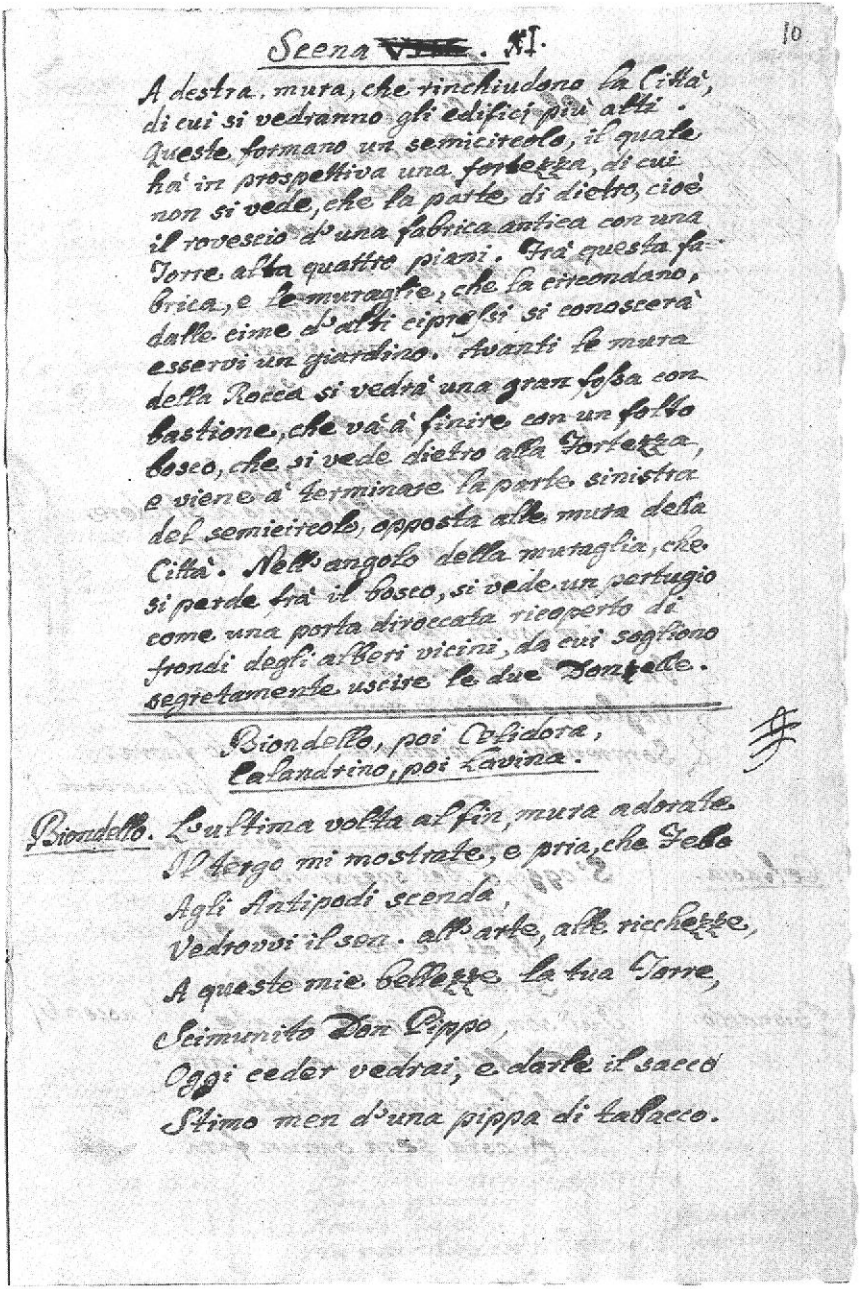
Siano pronte alle gran nozze
Cento, e trentasei carrozze.
Da Ippogrifi siano tirate,
Che i più lesti son di piè.
All'Ariosto domandate
La lor stalla omai dov'è.
Le camiscie a centinaja,
Calze, e scarpe cento paja,
Le Perucche di Strigonia
Siano in punto trentatrè.
Già verran da Babilonia
Coi pennacchi i miei Lacchè.

Quelle C[1]: Blatt 9[v]



Aurelia. E i vestiti, ed i cappelli?
D. Pippo. Tutte Bare nuovi, e belli.
Chichibio. Gioje, fibbie, occhiali, e guanti?
D. Pippo. Non vuò cederla ad un Re';
Tutto sia di Brillanti
Di colore mordoré.
A te raccomando /: ad Aurelia. /
La stalla, e cantina,
Staffieri,
Scudieri,
E i cabriolè.
Tu và preparando /: à Chichibio. /
Dispensa, cucina,
I letti,
Confetti,
Liquori, e Caffè.
E quando
Comando
Sia pronto il suppè. /: stà pensando. /
Aurelia. Oh questa sì, ch'è bella,
In stalla una Zitella
Farà comparsa affè.
Chichibio. Oh questa è graziosina,
Farò una gelatina,
Farò un buon frieasè.
D. Pippo. Andate, /: sono per partire. /
Restate, /: si fermano. :/
Udite, /: partono ridendo. /
Partite
Ognun badi à se.
Qual giorno felice
Godere mi lice!
Qual gioja per me! /: parte. /

Quelle C[1]: Blatt 10[r]



10

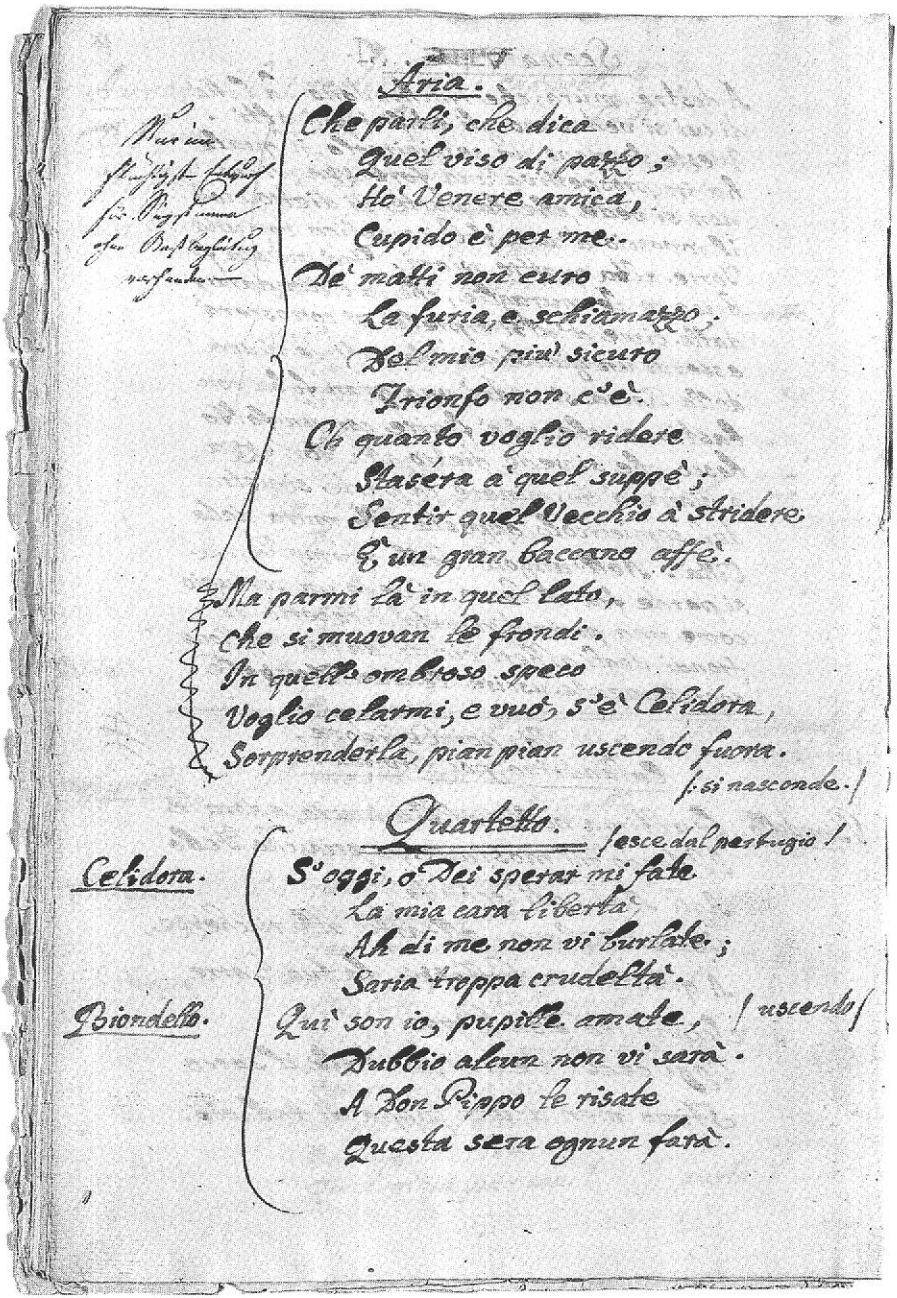
Scena ~~V~~ VI.

A destra, mura, che rinchiudano la Città, di cui si vedranno gli edifici più alti. Queste formano un semicircolo, il quale ha' in prospettiva una fortezza, di cui non si vede, che la parte di dietro, cioè il rovescio d'una fabrica antica con una Torre alta quattro piani. Frà questa fabrica, e le muraglie, che la circondano, dalle cime d'alti cipressi si conoscerà esservi un giardino. Avanti le mura della Rocca si vedrà una gran fossa con bastione, che và a finire con un folto bosco, che si vede dietro alla fortezza, e viene a' terminare la parte sinistra del semicircolo, opposta alle mura della Città. Nell'angolo della muraglia, che si perde frà il bosco, si vede un portugio come una porta diroccata ricoperto di frondi degli alberi vicini, da cui sortiono segretamente uscire le due Donzelle.

Biondello, poi Celidora, Calandrino, poi Lavina.

Biondello. L'ultima volta alfin, mura adorate,
Il tergo mi mostrate, e pria, che Febo
Agli Antipodi scenda,
Vedrovvi il sen. all'arte, alle ricchezze,
A queste mie bellezze la tua Torre,
Scimunito Don Pippo,
Oggi ceder vedrai, e darle il sacco
Stimo men d'una pippa di tabacco.

Quelle C[1]: Blatt 10[v]



Aria.

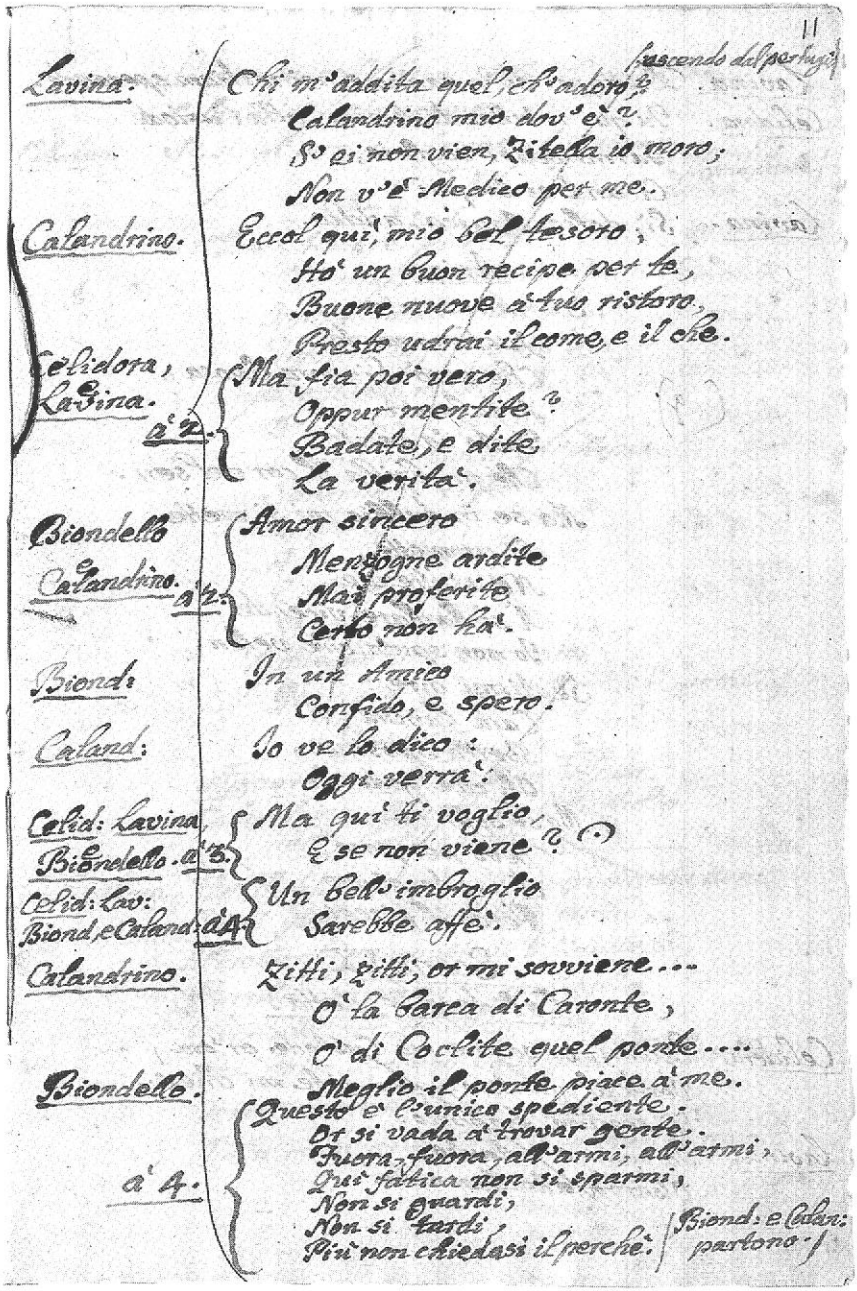
Che parli, che dica
Quel viso di pazzo;
Ho Venere amica,
Cupido è per me.
De' matti non curo
La furia, e schiamazzo;
Del mio più sicuro
Trionfo non c'è.
Che quanto voglio ridere
Stasera a quel suppè;
Sentir quel Vecchio à stridere
E un gran baccano affè.
Ma parmi là in quel Lato,
Che si muovan le frondi.
In quell'ombroso speco
Voglio celarmi, e vuò, s'è Celidora,
Sorprenderla, pian pian uscendo fuora.
/: si nasconde. /

Quartetto. /esce dal pertugio/

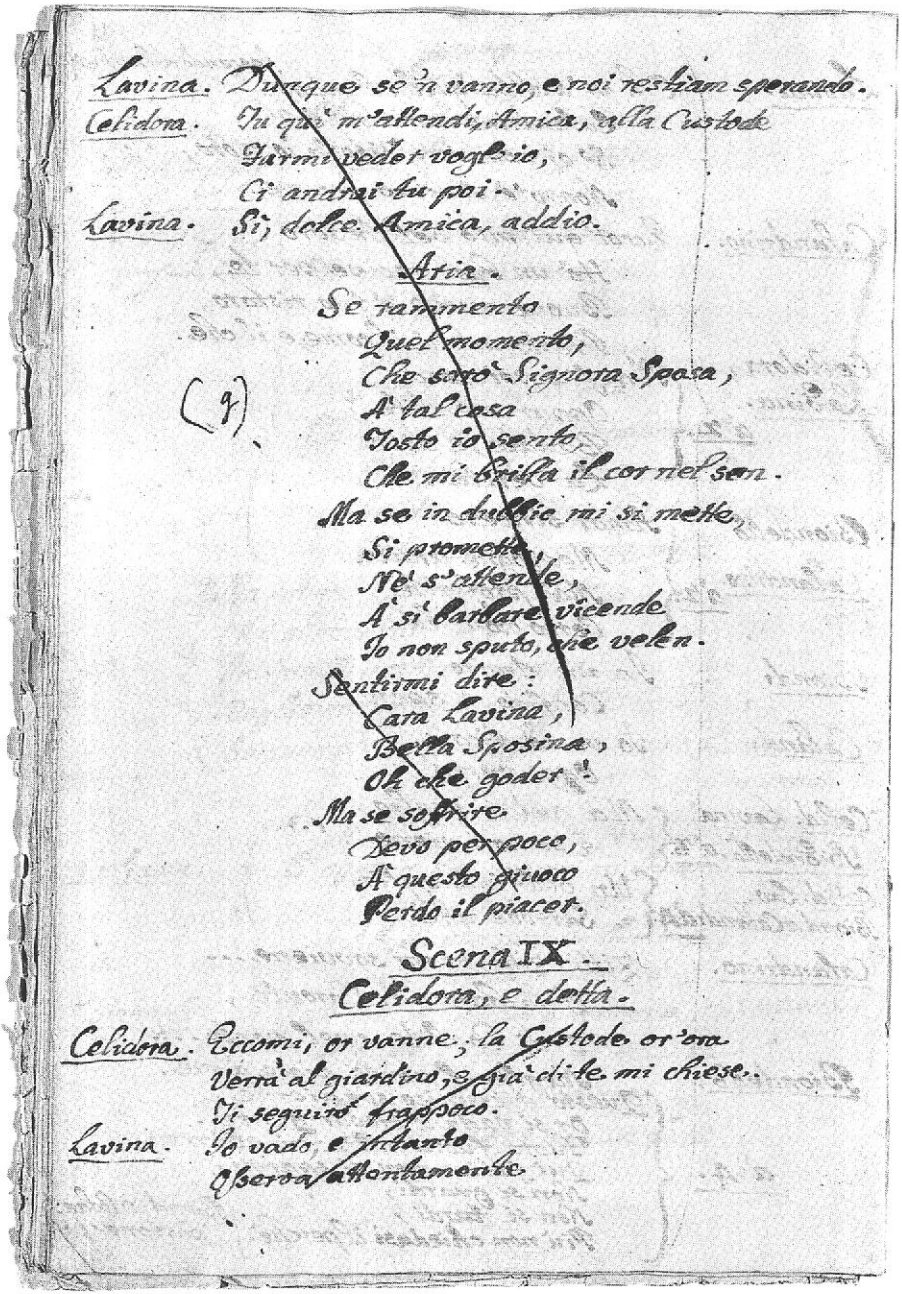
Celidora. S'oggi, o Dei sperar mi fate
La mia cara libertà
Ah di me non vi burlate;
Saria troppa crudeltà.

Biondello. Quì son io, pupille amate, /uscendo/
Dubbio alcun non vi sarà.
A Don Pippo le risate
Questa sera ognun farà.

Quelle C[1]: Blatt 11[r]



Quelle C[1]: Blatt 11[v]



Lavina. Dunque se 'n vanno, e noi restiam sperando.
Celidora. Tu qui m'attendi, Amica, alla Custode
Farmi veder voglie,
Ci andrai tu poi.
Lavina. Sì, dolce Amica, addio.

Aria.

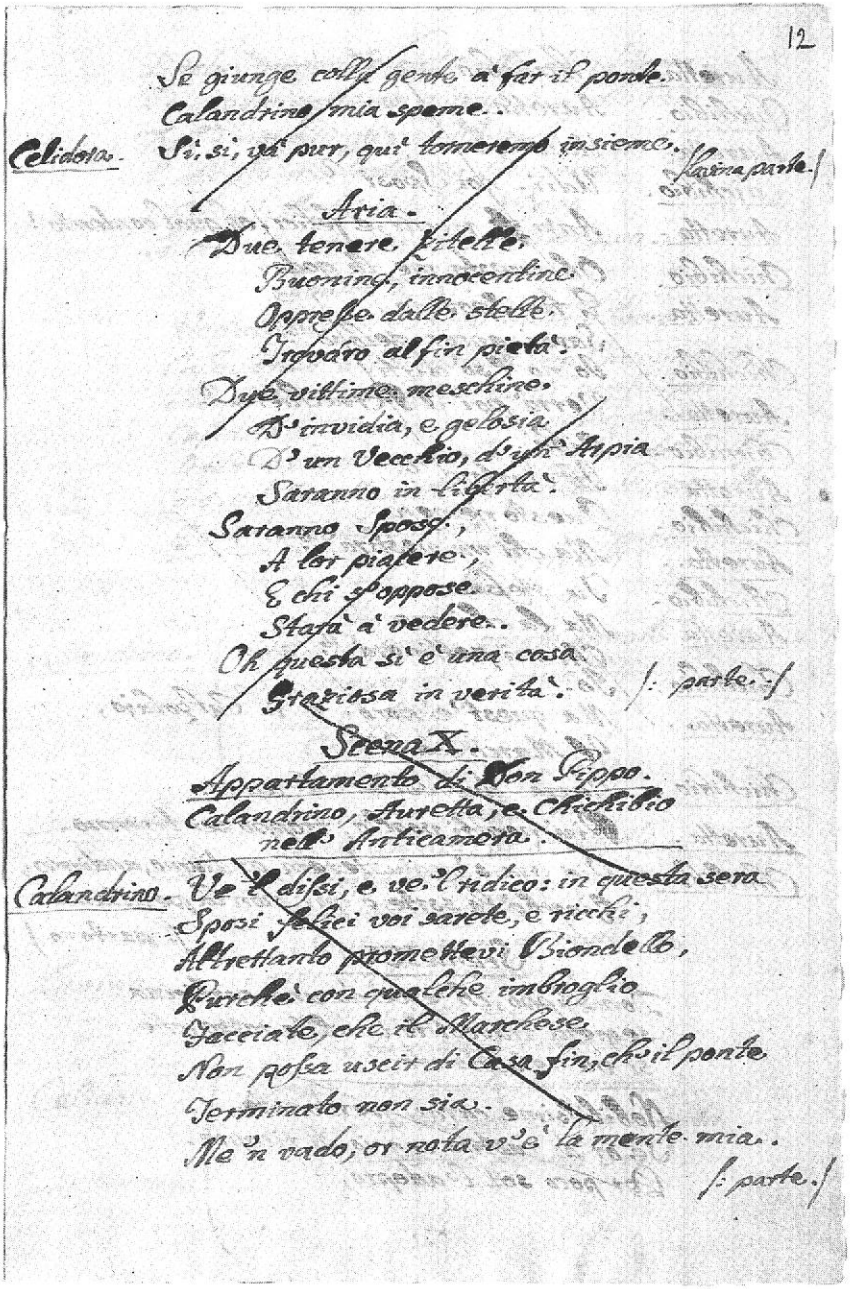
Se rammento
Quel momento,
Che sarò Signora Sposa,
A tal cosa
Tosto io sento,
Che mi brilla il cor nel sen.
Ma se in duolo mi si mette,
Si promette,
Nè s'attende,
A sì barbare vicende
Io non sputo, ch'è veleno.
Sentirmi dire:
Cara Lavina,
Bella Sposina,
Oh che godere!
Ma se soffrire
Devo per poco,
A questo giuoco
Perdo il piacer.

Scena IX.

Celidora, e detta.

Celidora. Eccomi, or vanne, la Custode or'ora
Verrà al giardino, e già di te mi chiese.
Ti seguirò fra poco.
Lavina. Io vado e intanto
Osserva attentamente.

Quelle C[1]: Blatt 12[r]



12

Se giunge colle gente a far il ponte.
Calandrino mia speme.

Celidoro. Sì, sì, và pur, qui tornerò insieme. Siena parte.

Aria.

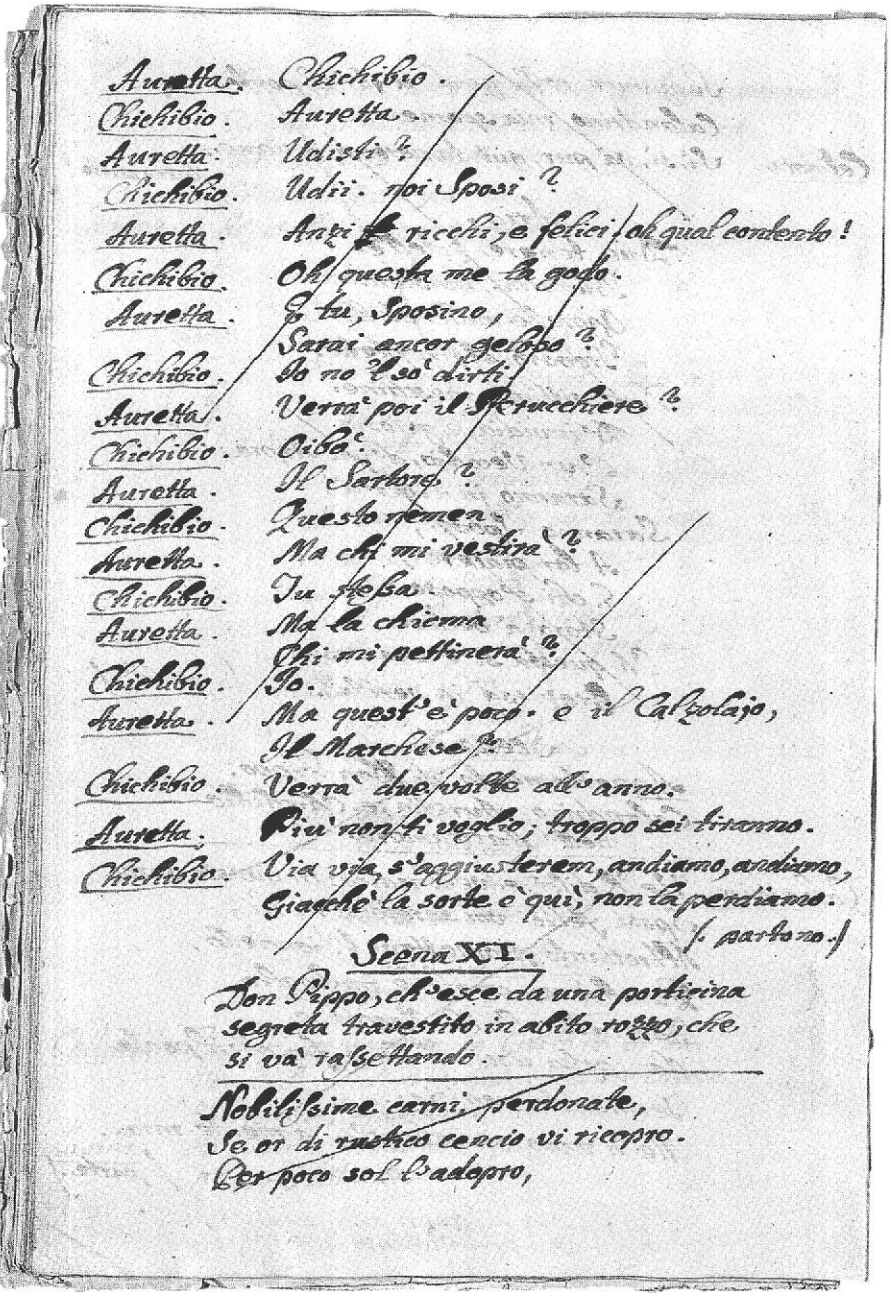
Due tenere fidelle,
Buoning, innocentine
Oppresse dalle stelle
Implorano alfin pietà.
Due vittime meschine
D'invidia, e gelosia
D'un Vecchio, d'un Empia
Saranno in libertà.
Saranno Sposi,
A lor piacere,
E chi s'oppose
Starà a vedere.
Ch questa sì è una cosa
Stravista in verità. Parte.

Scena X.

Appartamento di Don Filippo.
Calandrino, Aurelia, e Chichibio
nell' Anticamera.

Calandrino. Ve'l dissi, e ve'l ridico: in questa sera
Sposi felici voi sarete, e ricchi;
Allettando promettevi Biondello,
Purchè con qualche imbroglio
Facciate, che il Marchese
Non possa uscir di Casa fin, ch'il ponte
Terminato non sia.
Me 'n vado, or nota v'è la mente mia.
Parte.

Quelle C[1]: Blatt 12[v]



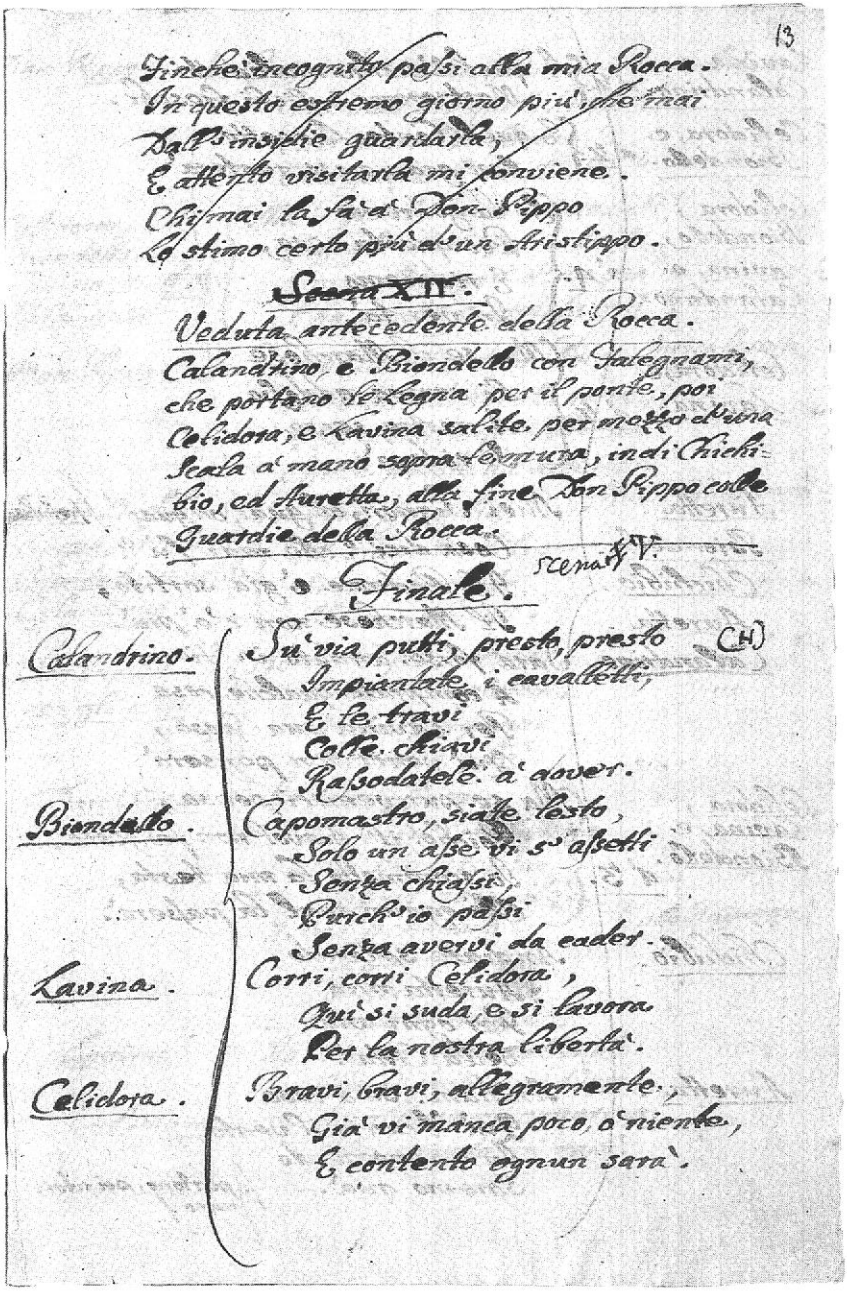
Auretta. Chichibio.
Chichibio. Auretta.
Auretta. Udisti?
Chichibio. Udii. noi Sposi?
Auretta. Anzi ricchi, e felici, oh qual contento!
Chichibio. Oh questa me la godo.
Auretta. E tu, Sposino,
Sarai ancor gelloso?
Chichibio. Io no 'l so dirti.
Auretta. Verrà poi il Parrucchiere?
Chichibio. Oibò.
Auretta. Il Sarto?
Chichibio. Questo remen.
Auretta. Ma chi mi vestirà?
Chichibio. Tu stessa.
Auretta. Ma la chioma
Chi mi pettinerà?
Chichibio. Io.
Auretta. Ma quest'è poco. e il Calzolajo,
Il Marchese?
Chichibio. Verrà due volte all'anno.
Auretta. Più non ti voglio; troppo sei tiranno.
Chichibio. Via via, s'aggiustarem, andiamo, andiamo,
Giacchè la sorte è qui, non la perdiamo.
(parton.)

Scena XI.

Don Pippo, ch'esce da una portiera segreta travestito in abito rozzo, che si và raggiustando.

Nobilissime carni, perdonate,
Se or di rustico cencio vi ricopro.
Per poco sol l'adopro,

Quelle C[1]: Blatt 13[r]



13

Finche' incognito passi alla mia Rocca.
In questo estremo giorno piu', che mai
Dal Ciel m'invito' guardata,
E all'istante visitarla mi conviene.
Chi mai la fa' a Don Pippo
Lo stimo certo piu' d'un Aristippo.

~~Scena XII.~~

Veduta antecedente della Rocca.
Calandrino e Biondello con falegnami,
che portano le legna per il ponte, poi
Celidora, e Lavina salite per mezzo d'una
Scala a mano sopra la muraglia, indi Chichibio, ed Auretta, alla fine Don Pippo colle
Guardie della Rocca.

Scena V.

Finale.

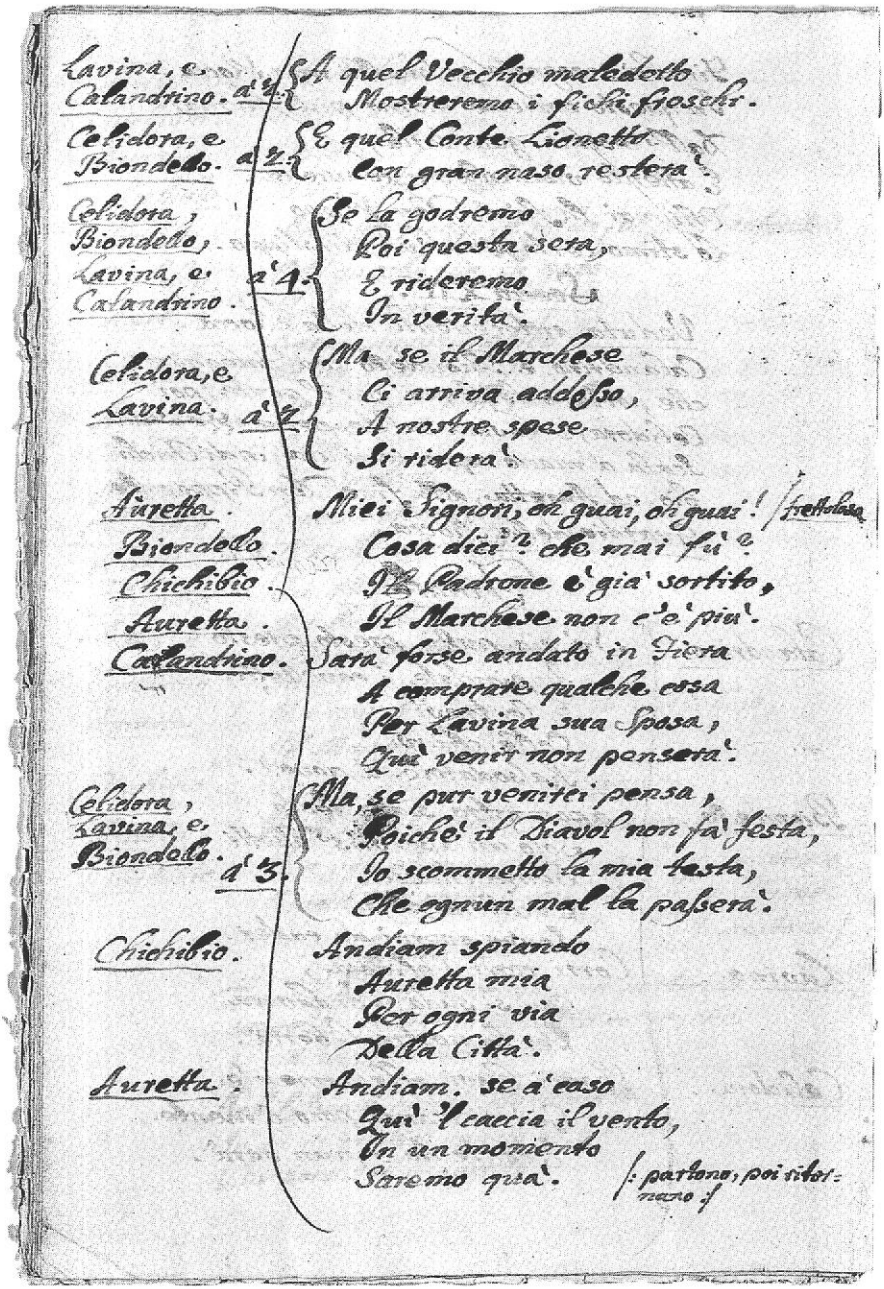
Calandrino. Su' via putti, presto, presto
Impiantate i cavalletti,
E le travi
Colle chiavi
Rassodatele a' dover.

Biondello. Capomastro, siate lesto,
Solo un asse vi s'assetti
Senza chiasso,
Perch'io passi
Senza avervi da cader.

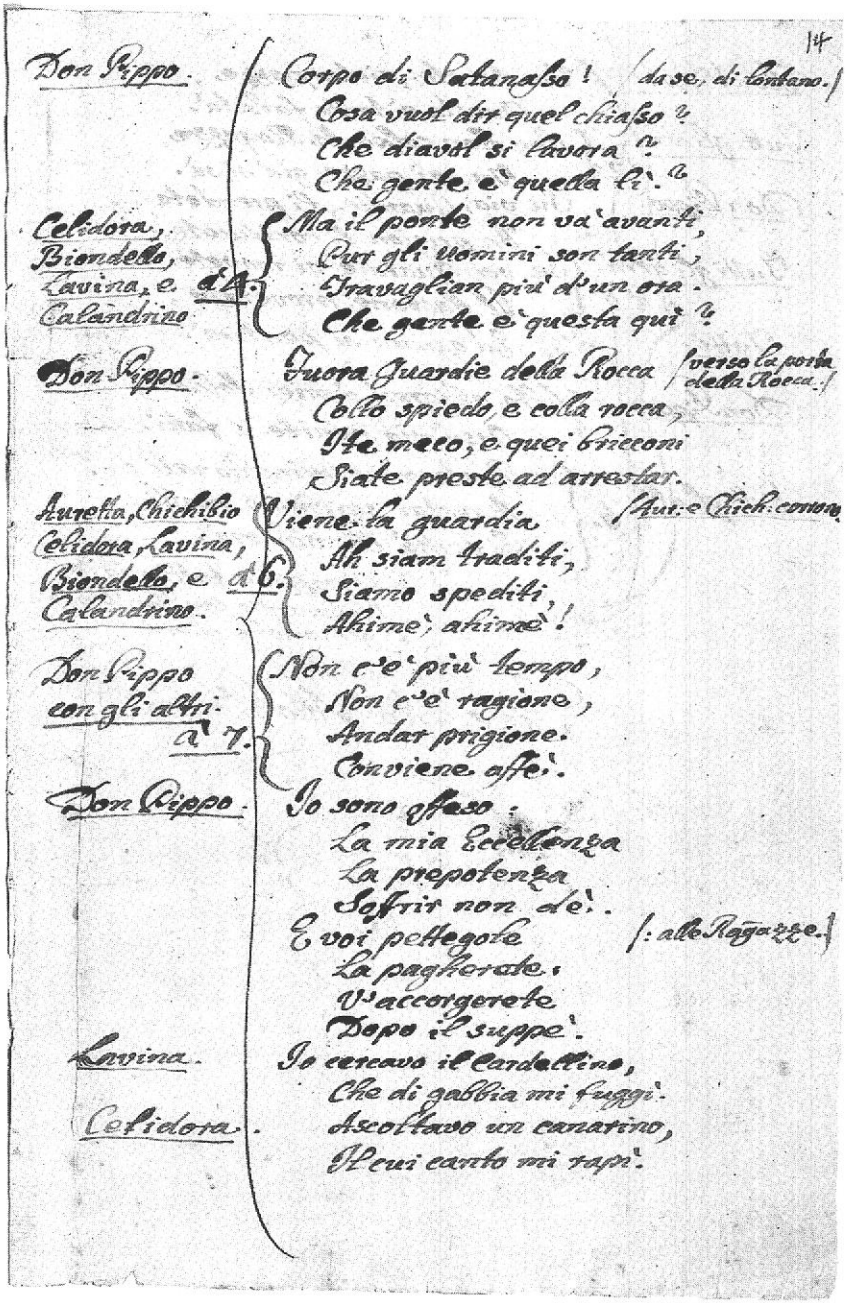
Lavina. Corri, corri Celidora,
Qui si suda, e si lavora
Per la nostra liberta'.

Celidora. Bravi, bravi, allegramente,
Gia' vi manca poco, o niente,
E contento ognun sara'.

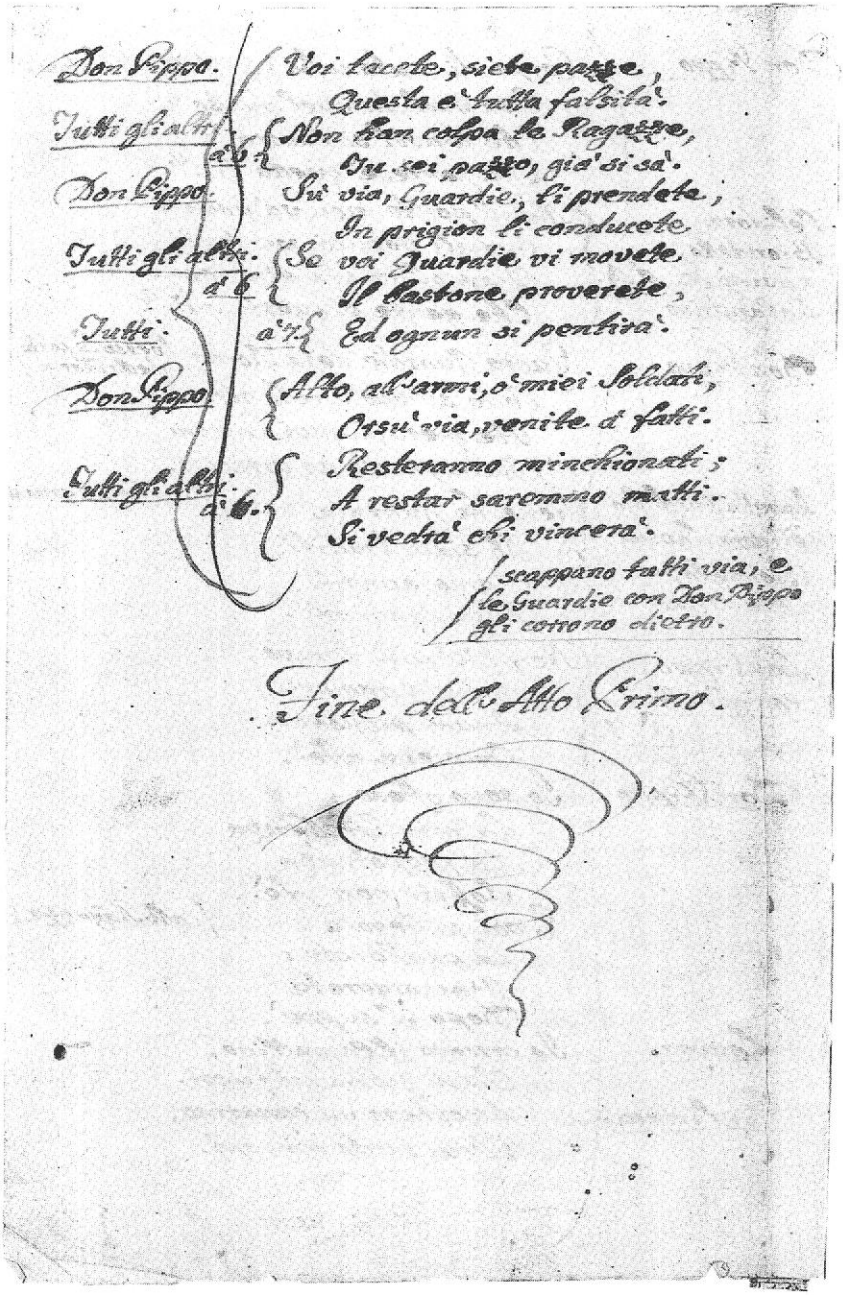
Quelle C[1]: Blatt 13[v]



Quelle C[1]: Blatt 14[r]



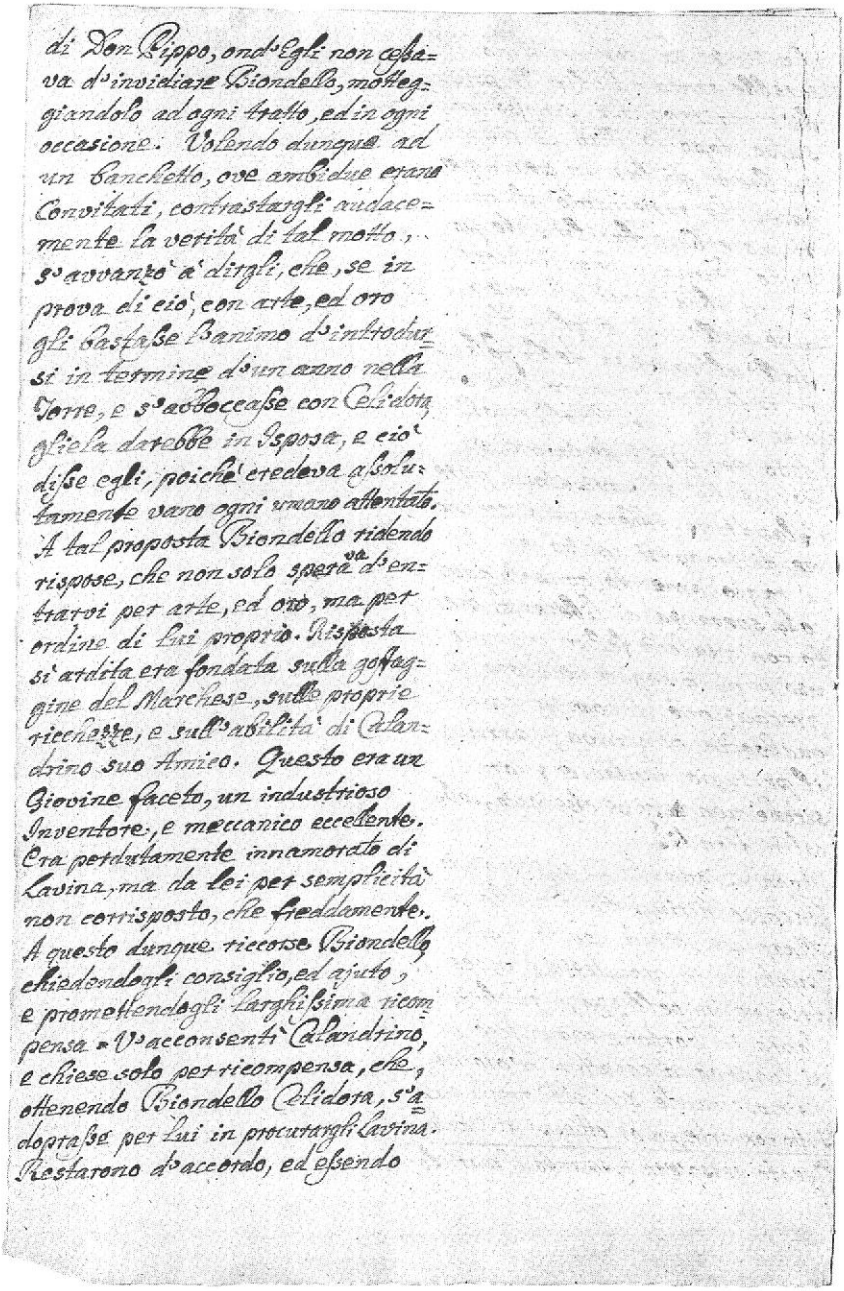
Quelle C[1]: Blatt 14[v]



Quelle C[2]: Blatt 15[r]

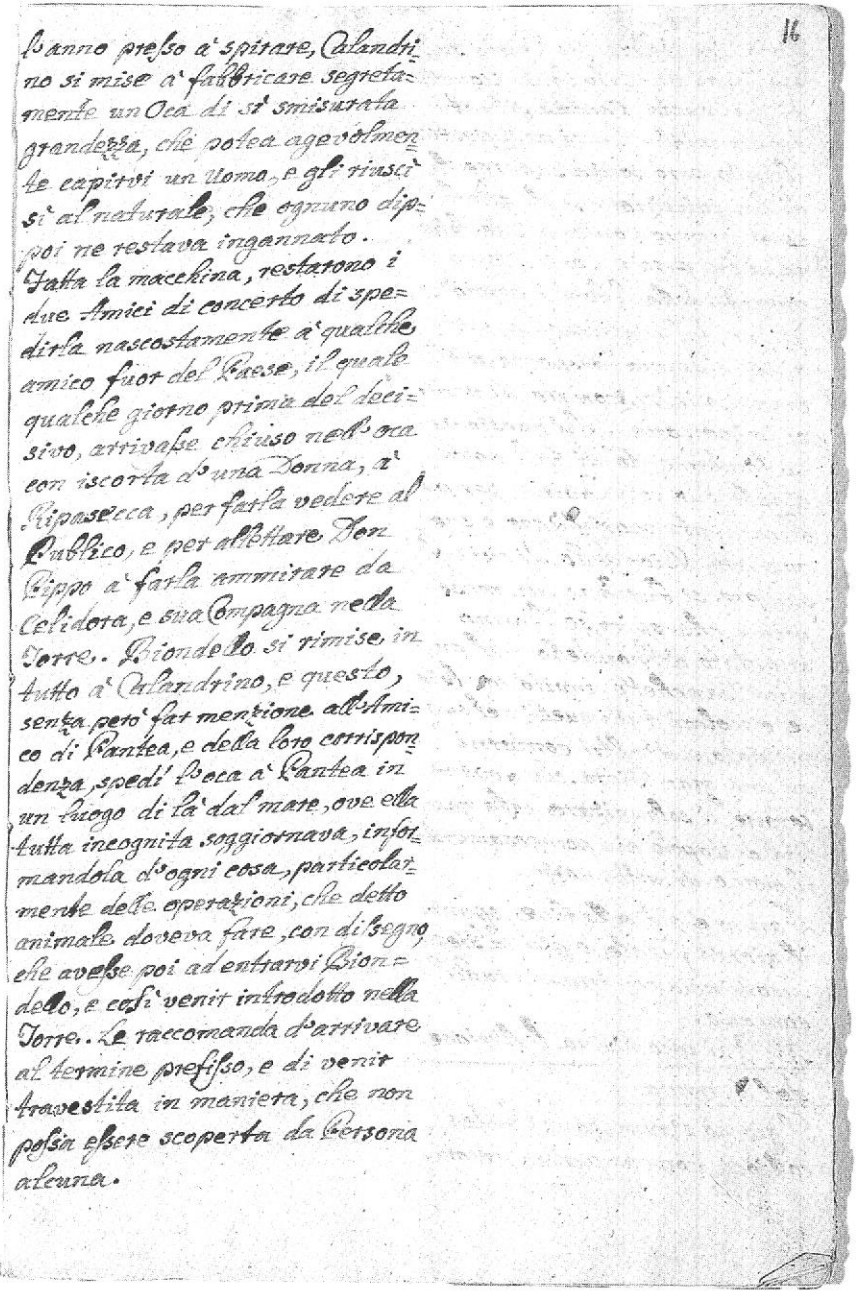
che senza la scorta d'Amore
sarebbe stato ad altri impossi=
bile a' ritrovarsi. smosso un
sasso dopo l'altro, le riuscì
in breve di far un pertugio
tale, che sapendolo gli Aman=
ti, avrebbero facilmente po=
tuto l'una, e l'altra sorti=
re ad abboccarsi assieme,
esse dall'una, e gli altri
dall'altra riva della fossa.
ne' infatti vi vennero più di
due volte, che il sollecito Bion=
dello per virtù d'Amore vi
s'imbattè, ed avvisatone pute
Calandrino, ebbero quivi occasio=
ne di trovarsi spesso con esse
a' ragionamento, consolandole
colla speranza di liberarle pres=
to con qualche felice inganno.
usò però la sagace Elidora la
precauzione di coprire, ogni=
qualvolta ci veniva, e partiva,
il pertugio dentro, e fuori,
secchè non venisse osservato, colle
solite frondi.
Avea Biondello il superbo suo
Palazzo dirimpetto a' quello del
Marchese, a' cui non la cedeva
punto ne' in grandezza, e maes=
tria, ne' in bellezza, e ricchezza.
Sopra il Portone magnifico vi
si leggeva a' caratteri d'oro ar=
tificiosamente scolpiti questo verso:
Tutto con arte, ed or' ottiensi al Mondo.
Questo verso era appunto il martello

Quelle C[2]: Blatt 15[v]



di Don Pippo, onde egli non cessa-
va d'invidiare Biondello, motteg-
giandolo ad ogni tratto, ed in ogni
occasione. Volendo dunque ad
un Banchetto, ove ambidue erano
Convitati, contrastargli audace-
mente la verità di tal motto,
s'avvanzò a dirgli, che, se in
prova di ciò, con arte, ed oro
gli bastasse l'animo d'introdur-
si in termine d'un anno nella
Torre, e s'abboccasse con Celidora
gliela darebbe in Sposa, e ciò
disse egli, poiche credeva assolu-
tamente vano ogni umano attentato.
A tal proposta Biondello ridendo
rispose, che non solo sperava d'en-
trarvi per arte, ed oro, ma per
ordine di Lui proprio. Risposta
sì ardita era fondata sulla goffag-
gine del Marchese, sulle proprie
ricchezze, e sull'abilità di Calan-
drino suo Amico. Questo era un
Giovine faceto, un industrioso
Inventore, e meccanico eccellente.
Era perdutamente innamorato di
Lavina, ma da lei per semplicità
non corrisposto, che freddamente.
A questo dunque ricorse Biondello
chiedendogli consiglio, ed ajuto,
e promettendogli larghissima ricom
pensa. Vi acconsentì Calandrino,
e chiese solo per ricompensa, che,
ottenendo Biondello Celidora, s'a-
doprasse per lui in procurargli Lavina.
Restarono d'accordo, ed essendo

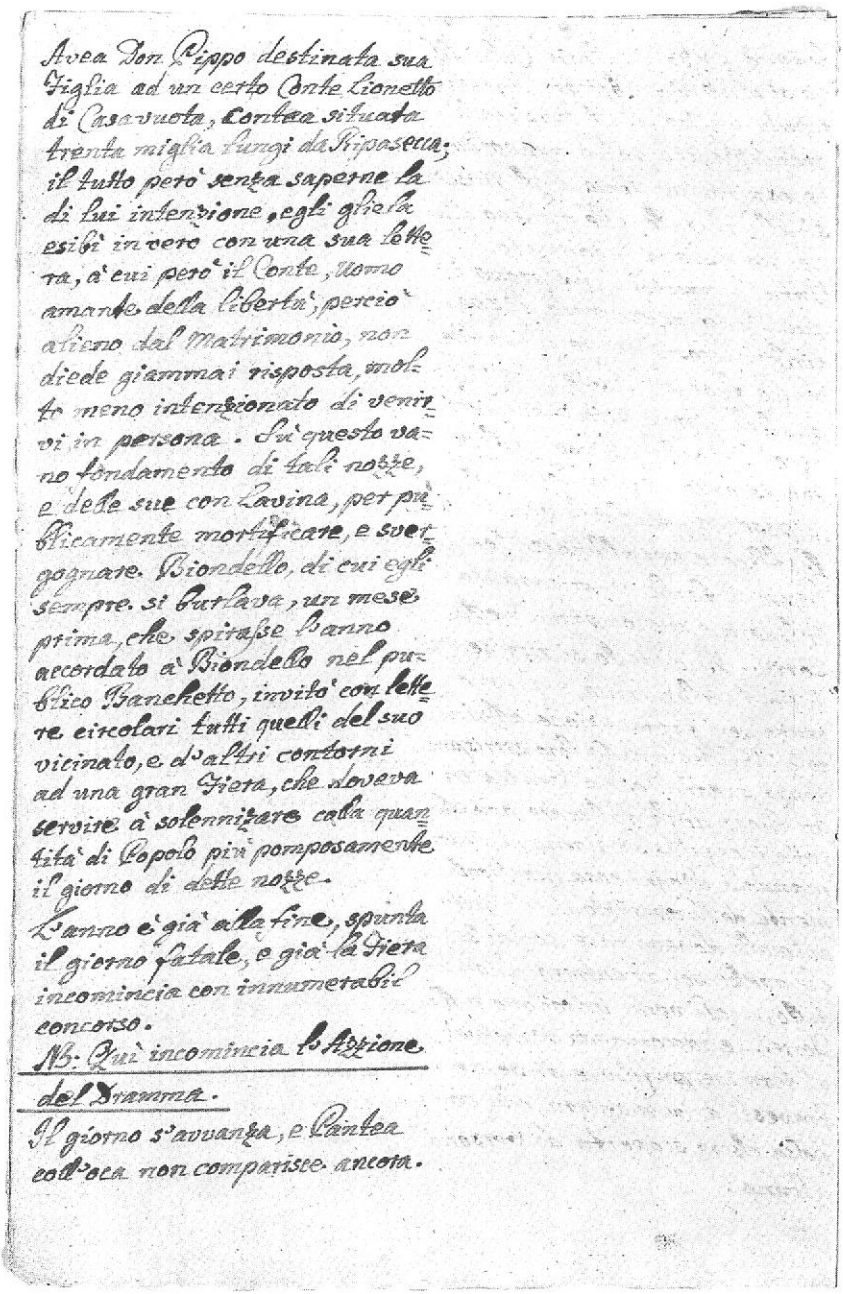
Quelle C^2: Blatt 16r



16

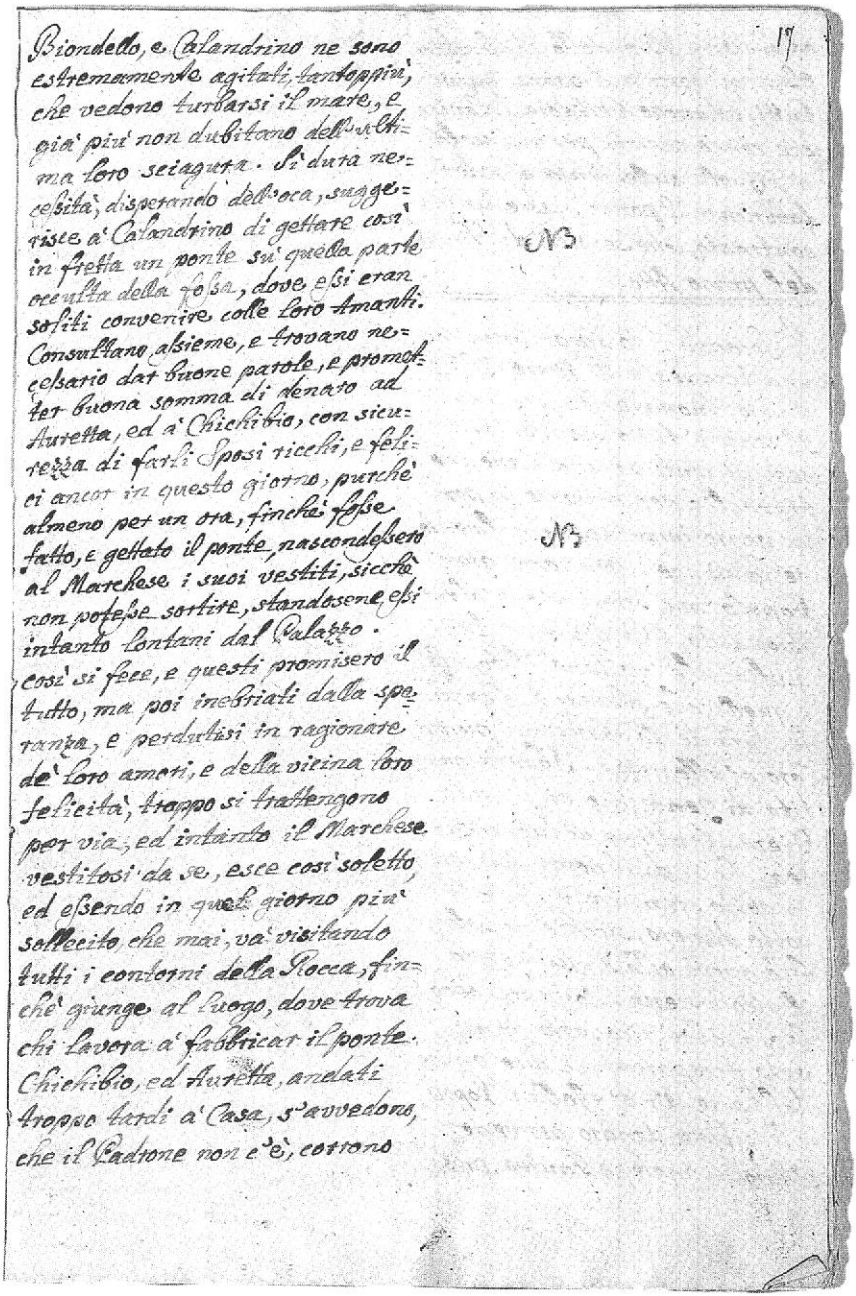
Sanno preso a' spirare, Calandri=
no si mise a' fabbricare segreta=
mente un Oca di st' smisurata
grandezza, che potea agevolmen=
te capirvi un uomo, e gli riusci'
si' al naturale, che ognuno dip=
poi ne restava ingannato.
Fatta la macchina, restarono i
due Amici di concerto di spe=
dirla nascostamente a' qualche
amico fuor del Paese, il quale
qualche giorno prima del deci=
sivo, arrivasse chiuso nell' oca
con iscorta d'una Donna, a'
Ripasecca, per farla vedere al
Publico, e per allettare Don
Filippo a' farla ammirare da
Celidora, e sua Compagna nella
Torre. Biondello si rimise in
tutto a' Calandrino, e questo,
senza pero' far mentione all'Ami=
co di Fantea, e della loro corrispon=
denza, spedi' Poca a' Fantea in
un luogo di là dal mare, ove ella
tutta incognita soggiornava, infor=
mandola d'ogni cosa, particolar=
mente delle operazioni, che detto
animale doveva fare, con disegno
che avesse poi ad entrarvi Bion=
dello, e cosi' venir introdotto nella
Torre. Le raccomanda d'arrivare
al termine prefisso, e di venir
travestita in maniera, che non
possa esser scoperta da Persona
alcuna.

Quelle C[2]: Blatt 16[v]

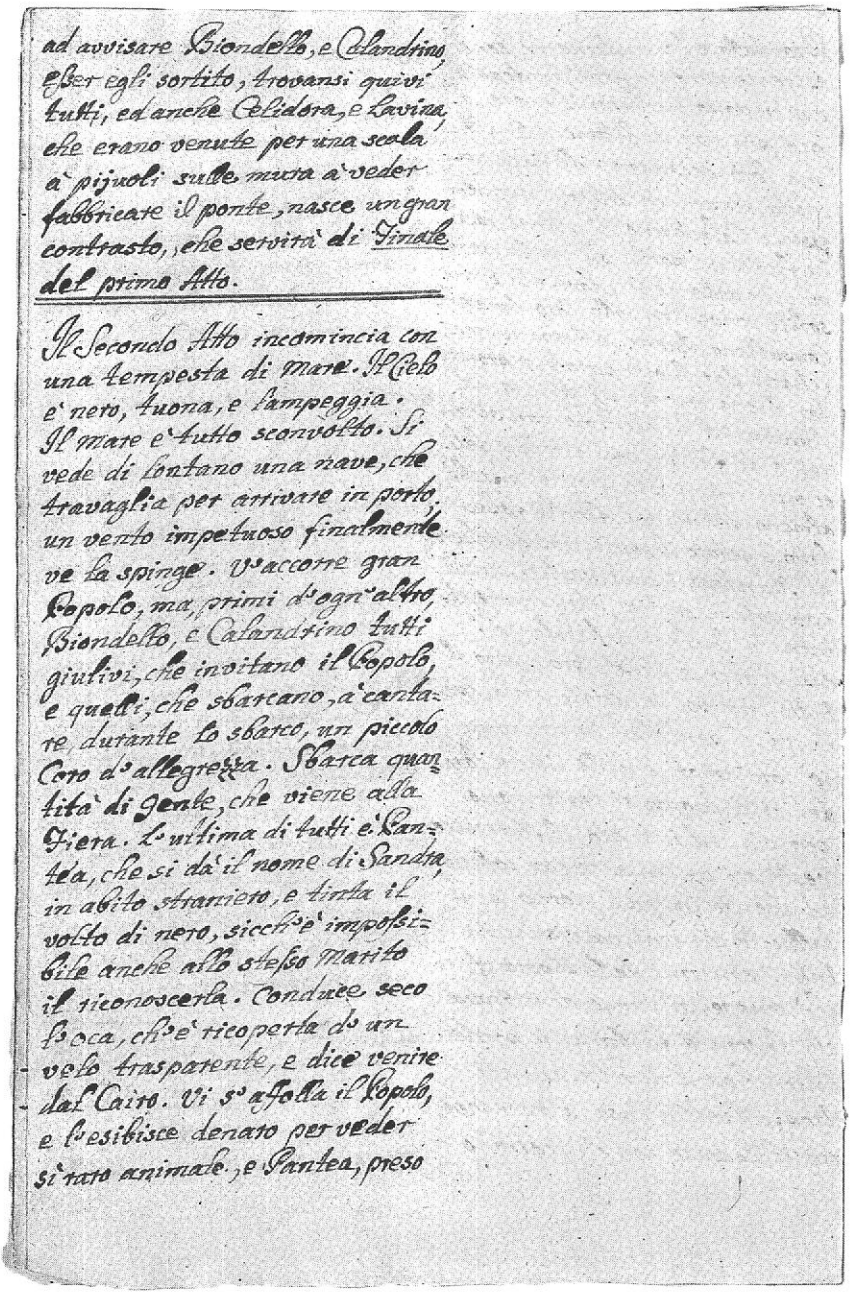


Avea Don Filippo destinata sua
Figlia ad un certo Conte Lionetto
di Casavuota, Contea situata
trenta miglia lungi da Filipopoli;
il tutto però senza saperne la
di lui intenzione, egli gliela
esibì in vero con una sua lette-
ra, a cui però il Conte, uomo
amante della libertà, per cio
alieno dal Matrimonio, non
diede giammai risposta, mol-
to meno intenzionato di veni-
vi in persona. Su questo va-
no fondamento di tali nozze,
e delle sue con Lavina, per più
efficamente mortificare, e sver-
gognare. Biondello, di cui egli
sempre si burlava, un mese
prima, che spirasse l'anno
accordato a Biondello nel pu-
blico Banchetto, invitò con lette-
re circolari tutti quelli del suo
vicinato, e d'altri contorni
ad una gran Fiera, che doveva
servire à solennizare colla quan-
tità di Popolo più pomposamente
il giorno di dette nozze.
L'anno è già alla fine, spunta
il giorno fatale, e già la Fiera
incomincia con innumerabile
concorso.
Nb. Quì incomincia la Azione
del Dramma.
Il giorno s'avvanza, e Pantea
coll'oca non comparisce ancora.

Quelle C^2: Blatt 17r



Biondello, e Calandrino ne sono
estremamente agitati, tantoppiù,
che vedono turbarsi il mare, e
già più non dubitano dell'Oca=
ma loro sciagura. Si duta ne=
cessità, dispetando dell'oca, suggé=
risce a' Calandrino di gettare così
in fretta un ponte su' quella parte
occulta della fossa, dove essi eran
soliti convenire colle loro Amanti.
Consultano insieme, e trovano ne=
cessario dar buone parole, e promet=
ter buona somma di denaro ad
Auretta, ed a' Chichibio, con sicu=
rezza di farli Sposi ricchi, e feli=
ci ancor in questo giorno, purchè
almeno per un ora, finchè fosse
fatto, e gettato il ponte, nascondessero
al Marchese i suoi vestiti, sicchè
non potesse sortire, standosene essi
intanto lontani dal Palazzo.
Così si fece, e questi promisero il
tutto, ma poi inebriati dalla spe=
ranza, e perdutisi in ragionare
de' loro amori, e della vicina loro
felicità, troppo si trattengono
per via, ed intanto il Marchese
vestitosi da se, esce così soletto,
ed essendo in quel giorno più
sollecito, che mai, va' visitando
tutti i contorni della Rocca, fin=
chè giunge al luogo, dove trova
chi lavora a' fabbricar il ponte.
Chichibio, ed Auretta, andati
troppo tardi a' Casa, s'avvedono,
che il Padrone non c'è, corrono



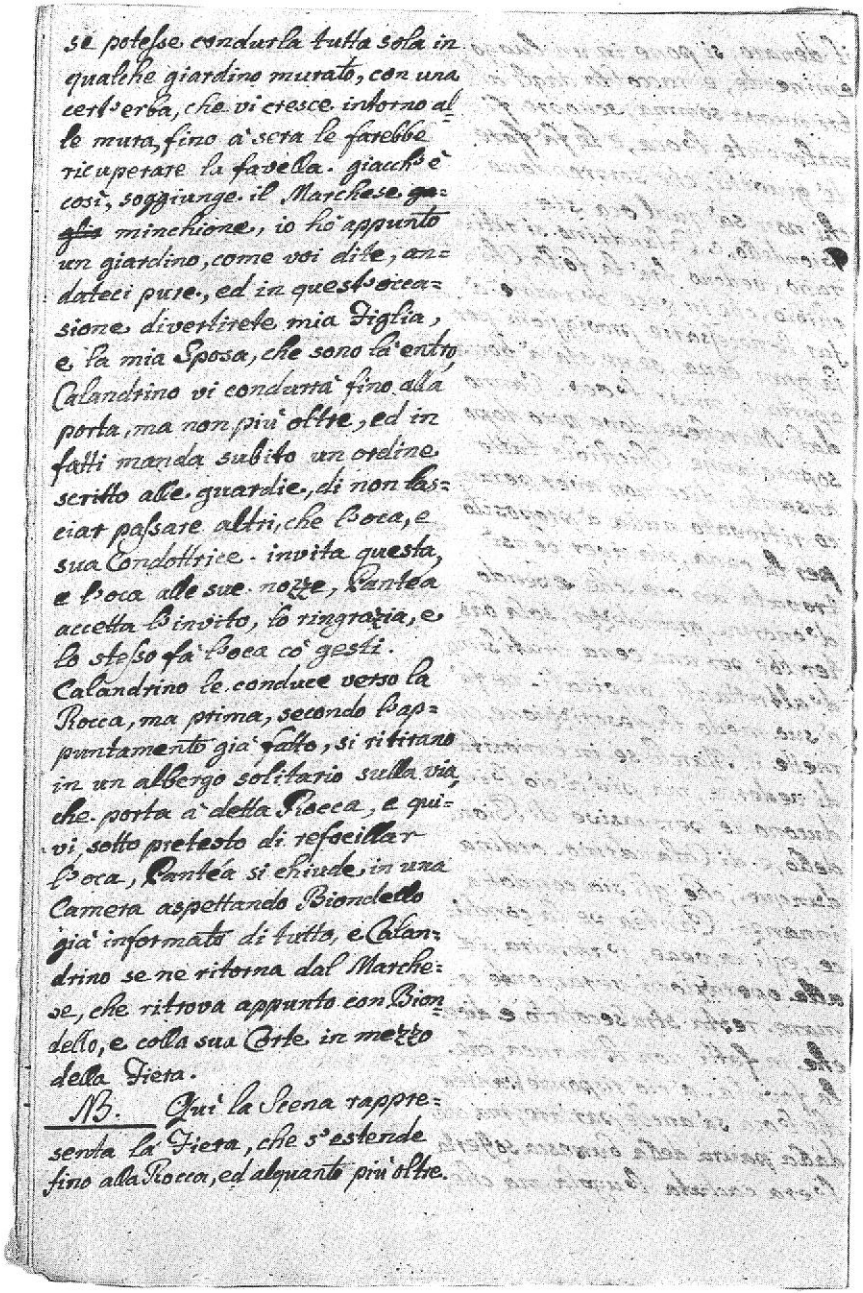
ad avvisare Biondello, e Calandrino
ch'er egli sortito, trovansi quivi
tutti, ed anche Celidora, e Lavina,
che erano venute per una scala
a' pijuoli sulle mura a veder
fabbricare il ponte, nasce un gran
contrasto, che servirà di Finale
del primo Atto.

Il Secondo Atto incomincia con
una tempesta di mare. Il Cielo
è nero, tuona, e lampeggia.
Il mare è tutto sconvolto. Si
vede di lontano una nave, che
travaglia per arrivare in porto,
un vento impetuoso finalmente
ve la spinge. V'accorre gran
Popolo, ma primi d'ogn'altro,
Biondello, e Calandrino tutti
giulivi, che invitano il Popolo,
e quelli, che sbarcano, a cantare
durante lo sbarco, un piccolo
Coro d'allegrezza. Sbarca quan-
tità di Gente, che viene alla
Fiera. L'ultima di tutti è Can-
tea, che si dà il nome di Sandra,
in abito straniero, e tinta il
volto di nero, sicch'è impossi-
bile anche allo stesso Marito
il riconoscerla. Conduce seco
Boca, ch'è ricoperta da un
velo trasparente, e dice venire
dal Cairo. Vi s'affolla il Popolo,
e le esibisce denaro per veder
s'era animale, e Cantea, preso

Quelle C[2]: Blatt 18[r]

il denaro, si pone in un luogo
eminente, e raccolta dagli al-
tri nuova somma, scuopre fi-
nalmente Boca, e le fa fare
de' giuochi, che sorprendono
chi non sa' qual oca sia.
Biondello, e Calandrino si riti-
rano, vedono fra' la folla Chi-
chibio, che in vece d'andare a'
far le necessarie provviggioni per
la gran cena, se ne sta' a' bocca
aperta a' mirar Boca. Vanno
dal Marchese, dove poco dopo
sopragiunge Chichibio tutto
ansante, dice non aver peran-
co ritrovato nulla a' proposito
per la cena, ma aver bensì
trovata un oca, che essendo
d'enorme grandezza, sola bas-
terebbe per una cena lautissima
d'altrettanti Convitati. ne fa'
a' suo modo la descrizzione, che
mette il Marchese in curiosità
di vederla, ma più a' ciò fan-
ducono le persuasive di Bion-
dello, e di Calandrino. ordina
dunque, che gli sia condotta
innanzi. Cantea ve la condu-
ce, egli la vede, l'ammira, ed
alle operazioni veramente u-
mane resta stralsecolato, e dice
che in fatti non le manca, che
la favella. a' ciò risponde Cantea
che Boca sa' anche parlare, ma che
dalla paura della burrasca sofferta
s'era caduta lingola, ma che,

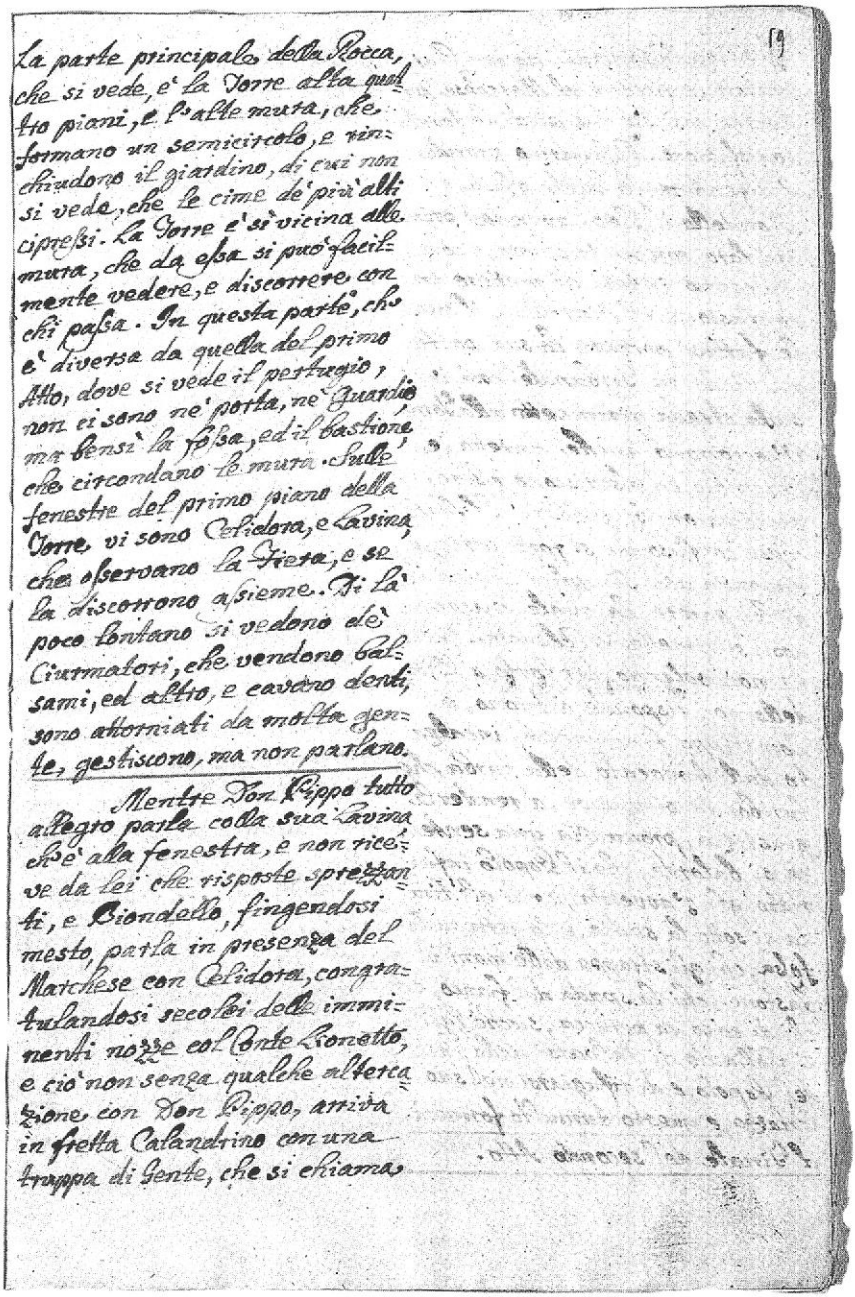
Quelle C[2]: Blatt 18[v]



se potesse condurla tutta sola in
qualche giardino murato, con una
certa erba, che vi cresce intorno al
le mura, fino a sera le farebbe
ricuperare la favella. giacchè
così, soggiunge il Marchese, que=
sta minchione, io ho appunto
un giardino, come voi dite, an=
dateci pure, ed in questa occa=
sione divertirete mia Figlia,
e la mia Sposa, che sono là entro
Calandrino vi condurrà fino alla
porta, ma non più oltre, ed in
fatti manda subito un ordine
scritto alle guardie, di non las=
ciar passare altri, che Bocca, e
sua Condottriee. invita questa,
e Bocca alle sue nozze, Pantea
accetta l'invito, lo ringrazia, e
lo stesso fa Bocca co' gesti.
Calandrino le conduce verso la
Rocca, ma prima, secondo l'ap=
puntamento già fatto, si ritirano
in un albergo solitario sulla via,
che porta alla Rocca, e qui=
vi, sotto pretesto di refocillar
Bocca, Pantea si chiude in una
Camera aspettando Biondello
già informato di tutto, e Calan=
drino se ne ritorna dal Marche=
se, che ritrova appunto con Bion=
dello, e colla sua Corte in mezzo
della Fiera.

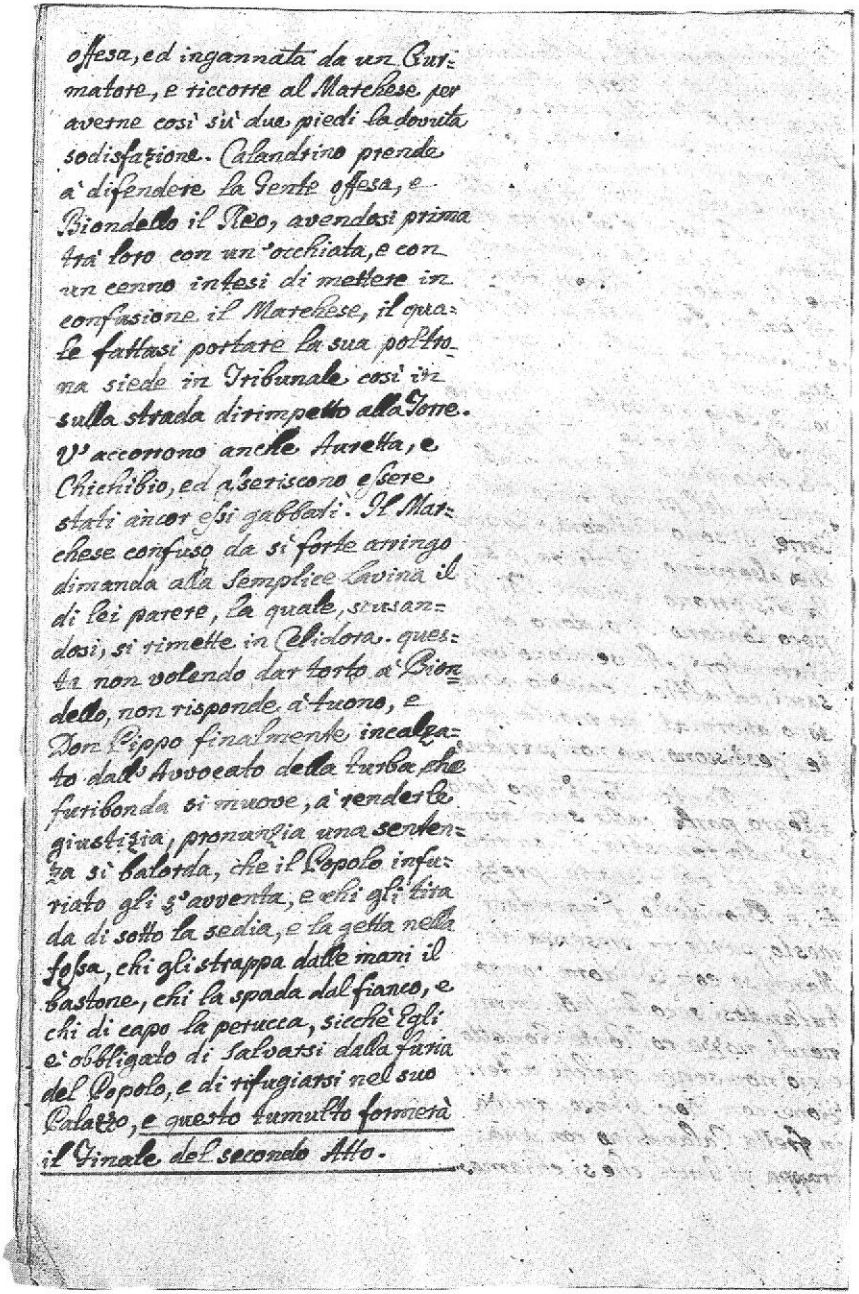
NB. Qui la Scena rappre=
senta la Fiera, che s'estende
fino alla Rocca, ed alquanto più oltre.

Quelle C²: Blatt 19r



La parte principale della Rocca,
che si vede, e' la Torre alta quat-
tro piani, e l'alle mura, che
formano un semicircolo, e rin-
chiudono il giardino, di cui non
si vede, che le cime de' più alti
cipressi. La Torre e' si vicina alle
mura, che da essa si può facil-
mente vedere, e discorrere con
chi passa. In questa parte, ch'
e' diversa da quella del primo
Atto, dove si vede il portagio,
non ci sono ne' porta, ne' Guardia
ma bensì la fossa, ed il bastione,
che circondano le mura. Sulle
fenestre del primo piano della
Torre, vi sono Celidora, e Lavina,
che osservano la Fiera, e se
la discorrono a sieme. Di là
poco lontano si vedono de'
Ciurmatori, che vendono Bal-
sami, ed altro, e cavano denti,
sono attorniati da molta gen-
te, gestiscono, ma non parlano.

Mentre Don Pippo tutto
allegro parla colla sua Lavina
ch'e' alla fenestra, e non rice-
ve da lei che risposte sprezzan
ti, e Biondello, fingendosi
mesto, parla in presenza del
Marchese con Celidora, congra-
tulandosi seco lei delle immi-
nenti nozze col Conte Lionetto,
e ciò non senza qualche alterca
zione con Don Pippo, arriva
in fretta Calandrino con una
truppa di Gente, che si chiama-



offesa, ed ingannata da un Curi-
matore, e ricorre al Matebese per
averne cosi' sù due piedi la dovuta
sodisfazione. Calandrino prende
a' difendere la Gente offesa, e
Biondello il Reo, avendosi prima
tra' loro con un'occhiata, e con
un cenno intesi di mettere in
confusione il Matebese, il qua-
le fattasi portare la sua poltro-
na siede in Tribunale, cosi' in
sulla strada dirimpetto alla Torre.
V' accorrono anche Aurelia, e
Chichibio, ed accertiscono essere
stati ancor essi gabbati. Il Mat-
chese confuso da si' forte arringo
dimanda alla Semplice Lavina il
di lei parere, la quale, scusan-
dosi, si rimette in Eliodora. ques-
ta non volendo dar torto a' Bion-
dello, non risponde a' tuono, e
Don Pippo finalmente incalza-
to dall' Avvocato della turba che
furibonda si muove, a' renderle
giustizia, pronunzia una senten-
za si' balorda, che il Popolo infu-
riato gli s'avventa, e chi gli tira
da di sotto la sedia, e la getta nella
fossa, chi gli strappa dalle mani il
bastone, chi la spada dal fianco, e
chi di capo la perucca, sicche' Egli
e' obbligato di salvarsi dalla furia
del Popolo, e di rifugiarsi nel suo
Palazzo, e questo tumulto formerà
il Finale del secondo Atto.

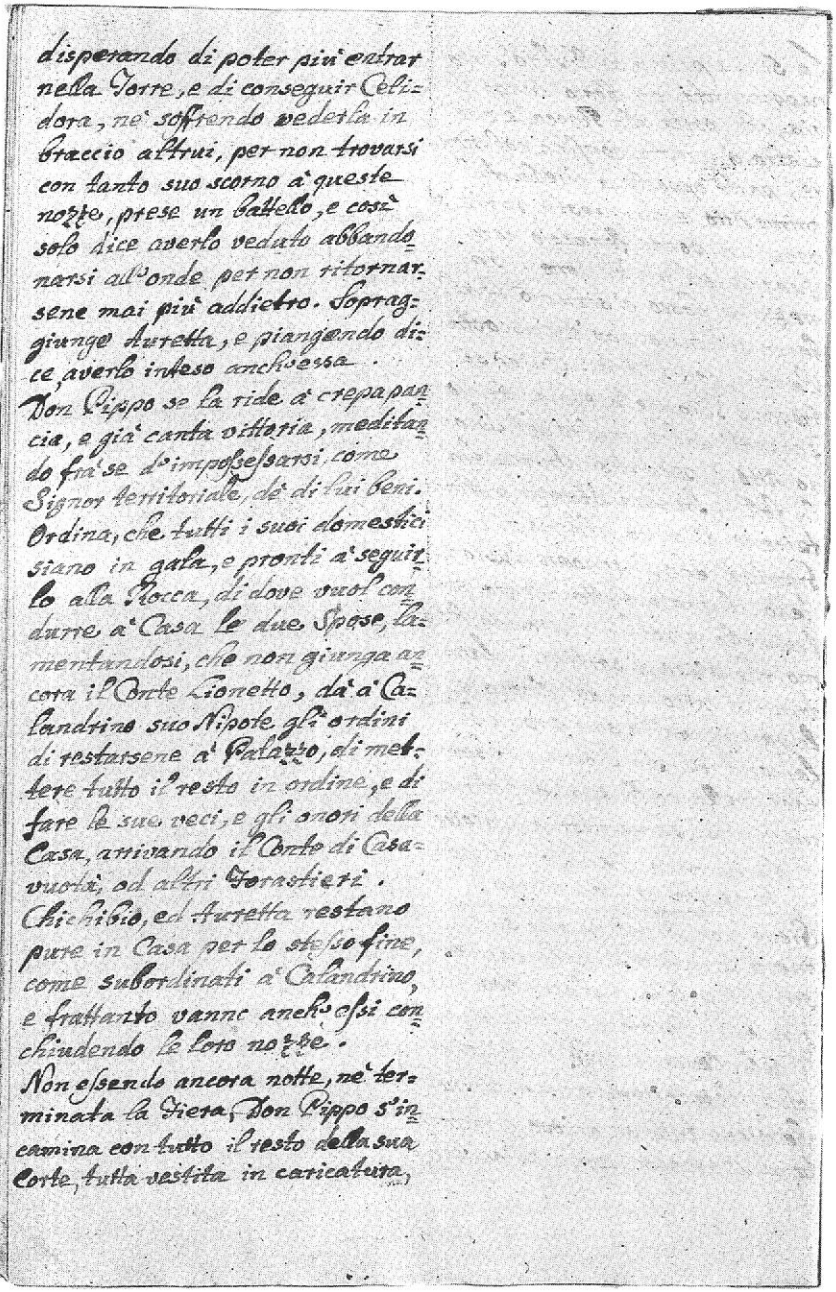
Quelle C[2]: Blatt 20[r]

La Scena prima del Atto Terzo rappresenta un bosco lungo la via, che porta alla Rocca, e che dietro a' questa confina col monte, parte opposta a' quella del primo Atto, e da questa parte si vede un ponte levatoio con guardie, ed un Rastello. In mezzo al bosco è situato Albergo solitario, dov'è nascosta Pantea con Boca. Quivi si trovano Biondello, e Calandrino scappati dal tumulto del Secondo Atto, e perdutisi assieme fra la folla. In una Stanza a Pianterreno di detto albergo si vede Pantea, che si scuopre a Biondello, il quale tutto allegro entra nella macchina, dove pure Pedrino, che v'era, è sortito. Calandrino si raccomanda a Boca, e le rammenta la sua promessa, la conduce alla Rocca, ed essendovi quella colla sua Conduttrice intromessa, se ne ritorna addietro.

La Seconda Scena è Gabinetto di Don Pippo

Siede Don Pippo in una sua Camera, in abito di gala caricato su' una poltrona, facendosi leggere da Chichibio la lista de' piatti della Cena, la quale sarà ridicola. Gli interrompe Calandrino, che viene tutto smaniozo, e racconta al Marchese, come Biondello

Quelle C^2: Blatt 20^v



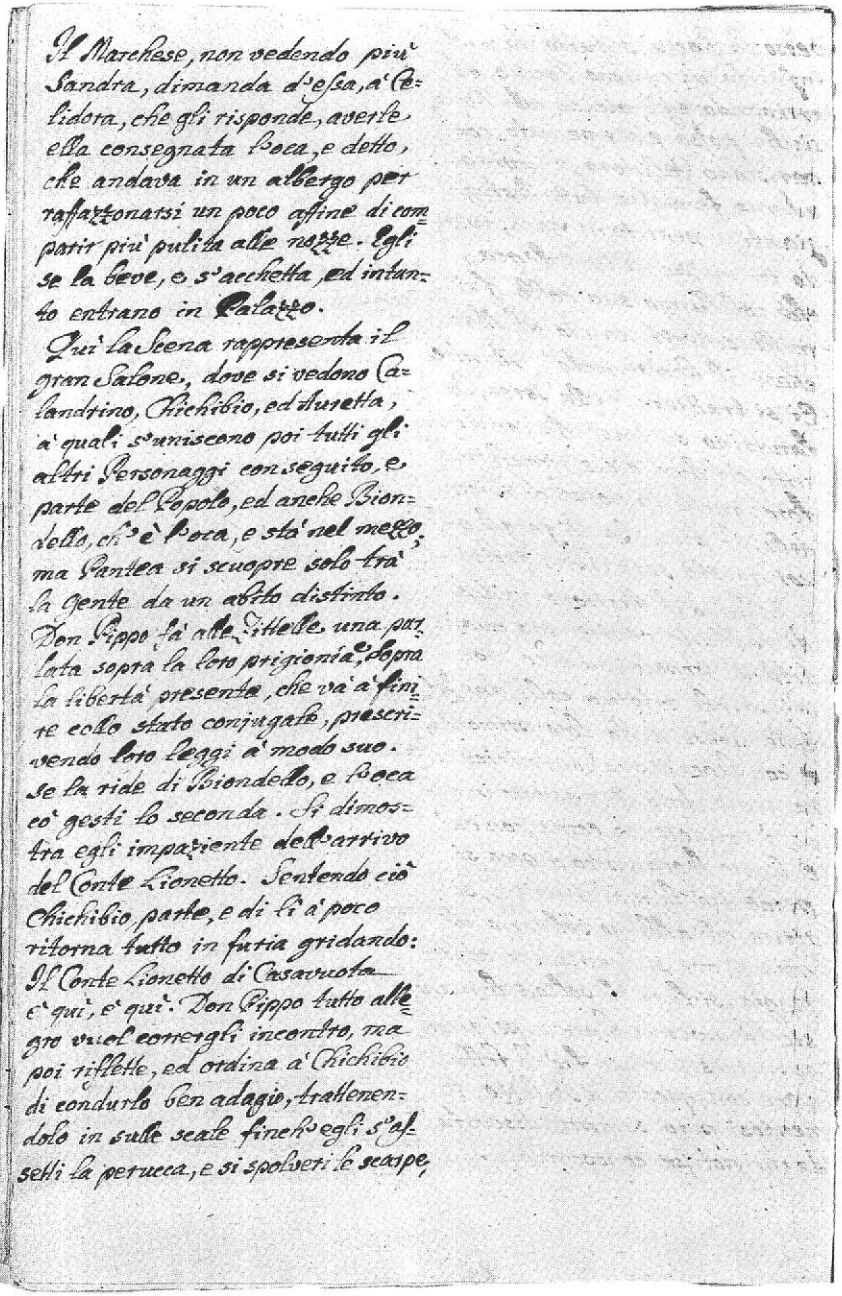
disperando di poter più entrar
nella Torre, e di conseguir Celi-
dora, ne' soffrendo vederla in
Braccio altrui, per non trovarsi
con tanto suo scorno à queste
nozze, prese un Battello, e così
solo dice averlo veduto abbando-
narsi all'onde per non ritornar-
sene mai più addietro. Soprag-
giunge Auretta, e piangendo di-
ce averlo inteso anch'essa.
Don Pippo se la ride, crepa pan-
cia, e già canta vittoria, medita-
do fra se d'impossessarsi come
Signor territoriale, de' di lui beni.
Ordina, che tutti i suoi domestici
siano in gala, e pronti a' seguir-
lo alla Rocca, di dove vuol con-
durre a' Casa le due Spose, la-
mentandosi, che non giunga an-
cora il Conte Lionetto, da' à Ca-
landrino suo Nipote gli ordini
di restarsene a' Palazzo, di met-
tere tutto il resto in ordine, e di
fare le sue veci, e gli onori della
Casa, arrivando il Conte di Casa-
vuota, ed altri Forastieri.
Chichibio, ed Auretta restano
pure in Casa per lo stesso fine,
come subordinati a' Calandrino,
e frattanto vanno anch'essi con-
chiudendo le loro nozze.
Non essendo ancora notte, ne' ter-
minata la Fiera, Don Pippo s'in-
camina con tutto il resto della sua
Corte, tutta vestita in caricatura,

Quelle C[2]: Blatt 21[r]

verso la Rocca, seguito da un'
infinità di curioso Popolo, ed
arrivando egli vicino alla Rocca,
sicchè possa esser veduto, com=
pariscono Celidora, e Lavina
ad una fenestra tutte festeg=
gianti, e vestite in gala, aven=
do in mezzo di loro Boca,
che col lungo suo collo fà
mille scherzi, dando al Mar=
chese il benvenuto. Mentre
Ei si trattiene nella Torre, Ca=
landrino si trastulla con Ju=
retta, e Chichibio, e riconferma
loro, anche in nome di Brien=
dello, la promessa di fargli an=
cor questa sera Sposi felici.

Lungo il bastione vedesi
di lontano venire una quan=
tità di Popolo, ed ecco Bon
Filippo, che ritorna colle due 21
belle libere dalla loro prigione,
e con Boca, e sua Condottrice,
la quale data di nascosto in ma=
no a' Celidora la corda, con cui
è legata Boca, poco a poco si
perde fra' la moltitudine, si
ritira all'albergo solitario di
prima, ove si traveste in altra
foggia, si lava il volto, e le man,
sicchè diventa bianca, poi ritor=
na, e meschiatasi fra' la folla,
viene con questa a' Palazzo, te=
nendosi però sempre discosta
da chi potesse conoscerla.

Quelle C^2: Blatt 21^v

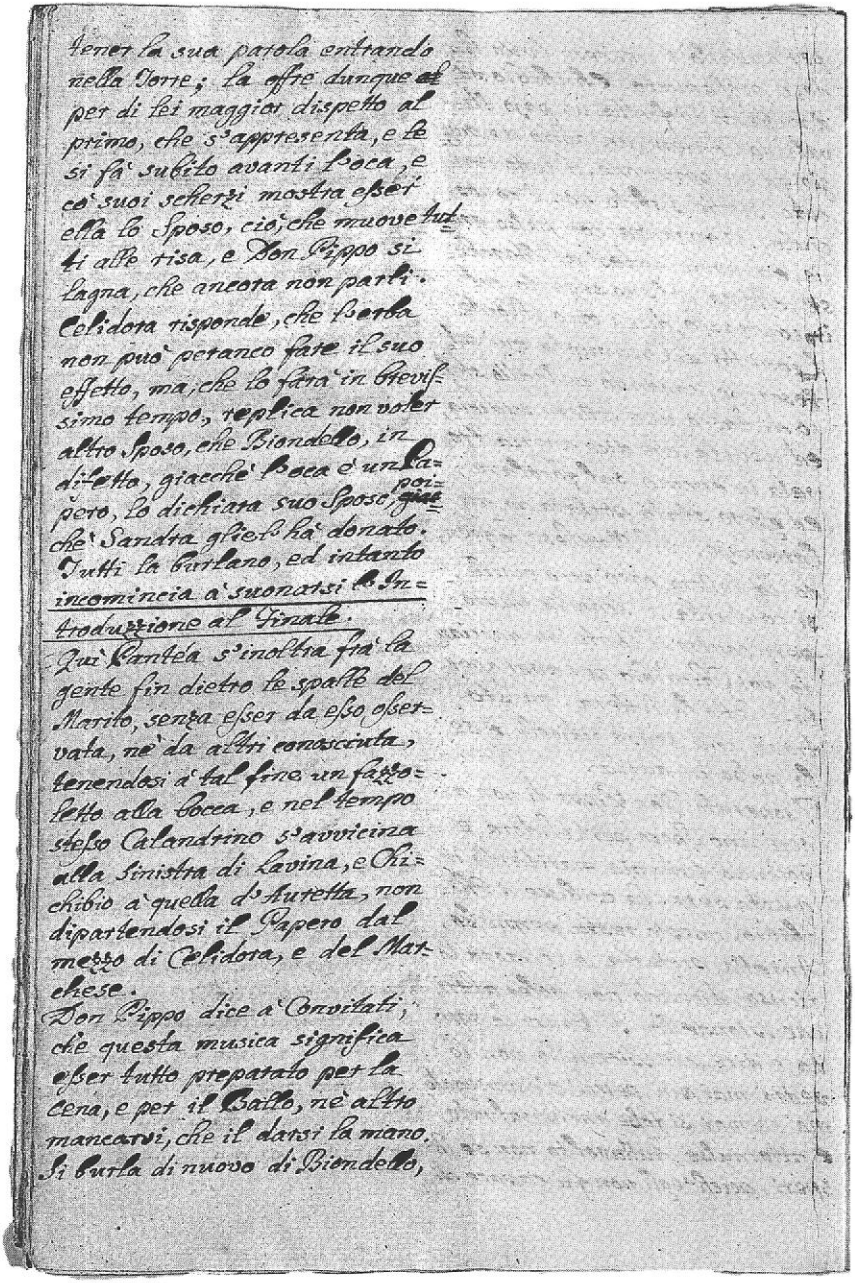


Il Marchese, non vedendo più
Sandra, dimanda d'essa, a' Ce-
lidora, che gli risponde, averle
ella consegnata Boca, e detto,
che andava in un albergo per
rassettonarsi un poco affine di com-
parir più pulita alle nozze. Egli
se la beve, e s'acchetta, ed intan-
to entrano in Palazzo.
Quì la Scena rappresenta il
gran Salone, dove si vedono Ca-
landrino, Chichibio, ed Arnetta,
a' quali s'uniscono poi tutti gli
altri Personaggi con seguito, e
parte del Popolo, ed anche Bion-
dello, ch'è Boca, e stà nel mezzo;
ma Quintea si scuopre solo tra'
la Gente da un abito distinto.
Don Filippo fà alle Stelle una pa-
lata sopra la loro prigionia, e sopra
la libertà presente, che va a' fini-
re collo stato conjugale, presci-
vendo loro leggi a' modo suo.
Se la ride di Biondello, e Boca
co' gesti lo seconda. Si dimos-
tra egli impaziente dell'arrivo
del Conte Lionetto. Sentendo ciò
Chichibio parte, e di lì a' poco
ritorna tutto in furia gridando:
Il Conte Lionetto di Casavecchia
c'è quì, c'è quì. Don Filippo tutto alle-
gro vuol comergli incontro, ma
poi riflette, ed ordina a' Chichibio
di condurlo ben adagio, trattenen-
dolo in sulle scale finch'egli s'ag-
setti la perucca, e si spolveri le scarpe,

Quelle C²: Blatt 22ʳ

per andarlo a' ricevere tutto lin-
do, e profumato. Chichibio và
a' mettersi in fretta un paio sti-
vali da Corriere, un abito da viag-
gio, ed un perucconе, il tutto cari-
cato, sicchè subito non è conos-
ciuto, s'avanza con passo gra-
ve, ed avvicinatosi al Marche-
se, che và col suo seguito ad
incontrarlo, dice: ecco il Conte
Lionetto di Casavuota qui sot-
toscritto, cavando nell'atto stes-
so di tasca una lettera sudicia,
ed aperta, che dice averla tro-
vata in cucina sul focolare,
ed essere stata portata da un
Carbonajo. Il Marchese, leggen-
do la lettera, ch'è poco civile,
si conturba, e scaglia impro-
perj contro il Conte, minaccian-
do poi Chichibio per aver aper-
ta, e letta la lettera. questo
trova una scusa ridicola, e se
la paga in burla.
Disperato Don Pippo di non a-
vere uno Sposo per Celidora, e
volendo tuttavia maritarla in
questa sera, la esibisce a Chi-
chibio, questo resta perplesso,
Aurelia protesta, e Celidora lo
ricusa, dicendo non voler altri,
che Biondello. Il Padre la sgri-
da, e dice, che Biondello non lo
vedrà mai più, perchè s'è annegato
ma se mai si fosse anche salvato,
e ritornasse, tuttavolta non se lo
speri, poichè egli non fù capace di

Quelle C[2]: Blatt 22[v]



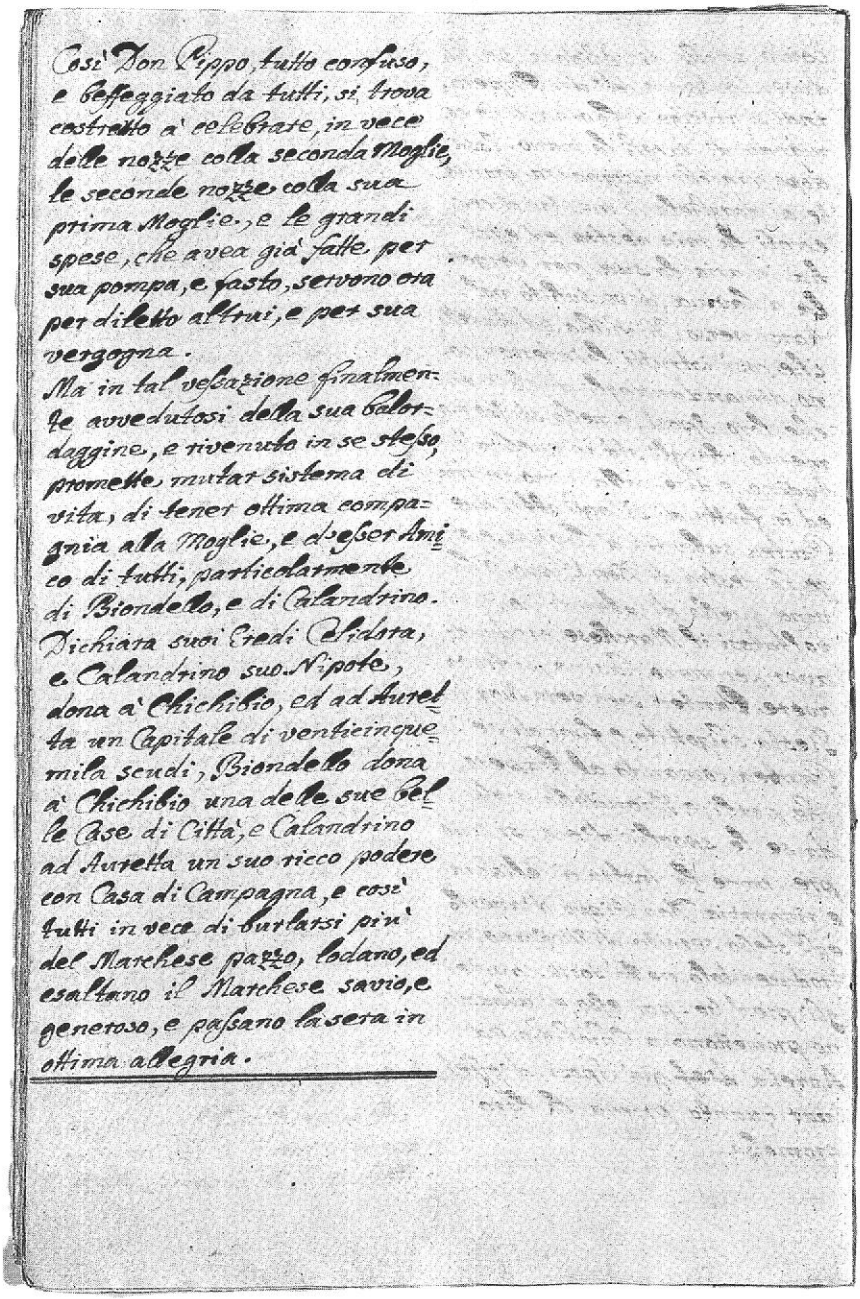
tener la sua parola entrando
nella Torre; la offre dunque al
per di lei maggior dispetto al
primo, che s'appresenta, e le
si fa subito avanti Bocca, e
co' suoi scherzi mostra esser
ella lo Sposo, ciò che muove tut-
ti alle risa, e Don Pippo si
lagna, che ancora non parli.
Celidora risponde, che Berta
non può peranco fare il suo
effetto, ma, che lo farà in brevis-
simo tempo, replica non voler
altro Sposo, che Biondello, in
dilletto, giacchè Bocca è un la-
pero, lo dichiara suo Sposo, poi-
che Sandra glielo ha donato.
Tutti la burlano, ed intanto
incomincia a suonarsi la In-
troduzione al Finale.

Qui Clarice s'inoltra fra la
gente fin dietro le spalle del
Marito, senza esser da esso osser-
vata, nè da altri conosciuta,
tenendosi a tal fine un fazzo-
letto alla bocca, e nel tempo
stesso Calandrino s'avvicina
alla sinistra di Lavina, e Chi-
chibio a quella d'Auretta, non
dipartendosi il Papero dal
mezzo di Celidora, e del Mar-
chese.
Don Pippo dice a' Convitati,
che questa musica significa
esser tutto preparato per la
cena, e per il Ballo, nè altro
mancarvi, che il darsi la mano.
Si burla di nuovo di Biondello,

Quelle C^2: Blatt 23r

come anche di Elidora, poichè diventa Sposa d'un Papero, indi si rivolge a' Lavina, e le comanda di dargli la mano. Essa dopo qualche ripugnanza promette di darglielo, e mentre dice: eccoti la mia destra, ed egli ha' in aria la sua per porgerla a' Lavina, deve subito voltarsi verso Chichibio, ed Auretta, che così istrutti l'interrompono, dimandandogli d'esser anche loro Sposi, e nello stesso momento, ch'egli stà in quell'atto d'udire, e dice colla mano in aria, ed in segno di sì agli altri due, Pantea subentra a' Lavina, e stringe la destra di Don Pippo, e Lavina quella di Calandrino, e rivoltatosi il Marchese, credendo aver per mano Lavina, si trova avere Pantea sua vera Moglie. Resta sbigottito, e fuor di se. Pantea comanda al Papero, che parli, e Biondello scalzo da se le spoglie d'boca, si scuopre, porge la destra a' Elidora, e ringrazia Don Pippo d'averlo egli stesso servito di Mezzano, introducendolo nella Torre, com'ei gli predisse. poi esso, e Calandrino promettono a' Chichibio, ed Auretta ~~d'es~~ già Sposi, d'osservar quanto prima la loro promessa.

Quelle C[2]: Blatt 23[v]



Così Don Pippo, tutto confuso, e beffeggiato da tutti, si trova costretto a' celebrare, in vece delle nozze colla seconda Moglie, le seconde nozze colla sua prima Moglie, e le grandi spese, che avea già fatte per sua pompa, e fasto, servono ora per diletto altrui, e per sua vergogna.
Ma in tal vessazione finalmente avvedutosi della sua balordaggine, e rivenuto in se stesso, promette, mutar sistema di vita, di tener ottima compagnia alla Moglie, e d'esser Amico di tutti, particolarmente di Biondello, e di Calandrino. Dichiara suoi Eredi Aldina, e Calandrino suo Nipote, dona a' Chichibio, ed ad Aurelia un Capitale di venticinque mila scudi, Biondello dona a' Chichibio una delle sue belle Case di Città, e Calandrino ad Aurelia un suo ricco podere con Casa di Campagna, e così tutti in vece di burlarsi più del Marchese pazzo, lodano, ed esaltano il Marchese savio, e generoso, e passano la sera in ottima allegria.

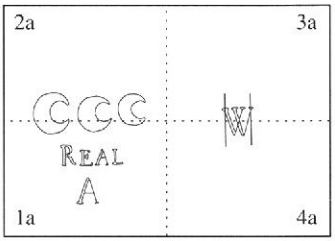
WASSERZEICHEN-ABBILDUNGEN

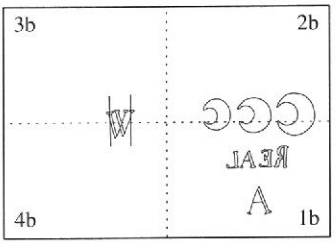
(aus: TysonWK · Textband)

Form A

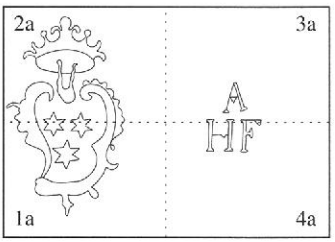
Form B

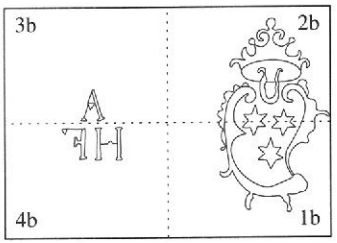
TysonWK Nr. 56



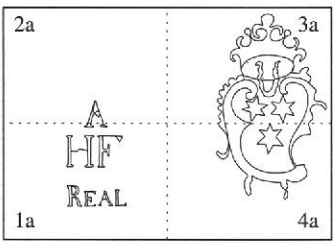


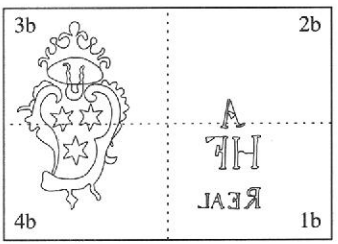
TysonWK Nr. 60



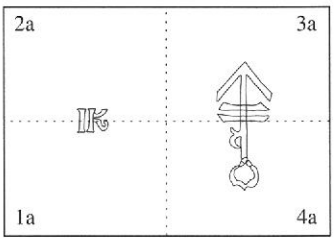


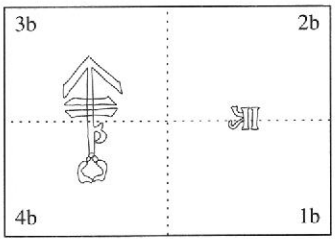
TysonWK Nr. 62



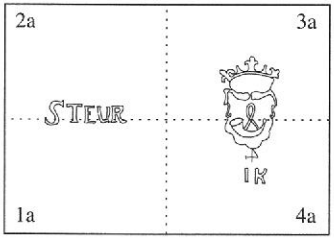


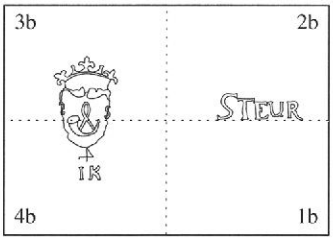
TysonWK Nr. 68



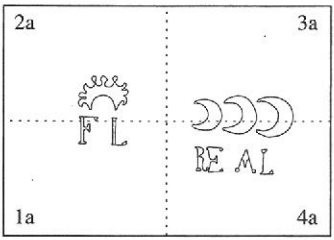


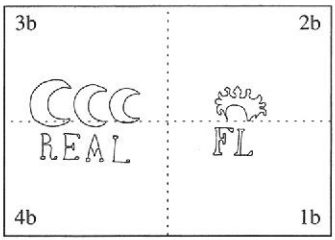
TysonWK Nr. 69



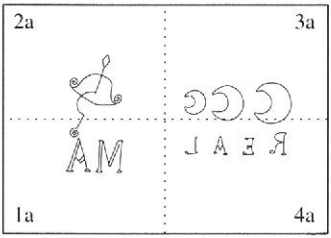


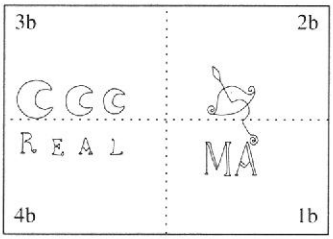
TysonWK Nr. 72





TysonWK Nr. 86





NOTENANHANG

Autographe Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"* (Quelle A^{x}: vgl. S. 15): Übertragung (die Stimmen auseinandergezogen) mit Versuch der Textunterlegung (basierend auf den Gesangstext wie in Quelle A^{1} überliefert)



a) T. 4, 3./4. 4tel, CHI.: zunächst ♩ ♪ 𝄾; 3. 4tel in ♪ korr., 𝄾 zum Taktende jedoch stehengeblieben.

b) T. 20, CHI.: Zeichen vor der 1. Note undeutlich; in NMA X/30/3: *Skizzen* nicht als ♮, sondern als 𝄽 übertragen und „[♮]" unterhalb des Systems ergänzt.

c) T. 22: nach diesem Takt 14 Takte gestrichen (= T. 23a-36a) und anschließend die neue Version notiert

d) T. 24a, 1. 4tel, CHI.: zunächst möglicherweise b–g; bei der Korr. urspr. Lesart zum Teil gestrichen.

BIBLIOTECA AMBROSIANA



e) T. 29a f., Vc./B. [?]: Notierung nicht eindeutig

f) T. 30a, CHI.: korr. aus a–b–c'–c'

g) T. 33a-35a, AUR., 4. 4tel: 8tel-Note jeweils ohne Augmentationspunkt



h) T. 32, CHI.: vor 5. Note undeutliches Zeichen; möglicherweise ♮ (wie in NMA X/30/3: *Skizzen* wiedergegeben), vielleicht auch zwei 8tel-Noten (d"–d"?) für die Stimme AUR. (3./4. 8tel), die für die Textunterlegung an dieser Stelle erforderlich sind.

i) T. 34, 2. Note, AUR.: Blatt abgeschnitten, aber c" wohl richtig.

j) T. 36, CHI.: Lesart ab hier bis zum Schluß der Skizze nicht eindeutig, da letztes System zum Teil abgeschnitten (vgl. NMA X/30/3).

BERICHTIGUNGEN UND ERGÄNZUNGEN ZUM NOTENBAND (1960)

Seite	Takt	System	Bemerkung
(V)	–	–	(INHALT, Anhang II/c): statt „ausgeführten" lies „ausgeführten Arie"
IX	–	–	Sp. 1, Anmerkung 26: Der Aktanfang ist nicht „auf einzelnen Blättern niedergeschrieben", vielmehr sind im Libretto die vier Gegenblätter abgerissen bzw. abgeschnitten. Vgl. in diesem Krit. Bericht S. 21. Zeitliche Rückschlüsse über Mozarts Beginn der Arbeit an *L'oca del Cairo* sind vom Libretto-Befund her nicht möglich.
X	–	–	Sp. 2, Z. 2: statt „No. 3" lies „No. 4". Mit *„Aria Buffa"* hat Mozart vermutlich Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* gemeint. Vgl. in diesem Krit. Bericht S. 30.
XI	–	–	Sp. 1, Z. 4-8: Nach Erscheinen des Notenbandes sind zwei weitere Quellen aufgetaucht: die vollständige Partitur von No. 4 Arie und Terzett *„Siano pronte alle gran nozze"* in der Kopie von Johann Simon Mayr (= Quelle B) sowie eine Skizze zum Duett *„Ho un pensiero"* (= Quelle A^{x}); durch diese letztere erhöht sich der *Oca*-Skizzenbestand auf sechs Skizzen. Vgl. in diesem Krit. Bericht die *Vorbemerkung* auf S. 8. Sp. 1, Z. 9 f.: statt „Univ.-Bibliothek Tübingen" lies „Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv" Sp. 1, Z. 18 ff.: Zur Einordnung des Duettes *„Ho un pensiero"* vgl. in diesem Krit. Bericht S. 40 f. Der Buchstabe *(D)* im Libretto bezieht sich nicht auf das Duett *„Ho un pensiero"*, sondern auf den Einschub der nachträglich von Varesco gelieferte Szene VII (vgl. Notenband, S. 14 f., sowie in diesem Krit. Bericht S. 28 f.).
2	–	–	(VERZEICHNIS DER MUSIKNUMMERN) No. 4: erweitere das Textincipit durch „alle gran nozze" No. 6: füge in der 3. Zeile vor „2 Oboen" ein „Chor;"
24	85	CEL., LAV.	4. 8tel, Gesangstext: statt „badate a dite" lies „badate e dite" (= NMA-Stichfehler)
42	148	LAV.	zur 1. Note des 4. 4tels setze „*)" und am Fuß der Seite die folgende Anmerkung: „*) T. 148, Lavina, 1. Note des 4. Viertels: Im Autograph nicht eindeutig; vielleicht es" mit ♭ gemeint; vgl. Krit. Bericht."
59	347	LAV.	2. 4tel: lies c" statt b' (= NMA-Stichfehler)

BERICHTIGUNGEN UND ERGÄNZUNGEN ZUM NACHTRAG (1966)

Seite	Spalte/Zeile	Bemerkung
(2)	1/7	statt „*Sala 32 E 1. 16*“ lies „*Mayr 575*“
	1/7 f.	tilge „ein Reisealbum offenbar“
	1/28 f.	statt „um die Mitte des 19. Jahrhunderts angefügte Notiz“ lies „von Julius André angefügte Notiz“
	1/39	tilge „und geht offenbar auf die originale Partitur unmittelbar zurück“ (vgl. in diesem Krit. Bericht S. 40)