

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie II

Büchlein

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

VORGELEGT VON
RUDOLPH ANGERMÜLLER UND WOLFGANG REHM



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON

1983

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Dietrich Berke · Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Aussetzung des Continuo in den Rezitativen: Heinz Moehn

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

Ferner erscheint das vollständige Aufführungsmaterial (BA 4594) leihweise.

Alle Rechte vorbehalten / 1983 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

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

Stadt Augsburg

Stadt Salzburg

Land Salzburg

Stadt Wien

Konferenz der Akademien der Wissenschaften

in der Bundesrepublik Deutschland,

vertreten durch die

Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz,

aus Mitteln des

Bundesministeriums für Forschung und Technologie, Bonn, und des

Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien

INHALT

Teilband 1

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

Teilband 2

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

A n h a n g

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

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblemusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

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

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

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

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV¹ bzw. KV²) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

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

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

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

Die Editionsleitung

VORWORT

Zur Entstehung

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

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

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

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

Musik- und Theaterverhältnisse Anfang 1768 in Wien

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

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

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

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

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

² Vgl. Leopold Mozarts Bericht in seinem Brief an Lorenz Hagenauer vom 23. Januar 1768 nach Salzburg in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I-IV, Kassel etc. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Eibl VII, Kassel etc. 1975); Bauer-Deutsch I, Nr. 124, S. 253f., besonders die Zeilen 12–35. – Im folgenden werden Briefe in der Regel nur noch durch das Datum ausgewiesen.

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

Giuseppe Afflisio

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

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

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

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

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

Beginn der Komposition

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

Intrigen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Allein, – wie hätte ich dieses vermuthen sollen! hier nahmen auch die verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang. Es geschieht sehr selten, daß eine Opera gleich bey der ersten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung leiden sollte. Eben desswegen pflegt man anfangs bey dem Flüg] allein, und bis nicht die Sänger ihre Parthien, besonders die Finale wohl zusammengestudiert haben, niemals mit allen Instrumenten zu probiren.

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

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

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in den ersten Act zwo neue Arien gemacht⁷: unterdessen aber im Theater la Caschina aufgeführ-

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

Die Sänger der verhinderten Wiener Aufführung 1768

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fracasso: Filippo Laschi, Tenorbuffo, wahrscheinlich aus Florenz stammend, ein Generationsgenosse des Francesco Carat(t)oli, ist als Sänger in London (1748–1753), in Brüssel (1749) und Turin (1754) nachgewiesen. Im Januar 1765 sang Laschi den Messer Ridolfo in Baldassare Galuppi's *Le tre amanti ridicoli* im Burgtheater.

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

Aufführung 1769 in Salzburg

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

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

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

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

Das Titelblatt des Librettos und die Seite „Personaggi“ werden in der Mozart-Literatur als „Programm“¹² und „Theaterzettel“¹³ bezeichnet. Die Angaben entstammen nach Otto Erich Deutsch¹⁴ einem „Programm der Uraufführung der *Finta semplice*“. Deutsch gibt als Quelle die dritte Auflage von Otto Jahns *W. A. Mozart an*¹⁵. Jahn (bzw. Deiters) wiederum schöpft seine Information aus Gustav Nottebohm's *Mozartiana*¹⁶. Nottebohm bemerkt, daß ihm „von anderer Seite“ die Abschrift des „Salzburger Theaterzettels“ zugekommen sei, der allerdings bis heute nicht wieder aufgetaucht ist. Informant Nottebohm's war Ludwig Ritter von Köchel, der in seinem Aufsatz *Nachträge und Berichtigungen zu v. Köchel's Verzeichnis der Werke Mozarts*¹⁷ schreibt:

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Vgl. Anmerkung 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nachrichten über die Oper nach Mozarts Tod

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

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

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

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

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

Das Libretto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. II/10: Strich.

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

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

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

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

schrieb Coltellini:

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

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

Die Quellen

1. Text

Textbuch Salzburg 1769

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

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

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

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

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

2. Musik

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

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

Exkurs: Das Autograph. Wien 1768 und Salzburg 1769

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

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

³⁷ Vgl. oben den Abschnitt *Das Libretto*.

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

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

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

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

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

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

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

1. Die Sänger waren nach Einsicht in ihre Arien, primär aus dem ersten und zweiten Akt, zwar zufrieden, verlangten aber Veränderungen; für den ersten Akt sollten sogar „*zwo neue Arien gemacht*“ werden.
2. Bei den Proben hat es offenbar Schwierigkeiten gegeben.

3. Wolfgang mußte durch Vorspielen bestimmter Stücke, etwa des Finales aus dem ersten Akt, seine Fähigkeit, eine solche Oper komponieren zu können, immer wieder unter Beweis stellen bis hin zur „Klavierproduktion“ der ganzen Oper beim Baron van Swieten.

4. Es fällt auf, daß in beiden Schriftstücken primär vom ersten und zweiten Akt die Rede ist, daneben von der „*ganzen Opera*“, nicht aber speziell vom dritten Akt: zu intensiven Proben an diesem letzten Teil der Oper dürfte es in Wien wohl kaum mehr gekommen sein, worauf auch das Fehlen von größeren Veränderungen im Autograph, wie sie für den ersten und zweiten Akt typisch sind, hinweisen mag. Was an wesentlichen Änderungen in diesem Akt im Autograph zu beobachten ist, bezieht sich auf die „Fassung Salzburg 1769“, worüber weiter unten in diesem Abschnitt noch zu reden sein wird.

5. Leopold Mozart ist verständlicherweise darauf bedacht, den Eindruck, Wolfgang sei mit der Komposition dieser Opera buffa überfordert gewesen, so daß er habe eingreifen müssen, gar nicht erst aufkommen zu lassen bzw. aufkommende Gerüchte dieser Art im Keim zu ersticken. Deshalb wohl hat Leopold Mozart seine „Gesamtredaktion“ des Autographs nicht perfekt durchgeführt, sondern sich auf das Ausmerzen der wirklichen Schwächen beschränkt – daß die Kopisten Leopold Mozarts Eingriffe in die Partitur nicht erkennen würden, davon konnte Leopold Mozart ausgehen. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auf der ersten Notenseite des Autographs oben rechts Wolfgang selbst geschrieben hat: „*di Wolfgango Mozart*“ (siehe das Faksimile auf S. XXVII); das dahintergesetzte Datum „1768“ dürfte von Leopold Mozart stammen⁴².

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Vgl. S. 403–410.

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

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

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

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

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

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

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

Bemerkungen zur Edition

1. Zum Notentext

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

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

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

2. Zum italienischen Text

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

⁵⁰ Vgl. S. 427.

⁵¹ Vgl. die Faksimiles auf S. XXXIII f.

⁵² Vgl. das Faksimile auf S. XXXII.

⁵³ Vgl. S. 430, T. 138 ff.

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

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

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

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

3. Zur Editionstechnik

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

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

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

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

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

Autograph:

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

(parte) = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes

Libretto Salzburg 1769 oder Goldoni

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

[parte] = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes

Freie Ergänzung

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

(parte) = szenische Anweisung innerhalb des Notentextes⁵⁸

4. Generelles zur Aufführungspraxis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

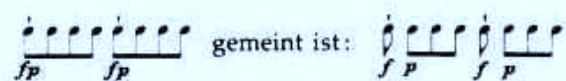
Kadenzen und Appoggiaturen: Nach Meinung der Herausgeber ist einzig in der großen Arie des Fracasso (No. 25: „*Nelle guerre d'amore non val sempre il valore*“, endgültige Fassung) eine Gesangkadenz anzubringen, und zwar beim Übergang vom B-Teil zur verkürzten Wiederholung des A-Teils (S. 341, T. 171: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

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

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

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

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



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

Bemerkungen zu einzelnen Nummern

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

Salzburg, im Oktober 1982 Rudolph Angermüller
Wolfgang Rehm

Handwritten musical score for the beginning of the first movement of the Fifth Symphony by Franz Liszt. The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Sinfonia" and contains the title "Ni wally zangodhaty tye tye". The second staff is labeled "Figura zandpofk". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "forte". The notation is dense and characteristic of Liszt's style.

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

Handwritten musical score for a violin part. The score consists of several staves of music with notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves in Italian. The lyrics include:

bello si mi prete si geto. e se tu sempre piu bel bello si mi prete si geto si mi prete si geto
 questo Va bene
 Come in canbar

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

Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia
Mamma mia

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

29.

Con-sordino. Scintillando.

Handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive hand.

Handwritten text within the score includes:

- Handwritten text below the first staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the second staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the third staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the fourth staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the fifth staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the sixth staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the seventh staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the eighth staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the ninth staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*
- Handwritten text below the tenth staff: *Handwritten text, possibly "Handwritten text"*

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

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, *ff*, *pizz.*, and *cresc.*. The word *Allegro moderato* is written at the bottom of the page.

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

256

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. There are several instances of correction or deletion, indicated by diagonal lines drawn through the staves. The handwriting is in black ink on aged paper. The notation appears to be a complex piece of music, possibly a fugue or a similar contrapuntal work, given the multiple staves and the intricate patterns of notes and rests.

Blatt 236r des Autographs: Takt 72-75 der ursprünglichen Fassung von No. 25. Vgl. Seite 425-426 und Vorwort.

[242a]

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics in Latin. The score consists of 12 staves. The lyrics are: "Christe eleghon, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem, qui tollis inuocantem." The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

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

LA
FINTA SEMPLICE,
DRAMMA GIOCO

PER MUSICA,
 DA RAPPRESENTARSI IN CORTE,

PER ORDINE
 DI S. A. REVERENDISSIMA
 MONSIGNOR

SIGISMONDO
PRINCIPESCOVO
PRENCIPE
 DI SALISBURGO:
 PRINCIPESCOVO DEL S. R. L.

LEGATO NATO DELLA S. S. A.
 PRIMATE DELLA GERMANIA,
 E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA
 DEI CONTI DI

SCHRATTENBACH

&c. &c.

SALISBURGO:
 Nelle Stamperia di Corte 1769

1316



LA
FINTA SEMPLICE
ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

La scena rappresenta un Giardino, nel quale sono affiggimenti

GIACINTA e FRACASSO, NINETTA
 e SIMONE.

C O R O.

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

Ms

PERSONAGGI.

FRACASSO, Capitano Ungherese.
La Sig. Maria Anna Fusomair.

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

ROSINA Baronessa,
 Sorella di Fracasso,
 la quale si finge semplice,
La Sig. Maria Madalena Haydn.

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

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

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

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

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

LA








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

La finta semplice

OPERA BUFFA IN DREI AKTEN
TEXT VON
CARLO GOLDONI UND MARCO COLTELLINI
KV 51 (46^a)

Komponiert in Wien, zwischen April und Juli 1768
Erste Aufführung: Salzburg 1769? (vgl. dazu Vorwort)

PERSONEN

Rosina, Baronessa unghera, sorella di Fracasso, la quale si finge semplice	Sopran	
Don Cassandro, ricco terrazzano Cremonese, gentiluomo sciocco ed avaro	Baß	
Don Polidoro, suo fratello minore, gentiluomo sciocco	Tenor	
Giacinta, loro sorella	Sopran	
Ninetta, loro cameriera	Sopran	
Fracasso, capitano nelle truppe unghere acuartierate sul Cremonese, e fratello di Rosina	Tenor	
Simone, suo sergente	Baß	

La scena è in una terra del Cremonese.

ORCHESTERBESETZUNG

2 Flauti, 2 Oboi / 2 Corni inglesi, 2 Fagotti; 2 Corni / 2 Corni da caccia; Archi.

Continuo in den Rezitativen: Cembalo, Violoncello.

VERZEICHNIS DER SZENEN UND NUMMERN

<p>Sinfonia 5</p> <p style="text-align: center;">Atto primo</p> <p>SCENA I</p> <p>No. 1 Coro Bella cosa è far l'amore! (Ninetta, Giacinta, Fracasso, Simone) 25</p> <p>Recitativo Ritiriamoci, amici (Giacinta, Ninetta, Fracasso, Simone) 32</p> <p>No. 2 Aria Troppa briga a prender moglie (Simone) 36</p> <p>SCENA II</p> <p>Recitativo L'un de' patroni è alzato (Ninetta, Fracasso, Giacinta) 42</p> <p>No. 3 Aria Marito io vorrei, ma senza fatica (Giacinta) 44</p> <p>SCENA III</p> <p>Recitativo Oh, starem male insieme (Fracasso) 50</p> <p>No. 4 Aria Non c'è al mondo altro che donne (Cassandro) 51</p> <p>Recitativo Con chi l'ha Don Cassandro? (Fracasso, Cassandro) 55</p> <p>No. 5 Aria Guarda la donna in viso (Fracasso) 60</p> <p>Recitativo Eh! ben ben, ci vedremo (Cassandro) 68</p> <p>SCENA IV</p> <p>No. 6 Aria Colla bocca, e non col core (Rosina) 69</p> <p>Recitativo Sicchè m'avete inteso? (Ninetta, Rosina, Polidoro) 76</p> <p>SCENA V</p> <p>Recitativo Oh, prendo da vero (Polidoro, Cassandro) 81</p> <p>No. 7 Aria Cosa ha mai la donna indosso (Polidoro) 84</p> <p>SCENA VI</p> <p>Recitativo Grand'uomo che son io (Cassandro, Rosina) 95</p> <p>No. 8 Aria Ella vuole ed io torrei (Cassandro) 102</p> <p>SCENA VII</p> <p>Recitativo Eh ben, sorella mia? (Fracasso, Rosina, Ninetta) 111</p> <p>No. 9 Aria Senti l'eco ove t'agiri (Rosina) 113</p> <p>SCENA VIII</p> <p>Recitativo Ninetta. — Che volete? (Polidoro, Ninetta, Fracasso) 127</p> <p>No. 10 Aria Chi mi vuol bene (Ninetta) 129</p>	<p>SCENA IX</p> <p>Recitativo Adesso è fatto tutto (Polidoro) 132</p> <p>No. 11 Finale Dove avete la creanza? (Rosina, Ninetta, Giacinta, Polidoro, Fracasso, Cassandro, Simone) 133</p> <p style="text-align: center;">Atto secondo</p> <p>SCENA I</p> <p>Recitativo Sono i padroni miei a pranzo ancor (Ninetta, Simone) 167</p> <p>No. 12 Aria Un marito, donne care (Ninetta) 169</p> <p>SCENA II</p> <p>Recitativo Eh, quando sia mia sposa (Simone, Giacinta) 174</p> <p>No. 13 Aria Con certe persone vuol esser bastone (Simone) 176</p> <p>SCENA III</p> <p>Recitativo Non mi marito più (Giacinta, Polidoro) 183</p> <p>No. 14 Aria Se a maritarmi arrivo (Giacinta) 186</p> <p>SCENA IV</p> <p>Recitativo Quando avrò moglie anch'io (Polidoro, Ninetta) 194</p> <p>SCENA V</p> <p>No. 15 Aria Amoretti, che ascosi qui siete (Rosina) 195</p> <p>Recitativo Madama, è fatto tutto (Polidoro, Rosina, Ninetta) 200</p> <p>SCENA VI</p> <p>No. 16 Aria Ubriaco non son io (Cassandro) 204</p> <p>Recitativo L'ha coll'anello ancora (Rosina, Cassandro, Polidoro) 207</p> <p>No. 17 Aria Sposa cara, sposa bella (Polidoro) 210</p> <p>SCENA VII</p> <p>Recitativo L'ho fatta grossa assai (Cassandro, Rosina) 219</p> <p>Recitativo [Pantomima] Me ne vo' prender spasso (Rosina, Cassandro) 221</p> <p>Recitativo Ehi . . . dormite, signore? (Rosina, Cassandro) 224/225</p> <p>No. 18 Aria Ho sentito a dir da tutte (Rosina) 227</p> <p>SCENA VIII</p> <p>Recitativo Sciocca è la Baronessa (Cassandro, Fracasso) 235</p>
--	---

No. 19 Duetto Cospetton, cospettonaccio! (Fracasso, Cassandro)	239		
SCENA IX			
Recitativo Dove andate, signore? (Rosina, [Fracasso], Cassandro)	251		
SCENA X			
Recitativo Siam quasi in porto adesso (Rosina, Fracasso)	252		
SCENA XI			
Recitativo Vieni a tempo, Simone (Fracasso, Simone, Ninetta)	253		
No. 20 Aria In voi, belle, è leggiadria (Fracasso)	255		
SCENA XII			
Recitativo Come anderà, Simone (Ninetta, Simone)	261		
SCENA XIII			
No. 21 Finale T'ho detto, buffone (Rosina, Ninetta, Polidoro, Fracasso, Cassandro, Simone)	262		
		Atto terzo	
		SCENA I	
		No. 22 Aria Vieni, vieni, oh mia Ninetta (Simone)	301
		Recitativo Io non ho gran paura (Ninetta, Simone)	306
		No. 23 Aria Sono in amore, voglio marito (Ninetta)	307
		SCENA II	
		No. 24 Aria Che scompiglio, che flagello (Giacinta)	313
		Recitativo Che smorfie, che paura! (Fracasso, Giacinta)	322
		No. 25 Aria Nelle guerre d'amore non val sempre il valore (Fracasso)	325
		SCENA III	
		Recitativo E così, Baronessa? (Cassandro, Rosina)	348
		SCENA IV/SCENA ULTIMA	
		Recitativo Eh ben, quando facciamo queste nozze, signora? (Polidoro, Rosina)	352
		No. 26 Finale Se le pupille io giro (Rosina, Ninetta, Giacinta, Polidoro, Fracasso, Cassandro, Simone)	356

Sinfonia^{*)}

Molto allegro

Flauto I, II
 Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Corno I, II
 in Re/D
 Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 Violoncello
 e Basso

*) Die drei Sätze der Sinfonia hat Mozart der früher komponierten Sinfonie in D KV 45 (datiert: [Wien], 16. Januar 1768) entnommen; vgl. Vorwort und NMA IV/11: Sinfonien - Band 1 (Gerhard Allroggen).

11

Musical score for measures 11-14. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 11-12, and the second system contains measures 13-14. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *a2* (second octave). The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The bass line provides a steady accompaniment.

15

Musical score for measures 15-18. The score is written for a grand piano and includes a double bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 15-16, and the second system contains measures 17-18. Dynamics include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *fp* (fortissimo), and *p* (piano). The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The bass line provides a steady accompaniment.

20

Musical score for measures 20-23. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with eighth-note patterns and chords. Dynamics include *f* (forte) and *fp* (pianissimo).

24

Musical score for measures 24-27. The score continues in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Dynamics include *fp* (pianissimo).

Musical score for measures 29-32. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in the upper treble clef. Measure 29 is marked with a first ending bracket. Measure 30 is marked with a second ending bracket. Measure 31 features a trill (tr) in the vocal line. Measure 32 continues the vocal line with a trill. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score for measures 33-36. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in the upper treble clef. Measure 33 is marked with a first ending bracket. Measure 34 is marked with a second ending bracket. Measure 35 features a trill (tr) in the vocal line. Measure 36 continues the vocal line with a trill. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and dynamics, with a piano (p) dynamic marking in measure 36.

37

Musical score for measures 37-42. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a vocal line with various dynamics. Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line has a long note in measure 37 and 38, followed by a melodic line in measure 39. The piano accompaniment has a consistent eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

43

Musical score for measures 43-48. The score continues in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a vocal line with various dynamics. Measure 43 starts with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The vocal line has a melodic line in measure 43 and 44, followed by a long note in measure 45. The piano accompaniment has a consistent eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. Dynamics include *fp*, *p*, *f*, and *cresc.*

48

p *f* *p* *f* *p*

53

f *p* *f* *a2* *a2*

57

Musical score for measures 57-61. The score is written for a grand piano and includes a separate staff for the right hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. Dynamics include piano (p), forte (f), and fortissimo (fp). The right hand part has a melodic line with some slurs and accents. The left hand part has a more rhythmic, bass-like character. The score ends with a double bar line.

62

Musical score for measures 62-66. The score continues from the previous system. It features similar instrumentation and dynamics. The right hand part has a melodic line with some slurs and accents. The left hand part has a more rhythmic, bass-like character. The score ends with a double bar line.

67

Musical score for measures 67-71. The score is written for three systems. The first system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system consists of two staves, both treble clefs. The third system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and one grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *f*, *pp*, *f*, *fp*, and *p*. A second ending bracket labeled *a2* is present in the first system, bass clef staff.

72

Musical score for measures 72-76. The score is written for three systems. The first system consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The second system consists of two staves, both treble clefs. The third system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and one grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *fp* and *f*. A first ending bracket is present in the first system, treble clef staff.

77

77

78

79

80

a2

a2

81

81

82

83

84

tr

tr

a2

a2

tr

tr

Andante

Flauto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

5

9

Musical score for measures 13-16. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the beginning of their respective staves. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 17-20. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the beginning of their respective staves. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The word *crescendo* is written above the piano part in measures 19 and 20.

Musical score for measures 21-24. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the beginning of their respective staves. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

Molto allegro

Musical score for measures 1-6. The score includes parts for Flauto I, II; Oboe I, II; Fagotto I, II; Corno I, II in Re/D; Violino I; Violino II; Viola I, II; and Violoncello e Basso. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Molto allegro'. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the horns play a sustained chord. The strings have a tremolo effect in the right hand.

Musical score for measures 7-10. The score continues with the same instruments as the previous system. Measure 7 starts with a fermata on the first staff. The woodwinds and strings continue their rhythmic patterns. The horns play a sustained chord. The strings have a tremolo effect in the right hand. Dynamics range from *f* to *p*.

Musical score for measures 15-22. The score is written for piano and violin. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Measures 15-21:

- Piano (P):** Features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). Trills (*tr*) are present in measures 16, 17, 18, and 21. An *a2* marking is present in measure 16.
- Violin (V):** Features a melodic line with trills (*tr*) in measures 16, 17, 18, and 21. Dynamics range from *f* to *p*. An *a2* marking is present in measure 16.

Measures 22-25:

- Piano (P):** Continues the rhythmic pattern. Dynamics are marked *fp* (fortissimo piano) in measures 22, 23, 24, and 25. Trills (*tr*) are present in measures 22 and 23.
- Violin (V):** Continues the melodic line. Dynamics are marked *fp* in measures 22, 23, 24, and 25. Trills (*tr*) are present in measures 22 and 23.

29

fp fp fp fp f fp fp fp

p fp fp fp f

36

fp fp p p p

p p p a2 p

43

Musical score for measures 43-48. The score is written for a piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various dynamics including *f* (forte) and *fp* (fortissimo piano). There are also markings for *a2* (second octave) and *tr* (trill). The music includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

49

Musical score for measures 49-54. The score continues from the previous system and includes a grand staff and two single staves. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various dynamics including *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). There are also markings for *a2* (second octave). The music includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

56

Musical score for measures 56-63. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line starting at measure 56. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). An *acc2* marking is present in measure 60.

Musical score for measures 64-71. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle staff is a grand staff with piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef. Dynamics include *p* and *f*.

64

Musical score for measures 72-79. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle staff is a grand staff with piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef. Dynamics include *p* and *f*. An *acc2* marking is present in measure 76.

Musical score for measures 80-87. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle staff is a grand staff with piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef. Dynamics include *p* and *f*.

70

Musical score for measures 70-75. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand line with eighth-note patterns and a left-hand line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include accents and a crescendo leading to a forte (f) section.

76

Musical score for measures 76-81. The score continues in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand line with eighth-note patterns and a left-hand line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p), crescendo, forte (f), and fortissimo (fp). A section marked 'a2' begins at measure 79.

83

fp p fp fp

fp fp

fp p f

fp fp

fp p f

fp p

fp p

90

fp fp p

fp fp

fp p

fp p

fp p

fp p

fp p

fp p

97

Musical score for measures 97-102. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The upper staves show vocal or instrumental lines with various ornaments and dynamics like 'f' and 'fp'.

103

[107]*)

Musical score for measures 103-110. Measures 103-106 show a piano accompaniment with 'fp' dynamics. Measures 107-110 are marked with an asterisk and show a change in the piano accompaniment. The text 'subito il Coro' is written below the score.

subito il Coro

*) T. [107] - [110]: Konzertschluß von der Hand Leopold Mozarts; vgl. Vorwort.

ATTO PRIMO

[Giardino con un viale d'alberi che si stende dalla pianura sopra d'una eminenza, dove termina nella facciata d'un palazzino da campagna.]*)

Scena I

[GIACINTA, NINETTA, FRACASSO e SIMONE.]**)

Nº 1 Coro

Allegro
107-1

Flauto I, II
f
fp
fp

Oboe I, II
f
fp
fp

Corno I, II
in Re/D
f
fp

Violino I
f
fp
fp

Violino II
f
fp
fp

Viola I, II
f
fp
fp

NINETTA

GIACINTA

FRACASSO

SIMONE

Violoncello
e Basso**)
f
fp
fp

*) Zur typographischen Kennzeichnung der szenischen Anweisungen vgl. Vorwort.

**) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

7

Bel - - la co - sa è far - - l'a - mo - re! Bel - lo è as -
 Bel - - la co - sa è far - - l'a - mo - re! Bel - lo è as -
 Bel - - la co - sa è far - - l'a - mo - re! Bel - lo è as -
 Bel - - la co - sa è far - - l'a - mo - re! Bel - lo è as -

14

sa - - i de - gl'an - ni il fio - - re! Bel - la è più la li - - ber -
 sai de - gl'an - ni il fio - - re! Bel - la è più la li - - ber -
 sai de - gl'an - ni il fio - - re! Bel - la è più la li - - ber -
 sai de - gl'an - ni il fio - - re! Bel - la è più la li - - ber -

20

tr

tr

Bel - la è più la li - - ber - tà!

tà! Bel - la è più la li - - ber - tà!

tà! Bel - la è più la li - - ber - tà!

tà! Bel - la è più la li - - ber - tà!

27

a2

p

ip

p

ip

p

Ma un mo - men - - to co - - sì bel - lo for - se più non

p

*) T. 33. Violoncello/Baß, 3. Viertel: So die originale Notierung; besser wäre d.

34

tor - - ne - rà
 Son sol - da - to, e a far du - el - lo guai se al -

41

Bra - vo que - sto, e bra - vo quel - lo,
 cun mi sfor - - ze - rà.

Detailed description of the musical score: The page contains two systems of musical notation. The first system (measures 34-40) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo piano). The second system (measures 41-47) continues the vocal and piano parts, with similar dynamic markings and a concluding bass line.

ma nis - sun - ne spo - se - rà.

La tua te - sta è un mo - li -

55

nel - lo; que - sto sol te - mer mi fa, que - sto sol te -

62

Bel - - la co - sa è
 Bel - - la co - sa è
 Bel - - la co - sa è
 mer - mi fa, Bel - - la co - sa è

69

far l'a - mo - re! Bel - lo è as - sa - i de - gl'an - ni il fio - re!
 far l'a - mo - re! Bel - lo è as - sai de - gl'an - ni il fio - re!
 far l'a - mo - re! Bel - lo è as - sai de - gl'an - ni il fio - re!
 far l'a - mo - re! Bel - lo è as - sai de - gl'an - ni il fio - re!

Bel - la è più la li - ber - tà, bel - la è più la
 Bel - la è più la li - ber - tà, bel - la è più la
 Bel - la è più la li - ber - tà, bel - la è più la
 Bel - la è più la li - ber - tà, bel - la è più la

81
 li - ber - tà, la li - ber - tà!
 li - ber - tà, la li - ber - tà!
 li - ber - tà, la li - ber - tà!
 li - ber - tà, la li - ber - tà!

Recitativo

GIACINTA
NINETTA
FRACASSO
SIMONE

GIACINTA

Ri - ti - ri - a - mo - ci, a - mi - ci, che te - mo es - ser sor - pre - sa da' miei fra - tel - li - sì biz - zar - ri e
Ri - ti - ri - a - mo - ci,**)

Continuo*)
(Cembalo,
Violoncello)

4

NINETTA

stra - ni! Ad - dio, Si - mo - ne, e ci ve - drem do - ma - ni, Ma co - spet - to di bac - co! Son

FRACASSO

7

pur due me - si a - des - so, che in ca - sa vo - stra ab - biam stan - za e quar - tie - ro; e tut - ta - via si

10

GIACINTA

te - me, se siam tro - va - ti due mo - men - ti in - sie - me. Sa - pe - te pur chi so - no i

13

NINETTA

due fra - tel - li mie - i? So - no due paz - zi, due stor - ni, due mer - lot - ti, due gran ca - ri - ca -

*) Zur Continuo-Aussetzung und zu den Herausgeber-Vorschlägen für die Ausführung von Appoggiaturen vgl. Vorwort.

**) Zu gelegentlichen Korrekturen der originalen Deklamation vgl. Vorwort.

16 **FRACASSO**

tu - re. Che im - por - ta a me? Sian pu - re; io li fa - rò tre - ma - re. Al - fin si trat - ta di

19 **SIMONE**

far - vi spo - sa mi - a. Si trat - ta al - fi - ne, che pos - sa an - ch' i - o spo - sar que - sta ra - gaz - za.

22 **GIACINTA** **FRACASSO** **SIMONE**

Guai, se lo sa il mag - gio - re, e - gli ne am - maz - za. L' am - maz - ze - re - mo lu - i. Li sfor - ze - re - mo a que - ste noz - ze en -

25 **NINETTA**

tram - bi. Oh, non fa - te gli stram - bi, che per far que - ste noz - ze non val bra - vu - ra, e fur - be -

28 **FRACASSO** **NINETTA**

ri - a ci vuo - le. Co - me sa - reb - bea dir? Sa - reb - bea di - re, che l' un de' miei pa -

31

dro - ni per - chè fu mal - trat - ta - to da sua co - gna - ta un tem - po, e l'al - tro poi per ti - mo - re del pri - mo, or son del

34

SIMONE

FRACASSO

pa - ri ne - mi - ci del - le don - ne. Oh che so - ma - ri! Dun - que, che vuoi tu

37

NINETTA

FRACASSO

SIMONE

fa - re? Vo' far - li in - na - mo - ra - re. Di chi?-- Di qual - che vec - chi - a che sap - pi - a far la
vec - chia sap - pia

40

NINETTA

FRACASSO

bel - la? Non a - spet - ta - te voi vo - stra so - rel - la?-- Ar - ri - ve - rà a mo - men - ti.

43

NINETTA

Fa - te, che par - li me - co più pre - sto che po - te - te; fa - te, che vo - glia an - ch'el - la re - go - lar - si a mi - o

FRACASSO

mo - do, e non te - me - te, che noi ci spo - se - rem quan - do vo - le - te. Quan - do non vuoi che

49

que - sto, io fa - rò tut - to, e pre - sto, O - là, Si - mo - ne, al - l'o - ste - ria vi - ci - na smon - tar dee mia so -

53

rel - la. I - vi l'a - spet - ta, va ad av - vi - sar Ni - net - ta su - bi - to che si - a giun - ta, e

56

SIMONE

si - a tu - a cu - ra, che le pos - sa par - lar sen - za pa - u - ra. Be -

59

nis - si - mo, si - gno - re, ma quan - do a - vran par - la - to que - ste due vol - pi in - sie - me, io

62

du - bi - to di piog - gi - a, e di tem - pe - sta; e tut - ti ne di - ran: guar - da la te - sta.

Nº 2 Aria

Tempo ordinario

Violino I

Violino II

Viola I, II

SIMONE

Violoncello e Basso

Trop-pa bri - - ga a pren-der mo - - glie, trop-pa bri - - ga in ve - ri -

4

tà, trop - pa bri - - ga in ve - - ri - - tà, Non è

7

co - - sa da sol - - da - - to, che la vuo - le a buon mer - -

10

ca - - to, o di me - - no an - - cor ne fa,

Allegro

13

sì, sì, trop-pa bri-ga. Son le don-ne bel-le e buo-ne, ma se

18

tan-to han da co - - star, per un sol maz-zo di car-te, per un fia-sco di buon vi-no, per due

24

pi - pe di ta - bac - co, ve le do tut - te in un sac - co, ve le do tut - te in un sac - - co, nè mi

Tempo primo
31

vo' più ma - ri - tar, nè mi vo' più ma - ri - tar, no, no, nè mi

35

vo' più ma - - ri - tar. Trop - pa

*) Zu einer ursprünglichen Fassung der Takte 36 f. vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

38

f *p* *f*

bri - - ga a pren - der mo - glie, trop - pa bri - ga in ve - - - ri - tà. Non è

f *p* *f*

42

p *f* *p*

co - - - sa da sol - da - to, che la vuo - - - le a buon mer -

p *f* *p*

45

f *p* *f*

ca - to, o di me - - - no an - cor ne fa,

f *p* *f*

Allegro

48

sì, sì, trop-pa bri-ga. Son le don-ne bel-loe buo-ne, ma se

53

tan-to han da co - - star, per un sol maz - zo di car-te, per un fia-sco di buon vi - no, per due

59

pi - pe di ta - bac-co, ve le do tut - te in un sac-co, ve le do tut - te in un sac - - co, nè mi

Tempo primo

66

vo' più ma - ri - tar, nè mi vo' più ma - ri -

69

tar, no, no, nè mi vo' più ma - ri - tar, nè mi vo' più ma - ri - tar, nè mi

72

vo' più ma - ri - tar, nè mi vo' più ma - ri - tar, nè mi vo' più ma - ri - tar, più ma - ri -

*) Ein ursprünglicher Schluß von No. 2 ist im Anhang (Nr. 1) wiedergegeben.

75

tar, più ma - ri - tar.

[parte]

Scena II

GIACINTA, NINETTA e FRACASSO.

Recitativo

NINETTA
FRACASSO
GIACINTA

NINETTA

FRACASSO

L'un de' pa - tro - ni è al - za - to, chè a - per - te già le sue fi - ne - stre io veg - gio. Ben, che sa - rà per

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

NINETTA

que - sto? Oh nien - te, che a vo - stro gra - do re - sta - te voi, che a trap - po - lar - li io va - do.

[parte]

7

FRACASSO

GIACINTA

FRACASSO

Ni - net - ta è scal - tra as - sai. Ma as - sai co - no - sco i miei fra - tel - li an - ch'i - o. Ad un uo - mo par

10

mi - o, che ad es - si far po - treb - be un brut - to giuo - co, per dir di no ci pen - se - ran - no un

13 **GIACINTA** **FRACASSO**

po - co. Vel di - ran cer - ta - men - te. Se mel di - ran, far - ne sa - prò ven - det - te; sa -

16 **GIACINTA**

prò spo - sar - via for - za, sa - prò con - dur - via - tro - ve, e mi trat - ten - go sol per - chè spe - ro... Oi - bò, signor, non

20 **FRACASSO**

ven - go. Co - sì non fa - rem nul - la. Trop - po fred - da voi sie - te, nè sa - pe - te al - la

23 **GIACINTA** **FRACASSO**

fin co - sa vo - le - te. So che vi vo - glio be - ne. Del vo - stro be - ne che n'ho da far, se

26

pre - sto non ar - ri - vo a spo - sar - vi, e vi per - de - te in oc - chia - te, e in so - spi - ri, che noi sol - da - ti non

29 **GIACINTA**

con - tia - mo un fi - co? Pian, che ci pen - si un po - co, e ve lo di - co.

5

Nº 3 Aria

Allegro grazioso

Solo

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

GIACINTA

Violoncello
e Basso*)

Solo

legato**)

mf legato**)

mf legato**)

mf

legato**)

mf

9

18

Ma - ri - to io vor - rei, ma sen - za fa - ti - ca,

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

**) Zur Bedeutung der Anweisung „legato“ in Verbindung mit den Großbögen in T. 1 ff. und T. 7 f. (vgl. auch abweichend T. 23 ff. sowie T. 92 ff.) vgl. Vorwort.

ma sen-za fa - ti - ca. A - ver - lo, se co - mo - da; la - sciar - lo, se in - tri - ca; che a -

spet - ti - de - gli an - ni, che so - le le ma - - ni gli ba - sti - ba - ciar - ! Ma - ri - to io vor - re - i, ma

sen - za fa - ti - ca. A - ver - lo, se co - mo - da, la - sciar - lo, se in - tri - ca; che a - spet - ti - de - gli

52

an - ni, che so - le le ma - - ni gli ba - sti ba - ciar! In

mf p f fp

Allegro

61

som - ma, in som - ma io de - si - de - ro un uo - mo d'in - ge - gno, ma, ma, ma

a2 p p f p f p f

69

fat - to di le - gno, che do - ve lo met - to, che do - ve lo met - to, là sap - pia re - star, che do - ve lo

p p f p

76

met-to, là sap - pia re - star, che do - ve lo met-to, là sap - pia re - star, là sap - pia re - star, là

f *p* *fp* *cresc.* *cresc.* *f* *cresc.*

85

sap - pia re - star. Ma -

a 2 *f*

92 *Tempo primo*

Solo *Solo*

legato *legato* *legato* *legato*

p *p* *p* *p*

ri - to io vor - rei, ma sen - za fa - ti - ca, ma sen - za fa - ti - ca.

legato *p*

101

A - ver - lo, se co - mo - da; la - sciar - lo, se in - tri - ca; che a - spet - ti — de - gli an - ni, che — so - le le

109

ma - ni gli ba - sti ba - ciar! A - ver - lo, se co - mo - da; la - sciar - lo, se in - tri - ca; che a - spet - ti — de - gli

117

an - ni, che — so - le le ma - ni gli ba - sti ba - ciar! In

Allegro
126

a2 *p* *fp* *fp* *p*

p *f* *fp* *fp* *p*

p *f* *fp* *fp* *p*

p *f* *fp* *fp* *p*

som-ma, in som-ma io de - si - de-ro un uo - mo d'in - ge-gno, ma, ma, ma fat - to di

p *f* *fp* *fp* *p*

135

tr *f* *p*

fp *f*

le - gno, che do - ve lo met-to, che do - ve lo met-to, che do - ve lo met-to, là sap - pia re - star, che

fp *f*

141

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

do - ve lo met-to, là sap - pia re - star, che do - ve lo met-to, là sap - pia re - star, là sap - pia re -

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

150

star, là sap - pia re - star,

Scena III

FRACASSO, poi CASSANDRO.

Recitativo

FRACASSO

FRACASSO

Oh, sta - rem ma - le in - sie - me, ch'el - la è tut - ta di ghiac - cio, i - o tut - to fue - co, ma pur

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

l'a - mo un po - co, e se ar - ri - vo a spo - sar - la a mio ta - len - to, non mi fo più am - maz - zar per com - pli - men - to.

si attacca
subito l'Aria

Nº 4 Aria

Allegro non molto

[J]

Violino I

Violino II

Viola

CASSANDRO

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

8

8=1

Non c'è al

15

mon-do al - tro che don-ne, non c'è al mon - do al - tro che don - ne:

21

Ma sian bel - le, ma sian buo - ne, non mi vo - glio in - fem - mi - ni - re, non mi vo - glio in - fem - mi -

27

ni - re, non mi vo' ma - tri - mo - niar, non mi vo' ma - tri - mo - niar, non,

33

non, non, non, non mi vo' ma - tri - mo - niar, non mi vo' ma - tri - mo - niar, non mi

39

vo' ma-tri - mo-niar.

46

Ser - vi - to-re... sì si - gno-re, sì, sì, sua so -

54

rel-la... sua so - rel-la... l'ho con el-la, l'ho con el-la...

61

va-da al-tro-ve ad a-bi-tar, va-da al-tro-ve ad a-bi-tar, va-da al-tro-ve

67

ad a-bi-tar, va-da, va-da, va-da al-tro-ve ad a-bi-tar, va-da, va-da,

73

va-da al-tro-ve ad a-bi-tar, ad a-bi-tar, ad a-bi-tar.

*) Zu einem ursprünglichen Schluß von No. 4 vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Recitativo

FRACASSO CASSANDRO

FRACASSO CASSANDRO

Con chil'ha Don Cas-san-dro? L'ho con i ca-pi-ta-ni, col-le ca-pi-ta-nes-se sue so-

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

rel-le, co-gli-al-fier, coi ser-gen-ti, coi tam-bu-ri, e le trom-be, coi can-no-ni, e le

7

hom-be, che or or vor-ran con vo-stro si-gno-ri-a il quar-tier ge-ne-ra-le in ca-sa mi-a.

10

FRACASSO CASSANDRO

È for-se già ar-ri-va-ta la Ba-ro-nes-sa mia so-rel-la? Ap-pun-to. Non

13

FRACASSO CASSANDRO

fos-se mai ve-nu-ta! L'a-ve-te voi ve-du-ta? Non la vo-glio ve-der: don-ne non

16

FRACASSO

vo-glio in ca-sa ac-quar-tie-ra-te, A me lo di-te? An-da-te a dir-lo a chi sia-

19 CASSANDRO FRACASSO

spet - ta. Spe - di - rò in Tran - sil - va - ni - a u - na staf - fet - ta. Do - ve son io, ci de - ve star mia so - rel - la an -

22 CASSANDRO

co - ra, che del pa - ri v'o - no - ra: Oh, lo sap - pia - mo; ma ci vuol con - ve - nien - za, si do - man - da li - cen - za, e

26

pur - chè non ci ven - ga a ci - vet - ta - re, ve - de - re - mo... e pen - se - rem che s'ha da fa - re.

30 FRACASSO

El - la sa le cre - an - ze, so il mio do - ve - re an - ch'ì - o, pria la ve - de - te, e poi de - ci - de -

33 CASSANDRO

re - te. Eh, la vè - dre - mo; per - chè si de - e ce - ri - mo - ni - ar la don - na per la sua fra - tel - le - vol fra - tel - lan - za; del

36

re - sto ho per u - san - za, vo' dir, che star co - stu - mo ai - la lar - ga dal fu - mo. Im - per - cioc -

39

chè quan-tun-que la mi-li-ta-re sua ba-ro-ne-ri-a la vor-rei per-sua-sa, che mi

42

FRACASSO

può im-ba-ro-nar tut-ta la ca-sa. O-là, mi me-ra-vi-glio: D'u-na so-rel-la mi-a non si

46

CASSANDRO

par-la co-sì. Di lei non par-lo, cio-è par-lo di tut-te, an-zi pre-ten-do non par-

49

FRACASSO

CASSANDRO

lar di nis-su-na. Che stil spro-po-si-ta-to! Io non v'in-ten-do. M'in-ten-de-rà Ma-

52

da-ma, con-cios-sia-chè di lei, in ca-sa m'han-no det-to, che par-la e scri-ve an-cor sen-za al-fa-

55

FRACASSO

CASSANDRO

be-to. Cer-to la tro-ve-re-te u-na buo-na ra-gaz-za. Oi-mè... sa-rà u-na paz-za!

59

Tan-to me - glio: sì be - ne... Vo' dir che mia co -

62

FRACASSO

gna - ta u - no spi - ri - to a - ve - a dà spi - ri - ta - ta. Del - la so - rel - la mi - a non do -

65

CASSANDRO

ve - te già a - ver ta - le im - pres - sio - ne. Ma - fo co - me Ca - to - ne, cio -

68

FRACASSO

è fug - go i ru - mo - ri. Co - sa te - me - te voi? Che y'in - na - mo - ri?

71

CASSANDRO

lo in - na - mo - rar - mi! Oh sfi - do Lu - cre - zia, Mar - co An - to - ni - o, e Ca - ti - li - na, n'ho a -

74

vu - te u - na doz - zi - na, che vo - le - an mi - glio - rar que - sto co - los - so. Ma non vo - glio: non

77

pos - so! Con - cios - sia - - chè ho fis - sa - to ver - gi - nel - lo mo - rit, co - me son

80 **FRACASSO**

na - to. Ne ho ve - du - ti de - gli al - tri, che fa - ce - an col - le don - ne i pa - la - di - ni, e

83 **CASSANDRO** **FRACASSO**

poi ci son ca - du - ti. I bab - bu - i - ni. Ci ca - de - re - te, io scom - met - to, pre - sto, o tar - di voi

86 **CASSANDRO** **FRACASSO** **CASSANDRO**

pu - re. Uh po - ve - ret - to! Non fa - te tan - to il bra - vo, So - no in que - sto un Or - lan - do...

89

an - zi... cio - è... con lui non mi ba -

92 **FRACASSO**

rat - to. Or - lan - do per le don - ne e - ra un bel mat - to.

20 *a2*

fp fp fp fp fp p p

Guar-da la don-na in vi - - so, guar-da la don-na in

27

f p p p f

vi - - so, e non l'a - mar, e non l'a - mar, se puoi, e

33 *a2*

p p p p p f p f p f

non l'a - mar, se puoi; con un gen-til sor - ri - so, con que-gli oc-chiet - ti suoi, „vie-ni“, vi

40

di - ce, vi di - ce, ,vie - ni, se per me pian - gi, e pe - ni, ch'io_ t'ho da_ con - so -

46

lar, se per me pian - gi, e pe - ni, ch'io_ t'ho da con - so - lar. ch'io t'ho da con - so -

52

lar, ch'io t'ho da con - so - lar.

57

Guar-da la don-na in vi - - so,

64

guar-da la don-na in vi - - so, e non l'a - mar, e non l'a - mar se puoi, e

71

non l'a - mar se puoi; con un gen - til sor - ri - so, con que - gli oc - chiet - ti suoi... „vie - ni“, vi

*) T. 73 (und entsprechend T. 135), Singstimme: So die originale Notierung; besser wie Violine I.

78

di - ce, vi di - ce, „vie - ni, se per me pian - gi, e pe - ni, ch'io t'ho da con - so - lar

85

se per me pian - gi, e pe - ni, ch'io t'ho da con - so - lar, ch'io t'ho da con - so -

90

lar, ch'io t'ho da con - so - lar

96

E si - a - no pu - re in - fi - de,

102

si - a - no le don - ne in - gra - te: quan - do u - na guar - da, e ri - de, bi - so - gna per - do - nar,

108

quan - do u - na guar - da, e ri - de, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gna per - do - nar, vo -

114

gla - te o non vo - glia - te, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gna per - do - nar, bi - so - gna per - do -

121

nar. Guar - da la don - na in vi - - so,

126

guar - da la don - na in vi - - so, e - non l'a - mar, e - non l'a - mar, se - puoi, e -

133

non l'a - mar, se_ puoi, con un gen - til sor - ri - so, con que - gli oc - chiet - ti_ suoi_, „vie - ni“, vi

140

di - ce, vi di - ce, „vie - ni, se per me pian - gi, e pe - ni, ch'io_ t'ho da con - so -

146

lar_, se per me pian - gi, e pe - ni, ch'io_ t'ho da_ con - so - lar_, ch'io

Scena IV

Gabinetto nella casa di Cassandro.
ROSINA, NINETTA, poi POLIDORO.

N°6 Aria

Andante

The musical score is for the Aria N°6, marked Andante. It is in the key of A major (two sharps) and 4/4 time. The score includes parts for Flauto I, Flauto II, Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, ROSINA, and Violoncello e Basso. The first system shows the beginning of the piece with dynamic markings of *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano). The second system, starting at measure 7, continues the orchestration with various dynamics including *fp*, *p*, and *f*, and includes trills (*tr*) in the flute parts. The vocal line for ROSINA is present in the second system, with the lyrics "Col-la boc-ca, e non col" appearing at the end of the system.

14

co - re, tut-ti san-no in-na - mo - rar_, tut - ti san - no in-na - mo - rar. Ma chi vuol fe - de, ed a -

20

mo-re, da me ven-ga ad im - pa - rar_, da me ven-ga ad im - pa - rar_

27

Musical score for measures 27-30. The score is in 3/4 time and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). It features a grand staff with two vocal staves and two piano staves. The piano accompaniment includes a prominent triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

31

Musical score for measures 31-35. The score is in 3/4 time and the key signature is three sharps (F#, C#, G#). It features a grand staff with two vocal staves and two piano staves. The piano accompaniment includes a prominent triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

— che si può sen - za ros - so - re gra-dir tut - ti, gra-dir tut - ti, ed un so - - lo a -

37

mar, gra-dir tut-ti, gra-dir tut-ti, ed un so-lo a-mar, ed un

43

so-lo a-mar Col-la boc-ca, e non col

50

co - re, tut - ti san - no in - na - mo - rar, tut - ti san - no in - na - mo - rar. Ma chi vuol fe - de, ed a - mo - re, da me

57

ven - ga ad im - pa - rar, da me ven - ga ad im - pa - rar

63

che si può sen - za ros -

68

so - re gra-dir tut - ti, gra-dir tut - ti, ed un so - - lo a - mar, gra-dir tut - ti, gra-dir

74

tut - ti, ed un so - - lo a - mar, ed un so - -

80

lo a - - mar.

*) Zu einem ursprünglichen Schluß von No. 6 vgl. Krit. Bericht,

Recitativo

NINETTA
ROSINA
POLIDORO

Sic-chè m'a-ve-te in-te-so? So co-sa deg-gio fa-re. Fa-te-li in-na-mo-ra-re que-sti due

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

ROSINA

scioc-chi, e giac-chè l'un ne vie-ne, co-min-cia-te da lui. Qualvien di lo-ro?

7

NINETTA

Vie-ne Don Po-li-do-ro, e con lui ci vuol po-co, che di spo-sar-la ei trat-ta se

10

ROSINA

ve-de con la scuf-fi-a an-che u-na gat-ta. Zit-to, ch'e gli en-tra a-des-so. Ehi?

NINETTA

Si-

POLIDORO [dalla porta fa cenno a NINETTA che corre a lui]

13

POLIDORO

NINETTA

POLIDORO

ROSINA [correndogli incontro]

gno-re. È per-mes-so? Co-sa? Ve-der Ma-da-ma. Fa-vo-ri-sca, se il bra-ma, com-pli-

16

men - ti non vo'; sem-pre pa - dro-ne. Ec-co a ba-ciar la ma-no, ec-co là da se - der; vo - gliol'o-no - re del-l'a - del -'

20

mi-ci - zi - a vo-stra, e qui si vie-ne, si va, si re-sta a de-si - na - re, a ce-na, per-chè io non ho pre - l'a - mi - ci - zia

24

te - se, e trat - to co - gli a - mi - ci al - la fran - ce - se. Ehi! Da me che vo -

27

le - te? Co - sa ri - spon - de - rò? Non in - ten - de - te, che non vuol ce - ri - mo - nie, e tut - to è

30

buo - no quel che vi vie - ne in hoc - ca? Ho ca - pi - to... Ma - da - ma, gran bel - l'a - bi - to a - ve - te!

5

34

Eh, ba - gat - tel - le al - l'u - so del pae - se. Oh co - me bel - le quel - le scar - pi - - ne an - al - l'u - so del pa - e - se.

37

ROSINA POLIDORO

co - ra! (Che scioc - co!) Ma si - gno - ra, più del - le scar - pe vo - stre, io mi di - chia - ro, sie - te

40

NINETTA ROSINA POLIDORO

bel - la voi stes - sa. (Oh che so - ma - ro!) Tut - ta vo - stra bon - tà. Voi mi pia - ce - te.

43

ROSINA POLIDORO ROSINA POLIDORO

Oh, trop - po o - nor! Vo - le - te pren - der - mi per ma - ri - to? Io non son de - gnad' u - na tan - ta for - tu - na. Eh non im -

46

por - ta. An - ch' i - o non vo - glio ce - ri - mo - nie, e ba - sta che non lo sap - pia mio fra - tel: del

49

ROSINA

re - sto vi spo - so a - des - so qui. Ma... co - sì pre - sto? co - sì ar - ri -

52

POLIDORO

va - ta in ca - sa vo - stra ap - pe - na, e nel vo - stro pa - e - se? Sì ben, co - me di - ce - ste, al - la fran -

55 ROSINA

ce - se. Al - la fran - ce - se an - co - ra, do - man - da un ma - tri - mo - ni - o i pas - si suo - i. S'a - ma da

58

pri - ma, e poi qual - che vi - si - ta al - me - no! qual - che gen - til bi - gliet - to! qual - che bel re - ga -

61

let - to! in som - ma un uom di spi - ri - to qual sie - te, in so - mi - glian - ti im - pe - gni bi -

64 POLIDORO

so - gno non a - vrà, che al - tri gli in - se - gni. In - se - gna - te - mi pu - re, ma la vi - si - ta è fat - ta: e il re -

68

ga - lo fa - rò sen - za fa - ti - ca, quel - lo che più m'in - tri - ca è il bi - gliet - to, oh Ma - da - ma, ché a scri - ver mai non m'in - se -

72 NINETTA

gnò la mam - ma. Eh non ser - ve, si - gno - re; sa - rò io, se vo - le - te, la vo - stra se - gre -

75 POLIDORO NINETTA POLIDORO ROSINA

ta-ria! Ma nol di-te a nes-sun. Nem-me no al'l'a-ria. Co-sì ci spo-se-rem. Tem-po e cer-

78 POLIDORO NINETTA POLIDORO [vedendo ar-rivare DON CASSANDRO] ROSINA

vel-lo. Non ba-sta u-n'o-ra? È qua vo-stro fra-tel-lo. Oh po-ve-ret-to me! Non du-bi-ta-te; per-

82 POLIDORO

chè nul-la so-spet-ti, io me ne an-drò fin-chè con voi ra-gio-na. Se con voi mi ri-tro-va, ei mi ba-

85 ROSINA

sto-na. Si-a-te-mi voi co-stan-te; chè, per es-ser-vi a-man-te, fin col fra-tel-lo vo-stro a me non man-che-
Sia-te-mi

89 [parte] NINETTA

ran mil-le ri-pie-ghi, e se m'ha da par-lar, vo' che mi pre-ghi. Gran for-tu-na è la

92 [parte]

vo-stra, chi mo-glie tal non pren-de, è gros-so e ton-do, per-chè di que-ste ne son po-che al mon-do.

Scena V
CASSANDRO e detto.

Recitativo

POLIDORO CASSANDRO

Oh, la pren - do da ve - ro. Do - v'è la Ba - ro -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3 POLIDORO CASSANDRO

nes - sa? In qual - che si - to sa - rà si - cu - ra - men - te. Oh sci - mu - ni - to! Voimi fa - te ver - go - gna; e

6 POLIDORO

non a - ve - ste mai il co - rag - gio, cio - è la pe - tu - lan - za, di par - lar se - co lei? Le

10 CASSANDRO

ho già par - la - to. El - la v'a - vrà tro - - va - to un sto - li - do ram - pol - lo - sì si -

13 POLIDORO CASSANDRO

gno - re, del - la pro - ge - nie no - stra in - ge - ne - ra - ta di ma - sco - li - ni e - ro - i. S'è in - na - mo - ra - ta. Di

16 POLIDORO CASSANDRO POLIDORO

voi? Di me. Sa - rà u - na scioc - ca an - ch'el - la. Ve la man - ten - go, è bel - la.

19 CASSANDRO POLIDORO

Bel - la, ma sen - za spi - ri - to: bel - la sen za in - tel - let - to. Ha u - no spi - ri - to... da spi - ri - to fol -

22 CASSANDRO POLIDORO

let - to. Non è dun - que per voi, a - mar non può un' stor - no, e sta - te - le lon - tan, La not - te, o il

26 CASSANDRO POLIDORO

gior - no? E gior - no, e not - te, e sem - pre, se - co lei non tre - sca - te. Fa - rò quel che voi

29 CASSANDRO POLIDORO

fa - te. Io pos - so far che vo - glio. In - fra noi due c'è u - na gran dif - fe - ren - za. Si - a - mo pe - rò fra -
Sia - mo

32 CASSANDRO POLIDORO

tel - li, in con - clu - si - o - ne. Ma son io uom di gar - bo, e voi min - chio - ne. Sa -

35 CASSANDRO POLIDORO CASS.

rò per al - tro un uo - mo. E per que - sto? La don - na mi pia - ce, e d' u - na mo - glie ho an - ch' i - o bi - so - gno. Da

39 POLIDORO CASSANDRO POLIDORO

far - ne che, bag - gia - no? -- Quel che gli al - tri ne fan - no. Voi don - ne? Voi mo - glie - ra? oh che a - si - nac - cio! Zit - to, Voi mo - glie - ra?

43 CASSANDRO POLIDORO CASSANDRO POLIDORO

zit - to, che tac - cio. Non lo di - te più mai. Fa - rò sen - za par - lar. Co - sa fa - ra? Tut - to quel che vo -

47 CASSANDRO POLIDORO CASSANDRO

le - te. Mai più par - lar di don - ne. Sì si - gnor. Non guar - dar per a - mo - re mai più la Ba - ro -

50 POLIDORO CASSANDRO

nes - sa. Si - gnor sì. E quan - do el - la vi guar - da; cio - è quan - do vi pia - ce, chiu - der gli

53 POLIDORO

oc - chi, fug - gir, far - le di - spet - to. An - drò a cac - ciar - mi per pa - u - ra in let - to.

Nº 7 Aria*)

Allegro

Oboe I *p*

Oboe II *p*

Fagotto I *p*

Fagotto II *p*

Corno I, II
in Sibasso/Btief *p*

Violino I *p* *fp* *fp* *fp*

Violino II *p*

Viola I, II *p*

POLIDORO

Violoncello
e Basso *p* pizzicato

6

Vi^{**})

fp

fp

fp

fp

fp

p *f*

a2

*) Diese Arie ist als Parodie dem geistlichen Singspiel „Die Schuldigkeit des Ersten Gebots“ KV 35 (NMA I/4/1) entnommen; vgl. Vorwort.

**) Vgl. Vorwort.

12 -de

Musical score for measures 12-16. The score includes a vocal line with lyrics "-de" and a piano accompaniment. The piano part features a trill in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics include *fp*, *p*, and *f*.

17

Musical score for measures 17-21. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a more complex rhythmic texture with many sixteenth notes. Dynamics include *fp*, *p*, *f*, and *coll'arco*.

35

che mi pia - ce tan - to, tan - to, che mi pia - ce tan - to, tan - to, che mi pia - - ce

41

tan - - to, tan - to? Se la guar - do, in lei m'in - - can - to:

47

Se la toc-co mi fo ros-so; e che

52

cal-do, che cal-do, e che cal-do el-la mi fa, che cal-do, che

coll'arco fp p

58

cal - do, e che cal-do el-la mi fa!

pizzicato

65

coll' arco Il mal -

71

p *p* *p* *p* *p* *p*

a2 *p* *f* *p*

p *f* *p* *fp* *fp* *fp*

p *f* *p*

an - no, il mal-an - no che li por - ti, quei che sprezzan
pizzicato

p *p*

77

p *f*

p *f*

le con - sor - ti, Ca - - - rez - zar - la, coc - - co - lar - la,

94

det - ta, an - - che a me, per ca - ri - tà, an - - che a

coll' arco

100

me, per ca - ri - tà, per ca - ri - tà, U - - na

pizzicato

*) Zu einem Strich nach T. 101 und zur originalen Notierung des Anschlusses in T. 102 (Violinen) vgl. Krit. Bericht.

105

mo - glie, po - ve - ret - ta, an - che a me, per ca - ri - tà, u - na mo - glie, be - ne -

coll' arco

111

det - ta, an - che a me, per ca - ri - tà, per ca - ri - tà, per ca - ri - tà.

[parte]

117

f *fp* *fp* *fp* *fp*

f *f* *p* *f* *f* *fp*

pizzicato *f*

122

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

coll' arco

Scena VI
CASSANDRO e ROSINA.

Recitativo

CASSANDRO
ROSINA

Gran - d'uo - mo che son i - o, per non te - mer le don - ne! Ec - co che

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

vie - ne la Ba - ro - nes - sa, e sfo - drar bi - so - gna tut - ta la mi - a e - lo - quen - za,

7

on - de el - la ve - da, dal mio ce - ri - mo - ni - al ce - ri - mo - ni - an - te, che lo spi - ri - to suo me - co è spi -

10

ran - te. ROSINA [irritandosi spaventata] CASSANDRO
Chi è qua? fra - tel - lo... a - iu - to. Co - sa - ve - te ve - du - to? Cio - è, di che te -

14

me - te? ROSINA CASSANDRO
Un ga - lan - tuo - mo son i - o. Un ga - lan - tuo - mo? Al por - ta - men - to, al vi - so, al -

17

ROSINA CASSANDRO

l'a - bi - to leg - gia - dro, chi, co - me e qual' mi cre - de - ste? Un la - dro. Per

21

ROSINA

u - na qual voi sie - te spi - ri - to - sa pul - cel - la, que - sta è u - na de - bo - lez - za. I - o spi - ri - to - sa...

24

CASSANDRO

oh sì, si - gno - re, e co - me! (Non mi pa - re; ma la vo' e - sa - mi - na - re.) Se - diam

27

[fa portar delle sedie]

ROSINA CASSANDRO

qui, Ba - ro - nes - sa, e di - scor - riam - la un po - co. Sa - ria me - glio in cu - ci - na, ap - pres - so il fuo - co. (Che sto - li - da!) Vo -

31

le - te che par - lia - mo in fran - ce - se? in te - de - sco, in tur - che - sco o in i - ta - lia - no?

34

ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

Co - me, che più vi pia - ce. In ver - so o in pro - sa? Oi - bò, nè l'un, nè l'al - tro. Co - me, se o -

37

ROSINA

gnun, che par-la, cio - è sem-pre fa-vel-la il mon-do in-tie-ro o in pro-sa, o in ver-si? Io nol sa-pea da

41

CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

ve-ro. Ma dun-que che sa lei? So che tre e tre fan se-i. Po-ter del mon-do! Sie-

45

Sie - te u - na gran dot - to - res - sa in a - rit - me - ti - ca. E non è già sì po - co nel-l'e - tà

48

ROSINA CASSANDRO ROSINA

vo - stra, di quan - ti an - ni? Gli an - ni?-- Sì, si - gno - ra Ma - da - ma. La - scia - te, che ci

51

CASSANDRO ROSINA

pen - si. E co - sì? - Gli an - nia - des - so son mil - le set - te - cen - to ses - san - t'ot - to in

54

CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

pun-to. Oh che por-ten-to! Chi è que-sto si - gno - re? Nonsa-pe - te che sia il por-ten-to, il pro -

58 ROSINA CASSANDRO

di - gio da tut - ti co - no - sciu - to? Non ho l'o - nor d'a - ver - lo mai ve - du - to, (Che in - no - cen - te fan - ciul - la!

61 ROSINA

Que - sta non fa pa - u - ra.) Ma nul - la voi sa - pe - te?-- Oh, so un po - co di tut - to.

64 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO ROSINA

Ver - bi - gra - zia; vo - glio dir, per e - sem - pio? Sì si - gno - re. Co - sa sa - pe - te voi? Far al - l'a -

67 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO ROSINA

mo - re. L'a - ve - te fat - to mai? Si - gno - re. E al gior - no d'og - gi lo fa - te?-- Sì si -

70 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

gno - re. E lo vor - re - te far an - che dap - poi?-- Sì - gno - re. Ma con chi?--

73 ROSINA CASSANDRO ROSINA

Bel - la! con voi. Con me? (M'ac - co - sto un po - co, che que - sta è al ca - so mi - o.) (Po - ve - ro al -

76 CASSANDRO

loc - co!) (Un mu - so da mu - se - o, u - na buo - na pul - cel - la in - no - cen - ti - na. Eh, la - scia far a

79

ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO [la tira vicino un poco] [s'accosta un poco] [affatto] ROSINA

no - i.) Ehi! - Ma - da - ma. Che vo - le - te? Ac - co - sta - te - vi. Co - si? Co - si in buo - n'o - ra. Se vo -

83 CASSANDRO

le - te, io vi ven - go in brac - cio an - co - ra. (Sen - z'al - tro è in - na - mo - ra - ta.) Ma di - te in con - fi -

86 ROSINA CASSANDRO

den - za, voi fa - ce - ste al - l'a - mo - re an - che con mi - o fra - tel - lo? - Sì si - gno - re. E spo -

89 ROSINA CASSANDRO

sar - vi vor - reb - be? Sì - gno - ri. On - de, se io vi spo - sas - si, ri - va - le a - ve - rei la fra - tel - lan - za in a - vrei

92 ROSINA CASSANDRO

ca - sa, e di - vi - den - do il co - re mi fa - re - ste voi for - se? - Oh, sì si - gno - re. (Po - ter del

95

mon-do! io sfi-do tut-ta la quin-ta es-sen-za fem-mi-ne-sca ad es-ser più sin-ce-ra: cio-è più di co-

98

ROSINA CASSANDRO ROSINA

ste-i scioc-ca e ciar-lie-ra.) Ah!- Co-sa è quel so-spi-ro? Quan-to più vi ri-mi-ro, voi nem-menmi guar-

102

CASSANDRO ROSINA

da-te. An-zi a for-za d'oc-chia-te vi as-sor-bo e vi di-vo-ro. U-na ma-ni-na al-

105

CASSANDRO

me-no. Ec-co la ma-no. (Quan-to è mai com-pia-cen-te! E co-me mi vien cal-do!)

108

ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

Quan-to sie-te mai bel-lo! Me l'han det-to de-gli al-tri. Oh, que-sto a-nel-lo! Mi

111

ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO [alzandosi in fretta]

co-sta mil-le scu-di. Se mi vo-le-ste be-ne? Oh, son di fuo-co. Mei do-vre-ste do-nar. Tor-no tra

115

ROSINA

CASSANDRO

ROSINA

po - co. Par - ti - te da chi v'a - ma? Sen - to là fuo - ra che qual - cun mi chia - ma. La -

118

CASSANDRO

scia - te - mi l'a - nel - lo, che in ve - ce vo - stra com - pa - gni - a mi ten - ga. Sì be - ne, u - n'al - tra

121

vol - ta, cio - è mai più, con - cios - sia - chè so i - o... l'a - nel - lo ha d'es - ser

124

ROSINA

CASSANDRO

mi - o. Per - chè voi non mi a - ma - te. Oh mai... non du - bi - ta - te; ma...

127

ROSINA

CASSANDRO

ROSINA

Sie - te trop - po a - va - ro. Oh mai, me ne di - chia - ro, ma... Se non ho da voi que - sta me -

131

CASSANDRO

mo - ria al - men, pre - sto mi scor - do. A que - sta can - ti - le - na og - gi son sor - do.

Nº 8 *Aria*

Moderato e maestoso

Violino I

Violino II

Viola I, II

CASSANDRO

Violoncello e Basso

5

10

El - - - la vuo - - le ed io tor - re - i, ed io tor -

14

re - i, con - ve - ni - re non si può, con - ve - ni - re non si

18

può. Quan-do son vi - ci - no a le - i, a le - i,

24

va - le a dir: so - lus cum

28

so - la; a u-n'oc-chia - ta, u u-na pa - ro - la mi ri - scal - do, mi fo ros - so, mi ri -

33

scal - do, mi fo ros - so: Mi par ch'ab - bia il fuo - co ad -

37

dos - so, ch'ab - bia il fuo - co ad - dos - so; sen - - to il

41

san - - gue in o - gni ve - - na, sen - to il

45

san - - gue in o - gni ve - - na, chi ri -

49

bol - le e fa blo, blo, chi ri -

66

fp *f* *p* *fp* *f* *p*

fp *f* *fp* *f* *p*

fp *fp* *fp* *fp* *p*

bor - sa e col-l'a - nel - - lo, col-la bor - sa e col-l'a - nel - - lo. Ed il san - - gue già bel

fp *fp* *fp* *fp* *p*

72

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

bel - lo si rap - pre - - se, si ge - lò! Ed il san - gue già bel bel - lo, si rap - pre - se, si ge - lò! Ed il

fp *fp* *fp* *fp* *fp*

79

fp *fp* *fp* *fp* *pp*

fp *fp* *fp* *fp* *pp*

fp *fp* *fp* *fp* *pp*

san - gue già bel bel - lo, si rap - pre - se, si ge - lò, si rap - pre - se, si ge - lò! si ge - lò! si ge - lò!

fp *fp* *fp* *fp* *pp*

*) Vgl. Vorwort.

Tempo primo

87

pp *fp* *fp* *f* *fp* *fp*

pp *fp* *fp* *f* *fp* *fp*

p *f*

p *f*

E son co - me un can bar - bo - ne,

91

f *f* *fp* *tr* *tr*

f *fp*

f *fp*

co - me un can bar - bo - ne, fra la car - ne, ed il ba - sto - ne, fra la

95

cresc. *f* *p* *p*

cresc. *f* *p* *p*

cresc. *f* *p* *p*

cresc. *f* *p* *fp*

car - ne, ed il ba - sto - ne: Vor-rei sten - der lo zam - pi - no,

100

sten - der lo zam - pi - no, e al ba - ston più m'av - vi - ci - no,

104 *Adagio*

sì più m'av - vi - ci - no, e ab - bai - an - do, mu - go -

109 *Tempo primo*

lan - do, pi - glio il por - co, e me ne vò, pi - glio il

114

por - ca e me ne vò, pi - glio il por - co, e me ne vò, pi - glio il por - co, e me ne

119

vò, pi - glio il por - co, e me ne vò, e me ne

122

vò, e me ne vò. [parte]

*) Ein ursprünglicher Schluß von No. 8 ist im Anhang (Nr. 3) wiedergegeben.

Scena VII

[FRACASSO, NINETTA e detta.]

Recitativo

FRACASSO ROSINA
NINETTA

Eh ben, so-rel-la mi - a? Sia-mo a buon se- gno, e in que- sto dì m'im-pe - gno d'in-na-mo -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

FRACASSO

rar - li tut - ti due del pa - ri, si - no a far - mi spo - sar. Ba - sta, ch'io

7

NINETTA

spo - si Gia - cin - ta, lor so - rel - la. E ch'io sua da - mi - gel - la, ab - bia Si - mo - ne per ma - ri - to

10

ROSINA FRACASSO

mi - o. Tut - to va ben; ma vo' ma - ri - to an - ch'ì - o So - no sì paz - zi en - tram - bi, ch'io non sa -

13

NINETTA

prei qual sia per voi mi - glio - re. Il più scioc - co è il mi - no - re: At - tac - ca - te - vi a lui, che fa -

16

re - te più pre - sto; ed u - na mo - glie spi - ri - to - sa, e bel - la, co - me l'han

18

mol - te e mol - te, un ma - ri - to ha d'a - ver buo - no tre vol - te. No! che quel - l'al - tro al -

FRACASSO

21

me - no un uom non è di le - gno, e mia so - rel - la di ri - dur - lo a do - ve - re è ben ca -

23

pa - ce. lo spo - se - rò quel - lo che più mi pia - ce. Ma per - chè piac - cia un

ROSINA

26

uo - mo; e per - chè a - mor non sia di noi ti - ran - no co - sa si deb - ba far, tut - te non san - no.

Nº 9 Aria

Andante un poco adagio

Oboe solo

Corno inglese I, II*)

Corno di caccia I, II
in Mi^b (E₁*)

Violino I

Violino II

Viola I, II

ROSINA

Violoncello
e Basso**)

7

Sen - ti - l'e - co, o - ve - t'ag - gi - ri,

*) Zu den Englischhörnern und den „Corni da caccia“ vgl. Vorwort.

**) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

13

Musical score for measures 13-16. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics range from *p* to *mf*. The lyrics are:

sus - sur - rar tra - fio - rie

17

Musical score for measures 17-20. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics range from *pp* to *f*. The lyrics are:

fron-de; ma - se gri - di o se so - spi - ri, quel - lo

27

sol l'e-co ri - spon-de, quel - lo sol l'e - co ri - sponde che ti sen - te a ra - gio -

pp f p

fp [J]

31

nar, che ti sen - te a ra - gio - nar.

fp f p

a2 [J]

ra - gio - nar,

che ti sen - te a ra - - - gio - nar, che ti sen - - - te a

47

ra - - - gio - - - nar.

fp p fp f fp p
 p pp pp
 f f p
 f fp pp fp f fp pp
 f p f p
 cresc. f p f p

53 Allegro grazioso

Co-sì far do-vreb-be an - co - ra co-gli a-man-ti, e que-sta, e quel-la: vo - ler be - - ne a - chi l'a - do - ra,

a2

61

cor bel - lar chi ne cor - bel - la, non dar rien - te a chi non do - na, chè — l' u - san - za è bel - la e

68

buo - na di far quel che gli al - tri fan - no, di far quel che gli al - tri fan - no, e in a - mor non

75

può - fal - lar, e in a - mor non può - fal - lar, non può - fal - lar.

Andante un poco adagio

84

Sen - - ti - l'e - co, sen - - ti - l'e - co, o - - ve t'ag - gi - ri,

90

sus - - - sur - - - rar tra fio - - - ri e

mf

[J]

93

fron-de; ma - - - se - gri - - di o se so -

pp

f

p

tr

[J]

[J]

[J]

pp

f

p

f

p

pp

f

p

f

p

pp

f

p

f

p

98

fp

f

pp

f

pp

f

p

f

p

pp

f

p

spi - ri, quel - - lo sol _____ l'e - co ri - spon-de, quel - lo sol l'e - co ri -

f

p

pp

f

p

105

f

fp

a2

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

spon-de che ti sen - te a ra - - gio - nar, che ti sen - te a ra - gio - nar _____

f

p

f

p

110

Musical score for measures 110-112. The score consists of six staves. The top two staves are for a vocal line, the middle two for piano accompaniment, and the bottom two for a cello/bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measure 110 shows a vocal rest followed by piano accompaniment. Measure 111 features a vocal line with a slur and piano accompaniment. Measure 112 continues the vocal line with a slur and piano accompaniment.

113

Musical score for measures 113-116. The score consists of six staves. The top two staves are for a vocal line, the middle two for piano accompaniment, and the bottom two for a cello/bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measure 113 shows a vocal line with a slur and piano accompaniment. Measure 114 features a vocal line with a slur and piano accompaniment. Measure 115 continues the vocal line with a slur and piano accompaniment. Measure 116 features a vocal line with a slur and piano accompaniment. The lyrics "a ra - - gio -" are written below the vocal line in measure 116.

117

nar, che ti sen - - te a ra - - gio - nar,

123

che ti sen - - te a ra - - gio - - nar,

143

chè l'u - san - za è bel - la e buo - na di far quel che gli al - tri fan - no,

149

di far quel che gli al - tri fan - no, ed in a - mor non può fal -

*) T. 147 und 149, Singstimme, 1. und 2. Achtel: So die originale Notierung; besser wie Violine I (vgl. auch T. 69 und 71).

154

lar, ed in a - mor non può fal - lar, non può fal -

160

[parte]
lar,

*) Zu einem ursprünglichen Schluß von No. 9 vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

Scena VIII
[POLIDORO e detti.]

Recitativo

POLIDORO NINETTA POLIDORO

POLIDORO
NINETTA
FRACASSO

Ni - net - ta. Che vo - le - te? Di - gli a co - lui, che va - da, per - chè t'ho da par -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

FRACASSO

lar da so - lo a so - la. Do - v'è la con - ve - nien - za? Qui - vi al - la mia pre - sen - za non si par - la in se -

8

POLIDORO FRACASSO

cre - to. An - da - te vi - a, che ho un non so che da dir - le. A mia so - rel - la por - to ri -

11

spet - to a - des - so, e al - la sua stan - za: ma noi v'in - se - gne - re - mo la cre -

14

[parte] NINETTA POLIDORO NINETTA

an - za. Voi l'a - ve - te ir - ri - ta - to, Eh-- non im - por - ta. E se vi ba - sto -

17

POLIDORO

nas - se? Eh, pren - de - re - mo le ba - sto - na - te an - co - ra per quel - la, che m'a -

20

NINETTA

do - ra, e pre - mea - des - so quel bi - gliet - to, che sa - i. L'ho pre - pa - ra - to: ec - co - lo si - gil -

23

la - to! Di te - ne - rez - ze è pie - no, e ba - sta ri - tro - var chi a lei lo di - a per - ché

26

POLIDORO NINETTA

io non sa - rei bu - o - na. Glie - lo da - rò in per - so - na. Oh bra - vo da ve - ro! La mo - da è nuo - va af -
io non sa - rei buo - na.

29

fat - to; ma la mi - glio - reè poi far tut - ti da sua po - sta i fat - ti suo - i.

N^o 10 Aria

Tempo di Minuetto

Violino I
Violino II
Viola
NINETTA
Violoncello e Basso

8

Chi mi vuol be - ne, pre - sto mel di - ca, che per ca - pi - re non vo' fa -

16

ti - ca, nè in - ti - si - chi - re per ci - vil - tà, nè in - ti - si - chi - re

23

per ci - vil - tà, per ci - vil - tà, nè in - ti - si - chi - re per ci - vil - tà.

30

Tut - ti i bi - gliet - ti

36

io ve - li - do - no; So - no sec - cag - gi - ni, son me - len - sag - gi - ni, e al - la più

pre - sta, da te - sta a te - sta tut - to si fa, e — al - la più pre - sta,

da - te - sta a te - sta tut - to si fa —, tut - to si fa, e al - la più pre - sta —

tut - to si fa.

Scena IX

[POLIDORO, poi ROSINA, NINETTA, FRACASSO, poi CASSANDRO, GIACINTA e SIMONE.]

Recitativo

POLIDORO

POLIDORO

A - des - so è fat - to tut - to. Que - sto è il bi - gliet - to, che da me pre - ten - de

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

l'in - na - mo - ra - ta mi - a, an - che il re - ga - lo è pron - to, on - de fac - cio il mio

7

con - to, che nis - sun me la to - glie, e sa - re - mo co - sì ma - ri - to e mo - glie,

10

Ec - co che vie - ne ap - pun - to. Al - le - gra - men - te, che so - lo qui mi tro - va; e se an -

13

cor qui ve - nis - se mio fra - - tel - lo, in sua pre - sen - za a - ver do - vrà cer - vel - lo.

siegue // Finale
immediatamente

Nº 11 Finale

Un poco adagio

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re/D

Violino I

Violino II

Viola I, II

ROSINA
NINETTA

GIACINTA

POLIDORO
FRACASSO

CASSANDRO
SIMONE

Violoncello
e Basso

Continuo
(Cembalo)

Do - ve a - ve - te la cre - an - za? Do - ve a -

2

Allegro

p *cresc.* *f* *f* *p* *p*

ve - - te la cre - an - - za? Mio fra -

4

R. tel - - lo e la mia stan - - za sem - - pre s'ha da ri - spet -

7

R. lar, sem - - pre s'ha da ri - spet - tar.

F. FRACASSO
Co - spet -

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line (R) and a piano accompaniment (F). The piano part includes complex textures with sixteenth-note patterns and dynamic markings such as *f*, *p*, and *sfz*. The vocal line includes lyrics in Italian. The score is divided into two systems, with measures 4 and 7 marked at the beginning of each system. The final section is marked 'FRACASSO' and includes the text 'Co - spet -'.

10

13

tac - - cio, co - spet - to - - ne, vo' da voi sod - dis - fa - - zi - -
 o - - ne, o vi fac - - cio ba - - sto - - nar, o vi

16

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

POLIDORO

f *p*

fac - cio ba - sto - nar. Non so nien - te, po - ve - ret - to. N'è ca - gion que - sto bi -

cresc. *f* *p*

21

fp *fp*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

FRACASSO

f *fp* *fp* *fp*

glet - to, ch'iole a - vea da pre - - sen - tar. Un bi - glet - - to a mia so -

Musical score for page 137, featuring vocal lines for Ninetta and Rosina, and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *fp*, *p*, and *a2*.

NINETTA
 La fa - ce - - ste o - - ra più

rel - - la, a mia so - rel - - la?

ROSINA
 bel - la. Non pren - diam vo - stri bi - - gliet - ti, non sap -

Non pren - diam vo - stri bi - - gliet - ti, non sap -

31

35

S
 A
 T
 B
 R
 L
 S
 A
 T
 B
 R
 L

pi-am di voi che far. POLIDORO Me l'a-ve-te voi ri-chie-sto. FRACASSO Per noi
 due che af-fron-to è que-sto, che af-fron-to è que-sto! POLIDORO Ah Ni-net-ta, che pa-

48

gar - li a - per - do - nar.

FRACASSO

Non per - do - no per si

52

Lo seris - si i - o, co - si per giuo - co, co - si per

po - co.

Dynamic markings: *f*, *p*, *a2*, *a2*.

64

CASSANDRO
 Bra - vo, fra - tel - lo! bra - va, Ma - da - ma! Co - si in gi - noc - chi - o co - sa si
 - noc - - chio

72

POLIDORO
 O - ra sto fre - sco! O - ra sto fre - sco! Ca - ro Te - de - sco, voi di - fen - de - te - mi
 fa?

per ca - ri - tà, per ca - ri - tà.

An-che bi - gliet - ti, mia si - gno - ri - na, quel ma - ma - luc - co

91 a2

ROSINA

Oi-bò, si - gno - re, que - sto bi - gliet - to pie - no d'a - mo - re è per voi scrit - to

scri - ver vi sa?

101

R. N. in ve - ri - tà, Bra-va dav-ve - ro!

C. Scrit-to l'a - ve - te per me_, ca - ri - na? per me_, ca - ri - na?

111

F. FRACASSO Po-ve-roal - loc-co!

C. Leg-gia-mo un po - co: Da - te-lo qua, da - te-lo qua

[prende il biglietto, e si ritira a leggerlo]

120

Andante

POLIDORO
Fin-chè il fra - tel non guar - da, pren - de - te il re - ga - let - to che voi m'a - ve - te det - to, per

126

Allegro

ROSINA [prende con dispetto]
A me si dan da -
[le porge una borsa]
far - mi poi spo - sar, per far - mi poi spo - sar.

131

fp

R
N

na - ri? Che dia - vo - lo fa - ce - ste? Per
FRACASSO Per

134

p

R

bac - co, i no - stri pa - ri non l'han da sop - por -

F

bac - co, i no - stri pa - ri non l'han da sop - por -

tar.
 tar.
CASSANDRO
 Che fas - si in quel can - to - ne? Che fas - si in quel can - to - ne? Fra - tel - lo mio buf -
 fo - ne, fra - tel - lo mio buf - fo - ne, a lei non t'ac - co - star, no, a
 a2

149

cresc. *f* *fp* *f* *p*

cresc. *f* *fp* *f* *p* *f*

cresc. *f* *fp* *f* *p* *f*

R
ROSINA
Po - ve - ro Po - li - do - ro! che que - sta bor - sa d'o - ro mi
C
lei non t'ac - co - star,

cresc. *f* *fp* *f* *p* *f*

155

p *f* *p* *f*

p *fp* *f* *f*

R
dà, se il vo - glio a - mar, se il vo - glio a - mar.
C
Che pez - zo d'a - si - nac - cio! di

p *f* *fp* *f*

Se mi vo-le - te -

que - ste i o non ne fac - cio, nè so - no con le don - ne sì fa - ci - le a ca - scar.

167

be - ne, que - st'o - ro - voi ser - ba - te, e quel - l'a - nel mi da - te per far - lo - di - spe - rar,

L'a -

174

fp

fp

R

per un po-chet-to, vel ren-do su-bi-to, vel ren-do su-bi-to,

C

nel? Fa - nel?

180

p

p

p

R

per un po-chet - to, vel ren-do su-bi-to,

C

Da ve-ro, che ne du-bi-to, che ne du-bi-to, che ne

p

100

du-bi-to; ma in gra-zia del bi - gliet-to che con tal gu - sto ho let - to vi

193

[Le dà l'anello.]
vo - glio con - ten - tar, vi vo - glio con - ten - tar.

200

p

p

p

SIMONE

[parte]

Pre - sto, Ma - da - ma, che u - no vi chia - ma, e vi vor - reb - be com - pli - men - tar.

208

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *p* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *f* *p* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *f* *p* *fp*

R. ROSINA [volendo partire] *fp*

Su - bi-to... ad - di-o.

ERACASSO

Cor-po del dia - vo-lo! Non vuol man - giar - ve-lo.

CASSANDRO [la trattiene]

L'a-nel-lo mi - o? l'a-nel-lo mi - o?

fp *fp* *fp* *fp* *f* *p* *fp*

N. **NINETTA**
 Non vuol scap - par.

S. **SIMONE**
 Pre - sto, si - gno - ra, che c'è di fuo - ra chi vi de - si - de - ra

227

R. **ROSINA [come sopra]**
 An - diam, fra - tel - lo.

F. **FRACASSO**
 Po - ter del mon - do! de' pa - ri

S. **CASSANDRO [come sopra]**
 Po - ter del mon - do! de' pa - ri

C. se - co a pran - zar. Pri - ma il mio a - nel - lo.

no - stri s'ha da fi - dar

no - stri s'ha da fi - dar.

Sen - za che an - dia - te con chi vi bra - ma, fa - te, che re - sti

quel che vi chia - ma, ch'io da - rò a tut - ti da de - si - nar, ch'io da - rò a tut - ti da de - si -

N. Bra - vo, bra - vis - si - mo! bra - vo, bra - vis - si - mo!
 G. Bra - vo, bra - vis - si - mo! bra - vo, bra - vis - si - mo!
 F. FRACASSO POLIDORO
 P. Co - sì va fat - to, Que - st'è cer - vel - lo!
 C. S. nar. Que - st'è cer - vel - lo!
 C. CASSANDRO
 Co - sì l'a - nel - lo non spa - ri - rà! Co - sì l'a - nel - lo non spa - ri - - rà!

Tempo più moderato

a2

a2

R./N. ROSINA/NINETTA
Dun - - que a pran - - zo in com - pa - gni - a, e tra il

G. GIACINTA
Dun - - que a pran - - zo in com - pa - gni - a, e tra il

P./F. POLIDORO/FRACASSO
Dun - - que a pran - - zo in com - pa - gni - a, e tra il

C./S. CASSANDRO/SIMONE
Dun - - que a pran - - zo in com - pa - gni - a, e tra il

279 *a2*

a2

a2

R./N.
vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li, e che si

G.
vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li, e che si

P./F.
vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li, e che si

C./S.
vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li, e che si

can - ti, Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti, Vi - va a - mo - re

can - ti, Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti, Vi - va a - mo - re

can - ti, Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti, Vi - va a - mo - re

can - ti, Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti, Vi - va a - mo - re

e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!
 e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!
 e la bel - tà! Vi - va a - mo - re e la bel - tà!
 e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!

ossia:
a 2

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a more rhythmic accompaniment. The bottom two staves are for the piano, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment and the right hand playing a more complex melodic and harmonic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system concludes with a fermata over the final notes.

The second system of the musical score consists of four staves, all of which are piano accompaniment. The left hand continues with its eighth-note accompaniment, while the right hand features a more intricate melodic and harmonic texture, including some sixteenth-note passages. The system concludes with a fermata over the final notes.

R./N. Dun - - que a pran - - zo in com - pa -

G. Dun - - que a pran - - zo in com - pa -

P./F. Dun - - que a pran - - zo in com - pa -

C./S. Dun - - que a pran - - zo in com - pa -

The final system of the musical score consists of four staves, all of which are piano accompaniment. The left hand continues with its eighth-note accompaniment, while the right hand features a more intricate melodic and harmonic texture, including some sixteenth-note passages. The system concludes with a fermata over the final notes.

First system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'a2' marking.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment.

R./N.
 gni - a, e tra il vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li,

G.
 gni - a, e tra il vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li,

P./F.
 gni - a, e tra il vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li,

C./S.
 gni - a, e tra il vi - - no e l'al - le - gri - a che si bal - li,

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

313

a2

R./N.
e che si can - ti. Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti. Vi - va a -

G.
e che si can - ti. Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti. Vi - va a -

P./E.
e che si can - ti. Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti. Vi - va a -

C./S.
e che si can - ti, Tut - ti a - mi - ci, tut - ti a - man - ti. Vi - va a -

329

mo - - re e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!

mo - - re e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!

mo - - re e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!

mo - - re e la bel - tà! Vi - va a - mo - - re e la bel - tà!

327

The musical score consists of several staves. At the top, there are two staves for vocal parts (Soprano and Alto) and a bass staff. Below these are two staves for a piano accompaniment. Further down, there are four staves for a vocal quartet: Soprano (R./N.), Alto (G.), Soprano (P./F.), and Bass (C./S.). The lyrics for the vocal parts are: "Vi - va, vi - va a - mo - - re, vi - va a - mo - - re". The piano part features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *a 2* and articulation marks like slurs and accents.

354

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

R./N.
e la bel - tà, e la bel - tà, e la

G.
e la bel - tà, e la bel - tà, e la

P./F.
e la bel - tà, e la bel - tà, e la

C./S.
e la bel - tà, e la bel - tà, e la

fp *fp* *fp*

*) Ein ursprünglicher Schluß von No. 11 ist im Anhang (Nr. 4) wiedergegeben.

R./N.
bel - - - tà, e la bel - tà!

G.
bel - - - tà, e la bel - tà!

P./F.
bel - - - tà, e la bel - tà!

C./S.
bel - - - tà, e la bel - tà!

[Fine dell' Atto primo]

ATTO SECONDO

Loggia nella casa di Cassandro.

Scena I

NINETTA e SIMONE.

Recitativo

NINETTA
SIMONE

So - noi pa - dro - ni miei a pran - zo an - cor, nè si al - ze - ran sì pre - sto. Un di - sor - di - ne è

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4 NINETTA SIMONE NINETTA

que - sto. Per - chè, Si - mo - ne mi - o? - Per - chè mi ci sen - to u - na gran fa - me an - ch'ì - o, Da qui u - na

8

mez - za o - ret - ta pran - ze - re - mo noi pu - re; e go - di in - tan - to, se del mio a - mor ti

11 SIMONE

pre - me, che star pos - siam li - be - ra - men - te in - sie - me. L'a - mor è bel - lo e buo - no! Ma per

14

far al - l'a - mor sem - pre c'è tem - po. E sen - za mol - to e - sa - me, è più sa - no di man -

© 1983 by Barenreiter-Verlag, Kassel

17 NINETTA SIMONE

giar, quan - do s'ha fa - me. Sei ben po - co ga - lan - te. Ma che vuoi d'un a - man - te?

20 NINETTA

Vo - glio, che per star me - co, sin di man - giar si scor - di, di be - re e di dor - mir, sen - za fa -

23 SIMONE

ti - ca. Que - sto è a - ma - re al - l'an - ti - ca, e vo - gliam noi sol - da - ti sol boc - co - ni ru -

26 NINETTA SIMONE

ba - ti. On - de? Se vuoi a - mor da me, chia - ma - mia pran - zo, a ce - na, che a - man - do a pan - cia

30 NINETTA SIMONE

pie - na tut - to va be - ne il re - sto, e tra noi due c'in - ten - de - rem più pre - sto. Per me dun - que non sei, Per -

34 NINETTA

chè? Per - ch'io vor - rei un ma - ri - to ca - pa - ce da la - sciar - si trat - tar co - me mi pia - ce.

Nº 12 Aria

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

NINETTA

Violoncello e Basso

6

Un ma-

11

ri - to, don-ne ca - re, ci bi - so - gna - ri - tro - - va - re, ci bi - so - gna - ri - - tro -

16 *tr*

va - re che non man - gi, che non be - va, che da noi tut - to ri - ce - va, che a noi

21

la - sci co - man - dar, Se co - sì non si ri - tro - va, nè si può far - ne di me - no, far con

27

es - so un pat - to al - me - no ch'è - gli man - gi quan - do ha fa - me, ch'è - gli be - va quan - do ha se - te, ma,

31

ma ne la - sci - so - le e che - te far noi pur quel che - ne - par - , far noi

fp

36

pur quel che - ne - par.

41

Un ma - ri - to, don - ne ca - re, ci bi - so - gna - ri - tro - va - re, ci bi -

p

46

so - gna - ri - tro - va - re che non man - gi, che non be - va, che da

50

noi tut - to - ri - ce - va, che a noi la - sci - co - man - dar, Se co - si non si ri -

55

tro - va, nè si può far - ne di me - no, far con es - so un pat - to al - me - no ch'e - gli

60

man - gi quan-do ha fa - me, ch'e - gli be - va quan-do ha se - te, ma, ma ne la - sci - so - le, e

64

che - te far noi pur quel che - ne - par - far noi pur quel che - ne - par.

69

Scena II
GIACINTA e detto.

Recitativo

SIMONE
SIMONE GIACINTA

Eh, quan - do sia mia spo - sa, la ri - dur - rò con un ba -

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

GIACINTA **SIMONE** **GIACINTA**

sto - ne. Per ca - ri - tà, Si - mo - ne. Che c'è, si - gno - ra mi - a? - Se non hai tu giu -

SIMONE **GIACINTA**

di - zio, qui na - sce un pre - ci - pi - zio. Per - ché? Il tu - o ca - pi - ta - no e il mag -

SIMONE **GIACINTA**

gior fra - tel mi - o, cal - di dal vi - no, son ve - nu - ti a pa - ro - le. Oh, po - co ma - le. Ma l'un trop - po è be -

GIACINTA

stia - le, l'al - tro, mez - zo u - bri - a - co, non sa, che di - ca, e di par - lar non

SIMONE GIACINTA

re - sta. La - scia - te, che si rom - pa - no la te - sta. E poi: se non fan pa - ce, n'an -

18 SIMONE GIACINTA

drò di mez - zo io so - la. Ba - sta a pa - ci - fi - car - li u - na pa - ro - la. Ma in - tan - to il tuo pa -

21 SIMONE GIACINTA SIMONE

dro - ne vuo - le sod - dis - fa - zi - o - ne. E ci vuol tan - to? Si trat - ta al - fi - ne del - la vi - ta. Eb -
sod - dis - fa - zio - ne.

24 GIACINTA SIMONE

be - ne? Non è già mio fra - tel - lo uo - mo di guer - ra. Un pol - tro - ne di me - no so - pra la

27 GIACINTA

ter - ra. Ah, pre - ga il ca - pi - ta - no, pre - ga - lo in no - me mi - o, giac - chè non pos - so in per -

30 SIMONE

so - na pre - gar - lo. L'a - iu - te - rò piut - to - sto a ba - sto - nar - lo.

N^o 13 Aria

Allegro

Oboe I, II
fp fp fp fp

Corno I, II
in Re/D
fp fp fp fp

Violino I
f fp fp fp

Violino II
f fp fp fp

Viola
fp fp fp fp

SIMONE

Violoncello
e Basso*)
fp fp fp fp

7
p f p f fp

a2
p f p f fp

p p f p f fp

f f fp

f f fp

f f fp

f f fp

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

Musical score for a vocal and piano piece, page 177. The score includes vocal lines and piano accompaniment in G major and 3/4 time. It features dynamic markings such as *fp*, *p*, and *a2*, and includes the lyrics:

Con cer - - - te per - so - - ne vuol es - - -
 ser ba - sto - - - ne; e sia be - ne - det - ta la bel - la ri - cet - ta, che tut - te le don - ne, che

43

tut-te le don-ne do-vrian a - - do - prar. Ba - sto - ne, ba - sto - ne, Ma - da - - -

52

ma, con chi non vi a - ma, con chi fa il ge - lo - so, con chi non vuol spen - - de -

60

re, ed o - - sa pre - ten - - de - re di far - - - vi ca - scar

di - - - far - - - vi ca - - - scar, di far - - - vi ca - - - scar.

79 *fp* *p* *fp* *f* *p* *f* *fp* *f* *fp*

89 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p* *fp* *p*

Con cer - - - te per -

97

so - - ne vuol es - - ser ba - sto - - ne; e sia be - ne - det - ta la

105

bel - la ri - cet - ta, che tut - te le don - ne, che tut - te le don - ne do - vrian a - - do - prar.

114

a2

Ba - sto - ne, ba - sto - ne, Ma - da - - ma, con chi non vi a - ma, con chi fa il ge - lo - so, con

p *simile* *simile* *simile* *p* *simile*

) T. 97, Viola: 2., 4. und 6. Note im Autograph (wohl irrtümlich) d, vgl. T. 3 und 31.

p cresc. *f*
p cresc. *f*
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
 chi non vuol spen - - de - re, ed o - - sa pre - ten - - de - re di
cresc. *f*
 131
f p *f p* *f*
cresc. *f*
cresc. *f*
 far - - vi ca - scar, di far - - vi ca - scar, di far - -
cresc. *f*
 142
f p *f p* *f p* *f p* *a2*
f p *f p* *f p* *f p*
f p *f p* *f p* *f p*
f p *f p* *f p* *f p*
f p *f p* *f p* *f p*
 vi ca - scar
f p *f p* *f p* *f p*

*) Zu einer ursprünglichen Fassung der Takte 143ff. vgl. Krit. Bericht.

150

p *fp* *p* *fp* *f* *fp* *f*

a2

p *f* *p* *f* *f*

p *fp* *p* *fp* *f*

p *f* *p* *f* *f*

[parte]

Ma - da - - ma, ba - sto - - ne!

p *f* *p* *f* *f*

160

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

167

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Scena III
POLIDORO e detta.

Recitativo

GIACINTA
POLIDORO

Non mi ma-ri - to più; se al ca-pi - ta - no col mio mag-gior fra-tel - lo og - gi na-sce un du-el - lo...

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

Ec - co il mi - no - re: rac - co - man-diam-ci a lu - i. POLIDORO Quan-to ro - mo - re! GIACINTA Per - ché? POLIDORO Per quel-l'a -

7

GIACINTA nel - lo. Do - vre - ste u - no più bel - lo dar - ne ai - la Ba - ro - nes - sa, on - de el - la ren - da al fra - tel -

10

no - stro il su - o; nè più si gri - di, nè più d'un uo - mo o - ne - sto la pa - zien - za si ir -

13

POLIDORO ri - ti. Al - tro che que - sto! le vo' do - nar di me - glio. GIACINTA Co - sa le do - ne - re - te? POLIDORO Nol di - co; chè il di -

16

GIACINTA POLIDORO

re - te a tut - ta poi la ca - sa. Oh, vi pro - met - to, che in ca - sa noi sa - pran - no. Vo' do - nar - le un bel

19

GIACINTA POLIDORO

ma - schio in ca - po al - l'an - no. Un ma - schio? oh, che spro - po - si - to! Eh - voi sie - te fan - ciul - la, e non sa -

22

GIACINTA

pe - - te nul - la. So for - se il mio bi - so - gno... ma voi spo - sar'...

25

POLIDORO GIACINTA POLIDORO GIACINTA

La Ba - ro - nes - sa In so - gno Ve - dre - te ben tra po - co. Non vor - rà Don Cas -

28

POLIDORO GIACINTA POLIDORO

san - dro. Ba - sta be - ne ch'io vo - glia, e vo - glia an - ch'el - la. E se vi cac - cia vi - a? An - de -

31

GIACINTA

re - mo a dor - mir sul - l'o - ste - ri - a. Fa - re - ste a me - ra - vi - glia; ma non fa -

34

POLIDORO GIACINTA

re - te nul - la, per - chè la Ba - ro - nes - sa non è don - na per voi. N'ho la pro - mes - sa. Di spo -

37

POLIDORO GIACINTA

sar - vi? Si - cu - ro. Quan - do è co - sì, do - vre - ste la - sciar eh'io

40

POLIDORO

spo - si il ca - pi - ta - no an - co - ra, che n'ha buo - na in - ten - zio - ne. Io vi la - scio spo -

43

GIACINTA

sa - re an - che Si - mo - ne. E se il fra - tel non vuo - le, a tut - ti la sua par - te, chè s'iam

46

POLIDORO GIACINTA POLIDORO

tut - ti pa - dro - ni. Ta - glie - re - mo la ca - sa in due boc - co - ni. E an - de - re - mo in Un - ghe - ri - a. Ma un

49

GIACINTA POLIDORO

ma - schio tut - te due fa - re - te in pri - a. E per - chè a - spet - tar tan - to? Oh! per - chè ve - da no - stro fra -

52 GIACINTA

tel, che sem - pre mi stra - paz - za, che più di lui son i - o buo - no di raz - za. Ho in -

55

te - so. Ma tut - to sta che al - le pa - ro - le cor - ri - spon - da - no i

58

fat - ti. Seb - ben son u - si a in - do - vi - na - re i mat - ti.

Nº 14 Aria

Allegro comodo

Flauto I *p*

Flauto II *p*

Corno I, II
in La/A *p* *fp* *fp*

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola I, II *fp* *fp*

GIACINTA

Violoncello
e Basso *fp*

6

fp fp [A] fp fp [A] fp fp [A] fp fp [A]

p f p fp fp fp fp p

p f p fp fp fp fp p

p f p fp fp

Se a

12

fp fp fp fp p f p

ma - ri - tar - mi ar - ri - vo, so ben_, so ben_, so ben, che vo - - glio

18

far, lo spo-so a di-rit-tu-ra le-ga-to al-la cin-tu-ra io me lo vo' por-tar, lo vo' por-

25

tar, lo vo' por-tar Che mi stia sem-pre ap-pres-so, che mi ca-rez-zi an-ch'es-so, che im-

*) Zu T. 18 (1. Note) in Violine II vgl. Krit. Bericht.

31

pa - ri an - che a fi - lar _____, che im - pa - rian - che a fi - lar _____: E chi mi mo - stra a di - to, che

37

son tut - ta ma - ri - to, pur - chè non me lo ru - bi, lo la - scie - rò can - tar, pur - chè non

44

me lo ru - bi, lo la - scie - rò - can - tar.

51

Se a ma - - ri - - tar - mi ar - ri - vo, so ben_, so ben_, so

Musical score for a vocal and piano piece, page 191. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. It features dynamic markings like *p*, *f*, *fp*, and *a2*, and includes a repeat sign at measure 64.

ben, che vo - gliò far; lo spo - so a di - rit - tu - ra le - ga - to al - la cin - tu - ra io me lo vo' por -

tar, lo vo' por - tar, lo vo' por - tar. Che mi stia sem - pre ap - pres - so, che mi ca - rez - zi an -

*) T. 66, Singstimme, letzte Note: So die originale Notierung; besser wie Violine I.

70

ch'es - so, che im - pa - rian - che a fi - lar _____, che im - pa - rian - che a fi - lar _____: E chi mi mo - straa

76

di - to, che son tut - ta - ma - ri - - to, pur - ohè non me lo ru - bi, lo la - scie - rò - can - tar, pur

Musical score for measures 85-89. The vocal line includes the lyrics: "chè non me lo ru - - bi, lo la - scie - rò - can - tar, pur - - chè non me lo ru - bi,". The piano accompaniment features dynamic markings: *p*, *mf*, *fp*, and *crescendo*.

Musical score for measures 90-94. The vocal line includes the lyrics: "lo la - scie - rò - can - tar, lo la - scie - rò - can - tar." with a [parte] marking. The piano accompaniment features dynamic markings: *f*, *fp*, and *crescendo*.

Scena IV
POLIDORO e NINETTA.

Recitativo

POLIDORO
NINETTA

Quan-do a-vrò mo-glie an - ch'io, es - ser vo' tut - to mo - glie e not - te, e gior - no: Non

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

vo' nis - su - no in - tor - no, e per - chè non la ru - bi o - gnun, che pas - sa, la ter - rò sot - to

7

NINETTA

chia - ve en - tro u - na cas - sa. Si - gnor, la Ba - ro - nes - sa vi cer - ca con pre -

10

POLIDORO NINETTA

mu - ra, Vor - rà for - se spo - sar - mi a di - rit - tu - ra. Dar - vi el - la vuol piut - to - sto l'ul - ti - mo ad -

13

POLIDORO NINETTA POLIDORO

di - o pri - ma che par - ta. E do - ve vuol an - dar el - la? - Ad al - log - gia - re al - tro - ve. Per -

a 2

tor - - no fe - ri - te, ah, vi pre - go, ah, vi pre - go, da me - non ve -

21

ni - te: Que - sto cor non ve - ni - - te a pia - gar Ah, non ve - ni - te, a - mo -

25

ad libitum *a 2* *in tempo* *ad libitum*

ret - ti, ah, vi pre - go, vi pre - go, que - sto cor non ve - ni - te a pia - gar, ah, vi pre - go, vi

in tempo

31 *a 2*

pre - go, que - sto cor, que - sto cor non ve - ni - - te a pia - gar!

35

A - mo - ret - - ti, che a -

39

sco - - si qui sie - te, e vo - lan - - do d'in -

a 2

tor - - no fe - ri - - te, ah, vi pre - go, ah, vi pre - go, da me non ve -

46

ni - te. Que - sto cor non ve - ni - tea pia - gar Ah, non ve - ni - te, a - - mo -

50

ad libitum

in tempo

ret - ti, ah, vi pre - go, vi pre - go, que - sto cor non ve - ni - te a pia -

54 *ad libitum* *in tempo*

fp fp fp fp fp fp cresc. cresc. cresc. cresc. tr.

gar! Ah, vi pre-go, vi pre-go, que-sto cor, que-sto cor non ve-ni-te a pia-

fp fp cresc.

59 *a 2*

f fp p cresc. f tr p cresc. f p cresc. f p cresc. f

gar!

p cresc. f

Recitativo

POLIDORO

POLIDORO

ROSINA

NINETTA

Ma - da - ma, è fat - to tut - to: la vi - si - ta, il bi -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3

gliet-to, l'a-mor, e il re-ga-let-to: On-de pos-siam spo-sar-ci in ve-ri-tà; e in-se-

6

ROSINA

gna-te-mi voi co-me si fa. Oh, ci vuol al-tro, a-mi-co, per un ma-ri-to mi-o, ch'ho da spo-

9

POLIDORO

ROSINA

POLIDORO

sa-re. E co-sa ci vuol ma-i? Lo vo' pro-va-re. In qual ma-

12

ROSINA

POLIDORO

nie-ra? In tut-te le qua-li-tà più bel-le al-la fran-ce-se. Que-sta m'ar-ri-va nuo-va; ma pro-

15

ROSINA

va-te-mi pur. Be-ne, al-la pro-va. Can-ta-te-mi un'a-ri-

18

POLIDORO

et-ta, o fran-ce-se, o tos-ca-na. U-n'a-ria? da sci-roc-co, o tra-mon-ta-na?

202
21

ROSINA POLIDORO ROSINA

Fa - te - mi un me - nuet - to. Oh - non me ne di - let - to. Non sa -
me - nu - et - - to

23

NINETTA ROSINA

pe - te far nul - la? E fa - te il ci - cis - be - o? - Ve - diam se al - men sa - pe - te il Ga - la -

25

POLIDORO [in atto di partire] ROSINA

te - o. Que - sta pro - va m'im - bro - glià. Non si par - te sen - za li - cen - za

28

POLIDORO [siede] NINETTA

mi - a. Sie - do qui dun - que e non mi muo - vo più. Mai non si - sie - de, quan - do la Da - ma è in

31

POLIDORO ROSINA

pie - de. O - ra mi le - vo. E dir - lo an - ch'io vo - le - vo. An - da - te al

34

NINETTA POLIDORO NINETTA

dia - vo - lo, che sie - te un vil - la - nac - cio. Pre - sto, da un' al - tra ban - da. Per - chè? Si de - ve an -

37 ROSINA

dar quan - do vi man - da, Oh! gen - te ar - ri - va per cor - teg - giar - mi a - des - so; e lei, si -

40 POLIDORO

gnor ma - ri - to, si com - piac - cia... lo gli va - do a ser - rar la por - ta in

43 ROSINA POLIDORO NINETTA [gli mette un candeliero in mano]

fac - cia. Vo' ve - der que - sta an - co - ra. Ma, che ho da far, si - gno - ra? Ec - co - vi il can - de -

46 [parte]

lie - ro; e cin - que pas - si, o se - i, si cor - re in - con - tro a chi ne vien da le - i.

49 POLIDORO

Va - do su - bi - ta - men - te; ohi - mè! pri - mo che ar - ri - va è ap - pun - to mio fra -

52 ROSINA

tel - lo, (lo can - gio sti - le, e ab - bia - te voi cer - vel - lo.)

Scena VI
CASSANDRO e detti.

Nº 16 Aria

Allegro

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

CASSANDRO
[camminando e masticando le parole da mezzo ubriaco]
U - bri - a - co non son i - o, no, no, u - bri -

Violoncello e Basso *f* *p*

6

f *p* *fp* *fp*

f *p* *fp* *fp*

f *fp* *fp* *fp*

a - co non son i - o: So - no al - le - gro un poc - chet - ti - no, so - no al - le - gro un poc - chet -

f *fp* *fp* *fp*

11

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *simile*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *simile*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

ti - no, so - no al - le - gro un poc - chet - ti - no, so - no al - le - gro un poc - chet - ti - no.

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*

16

20

Ma l'a - nel-lo è sem-pre mi - o, ma l'a - nel-lo è sem-pre mi - o, e lo pos-so di-man-dar,

28

sì, sì, l'a - nel-lo è sem-pre mi-o, e lo pos-so di-man-dar, lo

35

pos-so di-man-dar, lo pos-so di-man-dar. Per - chè al - fin, se par - - la il

42

vi - - no, se par - - la il vi - - no... quel ch'è mio si

48

la - scia star, quel ch'è mio si la - - scia star,

54

fp f p f

fp f p f

fp f p f

si la - scia star, si la - scia star, si la - scia

58

p f

p f

p f

star, si la - scia star, si la - scia star.

Recitativo

ROSINA

ROSINA
CASSANDRO
POLIDORO

(L'ha col - l'a - nel - lo an - co - ra, ma glie - la vo' far

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3

CASSANDRO

bel - la.) Eh ben, si - gno - ra? Ma con quel can - de - lie - ro, che

*) Ein ursprünglicher Schluß von No. 16 ist im Anhang (Nr. 5) wiedergegeben.
**) T. 58, Singstimme, 1. Viertel: So die originale Notierung; besser wäre c.

5 POLIDORO CASSANDRO

fa quel marc-an - to - nio? Fo lu - me al ma - tri - mo - nio, Io v'ho pur det - to che da lei non si

8 ROSINA CASSANDRO

vie - ne. E - gli è ve - nu - to sol per par - lar con vo - i. I - gno - ran - te, che vuoi?

11 POLIDORO CASSANDRO

Dir - vi per suo co - man - do... che so - no... Un a - ni - ma - le.

14 POLIDORO CASSANDRO

No... so - no... Un car - no - va - le, dal - la pro - sa - pia

17 POLIDORO

mia de - ge - ne - ran - te, Oh! me ne di - te tan - te, che non vo' più sof - frir - le, e

20

voi mi da - te pre - sto la par - te mi - a, che vo' an - dar con Ma - da - ma in Un - ghe - ri - a.

23 CASSANDRO

A me? po-ter di Bac-co! Ve-do, che sei bri-a-co... cio-è,

26

va via di qua, che ti per-do-no; ma se lo tor-ni a di-re, io ti ba-sto-no.

30 POLIDORO CASSANDRO ROSINA

Ba-ro-nes-sa mia spo-sa, di-fen-de-te-mi voi. Spo-sa? Sì

33 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

he-ne. Ma non son i-o? An-che voi. Quan-ti ma-ri-ti vo-le-te voi da nuo-vo?

36 ROSINA CASSANDRO ROSINA

Ne vo', per non fal-lar, quan-ti ne tro-vo. Uh, sto-li-da, che sie-te! Io'

40

sto - li - da! ... guar - da - te... che pian - ger...

43

[si mette a piangere in un cantone]

voi mi fa - te... e a qual - cun for - se poi lo pa - ghe -

45

POLIDORO

re - te, che me la le - go al di - to. Se la fa - rà pa - gar vo - stro ma - ri - to..

N^o 17 Aria

Adagio

Oboe I, II
sempre p

Corno I, II
in Sol / G
p

Violino I
mf

Violino II
pizzicato
p

Viola
pizzicato
p

POLIDORO

Violoncello
e Basso*)
pizzicato
p

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

pizzicato

[a ROSINA]

Spo-sa ca - ra, spo - sa bel - la, per pie - tà, deh non pian - ge - te, per pie -

coll' arco

coll' arco

coll' arco

fp

fp

coll' arco

fp

tà —, per pie - tà —, deh — non, deh non pian - ge - te, deh — non pian - ge - te!

17 *Allegretto*

f [a CASSANDRO] *p*

E se voi be - vu - to a - ve - te, po - ve - ret - - to: an - da - te in let - to, nè la sta - te a mo - le -

23

a2

[CASSANDRO venendogli addosso bruttamente]

star... nè la sta - te a mo - le - star, nè la sta - te a mo - le - star. Pia - no,

29

p

p

p

pia - no, ch'io bur - la - vo, ch'io bur - la - vo; sta - te in là, che vi son schia - vo, sta - te in là, che vi son

schia - - vo. Quan-to a me, tut-to v'è le-ci-to, tut-to v'è

le-ci-to, tut-to v'è le-ci-to: Ba-sto-na-te-mi, ac-cop-pa-te-mi, ba-sto-na-te-mi, ac-cop-

pa-te-mi, ac-cop-pa-te-mi, ma mia mo-glie, ma-mia mo-glie, no si-

66 *tio*

a 2
pizzicato
pizzicato
pizzicato

[a ROSINA]
Spo - sa ca - ra, spo - sa bel - la, per pie - tà, deh non pian - ge - te, per pie -

pizzicato

71

coll' arco
coll' arco
coll' arco
coll' arco

fp *fp* *p*
fp *fp* *p*
fp *fp* *p*

tà, per pie - tà, deh non pian - ge - te, deh non pian - ge - te, deh non pian - ge - te!

coll' arco *fp* *fp* *p*

76 *Allegretto*

f *p* *fp*
f *p* *fp*
f *p* *fp*

[a CASSANDRO]
E se voi be - vu - to a - ve - te, po - ve - ret - - to, an - da - te in let - to, nè la sta - te a mo - le -

f *p* *fp*

82

a2
p

fp *f* *p* *f*

[CASSANDRO venendogli addosso bruttamente]

star - nè la sta - tea mo - le - star, nè la sta - tea mo - le - star.

fp *f*

87

p

fp *p* *fp* *p*

Pia - no, pia - no, ch'io bur - la - vo, ch'io bur - la - vo, sta - te in là, che vi son schia - vo, sta - te in

fp *p*

93

f *p*

f *p*

là, che vi son schia - - vo. Quan - to a me, tut - to v'è

f *p*

le - ci - to, tut - to v'è le - ci - to, tut - to v'è le - ci - to: Ba - sto - na - te - mi, ac - cop - pa - te - mi, ba - sto -

103 Moderato

na - te - mi, ac - cop - pa - te - mi, ac - cop - pa - te - mi, ma mia mo - glie, ma - mia mo - glie,

109

no, si - gnor, non l'a - ve - te da toc - car, no,

114

no, non l'a - ve - te da toc - car, non l'a - ve - te da toc - car, non l'a - ve - te da toc -

120

[parte]

car.

*) Ein ursprünglicher Schluß von No. 17 ist im Anhang (Nr. 6) wiedergegeben.

Scena VII
ROSINA e CASSANDRO.

Recitativo

CASSANDRO
ROSINA

(L'ho fat - ta gros - sa as - sai, se da me si di - vi - de mio fra -

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3

tel - lo; e se ol - tre del - l'a - nel - lo, per - do la spo sa an - co - ra. Eh, non im -

6

por - ta. Tut - to ac - cor - dar si può con la mia te - sta: E co - min - ciam da ca - po.)

9 [accostandosi a lei] ROSINA [volgendosi da un' altra parte] CASSANDRO ROSINA

Mia si - gno - ra Ma - dà - ma... Chi è di là, che mi chia - ma? Son io, da que - sta par - te. Eh! vi sco -

12 CASSANDRO

sta - te, che da vi - - no puz - za - te. Ho poi be - vu - to set - te, ot - to vol - te

15 ROSINA

so - le... e vo' dir, che u - bri - a - co es - ser non pos - so. Fa - te - vi in

18 CASSANDRO [prende una sedia] ROSINA

là, che mi ca - de - te ad - dos - so. Se - diam, che sa - rà me - glio, Sì ben, ma in lon - ta -

21 CASSANDRO [mettendola in mezzo] ROSINA CASSANDRO [sedendo sull'angolo della scena]

nan - za. Quan - to? co - sì? Quan - to è lar - ga la stan - za. Qui non vi sen - to ap -

24 ROSINA

pe - na, e an - ch'io gri - dar do - vrò da spi - ri - ta - to. Più da vi - cin mi fa - ri - a ma - le il

27 CASSANDRO ROSINA

fia - to, Dun - que, co - me fa - rem? Fa - te u - na co - sa: ac - co - sta - te - vi un po - co, e

30

sen - za a - pri - re la boc - ca, se vo - le - - te par - lar, me - co par - la - te coi cen - ni so - la - men - te, ch'io

33 CASSANDRO [si accosta colla sedia]

ben v'in-ten-de-rò. Su-bi-ta-men-te. Ma ba-da-te-mi be-ne, che un pan-to-

36 ROSINA

mi-mo son mol-to stu-pen-do. Sen-za par-lar fin le gal-li-ne in-ten-do.

s'attacca subito

Recitativo [Pantomima]

39 [1]

Violino I con sordino

Violino II con sordino

Viola**

ROSINA
CASSANDRO

Violoncello e Basso

Continuo (Cembalo)

[CASSANDRO con gesti da pantomimo le domanda se lo ama...]

41 [3]

ROSINA [...e poi risponde con cenni a capriccio, che non significano niente...]
(Me ne vo' pren-derspas-so.)

*) T. 39 [1], Violino II, 5. Triole: So die originale Notierung; besser wäre d' - f' - g'.

**) Zu T. 39 [1] - 59 [21] in der Viola vgl. Bericht.

44 [6]

CASSANDRO

(Che di - a - vo - lo vuol di - re? Cio -
(Che dia - vo - lo

47 [9]

[... e poi le domanda co' cenni se vuol esser sua moglie...]

è non so ca - pi - re.)

ROSINA

Mo-glie sì, ma pa -

50 [12]

[... e poi con molti cenni strambi, a capriccio...]

dro - na.

fp

52 [14]

CASSANDRO

(Non ne ca - pi - sco u - n'ac - ca,

55 [17]

e mi fa)

57 [19]

son - - no que - - - sta con - ver - sa - zi - o - ne.)

59 [21]

[... facendo de' cenni a piacimento suo, si va addormentando ...]

ROSINA
(Ei s'ad-dor-men-ta, e

62 [24]

[... pian piano gli si accosta, e gli mette in dito l'anello.]

sen - za che mi sen - ta, l'a - nel - lo suo ri - met - te - ro - gli in di - to, e'l fa - rò com - pa - ri - re un sci - mu - ni - to.)

Continuo (Cembalo)

66 [28]

69 [31] *Reci -*

ROSINA
Ehí...

-tativo

70 [lo scuote] CASSANDRO

dor-mi - te, si - gno - re? È que - sto il vo - stro a - mo - re? Oh, mi so - gna - vo ap - pun - to del - l'a -

Continuo (Cemb., Vc.)

74 ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

nel - lo. Di qual a - nel? Di quel - lo, che v'ho pre - sta - to. A me? Per due mo - men - ti.

77 ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO ROSINA

Quan - do? Que - sta mat - ti - na. Do - ve? Che in - no - cen - ti - na! Un a - nel - lo? -

80 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

di che? - D'un so - pra - fi - no bril - lan - te a - me - ri - ca - no. Eh, par - la il vi - no. Ma il

83 ROSINA

vi - no di - ce il ve - ro. Dor - mi - te un al - tro po - co, che ne a - ve - te bi - so - gno, e il vo - stro a -

86 CASSANDRO

nel lo tro - ve - re - te in so - gno. Non m'im - por - ta tro - var - lo, cio -

89

è, so che l'a - ve - te; e se mi spo - se - re - te, io ve lo do - no.

92 ROSINA CASSANDRO ROSINA

U - na sto - li - da io so - no. Eh! l'ho det - to per dir! So - no u - na la - dra che vi ru - bò l'a -

95 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

nel - lo. Non par - lia - mo di quel - lo. E di co - sa par - lar? Di - te - mi al -

98

me - no se a - ma - te più me stes - so che ho spi - ri - to, e ho ta - len - to, ed ho de -

101 ROSINA

na - ri, o mio fra - tel - lo? Tut - ti due del pa - ri.

Nº 18 Aria

Allegro grazioso

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola I, II

ROSINA

Violoncello
e Basso*)

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, II; Horn I, II in F; Violin I and II; Viola I, II; ROSINA; and Cello/Double Bass. The Oboe and Horn parts begin with a forte (f) dynamic. The Violin and Viola parts also start with f, with dynamic markings of p and f appearing later. The Cello/Double Bass part starts with f and has fp markings. The ROSINA staff is empty.

7

The second system continues the instrumental parts and includes the vocal line for ROSINA. The vocal line begins with the lyrics "Ho sen - ti - to a dir da". The instrumental parts continue with various dynamics including p, f, and crescendo markings. The Cello/Double Bass part has fp and p markings.

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

14

tut - te le più bel - le e le più brut - te, che un cor gran - de tan - to fat - to d'un a -

21

man - te ad o - gni pat - to non si de - ve con - ten - tar, che un cor gran - de tan - to fat - to d'un a - man - te ad o - gni

28

pat - to non si de - ve con - ten - tar, non si de - ve con - ten - tar, no, no, non si

de - ve con - ten - tar, no, no, non si de - ve con - ten - tar.

Quan - - do so - no cin - que o se - i, che ci fan - no i ci - cis -

be - i, se va - u - no, l'al - tro vie - ne; s'un vuol mal, l'al - tro vuol

57

p *a2* *f* *p* *f* *fp* *a2*

dolce *dolce* *f* *p* *f* *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

be - ne; se u - no è cru-do, l'al - - tro è cot - to; e fra tan-ti il più mer - lot-to, e fra

f *p* *f* *fp* *fp* *fp*

66

fp *fp* *mf* *f* *p*

fp *fp* *p* *f* *p*

tan-ti il più mer - lot-to sem - - pre al - - fi - - ne ha da ca - scar, al - - fi - - ne

fp *fp* *p* *f* *p*

75

p

f *p* *f* *p* *f* *p* *crescendo*

f *p* *f* *p* *f* *p* *crescendo*

f *p* *f* *p* *f* *p* *crescendo*

ha da ca - scar, sem - pre al - fi - ne ha da ca - scar, sem - pre al - fi - ne ha da ca - scar, ha da - ca -

f *p* *f* *p* *f* *p* *crescendo*

81

scar, ha da-ca-scar.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

tr *p* *tr* *p* *tr* *p* *tr* *p*

Tempo primo

89

Ho sen-ti-to a dir-da tut-te le più bel-le e le più brut-te,

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

97

che un cor gran-de tan-to fat-to d'un a-man-te ad o-gni pat-to non si de-ve con-ten-tar... non si

fp *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p* *fp* *p*

104

de - ve con - ten - tar. Ho sen - ti - to a dir - da tut - te le più bel - le e le - più

111

brut - te, che un cor gran - de tan - to fat - to d'un a - man - te ad o - gni pat - to, non - si de - ve con - ten - tar, non - si

118

de - ve con - ten - tar, no, no, non si de - ve con - ten - tar, no,

no, non si de - ve con - ten - tar.

132 *Allegretto*

Quan - - do so - no cin - que o se - i che ci fan - no i ci - cis - be - i, se va u - no,

139

l'al - tro vie - ne; s'un vuol mal, l'al - tro vuol be - ne; se u - no è cru - do,

147

l'al - tro è cot - to; e fra tan-tiil più mer - lot-to, e fra tan-tiil più mer - lot-to, sem -

156

pre al - fi - - ne ha da ca - scar, al - fi - - ne ha da ca - scar, sem - pre al -

164

fi - ne ha da ca - scar, sem - pre al - fi - ne ha da ca - scar, ha da ca - scar, ha da - ca - scar.

Piano accompaniment for the first system, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *p*, *f*, and *tr*.

Scena VIII

CASSANDRO, FRACASSO, poi ROSINA.

Recitativo

CASSANDRO

CASSANDRO
FRACASSO

Musical notation for the first line of the recitative, including vocal line and piano accompaniment.

Scioc - ca è la Ba - ro - nes - sa, e non è da stu - pir, ch'a - mi u - no scioc - co, qual

Musical notation for the second line of the recitative, including vocal line and piano accompaniment.

è il fra - tel - lo mi - o. Stan be - ne in - sie - me, ma non li vo - glio in - sie - me ac - com - pa - gna - ti, e
è il fra - tel - lo

Musical notation for the third line of the recitative, including vocal line and piano accompaniment.

pria di quel bag - gia - no io tut - to ac - cor - de - rò col ca - pi - ta - no. Di voi cer - ca - vo ap -

10 CASSANDRO FRACASSO CASSANDRO

pun - to. A tem - po sie - te giun - to. Per - chè? Sen - ti - te un po - co.

13 FRACASSO

Io son di - spo - sto di re - ga - lar piut - to - sto al - la so - rel - la vo - stra quel - l'a - nel - lo. Un af -

16

fron - to no - vel - lo! Cor - po di sa - ta - nas - so, an - da - te - ne a dor - mi - re, se a -

19 CASSANDRO FRACASSO

ve - te voi be - vu - to! Ma l'a - nel - lo l'ha a - vu - to. Che a - nel - lo, u - bria - co - ne?

22 CASSANDRO [guardasi in dito, e lo vede]

co - me ve l'ha ra - pi - to, se voi l'a - ve - te in di - to? In di - to? oh bel - la!

25 FRACASSO

co - me, cio - è, sì be - ne: On - de è tor - na - to da chi l'a - vea ru - ba - to? Ru - ba - to mia so -

29

rel - la? E si di - ce a un par mi - o? Ma - no al - la spa - da,

32 CASSANDRO

che qui ne vo' sod - dis - fa - zi - on sul fat - to. Per co - si po - co du - el - lar? che mat - to!

36 FRACASSO

Mat - to a me? mat - to a me! Po - ter del mon - do, non ba - sta più la spa - da, e per - ché

39

sia più cru - del la ven - det - ta, e più fu - ne - sta: U - na pi - sto - la è que - sta, e mo - ra un di noi

42 CASSANDRO

due, ch'io vi dis - fi - do. Spa - da e pi - sto - la per mo - ri - re! lo ri - do.

45 FRACASSO [facendosi avanti con fierezza] CASSANDRO

lo vi fa - rò tre - mar. Pia - no un tan - ti - no; cio - è non tan - ta

48 **FRACASSO**

fu - ria. Me - no ciar - le; e scie - gli - te la spa - da o la pi - sto - la, in con - clu - sio - ne.

51 **CASSANDRO** **FRACASSO** **CASSANDRO**

(Or, or mi sfi - da a col - pi di can - no - ne.) La fi - nia - mo, o v'am - maz - zo! Mo - rir co - sì per pas - sa -

54 **FRACASSO** **CASSANDRO**

tem - pol un paz - zo. Voi sie - te un bel pol - tro - ne. Io? ho un cor da le -

57

o - - ne, da ti - - gre, da e - le - fan - - te... E

59 **FRACASSO** [Mette mano alla spada.]

voi ve - ni - te a van - ti, che la ve - drem. Ven - go, e non fo da giuo - co: Di - fen -

62 **CASSANDRO** [Si pongono alle due estre-]

de - te - vi pu - re. A pia - no un po - co. Di là non vi mo -

65 *mità della scena*

FRACASSO CASSANDRO

ve - te; ch'io di qua non mi muo - vo, e co - min - cia - mo. Al - l'ar - mi. No! pren - dia - mo

68

FRACASSO

pri - ma da buo - ni a - mi - ci due pre - se di ta - bac - co, Pol - tro - nac - cio! per

70

CASSANDRO

Bac - co, t'am - maz - zo in un mo - men - to. A - spet - ta - te, ch'io ven - go al ci - men - to.

s'attacca subito

No. 19 Duetto

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II in Re / D

Violino I

Violino II

Viola I, II

FRACASSO

CASSANDRO

Violoncello e Basso *)

Co - spet - ton, co - spet - to - nac - - cio! Mi cre - de - - te un pol - tro -

*) Fagott ad libitum; vgl. Vorwort.

Musical score for a vocal and piano piece, measures 4-15. The score includes vocal lines and piano accompaniment with dynamic markings like *fp*, *f*, and *p*.

Measure 4: *fp*

Measure 5: *fp*

Measure 6: *fp*, *f*

Measure 7: *fp*, *f*, *p*

Measure 8: *fp*, *f*, *p*

Measure 9: *fp*, *f*, *p*

Measure 10: *fp*, *f*, *p*

Measure 11: *fp*, *f*, *p*

Measure 12: *fp*, *f*, *p*

Measure 13: *fp*, *f*, *p*

Measure 14: *fp*, *f*, *p*

Measure 15: *fp*, *f*, *p*

Lyrics:

nac - cio? Mi cre - de - te un pol - tro - nac - cio? Fuo - ri la - ma,

Ec - co - mi qua! sì, ec - co - mi qua!

ec - co - mi qua! Ec - co - mi qua! sì, ec - co - mi qua!

*) Zu einer ursprünglichen Fassung der Takte 10-15 vgl. Krit. Bericht.

11

a2
p

fp
fp

(Fre - mo ohi - mè, del - la pa -

fp

15

fp

u - ra, ei m'in - fi - la ad - di - rit - tu - ra, ei m'in - fi - la ad - di - rit

19

fp *fp* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

A che pen - sa? a che pen - sa?

tu - ra. A - spet - ti un po', a - spet - ti un

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

23

p *f* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

No, si - gnor, no!

po'. Lei ha mo - glie? fi - gli? fra - tel - li?

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

27

no! in quan-ti - tà.
 ha pa-ren - - ti?
 Pa - dron mi - - o,

30

pa - dron mi - o, quan-do è co - sì, lei raf - fre-ni il suo fu-ro-re, non vo' bat - ter-mi, non vo'

35 *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *a₂* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

Per - chè?

bat - ter-mi, non vo' bat - ter-mi, non vo' bat - ter-mi. La co-sci-en-za non con -

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

39

p *p*

fp *fp*

fp *fp*

Scu - se ma - gre!

si - glia, che u-na po-ve - ra fa - mi-glia re - stia pian-ge-re per me, re - stia pian-ge-re per me!

fp *fp*

43

Scu - se ma - gre! Eh, si di - fen - da, que - sta al cor, que - sta al - la te - sta, que - sta al

46

cor, que - sta al - la te - sta.
(Oh che fu - - ria! oh che tem - pe - - sta!)

49

fp

fp

fp

fp

Pia - no un po', pia - no un po', si fer - mi, at -

fp

52

fp

fp

f

fp

fp

fp

fp

fp

ten - da, di - su - gua - le è la bat - ta - glia, ve - da il sol, che m'ab - bar -

fp

fp

fp

56

Cam-biam po - sto, cam-biam
 ba - glia; l'ho ne - gli oc - chi e il ven - to in fac - cia.

60

po - sto. lo qua, lei là! lo qua, lei là!

*) Zu einer ursprünglichen Fassung der Takte 62 (2. Hälfte) bis 66 (1. Hälfte) vgl. Krit. Bericht.

64

Ma, la spa - da el - l'ha più lon - ga, guar - di un po', guar - di un po'.

69

Lei se la pren-da, lei se la pren-da.

(Che ter - ri - bi - le fa - cen - da! Non v'è mo - do di scap -

73

Co - sa fa? co - sa fa?

par. No, non v'è mo - do di scap-par.)

76

[guardando nella scena]

No, non ti - ra - te! No, non ti - ra - te! Col - lo schiop - po?

79

col - lo schiop - po? oh tra-di-men - to! oh tra-di-men - to!

Do - ve? - co - me?

83

do - ve? - co - me?

Là, là, là, là guar - da - - te!

Scena IX
ROSINA [e detti]

Recitativo

86 88-1

(Or m'ar-ri - vi, se po - trà. Or m'ar - ri - vi, se po - trà.)

ROSINA

Do - ve an - da - te, si -

Cont. (Cemb., Vc.)

2 CASSANDRO

gno - re? Vo' ad i - sfo - gar al - tro - ve il guer - rie - ro mio cal - do, e vi rin - gra - zi co -

5 (parte)

stui del vo - stro ar - ri - vo, che al - le mie man l'ha tol - to, al - tri - men - ti sa - ri - a mor - to, e se - pol - to.

Scena X
ROSINA e FRACASSO.

Recitativo

ROSINA
FRACASSO

Siam qua - sin por - to a - des - so. Quel ciar - lo - ne ha di me tan - ta pa - u - ra, ch'io

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

spo - so ad - di - rit - tu - ra sua so - rel - la Gia - cin - ta, e la - scio poi, che di - ca.

7 ROSINA

An - ch'ei mi spo - se - rà sen - za fa - ti - ca. Ma in - ge - lo - sir - lo è d'uo - po del -

10 FRACASSO

l'al - tro fra - tel suo, Don Po - li - do - ro. Sì ben! spar - ger fra lo - ro, di - scor - die e ge - lo -

13 ROSINA

si - e, che l'u - no, e l'al - tro per voi tut - t'un lo sti - mo. No: più mi pia - ce il

16

(parte) FRACASSO

pri - mo, e già d'a - mar-lo io sen - to. L'al - tro si può spo - sar per com - pli - men - to.

Scena XI

NINETTA, SIMONE e detto.

Recitativo

19=1

FRACASSO SIMONE FRACASSO

Vie - ni a tem - po, Si - mo - ne. Che vuo - le il mio pa - dro - ne? Un

FRACASSO

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3

col - po da sol - da - to. Hai tu co - rag - gio di ra - pir not - te - tem - po e di con - dur al - tro - ve

7

SIMONE NINETTA

l'in - na - mo - ra - ta mi - a? La me - no, se vo - le - te, in Tar - ta - ri - a. Pia - no un po - co, si -

10

SIMONE

gno - ri, ch'es - ser - vi deg - gio an - ch'i - o: nè so - la io re - sto. Vie - ni tu an -

13 **NINETTA**

cor, co - si fa - rem più pre - sto. Sod - dis - far - lo son buo - na; ma no, la mia pa -

16

dro - na, che de' fra - tel - li suoi trop - po pa - ven - ta, non vor - rà mai fug - gir.

19 **FRACASSO**

Dil - le in mio no - me, che fug - ga te co an - ch'el - la, che te - co ven - ga,

22 **NINETTA**

o - ve Si - mon vi gui - di, e che di me si fi - di. Oh, ci scom - met - to che

25 **FRACASSO** **NINETTA**

non fa - re - mo nul - la. A - ma, o non a - ma? V'a - do - ra, ve lo giu - ro.

FRACASSO

Quan - do è co - sì, so - no di lei si - cu - ro.

Nº 20 Aria

Grazioso

Corno I, II
in Si^b alto /
B hoch

Violino I

Violino II

Viola I, II

FRACASSO

Violoncello
e Basso

7

12

In voi, bel - le, è leg - gia - dri - a se ta - lor pre - gar - vi

18

fa - te, se ta - lor pre - gar - vi - fa - te; il ne - ga - re è cor - te - si - a se ne - gan - do voi do -

24

a2

na - te; e quan - d'a - - ma u - na fan - ciu - la, non vo - len - - do mai - - far nul - la, per a -

*) T. 15 ff., T. 24 ff. (und entsprechend T. 52 ff.), Streicher: Es ist unklar, ob Mozart entgegen T. 1 ff. eine andere Artikulation beabsichtigt hat; eine eventuelle Angleichung ist Ermessensfrage.

mor_, per a - mor_, per a - mor, per a - mor tut - to poi fa, per a - mor_, per a -

35

mor, per a - mor tut - to_ poi fa. In voi,

41

bel - le, è leg - gia - dri - a se ta - lor pre - gar vi_ fa - te; se ta - lor pre - gar vi_ fa - te; il ne -

47

ga - re è cor - te - si - a se ne - gan - do voi do - na - te, se ne - gan - do voi do - na - te, e quan -

53

d'a - ma u - na fan - ciu - la, non vo - len - do mai - far nul - la, per a - mor, per a -

58

mor, per a - mor, per a - mor tut - to poi fa, per a - mor, per a - mor, per a - mor tut -

Musical score for measures 63-68. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features lyrics: "to poi fa. Fan-ciul-". The piano accompaniment includes dynamics such as *cresc.*, *f*, and *p*, and a trill (*tr*) in the right hand.

69 Allegro

Musical score for measures 69-75. The tempo is marked *Allegro*. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features lyrics: "let-te, ri-tro-set-te, se per far-via noi più ca-re, voi vi fa-te as-sai pre-ga-re, fa-te be-ne in ve-ri-". The piano accompaniment includes dynamics such as *p* and *a2*.

76

Musical score for measures 76-82. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features lyrics: "tà, fan-ciul-let-te, ri-tro-set-te, fa-te be-ne in ve-ri-tà, se per far-vi a noi più". The piano accompaniment includes dynamics such as *p*.

80 a2

ca - re, voi vi fa - te as - sai pre - ga - re, fa - te be - ne in ve - ri - tà, fan - ciul -

84

let - te, ri - tro - set - te, fa - te be - ne in ve - ri - tà, fa - te be - ne in ve - ri - tà, fan - ciul - let - te, ri - tro - set - te, fa - te

88

be - ne in ve - ri - tà, fa - te be - ne in ve - ri - tà, fa - te be - ne in ve - ri - tà.

(parte)

Scena XII
NINETTA e SIMONE.

Recitativo

NINETTA
NINETTA
SIMONE

Co - me an - de - rà, Si - mo - ne, que - sta fac - cen - da a - des - so?

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

3
SIMONE

Ho da pen - sar - ci io stes - so: E tu frat - tan - to av - vi - sa la pa - dro - na, che al pri - mo cen - no

6
NINETTA

tuo pron - ta si ten - ga. Val - le tu a dir, che ven - ga a par - lar - te - co

9

en - -tro in giar - di - no: E poi c'in - ten - de - rem tra noi, che per la ca - sa a -

12
SIMONE (parte)

des - so c'è trop - pa gen - te in gi - ro. An - zi qual - cu - no ar - ri - va, e mi ri - ti - ro.

Scena XIII

NINETTA, POLIDORO, CASSANDRO, ROSINA, FRACASSO, SIMONE coll' ordine che sono nominati.

Nº 21 Finale

Allegro

Flauto I, II
fp

Oboe I, II
fp

Fagotto I, II
a 2
f

Corno I, II
in Sol / G
f p

Violino I
f p

Violino II
f p

Viola I, II
fp

ROSINA
NINETTA

POLIDORO
FRACASSO

CASSANDRO
SIMONE
CASSANDRO [correndo con un bastone alla mano dietro a POLIDORO che fugge]
T'ho det - to, buf - -

Violoncello
e Basso
f p

fp fp fp p

C. fo - ne, se par - li con lei, che ad - dos - so un ba - - sto - ne ti vo' sca - vez -

12

f p

f p

f p fp fp

N. NINETTA

P. POLIDORO

C. zar.

f p

Che ca - ne! che or - so! Fra mo - glie e ma - ri - to che

A - iu - to, soc - - cor - so! Fra mo - glie e ma - ri - to che

19

N
col - pa a par - lar?

P
col - pa a par - lar?

C
col - pa a par - lar? Si, be - ne, la vo - glio.
Tua mo - glie, bag - gia - no?-[minacciandolo] O - - là, me - no or -

26

N
[tenendolo]
La - scia - te - lo star.

P
M'ac - cop - pi, m'am - maz - zi, ma vo' la mia par - te,

C
go - glio. La

par - te dei paz - zi è far - li le - gar, è far - li le - - gar.

Qua su - bi - to il

40

NINETTA

Che que - sto è ru - bar, giu -

mi - o. Giu - sti - zia, giu - - sti - zia, giu -

Il pri - mo son i - o.

47

fp fp fp fp fp fp

S sti - zia, giu - sti - zia, che que - sto è ru - bar, che que - sto è ru - bar

A sti - zia, giu - sti - zia, che que - sto è ru - bar, che que - sto è ru - bar.

T

B

G

C

A tempo giusto

54

S

A

T

B

G

C

R ROSINA

P Che sus - sur - ro, che bor - del - lo!

Mi ba - sto - - na

*) Zu T. 52/53 vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

77

per - do... il - fia - to. Da se - der, che mi vien ma -

86

le: com - pas - sio - ne e ca - - - ri - - - tà, e

[siede svenuta dalla paura] **NINETTA**
 ca - ri - tà. **CASSANDRO** Ac-qua fre-sca, ac-qua fre-sca, mio si-
 Tan-to a - ma-te un a - ni - ma-le?
 p fp p

102
 gno-re. **POLIDORO** **CASSANDRO**
 Me-glio è l'ac-qua di me-lis-sa. Eh, non ser-ve ac-qua d'o-do-re,
 p f p

ch'io son bel - lo co - me un fio - re; pres - so a me rin - ve - ni - rà,

NINETTA
Al - la lar - ga, al - la lar - ga da Ma - da - ma.

POLIDORO
Al - la lar - ga, al - la lar - ga da Ma - da - ma.

PROSINA
[rinvenendo]
Spo - so

fp fp fp p f

fp f p a2 p

fp f p f

R. bel - lo, chi mi chia - ma?

A. No, son i - o, son i - o.

T. Son i - o, ca - ra.

B. fp f p f p f

133 p p p

R. ROSINA [p] p f p

B. p f p

Buo-na not - te a tut - ti, ad - di - - - o, ad - di - -

142

[dopo averli guardati con stupore, vuoi parlare]

R.

P.

POLIDORO

Oh, fer - ma - te! Ah trat - te - ne - te-mi, che non so quel

150

[in atto di partire]

R.

P.

Ba - sto - na - te-vi, am - maz - za - te-vi, che a gua -

che... fa - - rò.

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: *rir - vi io tor-ne - rò, che a gua - rir - vi io tor-ne - rò.* The piano part includes dynamic markings like *f* and *p*.

Musical score for the second system, starting at measure 165. It is marked *Allegro* and *FRACASSO*. The vocal line includes the lyrics: *Al - to, Ma - da - - ma, do - ve ne an - da - - te? da chi scap - pa - - te? fuo - ri di*. The piano part features a dense texture with *fp* markings.

*) T. 165. Oboe I/II: So die originale Notierung; besser wäre g'+g'' oder h'+g''.

172

p

a2

f *p* *f* *p*

R. ROSINA
Cor - ro a sal - var - - mi da que - sti paz - - zi, pria che si am - maz - zi - no

F. *qua?* *p*

179

fp

R. per a - mo - ro - - sa ri - va - li - ià.

F. Al - tro che a - mo - re per que - sti a -

p *fp*

188

p

f

F. va - - ri! la lor so - - rel - - la coi lor de - - na - - ri via se ne an - dò.

193

p

p

p

p

N. NINETTA Or la fo

P. POLIDORO No - stra so - rel - - la! coi sol - di mie - i, coi sol - di mie - i!

C. CASSANDRO No - stra so - rel - - la! coi sol - di mie - i, coi sol - di mie - i!

p

200

S
bel - la, e die - tro a le - i an - ch'io men vò, an - ch'io men vò.

B

[parte]

207

P
POLIDORO
Scioc - co fra - tel - lo, fa a - des - so il bel - lo.

C
CASSANDRO
Fra - tel - lo al - loc - co, spo - sa - ti un po - co.

215

Sen-za de - na - - ri, sen-za so - rel - - la, sen-za u - na spo - - sa, co - sa fa - rò?

Sen-za de - na - - ri, sen-za so - rel - - la, sen-za u - na spo - - sa, co - sa fa - rò?

223

Da - te-la in mo - glie a___ chi la tro - - va, ch'io, ca - schi il mon - - do, la tro - ve - rò___,

FRACASSO

POLIDORO
 P ch'io, ca - schi il mon - do, la tro - ve - rò. Ben vo - len - tie - ri, ben vo - len - tie - ri Pre - sto cor -
 CASSANDRO
 C Ben vo - len - tie - ri, ben vo - len - tie - ri Pre - sto cor -

238
 P re - te, e in do - te a - vre - - te quel che ru - hò, quel che ru - hò.
 C re - te, e in do - te a - vre - - te quel che ru - hò, quel che ru - hò.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and a vocal line for Simone. The piano part includes a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with sustained notes and dynamic markings *fp*. The vocal line for Simone (S.) is in bass clef with lyrics: "Miei si - gno - ri! oh che gran ca - so! oh che gran ca - so!".

252 *A tempo giusto*

Musical score for the second system, starting at measure 252, marked *A tempo giusto*. The piano part features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with sustained notes and dynamic markings *fp*. The vocal line (S.) has lyrics: "È fug - gi - ta an - che Ni - net - ta; e ru - ba - to ha la fur - bet - ta quan - to a voi po - tea ru -".

258

cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *fp* *fp* *fp* *f*

POLIDORO
 Gran di - sgra - zie in un mo - men - to!

CASSANDRO
 bar, quan - to a voi po - tea ru - bar. Gran di - sgra - zie in un mo - men - to!

265

p *fp* *f* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

p *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

noi me - schi - ni e di - spe - ra - ti! Voi che sie - - te due sol - da - ti,

noi me - schi - ni e di - spe - ra - ti! Voi che sie - - te due sol - da - ti,

Musical score for page 281, measures 1-10. The score includes piano accompaniment and vocal lines for Rosina (R.), P. (Pietro), and C. (Caterina). The piano part features dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, and *fp*. The vocal lines include the lyrics:

ROSINA
 Ma-ri - tar la ca - - me - rie - ra
 P.
 voi cia - ve - te ad a - iu - tar.
 C.
 voi cia - ve - te ad a - iu - tar.

Musical score for page 281, measures 11-20. The score includes piano accompaniment and vocal lines for Rosina (R.). The piano part features dynamic markings such as *f*, *p*, and *fp*. The vocal line includes the lyrics:

R.
 a co - lui che la ri - tro - va, e vi do - la - - bel - la - nuo - va,

che Si - mon la tro - ve - rà, che Si - mon la tro - ve - rà.

CASSANDRO
Quan - ta vo - - glia di ma - ri - to han - no mai tut - te co - sto - ro?
mai tut - te co -

a2
p

POLIDORO

An-ch'io l'ho me - glio di lo - ro, è mia mo - - glie è que - sta qua,

fp *f*

313

f

fp *f* *p* *fp* *fp*

fp *f* *p* *fp* *fp*

fp *f* *p* *fp* *fp*

FRACASSO

e mia mo - - glie è que - sta qua. Tut-ti in - sie - - me è trop - po pre - sto:

CASSANDRO

Tut-ti in - sie - - me è trop - po pre - sto:

fp *f* *fp* *fp* *fp*

321

a2
fp fp *a2* f

f *p* *fp* *fp* *f* *p* *fp* *f*

f *p* *fp* *fp* *f* *p* *fp* *f*

f *p* *fp* *fp* *f* *p* *fp* *f*

f *p* *fp* *fp* *f* *p* *fp* *f*

f *p* *fp* *fp* *f* *p* *fp* *f*

S
Ri-me-diar in pri - - ma al re - sto, ch'el-la poi de - ci - de - rà,

C
Ri-me-diar in pri - - ma al re - sto, ch'el-la poi de - ci - de - rà,

f *p* *fp* *fp* *f* *p* *fp* *f*

329

p *p*

p *f* *p* *p*

fp

R
ROSINA
Nel mio cor ho già de - ci - so, ma il mio cor nes - sun lo - sa

fp

337

ma il mio cor nes - sun lo sa _____, ma il mio cor nes - sun lo sa. ERACASSO
 Quel - che ar - CASSANDRO
 Quel - che ar -

345

ri - va al - l'im - prov - vi - so, più pia - cer nel mon - do dà _____, quel che ar - ri - va al - l'im - prov - vi - so, più pia - cer nel mon - do
 ri - va al - l'im - prov - vi - so, più pia - cer nel mon - do dà _____, quel che ar - ri - va al - l'im - prov - vi - so, più pia - cer nel mon - do

*) T. 338, Oboen und Hörner: So die originale Notierung.

**) Die Takte 344-351 sind nachträglich eingefügt worden; dazu und zu einem Strich nach T. 353 vgl. Krit. Bericht.

Allegro
352

a 2
f

a 2
f

a 2
f

f

f

f

f

R. ROSINA
Ven - ga, ven - - ga — pre - -

P. POLIDORO
Ven - ga, ven - - ga — pre - -

F. FRACASSO
dà Ven - ga, ven - - ga — pre - -

C./S. CASSANDRO/SIMONE
dà Ven - ga, ven - - ga — pre - -

f

356

R. stis - - si - mo, ven - ga quel gior - - no, che tut - to in - -

P. stis - - si - mo, ven - ga quel gior - no, che _____ tut - to in - -

F. stis - - si - mo, ven - ga quel gior - no, che _____ tut - to in - -

C./S. stis - - si - mo, ven - ga quel gior - - no, che tut - to in - -

360

The musical score consists of the following parts:

- Piano Accompaniment:** Two staves at the top, with a third staff below them. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *a2* and *sf*.
- Chorus:** Four vocal parts labeled R (Tenor), P (Soprano), F (Alto), and C./S. (Bass). Each part has a melodic line with lyrics: "tor - - no giu - bi - le - rà, Ven - ga pre -".
- Instrumental Solo:** A single staff below the piano part, featuring a melodic line with a dynamic marking *a2*.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "tor - - no giu - bi - le - rà, Ven - ga pre -".

stis - - si - mo, ven - ga quel gior - - no, che tut - to in -
 stis - - si - mo, ven - ga quel gior - - no, che tut - to in -
 stis - - si - mo, ven - ga quel gior - - no, che tut - to in -
 stis - - si - mo, ven - ga quel gior - - no, che tut - to in -

368

fp

a2

fp

a2

R.
tor - - - no giu - - bi - le - rà, che tut - to in -

P.
tor - - - no giu - - bi - le - rà, che tut - to in -

F.
tor - - - no giu - - bi - le - rà, che tut - to in -

C./S.
tor - - - no giu - - bi - le - rà, che tut - to in -

372

fp

a2

a2

R.
tor - no giu - bi - le - rà.

P.
tor - no giu - bi - le - rà.

F.
tor - no giu - bi - le - rà.

C./S.
tor - no giu - bi - le - rà.

*) T. 372, Fracasso, 1. Note: h' statt g'? Vgl. T. 368.

377

a2

a2

R.
 Quel dì lie - - tis - - si - - mo, che spo - - si e spo - - se

P.
 Quel dì lie - - tis - - si - - mo, che spo - - si e spo - - se

F.
 Quel dì lie - - tis - - si - - mo, che spo - - si e spo - - se

C./S.
 Quel dì lie - - tis - - si - - mo, che spo - - si e spo - - se

Musical score for a vocal and piano piece, page 293. The score includes staves for piano (tp, fp), vocal parts (R., P., F., C./S.), and a bass line. The lyrics are: "di gi - gli e ro - - se A - mo - re e Ve - - ne - re".

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The vocal parts are in a soprano/contralto range. The lyrics are: "di gi - gli e ro - - se A - mo - re e Ve - - ne - re".

Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *fp* (fortissimo piano).

The vocal parts are:

- R. (Soprano): di gi - gli e ro - - se A - mo - re e Ve - - ne - re
- P. (Soprano): di gi - gli e ro - - se A - mo - re e Ve - - ne - re
- F. (Soprano): di gi - gli e ro - - se A - mo - re e Ve - - ne - re
- C./S. (Soprano): di gi - gli e ro - - se A - mo - re e Ve - - ne - re

385

a2

a2

R.
co - ro - ne - - rà. Quel dì lie - tis - - si - - mo___,

P.
co - ro - ne - - rà. Quel dì lie - tis - - si - - mo___,

F.
co - ro - ne - - rà. Quel dì lie - tis - - si - - mo___,

C./S.
co - ro - ne - - rà. Quel dì lie - tis - - si - - mo___,

389

S. quel dì lie - tis - - si - mo, che spo - si e spo - se

A. quel dì lie - tis - - si - mo, che spo - si e spo - se

T. quel dì lie - tis - - si - mo, che spo - si e spo - se

B. quel dì lie - tis - - si - mo, che spo - si e spo - se

P. *a2*

393

di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re
 di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re
 di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re
 di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re

p *p* *p*
crescendo *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo* *crescendo*

397

Piano Accompaniment:

- Measures 397-400: *f* to *p*
- Measures 398-400: *f* to *p*
- Measures 399-400: *f* to *p*
- Measures 400-401: *f* to *p*

Vocal Parts:

- S.** *f* *p*
co - ro - ne - rà, che spo - si e spo - se
- A.** *f* *p*
co - ro - ne - rà, che spo - si e spo - se
- T.** *f* *p*
co - ro - ne - rà, che spo - si e spo - se
- B.** *f* *p*
co - ro - ne - rà, che spo - si e spo - se

401

cresc.

p

cresc.

cresc.

cresc.

R
di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re

P
di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re

F
di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re

C/S
di gi - gli e ro - se A - mo - re e Ve - ne - re

cresc.

405

co - - ro - - ne - - rà, co - ro - - ne - - rà,

co - - ro - - ne - - rà, co - ro - - ne - - rà,

co - - ro - - ne - - rà, co - ro - - ne - - rà,

co - - ro - - ne - - rà, co - ro - - ne - - rà,

*) T. 407 (und entsprechend T. 409), Oboe II, 1. Note: So die originale Notierung; besser wäre g'.

409

tr

R.
co - ro - ne - - rà.

A.
co - ro - ne - - rà.

T.
co - ro - ne - - rà.

C./S.
co - ro - ne - - rà.

[Fine dell' Atto secondo]

ATTO TERZO

[Strada di campagna.]

Scena I

SIMONE e NINETTA.

No 22 Aria

Un poco adagio

Corno I, II
in Fa / F

Violino I

Violino II

Viola I, II

SIMONE

Violoncello
e Basso

Vie-ni, vie-ni, oh mia Ni-net-ta, oh mia Ni-net-ta, che ho gran

6 a2

fret-ta di spo-sar, che ho gran fret-ta di spo-sar, che ho gran fret-ta di spo-sar, che ho gran

12

fret-ta di spo-sar. L'han giu-ra-to, l'han pro-mes-so, sì, l'han pro-mes-so, son sol-

16

da - to, e non è a - des - so trop - po tem - po di tre - mar. L'han giu - ra - to, l'han pro - mes - so, l'han giu -

19

ra - to, l'han pro - mes - so, son sol - da - to, son sol - da - to, son sol - da - to, e non è a -

22

des - so trop - po tem - po di tre - mar, son sol - da - to, e non è a - des - so trop - po tem - po di tre -

20

mar. non, e non è a - des-so trop-po tem-po di tre - mar.

30

Vie - ni, vie - ni, oh mia Ni - net - ta, oh mia Ni - net - ta, che ho gran

35

fret - ta di spo - sar, che ho gran fret - ta di spo - sar, che ho gran fret - ta di spo -

40

sar... che ho gran fret - ta di spo - sar. L'han giu - - ra - to, l'han pro - mes - so,

44

si, l'han pro - mes - so, son sol - da - to, e non è a - des - so trop - po tem - po di tre - mar. L'han giu -

47

ra - to, l'han pro - mes - so, l'han giu - ra - to, l'han pro - mes - so, son sol - da - to, son sol - da - to,

50 a2

son sol - da - to, e non è a - des - so trop - po tem - po di tre - mar, son sol - da - to, e non è a -

54 a2

des - so trop - po tem - po di tre - mar, non! e non è a -

57

des - so trop - po tem - po di tre - mar, son sol - da - to, e non è a - des - so trop - po tem - po di tre -

*) Ein ursprünglicher Schluß ist im Anhang (Nr. 7) wiedergegeben.

60

mar, son sol - da - to, e non è a - des - so trop - po tem - po di tre - mar, non è tem - po di tre -

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

63

mar, non è tem - po di tre - mar.

Recitativo

NINETTA

NINETTA
SIMONE

Io non ho gran pa - u - ra; ma per re - go - la mi - a sa - per vor - rei che v'han pro - mes - so al

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4 SIMONE

fin. Che am - be sa - re - ste spo - se di chi vi tro - va, e a ca - sa lor vi ri - con - du - ca. An -

NINETTA

7

dia - mo quan - d'è co - sì: lo poi di que' sci - mu - ni - ti non son mi - ca la schia - va,

10

e a mio ta - len - to pos - so di me di - spor - re; e se u - no di lo - ro o mi

13

sgrì - da, o mi toc - ca, di - rò... di - rò, quel che mi vie - ne in boc - ca.

Nº 23 Aria*)

Tempo di Menuetto

Flauto I, II

Violino I

Violino II

Viola I, II

NINETTA

Violoncello e Basso

*) Eine ursprüngliche Fassung dieser Arie ist im Anhang (Nr. 8) wiedergegeben.

9

So - no in a - mo - re, vo - gliò ma - ri - to, se fos - se il pri - - mo che pas - se - rà,

17

se - fos - se il pri - mo che pas - se - - rà, se - fos - se il pri - mo che pas - se -

24 Allegro

rà. Guai chi mi stuz - zi - ca o mi mal - trat - ta: Gli sal - to a - gli oc - chi co - me u - na gat - ta, gli sal - to a -

29

gli oc - chi co-me u-na gat-ta, e l'un-ghia a - do - pe-ro con tan-to sde - gno che for - se il

37

se - gno gli re - ste - rà, sì, guai, gli sal - to a - gli oc - chi co-me u-na gat - ta, con tan-to

44

sde - gno che for - se il se - gno gli re - ste - rà, che for - se il se - gno gli re - ste - rà, che for - se il

50 *a2*

se - gno gli re - ste - rà, gli re - ste - rà, gli re - ste - rà

57

63 *Tempo di Menuetto*

So-no in a - mo - re, vo - glio ma - ri - to, se fos - se il pri - mo che pas - se - rà. So-no in a -

72

mo - re, vo - glio ma - ri - to, se fos - se il pri - mo che pas - se - rà, se fos - se il pri - mo che pas - se -

82

Allegro

rà, se fos - se il pri - mo che pas - se - - rà. Guai chi mi stuz - zi - ca o mi mal - trat - ta: Gli sal - to a -

89

gli oc - chi co - me u - na gat - ta, gli sal - to a - gli oc - chi co - me u - na gat - ta, e l'un - ghie a -

95

do - pe-ro con tan - to sde - - gno che for - se il se - gno gli re - ste - rà, sì,

102

guai, gli sal - to a - gli oc - chi co - me u - na gat - - ta con tan - to sde - gno che for - se il

107

se - gno gli re - ste - rà, che for - se il se - gno gli re - ste - rà, che for - se il se - gno gli re - ste -

[NINETTA e SIMONE partono.]
rà, gli re-ste - rà, gli re-ste - rà.

No 24 Aria

Scena II
GIACINTA e FRACASSO.

Allegro

Fagotto I, II
Corni I, II in Mi^b/Es
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
GIACINTA
Violoncello e Basso

p *crescendo* *f assai*

5

10

Che scom-pi-glio, che fla-gel-lo, se mi

15

ve - - de mio fra - - tel - lo, che scom - pi - glio, che fla - gel - lo, se mi

19

ve - - de mio fra - - tel - lo, ah mi scan - na ad - di - rit - - tu - ra.

23

Musical score for measures 23-25. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "No, no, per me non v'è pie -". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with sixteenth-note patterns. Dynamics include piano (p) and forte (f).

26

Musical score for measures 26-29. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "tà. No, per me non v'è pie - tà.". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with sixteenth-note patterns. Dynamics include forte (f) and piano (p).

31

p

p

p

p

Tre - mo tutta di pa - u - - ra, non mi reg - go, non ho fia - to,

p

37

fp *fp* *fp* *f*

fp *fp* *fp* *fp* *f*

fp *fp* *fp* *f*

fp *fp* *fp* *f*

sen - to il san - gue ch'è ge - la - - to, ch'è ge - la - to,

fp *fp* *fp* *f*

43

p

p

p

sen - - to l'al - - ma che sen va, sen - - to l'al - - ma

p

49

f

f

fp

fp

f

f

f

che sen va. Che scom-

fp

f

f

54

pi - glio, che fla - gel - lo, se mi ve - - de mio fra - - tel - lo, che scom-

58

pi - glio, che fla - gel - lo, se mi ve - - de mio fra - - tel - lo, ah, mi

62

Musical score for measures 62-65. The score includes a bass line, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple staves. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*. The vocal line has lyrics: scan - na ad - di - - rit - - tu - ra. No,

65

Musical score for measures 65-68. The score includes a bass line, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple staves. Dynamics include *p*, *fp*, and *crescendo*. The vocal line has lyrics: no, no, per me non v'è pie - tà. No, per

69

f *p* *fp*

f *p* *fp*

f *p* *fp*

f *p* *fp*

me non v'è pie - tà. Tre - mo tut - ta di pa - u - - ra, non mi reg - go,

f *p* *fp*

75

f *p* *fp* *fp* *f*

fp *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

fp *p* *fp* *fp* *f*

fp *p* *fp* *fp* *f*

non ho fia - to, sen - to il san - gue ch'è ge - la - to, ch'è ge - la - to,

f *p* *fp* *fp* *f*

81

p f p pp

f p pp

p f p pp

p f p pp

p f p pp

sen - - to l'al - - ma che sen va, sen - - to l'al - - ma

p f p pp

87

Recitativo

92-1

p

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

fp

che sen va, Che smor-fie, che pa -

fp

FRACASSO

Continuo (Cembalo, Violoncello)

u - ra! or non è tem - po di ce - lar - si o fug - gir. Col vo - stro spo - so a ca - sa tor -

Continuo (Cemb., Vc.)

6 GIACINTA FRACASSO GIACINTA

na - te. Mi tre - ma - no le gam - be. Eh, non te - me - te! Io non ho il suo co -

9 FRACASSO GIACINTA

rag - gio. A - ve - te l'a - mor mi - o, che vi di - fen - de. Ma se mo - glie non pren - de il mio maggior fra -

13 FRACASSO

tel - lo, non vor - rà mai che vo - stra spo - sa io si - a. Per - chè vo - ler nol de - ve? Quan - do a

16 GIACINTA

me l'ha pro - mes - so, quan - do spo - si e - gli stes - so la Ba - ro - nes - sa mia so - rel - la? Oh,

19

que - sto sì fa - ci - le nol cre - do, per - chè Don Po - li - do - ro ha di spo - sar - la an - ch'ei le sue pre -

22

te - se, e tra le lor con - te - se io son si - cu - ra, che di mez - zo - ne an - drò.

25 **FRACASSO**

Che sec - ca - tu - ra! Sian pur scioc - chi, e be - stia - li due fra - tel - li ri -

28 **GIACINTA**

va - li, che mia so - rel - la il gran se - cre - to ha in ma - no di met - ter - li d'ac - cor - do. E

31 **FRACASSO**

qua - le? An - da - te a do - man - dar - lo a lei, ch'io del - le don - ne tut - ti non so i ri -

34

gi - ri, e sol m'è no - to, che o - gni fem - mi - na ac - cor - ta, piuc - chè con la bel -

37

lez - za, col - l'ar - te su - a in - na - mo - ra, e sa ob - bli - gar co' suoi ri - fiu - ti an - co - ra.

Musical score for measures 10-14. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line in the left hand. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *f* (forte). The vocal line has a melodic contour with some rests. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The score is divided into measures 10, 11, 12, 13, and 14.

Musical score for measures 15-19. The score is written for a grand piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line in the left hand. Dynamics include *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *f* (forte). The vocal line has a melodic contour with some rests. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The score is divided into measures 15, 16, 17, 18, and 19.

fp fp fp fp fp fp

f f p

Nel - - le

24

p p

cresc. f p cresc. cresc. f p cresc. cresc. f p cresc.

guer - - re d'a - mo - - re non val sem - - pre il va -

28

lo - re, non val sem - - pre il va - lo - re: Qual - che ge - lo - so af - fan - - no,

33

qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far, Qual - che ge - lo - so af - fan - no,

39 *a2*

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp* *crescendo* *f* *mf*

fp *fp* *fp* *crescendo* *f* *p*

fp *fp* *crescendo* *f* *p*

qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far, Nel - - le

p *crescendo* *f* *p*

44

fp

fp

fp *f* *mf* *crescendo*

fp *f* *mf* *crescendo*

fp *f* *crescendo*

guer - - re d'a - mo - - re non val sem - - pre, sem - - pre il va -

fp *f* *crescendo*

49

lo - re; Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on -

55

far, Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no *) più

*) T. 59, Violoncello/Baß, 4. Achtel: So die originale Notierung; besser wäre d (vgl. T. 112, 118).

60

a2

cresc. *f* *p* *fp*

cresc. *f* *p* *cresc.* *fp* *p*

cresc. *f* *p* *f* *p*

cresc. *f* *p* *f* *p*

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - far, più

cresc. *f* *p* *f* *p*

64

a2

f *a2* *f* *fp*

f *p* *cresc.* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - far, più

f *p* *f* *p*

68

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - far.

73

Nel - - le guer - - re d'a - mo - - - re non val

89

fp fp fp fp fp

fp fp fp cresc. f

fp fp fp cresc. f

fp cresc. f

fan - no, qual-che in-no-cen-te in - gan - no più gio - va a tri - on - far.

p cresc. f

94

fp

fp

fp fp fp fp

fp fp fp fp

f a2 p crescendo

fp f p crescendo

f f fp f p crescendo

Nel - - le guer - - re d'a - mo - - - re non val sem - - pre

f f fp f p crescendo

99

sem - - pre il va - lo - re, nel - le guer - re d'a - mo - - -

104

re non val sem - pre il va - lo - - - re:

109

Qual-che ge-lo - so af - fan - no, qual-che in-no-cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far.

115

Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on -

120 *a 2*

far, più gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on -

124

far, più gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on -

128

far, più gio - va a tri - on - far.

Tempo di Menuetto

133

Chi stan-ca ed af - fa - ti - ca la bel - - la sua ne - mi - ca, sen - za che mai l'as -

138

sa - glia, sul cam-po di bat - ta - glia l'ar - ri - va, l'ar - ri - va, l'ar - ri - va a im-pri-gio-

144

nar, l'ar - ri - va, l'ar - ri - va, l'ar - ri - va a im-pri-gio - nar. Chi

150

stan - ca ed af - fa - ti - ca la bel - la sua ne -

156

mi - ca, sen - za chemail'as - sa - glia, sul cam-podi bat - ta - glia l'ar - ri - va, l'ar -

162

ri - va, l'ar - ri - va a im - pri - gio - nar, l'ar - ri - va, l'ar - ri - va, l'ar - ri - va a im - pri - gio -

168

Tempo primo

nar, im - pri - gio - nar.

*) T. 171, Singstimme: Hier ist eine Kadenz zu singen.

174

fp fp fp fp fp fp

a2
p fp

p *fp* *fp* *p*

fp *fp* *fp* *fp* *p*

Nel - - le guer - - re d'a -

p *fp* *fp* *p*

179

p

p

mo - - - re non val sem - - pre, sem - - pre il va -

*) T. 174, Viola I/II, 5.-8. Achtel: So die originale Notierung; besser wäre h.

194

fp

fp cresc. f fp fp fp

fp cresc. f fp fp fp

fp cresc. f f f f

gan - no più gio - va a tri - on - far. Nel - - le guer - - re d'a-

p cresc. f f f f

199

fp

fp

fp f p crescendo

fp f p crescendo

fp f p crescendo f

mo - - - re non val sem - - pre, sem - - pre il va -

fp f p crescendo f

lo - re. Nel - le guer - re d'a - mo - re

208

non val sem - pre il va - lo - re: Qual - che ge - lo - so af -

213

fp fp fp p cresc. f

fp fp fp p cresc. f

fp fp fp p cresc. f

fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far.

fp fp fp p cresc. f

218

p p p p p cresc. f p

fp fp fp fp p cresc. f p

fp fp fp fp p cresc. f p

Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far, più

fp fp fp fp p cresc. f p

224

f *fp* *f* *a2*

crescendo *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - far, più

f *p* *f* *p*

228

p *cresc.* *f* *fp*

fp *f* *fp*

cresc. *f* *p* *f* *fp*

f *p* *f* *fp*

f *p* *f* *fp*

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - far, più

f *p* *f* *fp*

[parte]
gio - va a tri - on - far.

Scena III

ROSINA e CASSANDRO.

Recitativo

CASSANDRO ROSINA CASSANDRO ROSINA

E co-sì, Ba - ro - nes - sa? U - mi - lis - si - ma ser - va. E la pro-mes-sa? Che pro-

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4 CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

mes - sa, si - gno - re? Non ve ne ri - cor - da - te? Oh! sto ma - le a me - mo - ria! Eh! già lo

7

ve - do; ma mia so - rel - la, e se - co lei Ni - net - ta, ch'han - no a - vu - to il co -

10

ROSINA CASSANDRO

rag - gio di scap - par vi - a... Scap - par vi - a? Buon vi - ag - gio! Non pro - met - te - ste voi, che sa -

13

ROSINA CASSANDRO

ri - an ri - tor - na - te? Oh! quan - d'è, che tor - na - ro, e son spo - sa - te! Spo -

16

ROSINA CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

sa - te? Sì, si - gno - re. Da chi? Da chi tro - vol - le. Sa - rà il fra - tel - lo vo - stro, e Si -

19

ROSINA

mo - ne con lui, se non m'in - gan - no. Di - man - da - te - lo a lor, che lo sa - pran - no.

22

CASSANDRO ROSINA CASSANDRO

Sie - te u - na scioc - ca - rel - la. Ma per al - tro son bel - la. Oh, se non fo - ste ta - le, l'a -

25

ROSINA

mor ma - tri - mo - nia - le non vi u - ni - reb - be a me, co - me de - si - o. Tut - to poi sta, che co - sì vo - glia an -

29

CASSANDRO

ROSINA

CASSANDRO

ch'ì - o. Non de - ci - de - ste an - co - ra? Sì, sì - gno - re. Quan - d'è, che ho già de - ci - so! Sic -

32

chè, ca - ra, ca - ri - na, tra di me, e mio fra - tel - lo, chi vo - le - te spo -

35

ROSINA

CASSANDRO

ROSINA

sar? Vo - glio il più bel - lo. Lo so - n'io ad o - gni pat - to. E se vo - les - si, per e - sem - pio, il più

38

CASSANDRO

paz - zo? Non son più quel - lo, e ce - do un tan - to o - no - re al fra - tel mio mi - no - re.

41 ROSINA CASSANDRO ROSINA

Dun-que a lui mi ce - de - te? Dun-que di lui vi pre - me? lo tut - ti due vor - rei spo - sar - vi in -

44 CASSANDRO ROSINA

sie - me. Dia - vo - lo, co - sa di - te? Per - chè non mi ca - pi - te, ma so ben i - o, che dir vor -

47 CASSANDRO ROSINA

re - i. Vor - re - ste due ma - ri - ti ad un trat - to? Oi - bò! vor - re - i, che cre - do sia tut - t' u - no, u - na

51

spo - sa per u - no; ma ve - de - te; ec - co - lo che s' a - van - za a len - to pas - so. Ce -

54 [CASSANDRO si ritira in disparte.]

la - te - vi, e ta - ce - te, che vo' se - co pi - gliar - mi un po' di pas - so.

Scena IV
POLIDORO e ROSINA.

Recitativo

POLIDORO
ROSINA

Eh ben, quan - do fac - cia - mo que - ste noz - ze, si -

Continuo
(Cembalo, Violoncello)

3 **ROSINA** gno - ra? **POLIDORO** Sie - te in i - sta - to voi? **ROSINA** Su - bi - to an - co - ra. **POLIDORO** Tut - ti sonpron - ti a - dun - que i ne - ces -

6 **POLIDORO** sa - ri re - qui - si - ti al no - stro ma - tri - mo - nio im - mi - nen - te? Per me non man - ca nien - te, v'ho per un

9 gior - no in - tie - ro a - mo - reg - gia - ta, v'ho di più re - ga - la - ta, quan - to in som - ma vo -

12 **ROSINA** le - ste, e fat - to tut - to, e più non ho pa - zien - za. Del fra - tel vo - stro a - ve - te voi li -

15

POLIDORO ROSINA POLIDORO ROSINA POLIDORO

cen - za? Di che? Di prender mo - glie. Que - sta an - co - ra ci vuoi? Si - cu - ra - men - te. Per -

18

ROSINA POLIDORO

chè? Per - chè di - pen - de da' suoi mag - gio - ri in que - sto o - gni o - ne - sta per - so - na. Oh,

21

ROSINA

se in que - sto io di - pen - do, ei mi ba - sto - na. Ma, non di - ce - ste voi di vo - ler dal fra -

24

POLIDORO

tel - lo es - ser di - vi - so, e a - ver la par - te vo - stra? Oh! glie - l'ho det - to, ma il

27

ROSINA

fra - tel mi - o m'ha let - to del pa - dre no - stro il te - sta - men - to, e vuo - le, che tut - to sia del pri - mo, E

30

POLIDORO ROSINA

co - me a - dun - que vo - le - te pren - der mo - glie? Co - me fan tut - ti gl'al - tri, Han

33

gli al - tri al - me - no da man - te - ner - la. Ma con voi la mo - glie che man - ge - rà, se

36

POLIDORO ROSINA

non a - ve - te un ze - ro? Fa - rò an - ch'io per man - giar qual - che me - stie - ro. Bra - vo da ver!

39

Or o - ra sa - rà u - na Ba - ro - nes - sa, per que - sto bel vi - si - no mo - glie d'un le - gna - iuo - lo, o d'un fac -

42

POLIDORO ROSINA

chi - no. Ma... pro - mes - so m'a - ve - te. Ma... li - cen - za chie - de - te. Chie - de - te al fra - tel

45

vo - stro da man - te - ner - vi con de - co - ro il mo - do, ed io son qui per voi.

48 POLIDORO ROSINA POLIDORO ROSINA POLIDORO

Da ver? Sul so - do, Fac - ciam dun - que co - sì. Co - me? Par -

51

la - te a mio fra - tel voi stes - sa in - ve - ce mi - a, e fa - te, che mi di - a il

54 ROSINA

mo - do, e la li - cen - za di dar a voi la ma - no, Io tut - to que - sto do - man - dar - gli? È

57 POLIDORO

va - no! Vor - rà il vo - stro fra - tel - lo, ch'io sia piut - to - sto la sua spo - sa. Eh, voi per lui so - lo in - cli -

60 ROSINA POLIDORO ROSINA

na - te, Per lui no, Per chi dun - que? In - do - vi - na - te!

R. *ad libitum*
 vo - stro cor che fa? POLIDORO
 P. Il cor mi bat - te in se - no, e il fi - gli - uo - lin di Ve - ne - re,
 C.

R. An - che la spe - me in
 P. „spe - ra“, mi di - ce, „al - me - no, che que - sto a - mor sa - rà, che que - sto a - mor sa - rà“.
 C.

Musical score for piano and voice, page 357. The score includes vocal lines for Soprano (R.), Alto (P.), and Bass (C.), and piano accompaniment for the right and left hands. The music is in G major and 4/4 time. The vocal lines contain Italian lyrics. The piano part features various dynamics and articulations.

25

R. *f* *p* *f* *p*

S. gan - na, an - che la spe - me in - gan - na, e se l'a - mor v'af - fan - na, chi vi po - tria sa -

A. *f* *p* *f* *p*

T. *f* *p* *f* *p*

B. *f* *p* *f* *p*

31

R. *f* *p* *a2* *p* *fp* *fp*

S. nar? chi vi po - tria sa - nar?

A. *f* *p* *a2* *p* *fp* *fp*

T. *f* *p* *a2* *p* *fp* *fp*

B. *f* *p* *a2* *p* *fp* *fp*

Mi sa - ne - rà, ca - ri - na, que - sta gen - til ma - ni - na,

Andante grazioso

49

Al - me bel - le in - na - mo - ra - te, u - na man - che voi - ba - cia - te, vi - può so - lo im - pri - gio -

Al - me bel - le in - na - mo - ra - te, u - na man - che voi - ba - cia - te, vi - può so - lo im - pri - gio -

60

nar, vi - può so - lo im - pri - gio - nar. Al - me bel - -

nar, vi - può so - lo im - pri - gio - nar. Al - me

le in-na-mo-ra-te, u-na man che voi ba-cia-te, vi può
 bel-le in-na-mo-ra-te, u-na man che voi ba-cia-te, vi può

82

so-lo im-pri-gio-nar, vi può so-lo im-pri-gio-nar. Al-me bel-le in-na-mo-
 so-lo im-pri-gio-nar, vi può so-lo im-pri-gio-nar. Al-me bel-le in-na-mo-

fp

f

p

f

a2

f

p

f

p

f

p

f

p

92

R
ra - te, u - na man - che voi - ba - cia - te, vi - può so - lo im - pri - gio - nar - vi - può

P
ra - te, u - na man - che voi - ba - cia - te, vi - può so - lo im - pri - gio - nar - vi - può

C
ra - te, u - na man - che voi - ba - cia - te, vi - può so - lo im - pri - gio - nar - vi - può

102 Il primo tempo

R
so - lo im - pri - gio - nar [Mentre POLIDORO va per prender la mano di ROSINA, ella la dà a CASSANDRO, che a poco a poco]

P
so - lo im - pri - gio - nar. La ma - no ac - cor - da - te - mi per pe - gno d'af - fet - to, per pe - gno d'af -

C
so - lo im - pri - gio - nar. La ma - no ac - cor - da - te - mi per pe - gno d'af - fet - to, per pe - gno d'af -

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano part includes dynamic markings *fp* and *p*. The vocal lines include the lyrics:

S: si va accostando. | Sì, ca - ro, pren - de - te - la, ca - ro, pren - de - te - la!
 A: fet - to, CASSANDRO
 B: La

Musical score for the second system, starting at measure 116 with the tempo marking *Allegro*. The piano part includes dynamic markings *mf* and *fp*. The vocal lines include the lyrics:

S: E il no - do, che al co - re ci strin - se l'a - mo - re, non
 A: Che in - gan - no! che fro - de! la rab - bia mi ro - de,
 B: pren - do, l'ac - cet - to, la pren - do, l'ac - cet - to, e il no - do, che al co - re ci strin - se l'a - mo - re, non

124

R. sciol - ga mai più, non sciol - ga mai più.

P. non, no, non pos - so più. Ma si - gnor, non è giu - sti - zia di le - var - mi il pan di

C. sciol - ga mai più, non sciol - ga mai più.

132

R. -

P. boc - ca, di le - var - mi il pan di boc - ca, Oh che in - gan - - no, oh che ma -

C. -

f fp fp

*) T. 137, Viola, 3. Note: a' versentlich statt b'?

152

R. *è im - pie - tri - to,*

P. *di - to, son con - fu - so! La mia spo - sa, uh uh uh uh* *(piangendo)*

C. *è i - na - si - ni - to.*

f p fp

160

R. *Oh che spo - so, ah ah ah ah! Que - sto è bel - lo in ve - ri - tà. Que - sto è*

P. *uh uh uh.* *(ritendo)*

C. *Oh che spo - so, ah ah ah ah! Que - sto è bel - lo in ve - ri - tà, Que - sto è*

fp fp fp fp

R. bel - lo in ve - ri - tà! Voi lo spo - so? Con quel ca - po!
 P. bel - lo in ve - ri - tà! Tu ma - ri - to? Con quel
 C. mu - so? con quel mu - so?
 con quel ca - po!
 Son stor - di - - to! son con - fu - - so!

Musical score for a vocal and piano piece, page 367. The score includes vocal lines for Soprano (R), Alto (P), and Bass (C), and piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

K. *È im-pie-tri-to, oh che spo-so, ah ah ah ah! Que-sto è*
 P. *La mia spo-sa,*
 C. *È in-a-si-ni-to, oh che spo-so, ah ah ah ah! Que-sto è*

R. *bel-lo in ve-ri-tà, oh che spo-so, ah ah ah ah! Que-sto è bel-lo in ve-ri-tà, Con quel*
 P. *uh uh uh, la mia spo-sa, uh uh uh,*
 C. *bel-lo in ve-ri-tà, oh che spo-so, ah ah ah ah! Que-sto è bel-lo in ve-ri-tà. Con quel*

ca - po! con quel mu - so? Que - sto è bel - lo in ve - ri - tà, oh che spo - so, ah ah ah ah! Que - sto è bel - lo in ve - ri -
 la mia spo - sa, uh uh uh, la mia spo - sa, la mia
 ca - po! con quel mu - so? Que - sto è bel - lo in ve - ri - tà, oh che spo - so, ah ah ah ah! Que - sto è bel - lo in ve - ri -

200

tà, ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah!
 spo - sa, uh uh uh uh uh uh uh!
 tà, ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah!

muta in Re / D

[Scena ultima]

I suddetti, [NINETTA, GIACINTA, FRACASSO e SIMONE dentro la scena.]

Allegro non presto

206

The musical score consists of a piano accompaniment and seven vocal parts. The piano part is in the key of D major and 2/4 time, marked 'Allegro non presto' and '206'. It begins with a forte dynamic. The vocal parts are arranged as follows:

- NINETTA (dentro la scena)**: Soprano part with lyrics: "Noz - ze, noz - ze e vi - va, ev - vi - va, più ri - den - te, più giu - li - va sor - te al mon - do non si".
- GIACINTA (dentro la scena)**: Alto part with lyrics: "Noz - ze, noz - ze e vi - va, ev - vi - va, più ri - den - te, più giu - li - va sor - te al mon - do non si".
- ROSINA**: Tenor part, silent.
- POLIDORO**: Bass part, silent.
- FRACASSO (dentro la scena)**: Bass part with lyrics: "Noz - ze, noz - ze e vi - va, ev - vi - va, più ri - den - te, più giu - li - va sor - te al mon - do non si".
- CASSANDRO**: Bass part, silent.
- SIMONE (dentro la scena)**: Bass part with lyrics: "Noz - ze, noz - ze e vi - va, ev - vi - va, più ri - den - te, più giu - li - va sor - te al mon - do non si".

The piano accompaniment continues throughout the scene, providing harmonic support for the vocalists.

217

N. *dà, non si dà, non si dà.* Si
(entrando con allegria)

G. *dà, non si dà, non si dà.* Si

R. *Gia - cin - ta e Fra - cas - so!*

P. *Che sa - rà?* (entrando con allegria)

F. *dà, non si dà, non si dà.* Si

C. *[voltandosi verso la scena]*
Co - sa è sta - to? Ni - net - ta e Si - mo - ne! (entrando con allegria)

S. *dà, non si dà, non si dà.* Si

Piano accompaniment includes dynamics *p* and *f*.

226

f *fp* *fp* *a2* *fp* *fp* *fp*

Corni in D *f* *fp* *fp* *fp*

f *fp* *fp* *fp*

N
fac-cia tem-po-ne, si_ fac-cia tem-po-ne in fe-sta,ed in spas-so, ev-vi-va, ev-vi-va in fe-sta,ed in

G
fac-cia tem-po-ne, si fac-cia tem-po-ne in fe-sta,ed in spas-so, ev-vi-va, ev-vi-va in fe-sta,ed in

R

P

F
fac-cia tem-po-ne, si fac-cia tem-po-ne in fe-sta,ed in spas-so, ev-vi-va, ev-vi-va in fe-sta,ed in

C

S
fac-cia tem-po-ne, si fac-cia tem-po-ne in fe-sta,ed in spas-so, ev-vi-va, ev-vi-va in fe-sta,ed in

f *fp* *fp* *fp*

243

fp p

fp p

fp fp fp fp fp fp fp fp

N. Pa - dro-ne! per - do-no, per - do-no!

G. Fra - tel - lo! pie - tà, pie - tà!

R. Oh zit - toun po'

P.

F. Che in - ten - de?

C. te - go - la,

S. Che di - ce?

fp fp fp fp fp fp fp fp

253

N.
 G.
 R.
 P.
 F.
 C.
 S.

lâ, oh zit-to un po' lâ, non tan-to ru-mo-re, non tan-to ru-mo-re!
 Ma il gra-do... ma il

262

N
 G
 R
 P
 F
 C
 S

Co - sì stà, co - sì stà.
 Ma lei l'ha pro - mes-so, ma lei l'ha pro - mes-so.
 ses-so... Ma no... ma no...
 Ma lei l'ha pro - mes-so, ma lei l'ha pro - mes-so.

... poco adagio
272

Violin I: *p*

Violin II: *p*

Viola: *p*

Cello: *p*

Bass: *p*

V. *Pa -*

G. Fu col - po: d'a - mo - re, pen - ti - ta - già so - no, fra - tel - lo, per - do - no!

R.

P.

F.

C.

S.

p

dro - ne, pie - tà...!

Fu col - po d'a - mo - re, pen - ti - ta già so - no, fra - tel - lo, per -

The musical score consists of 11 staves. The top three staves are for a vocal ensemble: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The next two staves are for a vocal ensemble: Nona (N) and Soprano (S). The next two staves are for a vocal ensemble: Soprano (S) and Alto (A). The next two staves are for a vocal ensemble: Soprano (S) and Alto (A). The next two staves are for a vocal ensemble: Soprano (S) and Alto (A). The bottom two staves are for a piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: dro - ne, pie - tà...! Fu col - po d'a - mo - re, pen - ti - ta già so - no, fra - tel - lo, per -

286

Pa - dro - ne, pie - tà, pa - - - dro - ne, pie - - tà, pa -
do - no! Fra - - - tel - lo, per - - do - no, fra -

dro - ne, pie - tà, pa - dro - ne, pie - tà, pa - dro - ne, pie - tà!

tel-lo per-do - no, fra - tel - lo, per - do - no, fra - tel-lo, per-do - no!

Che

Che

Che

304

p

a2

p

[♪ ·] [♪ ·]

a2

p

N.

G.

R.
trà, no! no! dis - far non po - trà, no! no! dis -

P.

F.
trà, no! no! dis - far non po - trà, no! no! dis -

C.

S.
trà, no! no! dis - far non po - trà, no! no! dis -

311 Allegro

far non po - trà.

far non po - trà.

Via pa-ce, per-do-no, scu - sa - bi-le è il ca-so, scu - sa - bi-le è il ca-so.

far non po - trà.

Andantino

319

S.
 A.
 T.
 B.
 F.
 C.
 S.
 G.P.

Se quel-la non so - no, che gli ho per - sua - so, per-do-no a me pu - - re Cas-san - dro da -

327 Allegretto

N.
 G.
 R.
 P.
 F.
 C.
 S.

rà, per - do - no a me pu - re Cas - san - dro da - rà.
 Oh ve - di la sem - pli-ce, la
 Oh ve - di la sem - pli-ce, la

fp p

334

N.
 G.
 R.
 P.
 sem - pli - ce, la sem - pli - ce, la fin - - ta bon - tà, la fin - - ta bon - tà! Ci ho
 F.
 C.
 sem - pli - ce, la sem - pli - ce, la fin - - ta bon - tà, la fin - - ta bon - tà!
 S.

343

gu-sto, l'ho ca-ro il giuo-co, il so-ma-ro, io sol non sa-rò, il giuo-co, il so-ma-ro, io

351

Violin I: *f*, *fp*

Violin II: *f*, *fp*

Viola: *f*, *fp*

Piano: *f*, *fp*, *f*, *fp*, *f*, *p*

N. (Soprano):

G. (Alto):

R. (Tenor):

P. (Bass): *sol non sa - rò, io sol non sa - rò.*

F. (Soprano):

C. (Bass): *Ma que-sto è un in-gan-no! Ma que-sto è un in-gan - no!*

S. (Bass):

360

S.
 A.
 T.
 B.
 P.
 F.
 C.
 S.

cen-te! Ma in-gan - no in - no - cen - te! Ma in - gan - no in - no - cen-te!
 Non c'è più ri - pa-ro, la man gli do -
 Non c'è più ri - pa-ro, la man gli do -

Recitativo

N.
 G.
 R.
 P.
 F.
 C.
 S.

Che pensa? che di-ce? le spia-ce? si pen-te?

nò, la mangli do - nò, sì, sì, gli do - nò.

nò, la mangli do - nò, sì, sì, gli do - nò.

a2

381

men-ti, già que - ste del ses - so son l'ar - - ti in - no - cen - ti, e

men-ti, già que - ste del ses - so son l'ar - - ti in - no - cen - ti, e

men-ti, già que - ste del ses - so son l'ar - - ti in - no - cen - ti, e

men-ti, già que - ste del ses - so son l'ar - - ti in - no - cen - ti, e

The musical score consists of several systems. The first system includes a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs) and a vocal line. The piano part features complex textures with sixteenth-note runs and chords. The vocal line is marked with a '7' and an 'a2' dynamic marking. The second system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with an 'a2' dynamic marking. The third system shows the piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system contains four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with the lyrics 'gran qua - li - tà.' and 'È in -'. The piano accompaniment continues below the vocal parts.

401

a2

a2

a3

R./N.
u - ti-lea - des - so di far più la - men - ti, di - far più la - men - ti;

G.
u - ti-lea - des - so di - far più la - men - ti, di far più la - men - ti;

P./F.
u - ti-lea - des - so di far più la - men - ti, di - far più la - men - ti;

C./S.
u - ti-lea - des - so di far più la - men - ti, di far più la - men - ti;

408

fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp

fp fp fp fp fp fp

R./N.
già que-ste del ses-so son l'ar-ti in-no-cen-ti, e spir-to e bel-lez-za son gran qua-li -

G.
già que-ste del ses-so son l'ar-ti in-no-cen-ti, e spir-to e bel-lez-za son gran qua-li -

P./F.
già que-ste del ses-so son l'ar-ti in-no-cen-ti, e spir-to e bel-lez-za son gran qua-li -

C./S.
già que-ste del ses-so son l'ar-ti in-no-cen-ti, e spir-to e bel-lez-za son gran qua-li -

fp fp fp fp fp fp

424

lez - za son gran qua - li - tà, e spir - to e bel - lez - za son

lez - za son gran qua - li - tà, e spir - to e bel - lez - za son

lez - za son gran qua - li - tà, e spir - to e bel - lez - za son

lez - za son gran qua - li - tà, e spir - to e bel - lez - za son

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand (R./N.) on the upper staff and the left hand (C./S.) on the lower staff. The next four staves are for the vocal ensemble: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with a vocal line and the syllable 'tà.' written below. The bottom-most staff is a continuation of the piano accompaniment for the left hand. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 3/4. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, while the vocal parts are primarily sustained notes.

[Fine dell' Opera]

ANHANG

Viol. I
Viol. II
Va. I, II

SIMONE

[mari]tar, no, no, nè mi vo' più ma - - ri - -

Vc. e. B.

131

cresc.
cresc.
cresc.

tar, più ma - - ri - - tar.

crescendo

2. Ursprüngliche Fassung von No. 5

Adagio maestoso

Corno I, II
in Sol/G

Violino I
Violino II
Viola

FRACASSO

Guar - da, guar - da, guar - da la don - na in vi - so,

Violoncello
e Basso

Andante

6 *a 2*

guar-da la don-na in vi-so, e non l'a-mar, se puoi, e non l'a-mar, se puoi, e non l'a-

15

mar, se puoi, con un gen-til sor-ri-so, con que-gli oc-chiet-ti-

22 *a 2*

suo-i... vie-ni', vi di-ce, vi di-ce, vie-ni, se per me pian-gi-e pe-ni, ch'io'

t'ho da con-so-lar, se per me pian-gi,e pe-ni, ch'io t'ho da con-so-lar, ch'io t'ho da

p *crescendo* *f* *decresc.* *p* *fp* *fp*

35 *az*

con-so-lar, ch'io t'ho da con-so-lar".

fp *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

43 **Allegro**

E si-a-no pu-re in-fi-de, si-a-nole don-ne in-gra-te: quan-do u-na guar-da,e

f *f* *f*

50 *a2*

ri - de, bi - so - gna per - do - nar, vo - glia - te o non vo - glia - te, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi -

58

so - gna per - do - nar. E si - a - no pu - re in - fi - de, si - a - no le don - ne in - gra - te:

64

quan - do u - na guar - da, e ri - de, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gna per - do - nar, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi -

*) a2

so-gna per-do-nar, bi-so - - gna per-do-nar, bi-so - - gna per-do-nar.

81 Adagio Andante

Guar-da, guar-da, guar-da la don-na in vi-so, guar-da la don-na in vi-so, e non l'a-

89

mar, se puoi, e non l'a-mar, se puoi, e non l'a-mar, se puoi; con

*) Zu einer früheren Fassung der Takte 75-78 vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

99

a2

p

dolce

p

p

un gen - til sor - ri - so, con que - gli oc - chiet - ti suoi, „vie - ni“, vi di - ce, vi

105

a2

fp

fp

f p

fp

fp

fp

fp

fp

fp

f

p

fp

fp

di - ce, „vie - ni, se per me pian - gi.e pe - ni___, ch'io t'ho da con - so - lar, se per me pian - gi.e pe - ni___, ch'io

fp

fp

p

cresc.

f

p

fp

fp

113

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

t'ho da con - so - lar, ch'io t'ho da con - so - lar, ch'io t'ho da con - so - lar“.

cresc.

f

120 *a2* Allegro

E si - a - no pu - re in - fi - de;

127

si - a - no le don - ne in - gra - te: quan - do u - na guar - da, e ri - de, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gno per - do -

134 *a2*

nar, vo - glia - te o non vo - glia - te, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gna per - do - nar. E

141

si - a - no pu - re in - fi - de, si - a - no le don - ne in - gra - te: quan - dou - na guar - da e ri - de, vo -

147

glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gna per - do - nar, vo - glia - te o non vo - glia - te, bi - so - gna per - do -

156

nar, bi - so - gna per - do - nar, bi - so - gna per - do - nar.

*) Zu einer früheren Fassung der Takte 156 ff. vgl. Vorwort und Krit. Bericht.

115 = [1]

Viol. I
Viol. II
Va. I, II

f *p* *f assai*

grattando vicino al scanello*)

CASSANDRO

vò, pi - - - - - glio il por - co,

Vc. e B.

f assai

[4]

f assai *p* *f assai*

f assai *p* *f assai*

f assai *p* *f assai*

pi - - - - - glio il por - co; e me ne vò, e me ne

f assai *p* *f assai*

[7]

vò,

*) Vgl. Vorwort.

4. Ursprünglicher Schluß von No. 11.

338 = [1]

Fl. I, II

Ob. I, II

Fag. I, II

Cor. I, II in Re/D

Viol. I

Viol. II

Va. I, II

ROSINA/NINETTA
[bel-]tà!

GIACINTA
[bel-]tà!

POLIDORO/FRACASSO
[bel-]tà!

CASSANDRO/SIMONE
[bel-]tà!

Vc. e B.

55 [2] 56-[1]

Viol. I
Viol. II simile
Va. *sva* simile

CASSANDRO
[la-] scia star.

Vc. e B.

[3]

6. Ursprünglicher Schluß von No. 17

118-[1]

Ob. I, II *a2*
Cor. I, II in Sol/G
Viol. I
Viol. II *fp* *cresc.* *f*
Va. *fp* *f*
POLIDORO
[toc-ear, non l'a - ve - te da toc - car.
Vc. e B. *fp* *f*

7. Ursprünglicher Schluß von No. 22

55-[1] Cor. I, II in Fa/F

a2

Viol. I

Viol. II

Va. I, II *fp*

SIMONE

[tre-] mar, non! e non è a - des-so trop-po tempo di tre - mar.

Vc. e B. *fp*

8. Ursprüngliche Fassung von No. 23

Tempo di Menuetto

Violino I *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

Violino II *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

Viola *f* *fp* *fp* *fp* *fp*

NINETTA

Violoncello e Bass *f* *fp* *fp*

8

p *fp* *fp* *fp* *fp*

p *fp* *fp* *fp* *fp*

p *fp* *fp*

So - no in a - mo - re, vo - gli - o ma - ri - to, se - fos - se il - pri - - - mo che pas - se -

16

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

rà. So - no in a - mo - re, vo - glio ma - ri - to, se fos - se il pri - mo che pas - se -

fp *fp*

24

Allegretto

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

rà, sì, se fos - se il pri - mo, sì, che pas - se - rà. Guai chi mi stuz - zi - ca,

fp *fp*

31

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

o mi mal - trat - ta: Gli sal - - to a - - gli oc - - chi co - - me u - na

fp *fp*

36

gat - - ta, e l'un - - ghie a - do - - pe-ro con tan - - to

40

sde - - gno che for - - se il se - - gno gli re - - ste - - rà, che

45

simile

simile

for - - - - se il se - - gno gli re - - ste -

49

rà, sì, il se - - gno gli re - - ste -

53 *Tempo primo*

rà. So-no in a - mo - re, vo - glio ma - ri - to, se - fos - se il -

62

pri - - mo che pas - se - rà. So - no in a - mo - re, vo - glio ma - ri - to,

69

se fos-se il pri - mo che pas-se - rà, sì, se fos-se il pri-mo, sì, che pas-se - rà,

77 *Allegretto*

Guai chi mi stuz - zi-ca, o mi mal - trat - ta: Gli sal - - to a - gli oc - - chi

83

co - - me u - na gat - - - ta, e l'un - - ghie a - - do - - pe-ro con

87

tan - to sde - gno che for - se il se - gno gli

91

re - ste - rà, che for - se il

simile

simile

95

se - gno gli re - ste - rà, sì, il



Musical score system 1, measures 1-14. The system consists of seven staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line featuring slurs and dynamic markings of *fp* and *p*. The second staff is a single treble clef with a harmonic accompaniment of chords, also marked with *fp* and *p*. The third and fourth staves are grand staff notation (treble and bass clefs) with a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, marked *fp*. The fifth staff is a single bass clef with a melodic line, marked *fp*. The sixth and seventh staves are grand staff notation with a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, marked *fp*.



Musical score system 2, measures 15-17. The system consists of seven staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line, marked *fp*. The second staff is a single treble clef with a harmonic accompaniment, marked *fp*. The third and fourth staves are grand staff notation with a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, marked *fp*. The fifth staff is a single bass clef with a melodic line, marked *fp*. The sixth and seventh staves are grand staff notation with a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, marked *fp*.



Musical score system 3, measures 18-21. The system consists of seven staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line, marked *fp*. The second staff is a single treble clef with a harmonic accompaniment, marked *fp*. The third and fourth staves are grand staff notation with a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, marked *fp*. The fifth staff is a single bass clef with a melodic line, marked *fp*. The sixth and seventh staves are grand staff notation with a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, marked *fp*.

22

Nel - - le guer - - re d'a - mo - -
 re non val sem - - pre il va - lo - re, non - val sem - - pre il va -
 lo - re: Qual - che ge - lo - so af - fan - - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - - no più

26

30

35

fp fp fp fp

cresc. fp p fp

cresc. f fp fp fp

cresc. f fp fp fp

gio - va a tri - on - far. [?] Qual - che ge - lo - so af - fan - - no, qual - che in - no - cen - te in -

cresc. f

40

fp fp

fp cresc. fp f mf p

fp cresc. f p

fp cresc. f p

fp cresc. f p

gan - - no più gio - va a tri - on - far. Nel - le guer - re d'a -

p cresc. f p

45

fp fp

fp mf cresc.

fp mf cresc.

fp cresc.

fp cresc.

fp cresc.

mo - - - re non val sem - - pre, sem - - pre il va - -

fp f cresc.

49

lo - re, qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on -

55

far, Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più

60

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - - far, più

Detailed description of the musical score: The score is for a voice and piano. It consists of three systems of music, each with five staves. The first system (measures 49-54) features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *fp*, and *p*, with *cresc.* markings. The second system (measures 55-60) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *fp*, and *p*, with *cresc.* markings. The third system (measures 61-66) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *f*, *fp*, and *p*, with *cresc.* markings. The piano part includes various articulations such as *tr* (trills) and *gva* (glissando).

* T. 59, Violoncello/Baß, 4. Achtel: So die originale Notierung; besser wäre d (vgl. T. 117, 123)

64 *a2*

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - - far, più

68

gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on - far.

72

75

Nel - - le

80

guer - - re d'a - mo - - re non val sem - - pre

84

sem - - pre il va - lo - re: Qual-che ge - lo - so af - fan - - no,

qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far. Qual - che ge - lo - so af -
 fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far.
 Nel - le guer - re d'a - mo - re non val sem - pre

*) Lesung teilweise hypothetisch; vgl. Krit. Bericht.

104

sem - pre il va - lo - re, nel - le guer - re d'a - mo - re

re non val sem - pre il va - lo - re:

109

re non val sem - pre il va - lo - re:

114

Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on - far.

120

Qual - che ge - lo - so af - fan - no, qual - che in - no - cen - te in - gan - no più gio - va a tri - on -

125

far, più gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on -

129

far, più gio - va a tri - on - far, più gio - va a tri - on -

133

far, più gio - va a tri - on - far, Chi

Fine

138

stan-ca ed af - fa - ti - ca la bel - la - sua ne - mi - ca, sen - za che mai l'as -

144

sa - glia, sul cam-po di bat - tag - lia l'ar - ri - va a im - pri - gio - nar, Chi stan - ca ed af - fa -

ti - ca la bel - la sua ne - mi - ca, sen - za che mai l'as - sa - glia, sul

156

cam - po di bat - tag - lia l'ar - ri - va a im - pri - gio - nar, l'ar - ri - va a im - pri - gio -

161

nar. Nel - le

Da capo dal segno(%)
al Fine