

# W. A. MOZART

Così fan tutte

KV 588

Herausgegeben von / Edited by  
Faye Ferguson und / and Wolfgang Rehm

Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe  
Urtext of the New Mozart Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
TP 314

# VORWORT

Ausgehend von Äußerungen Constanze Mozarts – enthalten in: *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*), in der Mozart-Forschung jedoch lange nicht zur Kenntnis genommen – haben Bruce Alan Brown und John A. Rice bereits Mitte der 1990er Jahre darauf hingewiesen, dass Lorenzo Da Pontes Libretto *La scuola degli amanti* offensichtlich zunächst für Antonio Salieri (1750 bis 1825) bestimmt gewesen war. Beiden Forschern ist es gelungen in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien unter der Signatur „S. m. 4531“ Autographe des Hofkomponisten und Dirigenten der Wiener Hoftheater mit den beiden ersten Libretto-Nummern zu identifizieren: „La mia dorabella capace non è“ (No. 1, unvollständig) und „È la fede delle femmine“ (No. 2), zwischen die ein kurzes Rezitativ Don Alfonsos eingeschaltet ist. Warum Salieri die Oper nicht weitergeführt hat, liegt – abgesehen von recht unbestimmten Aussagen Constanzes und der Novellos – ebenso im Dunkeln wie die Weitergabe des Auftrags an Mozart. Auf ihn geht nach dem Wortlaut der Einträge von „Rivolgete a lui lo sguardo“ KV 584 sowie des vollständigen „Dramma giocoso“ in sein eigenhändiges Werkverzeichnis (Dezember 1789 sowie Januar 1790) der Obertitel des Werks, *Così fan tutte*, zurück.<sup>1</sup>

## Erste Aufführungen

Die Premiere der dritten und letzten Da Ponte-Oper Mozarts, *Così fan tutte* KV 588,

<sup>1</sup> Vgl. zu *Così fan tutte* bei „Salieri – Mozart“ im Einzelnen (und mit ausführlichen Beispielen aus den Salieri-Stücken) Bruce Alan Brown und John A. Rice, *Salieri's Così fan tutte*, in: *Cambridge Opera Journal* 8 (1996), No. 1, S. 17–43, sowie John A. Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago und London 1998, Kapitel 14: *Mozart and Salieri*, S. 459–492 (insbesondere S. 474–479).

fand am 26. Januar 1790 im „kaiserl. Königl. Nazional-Hoftheater“ (Burgtheater) zu Wien statt. Unter Leitung des Komponisten sangen und spielten (in der Reihenfolge der „Personaggi“ im gedruckten Wiener Libretto von 1790):

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

Sänger also, deren Fähigkeiten Mozart kannte, die schon in *Le nozze di Figaro* (Wien 1786 und 1789) und im *Don Giovanni* (Wien 1788) aufgetreten waren und für die er (mit Ausnahme von Vincenzo Calvesi) Einlage-Arien in Opern anderer Komponisten geschrieben hatte.

Die Oper war erfolgreich: Schon am 28. und 30. Januar sowie am 7. und 11. Februar fanden Wiederholungen statt. Der Tod Kaiser Josephs II. am 20. Februar 1790 unterbrach die Aufführungsserie, doch wurde die Oper am 6. Juni wieder aufgenommen und erlebte bis zum 7. August desselben Jahres weitere fünf Reprisen. Zu Lebzeiten Mozarts ging *Così fan tutte* in Wien dann nicht mehr über die Bühne. – Bereits im Mai 1791 stand das Werk in Frankfurt am Main und im Juni desselben Jahres in Mainz auf dem Spielplan, beide Mal schon in deutscher Bearbeitung (Titel: *Liebe und Versuchung oder So machen's die Mädchen*), und auch in Prag, Dresden sowie in Amsterdam gelangte die Oper 1791 zur Aufführung, teils in italienischer, teils in deutscher Version und mehr oder weniger bearbeitet. Der Grundstein zu einer weit gefächerten (nicht immer werkgerechten) Rezeption war also schon zu Mozarts Lebzeiten gelegt worden.

## Auftrag und Entstehung

Nach den beispiellosen Erfolgen in Prag, die Mozart im Jahr 1787 mit *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* erleben konnte, blieben weitere Opernaufträge aus, und erst im Dezember 1789 bzw. im Januar 1790 taucht in Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis eine neue Oper auf: *Così fan tutte*. Der erste Hinweis auf die neue Oper kommt von Mozart selbst, wenn er in einem besonders erschütternden Brief vom Dezember 1789 an den Freund und Logenbruder Michael Puchberg schreibt: „künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach izeziger Einrichtung) 200 Ducaten für meine Oper [...] können und wollen Sie mir 400 fl. [Gulden] bis dahin geben [...] Ich bitte Sie nochmals, reißen Sie mich nur diesmal aus meiner fatalen Lage, wie ich das Geld für die Oper erhalte, so sollen Sie die 400 fl. ganz gewiß wieder zurück haben.“ Tatsächlich hat Mozart für *Così fan tutte* die üblichen 100 Dukaten (= 450 Gulden) erhalten. Am Ende desselben Briefes heißt es: „Donnerstag [31. Dezember 1789] aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10 Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper=Probe; – nur Sie und [Joseph] Haydn lade ich dazu.“ Am 20. Januar 1790 wendet sich Mozart erneut an Puchberg und verweist darauf, dass „Morgen [...] die erste Instrumental-Probe im Theater“ sei. In einem anderen Puchberg-Brief vom 12. (?) Juni 1790 ist schließlich zu lesen: „Ich bin hier [in Wien] um meine Opera zu dirigiren“ – die zweite Aufführungsserie hatte am 6. Juni 1790 begonnen.

Weitere zeitgenössische Dokumente zu Auftrag und Entstehung von *Così fan tutte* fehlen, allerdings mit zwei sehr unterschiedlich zu gewichtenden Ausnahmen: In einem einzigen Satz seiner in New York 1823 bis 1827 erschienenen neuen *Memorie* vermerkt Lorenzo Da Ponte, dass er für seine Geliebte, die Sängerin Francesca Gabrielli (genannt Adriana Ferrarese del Bene), eine Oper *La scuola degli amanti* mit Musik von Mozart geschrieben habe. Die

andere Ausnahme: Mozarts nahezu vollständig überlieferte autographe Partitur-Niederschrift. Alan Tyson, dessen Untersuchungen von Papier und Wasserzeichen in Mozarts Manuskripten die neuere Mozart-Forschung und mit ihr die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) wesentliche Erkenntnisse verdankt, hat sich auch mit dem Autograph (speziell des ersten Aktes) von *Così fan tutte* befasst und 1984 seine Studie *Notes on the Composition of Mozart's Così fan tutte* vorgelegt<sup>2</sup>, deren Ergebnisse und Theorien für diese Edition von entscheidender Bedeutung waren und unsere Arbeit wesentlich beeinflusst haben. Für die Kompositionszeit von *Così fan tutte* gibt es letztlich nur drei Eckdaten „im Dezember [1789]“, Mozarts Datum aus seinem eigenhändigen Werkverzeichnis für KV 584 „Rivolgete a lui lo sguardo“ („eine arie welche in die oper Così fan tutte bestimmt war“), das andere Datum daraus für die vollständige Oper: „im Jenner 1790:“ und den Tag der Premiere, den 26. Januar 1790. Wenn der Auftrag für die Oper wirklich, wie in der Literatur zu lesen ist, eine Folge der Wiener *Figaro*-Neuinszenierung gewesen ist, kann er frühestens Anfang September 1789 erfolgt sein, und der Beginn der Komposition wäre demnach mit Oktober 1789 anzusetzen.

Eine frühere Auftragserteilung für *Così fan tutte*, also etwa im Frühjahr 1789, ist wohl deshalb auszuschließen, weil Mozart in seinen Briefen nach Wien von der Reise des Jahres 1789 eine neue Oper bestimmt nicht unerwähnt gelassen hätte. Bleibt noch die Möglichkeit eines Auftrages für die Zeit nach der Rückkehr: Mitte Juni bis Ende August, die zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nicht bewiesen werden kann. Mozart beendete bzw. komponierte ab Juni 1789 folgende Hauptwerke:

2 In: *Journal of the American Musicological Society* XXXVII/2 (Sommer 1984), S. 356–401, wieder abgedruckt in: Alan Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Massachusetts and London 1987, S. 177–221. – Vgl. dazu und als Ergänzung: NMA X/33/Abteilung 2: *Wasserzeichen-Katalog* (Alan Tyson).

das erste der so genannten „Preußischen Streichquartette“ KV 575, die letzte Klaviersonate KV 576, die beiden Ersatz-Arien KV 577 und KV 579 für *Le nozze di Figaro*, die Einlage-Arien KV 578 und KV 580 sowie das „Stadler-Quintett“ KV 581, das er in seinem Werkverzeichnis mit 29. September 1769 datiert hat. Dazu kommen seine sonstigen persönlichen Sorgen in diesen Wochen und Monaten: langwierige Krankheiten von Constanze und Geldprobleme. Alles zusammengenommen, wird es dabei bleiben müssen, den Kompositionsbeginn von *Così fan tutte* mit „Herbst 1789“ anzusetzen, was allerdings bedeutet, dass Mozart die Oper in der unglaublich kurzen Zeitspanne von nur drei bis vier Monaten zu Papier gebracht hat. Der Befund der Niederschrift, ein Arbeitsmanuskript, legt diesen Schluss nahe: Kaum eine andere Opernpartitur Mozarts weist einerseits so viele klein- wie großräumige Abkürzungen und sonstige Notationserleichterungen auf, wie aus ihr andererseits alle Züge eines nicht immer leichten Kompositionsprozesses abzulesen sind: zahlreiche Korrekturen, Änderungen und Nachträge, zu denen auch die erhaltenen Skizzen hinzuzudenken sind.

\*

Auf Grund der zwei von Mozart verwendeten Hauptpapiersorten kann der Versuch einer etwas genaueren zeitlichen Eingrenzung für den Kompositionsverlauf unternommen werden: Auf Papier von „Typ I“ sind nicht nur KV 584, sondern auch die beiden Arien KV 582 und KV 583 geschrieben, die Mozart mit „im oktober [1789]“ datiert und die er – als Einlage in Opern anderer Autoren – für Louise Ville-neuve, die erste Dorabella, komponiert hat.

Dieser Sachverhalt mag den angenommenen Kompositionsbeginn „Herbst 1789“ für *Così fan tutte* untermauern. Bis Ende Januar 1790 hat Mozart dann im Wesentlichen in dieser Reihenfolge gearbeitet bzw. notiert:

a) Die Nummern 1 bis 4, 6, 7, 10, 11, 13, 15 (= KV 584) und 16, also vorwiegend die En-

semble-Stücke des ersten Aktes: Für sie benutzt Mozart fast ausschließlich den Papiertyp I.

b) Im Dezember entscheidet sich Mozart, die bereits komponierte erste Guglielmo-Arie (KV 584) zu eliminieren, um dann den Rest des ersten Aktes (d. h. die Solonummern 5, 12 und 14, den Chor No. 8 = 9 sowie das Finale I: No. 18) und den ganzen zweiten Akt auf neuem, bisher in der Oper nicht verwendeten Papier („Typ II“) niederzuschreiben.

Schnittstellen zwischen den hier in zwei Blöcken genannten Nummern bilden alle diejenigen Stücke, für die Mozart beide Hauptpapiersorten nebeneinander verwendet hat: Das Quintett No. 8a, Ferrandos erste Arie (No. 17), aber auch Dorabellas Szene im ersten Akt, deren Rezitativ „Ah scostati“ („Typ II“) kaum zu einem anderen Zeitpunkt niedergeschrieben sein kann als ihre auf Papier vom „Typ I“ notierte Arie (No. 11). – Bleibt noch ein Sonderfall, nämlich No. 13 (Sestetto) zu erwähnen, für das Mozart neben Papier vom „Typ I“ auch das Doppelblatt einer völlig anderen, nur noch im Autograph der *Zauberflöte* erscheinenden Papiersorte herangezogen hat. Die *Ouverture* schließlich ist auf Papier vom „Typ II“ und, wie bei Mozart üblich, wohl erst kurz vor der Premiere niedergeschrieben worden.

## Da Pontes Libretto und eine Legende

Das dritte und letzte „büchl“, das Lorenzo Da Ponte (1747–1838) für Mozart verfasst hat, ist Ausgang sowohl der Legendenbildung um Auftrag und Vorwurf der Oper als auch ihrer falschen Bewertung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Wenn hier auf Legende und Fehlbewertung auch nicht weiter einzugehen ist, so seien doch die wesentlichen Gesichtspunkte aus der Sicht der neueren Literatur festgehalten.

Schon die frühe Mozart-Biographik (Franz Xaver Niemetschek und Georg Nikolaus Nissen) beklagt, dass Mozart seine „himmlisch süßen Melodien“ an „ein so elendes Machwerk von Text“ verschenkt habe, dass es jedoch nicht klug von ihm gewesen wäre, den „Auftrag abzulehnen“, und dass „der Text [...] ihm ausdrücklich aufgetragen“ worden sei. Sowohl Niemetschek als auch Nissen nennen den Auftraggeber nicht, und erst durch Friedrich Heine wurde 1837 die Legende vom Zwang zur Vertonung des *Così fan tutte*-Librettos insofern erweitert, als Kaiser Joseph II. selbst der Auftraggeber für eine Oper gewesen sei, die eine in Wien zwischen zwei Offizieren und ihren Geliebten wirklich vorgefallene Geschichte zum Vorwurf haben sollte. Im Gegensatz zu *Le nozze di Figaro* und zum *Don Giovanni* spricht jedoch vieles dafür, dass der Vorwurf zu *Così fan tutte* von Lorenzo Da Ponte selbst stammt.

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

## Die Quellen

### A. Musikalische Quellen

#### I. Mozarts Partitur-Autograph

Es gehörte zu den im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Beständen der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin und wird heute in zwei verschiedenen Bibliotheken aufbewahrt:

*Atto primo*: Biblioteka Jagiellońska Kraków: 174 Blätter. In das Konvolut eingeschlossen sind:

1. KV 584 = ursprüngliche No. 15: Guglielmos ausgeschiedene Arie (vgl. Anhang I), an die sich die Ersatz-Arie „Non siate ritrosi“ (= gültige No. 15) anschließt;

2. ein in das Finale I (= No. 18) eingeschobenes Einzelblatt (aus derselben von Mozart für diese Nummer herangezogenen Papiersorte vom „Typ I“), auf dem von Kopistenhand die Takte 385 bis 390 notiert sind.

*Atto secondo*: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: 138 Blätter (zwei Doppelblätter aus einer anderen Papiersorte überliefern, von unbekannter Hand geschrieben, das Rezitativ „Come tutto congiura“ = Scena XI/XII in seiner im Anhang II wiedergegebenen Version).

In Mozarts autographen Partitur fehlen:

1. Duett mit Chor No. 21;
  2. Scena VII aus *Atto secondo*: das Rezitativ vor dem Rondò der Fiordiligi (No. 25);
  3. Scena XIII aus *Atto secondo*: Rezitativ und No. 30 (vgl. dazu den Beginn des folgenden Abschnittes: II. *Autographe Einzelüberlieferung*);
  4. die Trompeten- und Paukenstimmen zu No. 13;
  5. im Finale I (No. 18) ab Takt 97 die Flöten und Fagotte (deren Takte 62 bis 96 im Autograph von einem Kopisten notiert sind), und ab Takt 141 die Hörner und durchgehend Oboen, Klarinetten, Trompeten und Pauken;
  6. im Finale II (No. 31) ab Takt 310 alle Harmoniestimmen, d. h. Bläser und Pauken.
- Da Mozart in den groß besetzten Ensemble-Nummern seine vollständige Partitur auf dem 12-zeilig rastrierten Papier nicht unterbringen konnte, war er gezwungen, einzelne Bläserstimmen auf Extrablätter zu notieren: Auf sie hat er in der Partitur dann mit dem Vermerk „extra blatt“ in Takt 62 von Finale I bzw. vor T. 310 im Finale II verwiesen, nicht aber auf Trompeten und Pauken in No. 13.

## II. Autographe Einzelüberlieferung

1. Scena XIII aus Atto secondo, die Schlüssel-Szene der Oper mit No. 30, gehörte zu den Lücken in Mozarts Partitur-Autograph. Erst Wolfgang Plath entdeckte in den 1960er Jahren ihre originale Niederschrift in der Musik- und Theaterabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, und zwar in einem der mit „*Così fan tutte*“ beschrifteten Kästen, dort „sinnlos vermengt mit völlig wertlosem Material!“.

2. Zwei Fragmente eines Entwurfes zu Guglielmos Arie im zweiten Akt (No. 26):

a) ein auf der Vorder- und Rückseite beschriebenes Einzelblatt in der Staatsbibliothek zu Berlin sowie

b) ein weiteres Einzelblatt mit nur einer beschriebenen Seite in der Stanford Music Library (Memorial Library of Music). Beide Fragmente des Entwurfes (vgl. NMA II/5/18: Anhang II) sind im Alla-breve-Takt gehalten: Fragment a) enthält den Beginn des Entwurfes, bei dem sich mit Takt 17 eine andere Wendung als in der gültigen Fassung andeutet, während Fragment b) elf Takte aus dem Verlauf des Entwurfes überliefert und sehr nachdrücklich zeigt, dass Mozart Guglielmos Arie im zweiten Akt in zunächst erheblich anderer Gestalt konzipiert hatte.

3. Alternativ-Fassung für die Takte 173 bis 207 aus dem Finale II (No. 31): Ein Doppelblatt mit drei beschriebenen Seiten in der Staatsbibliothek zu Berlin.

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

a) Ein Blatt in der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg: Die Vorderseite des Blattes, das einer von Mozart seit Jahresbeginn 1786 verwendeten Papiersorte entstammt, überliefert den fragmentarischen g-Moll-Streichquartettsatz KV Anh. 74 (587a); auf der Rückseite befinden sich Skizzen zu den Gesangsstimmen der Takte 173 bis 204 des As-Dur-Kanons aus Finale II.

b) Ein weiteres Skizzenblatt ist heute lediglich durch eine Photokopie im Photogramm-

Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Hoboken-Sammlung) zugänglich. Auf der Recto-Seite hat Mozart die als Fragment gebliebene Klavier-Fantasie in f KV Anh. 32 (KV<sup>6</sup> 383 C) notiert, die Rückseite enthält eine Skizze zu den Gesangsstimmen der Takte 545 bis 574 aus Finale II.

Zu beiden Skizzen vgl. NMA II/5/18: Anhang V und NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad), Blätter 89 und 90. Das hier aufgeführte primäre Quellenmaterial diente als Grundlage für die Neuedition von *Così fan tutte* im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* (= NMA II/5/18, zwei Teilbände: 1991, Kritischer Bericht 2003).

Daneben wurden für Einzelprobleme und zur Schließung der geschilderten Lücke im Partitur-Autograph folgende Sekundärquellen mit herangezogen:

## III. Zeitgenössische und frühe Partiturskizzen

1. Wien: Österreichische Nationalbibliothek (Musiksammlung), aus der Kopiatur-Werkstatt des Wenzel Sukowaty in Wien.

Die Kopie (in KV<sup>6</sup> als „Direktionsexemplar der k. k. Hoftheater“ bezeichnet) steht in engem Zusammenhang mit dem Autograph, wenn sie nicht sogar von ihm abgeschrieben worden ist.

2. London: Privatbesitz (Alan Tyson), ebenfalls eine Sukowaty-Kopie.

3. Dresden: Sächsische Landesbibliothek.

4. Florenz: Biblioteca del Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini“.

5. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

## B. Textliche Quellen<sup>3</sup>

1. Libretto-Erstdruck der Uraufführung Wien 26. Januar 1790 mit dem vollständigen Text

<sup>3</sup> Vgl. zu den hier aufgeführten beiden Quellen Ernest Warburton (Herausgeber), *The Librettos of Mozart's*

der später verworfenen Arie No. 15 „Rivolgete a lui lo sguardo“ KV 584: Exemplar in der Stadt- und Landesbibliothek Wien (Sammlung Löhner)

2. Libretto-Nachdruck Wien (vermutlich ebenfalls 1790), in dem nach Korrektur des Erstdrucks vom Text der Arie KV 584 nur die erste Zeile stehen geblieben ist: Exemplar in der Stadt- und Landesbibliothek Wien (Sammlung Löhner).

## Spezielle Anmerkungen

### 1. Zum italienischen Text

Der von Mozart komponierte Text unterscheidet sich von dem des gedruckten Libretts einmal durch Abweichungen im Detail, aber auch durch Veränderung bzw. Auslassung einzelner Worte oder ganzer Verse bzw. Strophen sowie durch Textumstellungen und -kompilationen aus Da Pontes Operntext. Während geringfügige Abweichungen unberücksichtigt bleiben, sind in dieser Ausgabe sinnverändernde Varianten in Fußnoten an Ort und Stelle verzeichnet. Bei der Gestaltung des italienischen Songtextes erfolgt eine vorsichtige Angleichung an das moderne Italienisch, wie sie in heutigen Editionen von poetischen Texten aus dem 18. Jahrhundert üblich ist. Alte Wortformen, wie etwa „bebero“ statt modern „bevvero“, werden beibehalten, dagegen zum Beispiel „sciegliete“ oder „scieglier“ in das heute übliche „scegliete“ oder „sceglier“ abgeändert, in Fiordilgis so genannter Felsen-Arie (No. 14) aber „contra

i venti“ (statt „contro ...“) belassen. Und wenn Mozart etwa „foco“ statt „fuoco“ schreibt, sehen wir keine Veranlassung zu modernisieren, da bei ihm beide Schreibweisen vorkommen. Wir belassen auch „femina“ (statt „femina“), wenn es sich auf „semina“ zu reimen hat, ebenso „pietate“ im Reim-Zusammenhang mit „diventate“.

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

Mozarts eigenwillige Zeichensetzung, vor allem in den von Continuo begleiteten Rezitativen, wird zumeist übernommen und nur dann nach dem Libretto-Druck oder in Eigenverantwortung abgeändert, wenn Mozart sinnentstellend interpunktiert. In den geschlossenen Nummern setzt Mozart im Allgemeinen nur sehr spärliche Interpunktion; dort haben wir nach dem Libretto-Druck und nach heutigem Gebrauch ergänzt. Bei Wortwiederholungen, wie zum Beispiel auf Seite 366 (T. 3/4) oder in No. 31 (T. 171f.), haben wir allerdings auf Ergänzungen verzichtet. In No. 31 hat Mozart (und nach ihm diese Edition) den Text für die Takte 251 bis 278 überhaupt nicht interpunktiert, wohl um den Redefluss Despina als Notar nicht zu stören. In einigen Fällen hebt Mozart in der Partitur bestimmte Worte durch Unterstreichung hervor, so zum Beispiel auf Seite 60f. (T. 14 und T. 15–16) beim Deuten der Zukunft aus der Hand das Wortspiel „Uh che bell' Emme! [= M] E questo è un Pi: [= P] / va bene: matrimonio presto.“ oder auf Seite 319f. in Takt 11 und Takt 14f. die französischen Worte „en bagatelle“ und „coquettizzar“. Auch in Don Alfonsos „Nel maresolca“ (S. 115) ist der erste Vers unterstrichen, während die beiden folgenden (im Autograph auf einer neuen Seite geschrieben) ohne Unterstreichung geblieben sind. In den beiden erstgenannten Fällen übernehmen wir Mozarts Text-Hervorhebung (das Libretto druckt

---

*Operas*, 7 Bände, New York und London 1992, Band 3: *The Da Ponte Operas*, S. XIII–XV und S. 193–278, sowie Band 4: *The Late Works, Translations, and Revisions*, S. XV–XVI und S. 475–560. Die erste Quelle ist den Herausgebern erst durch Warburtons Publikation bekannt geworden und konnte deshalb für die NMA-Edition 1991 (II/5/18) nicht herangezogen werden; vgl. dazu auch den im Jahr 2003 von Henning Bey und Faye Ferguson vorgelegten Kritischen Bericht zum genannten NMA-Band, dort S. 49.

kursiv), im dritten wird das ganze Textzitat (aus: Jacopo Sannazaro, *Arkadia*: Ekloge VIII/10–12) nach dem Libretto in Anführungszeichen gesetzt.

Für die Redaktion des italienischen Textes verdanken wir Pierluigi Petrobelli und Gloria Staffieri wesentliche Hinweise und Anregungen.

## 2. Aufführungspraktische Hinweise

*Appoggiaturen*: Obwohl Mozart in seinem Autograph ungewöhnlich viele Appoggiaturen annotiert, werden zusätzlich Herausgebervorschläge in den Rezitativen in Kleinstich über den Gesangssystemen angebracht. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern sollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen, allerdings mit dem Hinweis, dass in dieser Frage ein Konsens gefunden werden sollte. Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen (zum Beispiel in *Fiordiligi*s Arie No. 14, T. 59 und T. 63) wurde auf Appoggiatur-Vorschläge in den geschlossenen Nummern verzichtet.

*„Eingänge“ und Fermaten-Auszierungen*: Die Möglichkeit zur Improvisation bei der „Eingangs“- oder „Übergangs“-Fermate wird in dieser Edition jeweils durch Fußnote angezeigt, und zwar lediglich in verbaler Form, um die Phantasie und Kreativität der Sänger nicht einzuengen. Auch hier gilt, was im vorigen Absatz über die Appoggiaturen gesagt wurde: Übereinstimmung ist Voraussetzung, und allein Stilgeschmack sowie künstlerisches Vermögen des Sängers entscheiden darüber, ob und in welcher von der textlichen und musikdramatischen Situation abhängigen Form ausgeziert werden soll oder nicht. Da Mozart selbst für „Eingänge“ Beispiele gibt, deren Extreme zwischen dem kurzen Übergang in No. 2 (T. 33) und der auskomponierten, vom Orchester begleiteten Koloratur der beiden Schwestern in No. 20 (T. 29–34) liegen, sollte sich der Sänger in diesem Rahmen bewegen.

*Klarinetten*: Mozart verlangt in zwei E-Dur-

Nummern verschieden gestimmte Klarinetten, und zwar im Terzettino No. 10 Klarinetten in A, dagegen in *Fiordiligi*s Rondo No. 25 Klarinetten in H. Der Grund mag darin liegen, dass der weichere Klang der tief gestimmten A-Klarinette dem Charakter von No. 10 eher entspricht als die H-Klarinette, die ihrerseits in No. 25 recht am Platze zu sein scheint.

In Ferrandos Arie No. 24 ergibt sich im Hinblick auf die beiden Klarinetten folgende Situation: Die thematische Verwandtschaft der Arie mit dem fragmentarischen Rondo zu einem Klarinettenquintett in A KV Anh. 88 (581a) und die Tatsache, dass Mozart in der zweiten Klarinette mehrfach die tiefen Töne d und c verlangt, lässt die Vermutung zu, dass für die Ausführung auch dieser Stimme, wie auch in anderen Werken seit dem „*Stadler-Quintett*“ KV 581, die nach unten erweiterte „*Bassettklarinette*“ gemeint ist.

*Continuo-Aussetzung*: Der Basso continuo in den *Secchi* oder *Recitativi semplici* ist in einem etwas kleineren Stichgrad ausgesetzt, und zwar in einer möglichst einfachen Weise, die bei Aufführungen selbstverständlich Raum zur Abänderung und vor allen Dingen zur Improvisation zulässt.

## 3. Zu einzelnen Nummern und Rezitativen

Einleitend seien einige übergreifende Fragen behandelt:

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

b) Den Namen „Guglielmo“ schreibt Mozart in verschiedener Form: „Guillelmo“ und „Guilelmo“ (in den Rezitativen nahezu durchgehend mit „Guil.“ abgekürzt). Das Libretto buchstabiert den nicht abgekürzten Namen grundsätzlich „Guilelmo“. Diese Ausgabe verwendet die heute im Italienischen gebräuchliche Form „Guglielmo“.

c) In den Ensemble-Nummern 4, 6, 10 und 13 notiert Mozart den Dorabella-Part zunächst im jeweils ersten, den von Fiordiligi im zweiten Gesangssystem; später streicht er die Namen im Vorsatz der genannten Nummern aus und ändert die Reihenfolge durch Neuschrift der beiden Namen über den jeweiligen Systemen. Diese Korrektur hat Mozart offenbar zu einem Zeitpunkt vorgenommen, als er – wie in No. 18 und dann später im Verlauf der Oper – die uns bekannte Folge „Fiordiligi–Dorabella“ in den Vorsätzen vorschrieb. Die Zuordnung der beiden Partien zu den beiden Offizieren (also Fiordiligi zu Guglielmo, Dorabella zu Ferrando) ist aus dem Kontext der anderen Nummern von Anfang an eindeutig, jedoch ist davon auszugehen, dass in einem früheren Arbeitsstadium die Stimmlage der beiden Schwestern genau umgekehrt gedacht war, als sie dann später im Zuge der Niederschrift ihrer jeweiligen ersten Arien (No. 11 und No. 14) von Mozart endgültig fixiert worden ist. In Übereinstimmung mit der früheren Stimmlagen-Zuweisung steht auch die Tatsache, dass sich Guglielmo in „Rivolgete a lui lo sguardo“ KV 584 (Dezember 1789) in der ersten szenischen Anweisung (T. 2) zunächst an Dorabella und erst dann (gefordert durch die zweite szenische Anweisung in Takt 22) an Fiordiligi wendet; in beiden Anweisungen hat Mozart später die ursprünglich geschriebenen Namen durchgestrichen und den jeweils anderen darüber gesetzt.

d) In den beiden Finali (No. 18 bzw. No. 31) sind die Partien von Fiordiligi und Despina teilweise auf ein und demselben System notiert (T. 155ff. bzw. T. 224f.), und gelegentlich (in No. 18: T. 180f.) nimmt Despina auch die höchste Lage ein: Wir haben uns deshalb veranlasst gesehen, in den zitierten Takten der beiden Nummern, abweichend von der sonstigen Anordnung der drei Frauenpartien, Despina an oberer Stelle zu placieren.

e) Von den Strichen werden in den folgenden Bemerkungen zu einzelnen Nummern und Rezitativen nur jene behandelt, die mehr

oder weniger als original erkennbar und deshalb mit „Vi-de“-Vermerken in unserer Ausgabe gekennzeichnet sind.

\*

No. 2 *Terzetto*: Die Vorlage für Da Pontes Text, vornehmlich für Don Alfonsos Verse, ist in Pietro Metastasio's berühmter Arietta „È la fede degli amanti“ aus *Demetrio* (II.3) zu suchen.

*Recitativo* [No. 8a *Quintetto*]: Wenn Mozart zu Beginn über dem System von Violine I „Recitativo“ schreibt, so entspricht das zwar der für Rezitative typischen Textgestaltung Da Pontes (acht „versi liberi“: Sieben und Elfsilbler ohne Reimschema, aber mit Schlussreim), doch hat der Komponist an dieser Stelle wohl am einschneidendsten in die Vorlage des Librettisten eingegriffen: Mozart setzt sich über die Konzeption Da Pontes hinweg und gestaltet mit dessen Rezitativtext eine der schönsten Ensemble-Nummern der Oper.

Bei der ungewöhnlichen Art der Silbentrennung in den Takten 1 bis 7 folgen wir Mozart: Pünktchen (statt *Divise*) sind ohne Zweifel bildlicher Ausdruck für den Gemütszustand der beiden Schwestern („piangendo“), und diese ungewöhnlichen Trennungszeichen finden (in ironischer Absicht?) auch für die beiden Männer Anwendung. Das F-Dur-Stück (im Partitur-Autograph als Rezitativ ohne Systemvorzeichnung notiert, weshalb die erforderlichen Vorzeichen, wie auch in dieser Ausgabe, vor die Noten gesetzt sind), erhält bei uns die Nummer „8a“ (wodurch wir von der üblichen Nummerierung mit „9“ abweichen), die Wiederholung von No. 8 (Coro) die Nummer „9“, und die weitere Nummerierung entspricht dann der gewohnten.

*Atto primo / Scena VIII*: Am Schluss des *Accompagnato* in *Scena VII* hat Mozart nach dem Doppelstrich zunächst vorgeschrieben: „Cavatina di / Despina:“ und zu Beginn der nächsten, der achten Szene vermerkt: „Dopo la cavatina di Despina: / Scena 8:<sup>va</sup>“ Beide Vermerke hat Mozart später gestrichen und am

Ende des *Accompagnatos* den Hinweis „*segue scena / VIII*“ eingefügt. Despina sollte also für ihren ersten Auftritt eine Cavatine erhalten. Ihr Text fehlt im Libretto ebenso wie auch eine musikalische Ausformung bis heute nicht bekannt geworden ist. Das Terzettino No. 10 und das sich anschließende Rezitativ bilden ein Doppelblatt des Papiers vom „Typ I“; das folgende Rezitativ „*Che vita maledetta*“, mit dem Despina auftritt, steht auf einem Einzelblatt des Papiers vom „Typ II“. Es ist also nicht auszuschließen, dass Mozart Despinas vorgesehene Auftrittsnummer (nach Da Pontes handschriftlicher Textvorlage?) in einem früheren Stadium tatsächlich komponiert, dann aber verworfen hat.

*No. 14 Aria:* Den Hinweis auf die falsche Textdeklamation in Takt 83 verdanken wir Frau Kammersängerin Sena Jurinac (Augsburg); die im Kleinstich beigegebene Korrektur möge von der Praxis angenommen werden.

*No. 15 Aria:* Das Libretto enthält (neben dem Textincipit der ursprünglichen Arie No. 15) nach der ersten Strophe zwei weitere Vierzeiler, auf deren Vertonung Mozart verzichtet hat. Zu KV 584 („*Rivolgete a lui lo sguardo*“: Anhang I) ist zu bemerken, dass mit dem Vers „*se balliamo, un Pich ne cede*“ (S. 614: T. 97ff.) auf den berühmten italienischen Tänzer Carlo Le Pick (1744–1806) angespielt wird; Le Pick war Schüler und Protagonist Jean Georges Noverres und Mozart selbstverständlich bekannt.

*No. 18 Finale:* Im Abschnitt mit den Takten 267 bis 291 hat Mozart erneut in Da Pontes Vorlage eingegriffen: Er verzichtet auf den im Textbuch angezeigten Einbezug von Don Alfonso, und zwar wohl deshalb, weil die vier Verse inhaltlich nicht auf den „Drahtzieher“ passen (schon gar nicht „*a parte*“ gesungen wie es das Libretto vorsieht), zum anderen aber auch, weil Mozart ohne Zweifel davon ausgegangen ist, dass Don Alfonso mit Despina spätestens ab Takt 198 die Bühne verlassen hat, selbst wenn eine entsprechende szenische Anweisung bei Da Ponte fehlt. Umgekehrt

verzichtet das Libretto auf Don Alfonsos Mitwirkung für einen Text, den Mozart für die beiden Schwestern und Don Alfonso übernimmt: Takte 362 bis 365.

Der mögliche Strich für die Takte 461 bis 475 ist im Autograph durch entsprechende Rötelveilmerke angezeigt, die von Mozart stammen, zumindest aber von ihm veranlasst worden sein könnten. Außer in der ersten Sukowaty-Kopie (der notierte Abschnitt wurde dort nachträglich gestrichen) sind die 15 Takte in der herangezogenen Sekundär-Überlieferung nicht enthalten; deshalb weicht unser Notentext in den Klarinetten für die Takte 462 bis 467 bzw. in den Klarinetten und Fagotten für die Takte 469 bis 471 von dem seit der Ausgabe von Julius Rietz (Leipzig 1871) verwendeten erheblich ab. – Der von uns für den Strich in Takt 476 auf gesonderten und kleiner gestochenen Systemen beigegebene Anschluss ist dem sekundären Quellenmaterial entnommen.

Der andere, längere Strich im ersten Finale (T. 515–585) wird im Autograph wiederum durch (möglicherweise originale) Rötelveilmerke gefordert; er ist, wie übrigens auch der zuvor angesprochene, textlich wie musikalisch sinnvoll und für die Praxis akzeptabel.

*No. 21 Duetto con Coro:* Diese Nummer fehlt in Mozarts Partitur-Autograph, ist aber in Sekundärquellen überliefert, von denen allein die erste Sukowaty-Kopie einige Takte enthält, die in den bisherigen Ausgaben von *Così fan tutte* fehlen, nämlich unsere Takte 25 bis 37, die mit der instrumentalen Einleitung und dem Schluss der Nummer korrespondieren. Bei der weiter oben bereits angesprochenen und vor allem in No. 31: Finale (vgl. dort die Einzelbemerkung zu T. 545–558) deutlich zutage tretenden Nähe dieser Sukowaty-Partitur zu Mozarts Autograph ist nicht auszuschließen, dass diese 13 Takte auf Mozart selbst zurückgehen, doch ist der Notentext teilweise so schlecht überliefert, dass tiefgreifende Konjekturen (etwa in T. 33f.) nötig werden. Die 13 Takte in der Sukowaty-Kopie sind später

gestrichen worden, weshalb wir sie mit „Vide“ versehen haben.

*Atto secondo / Scena IV, Recitativo „Il tutto deponete“ mit No. 22:* Das Rezitativ endete ursprünglich volltaktig in D-Dur, und Mozart vermerkte nach dem Doppelstrich: „segue Aria / di Don Alfonso“. Das folgende Stück (No. 22) setzte zunächst auftaktig ein (Achtel ohne Grundton d im Bass), doch entschloss sich Mozart nach der Niederschrift von sieben  $\frac{6}{8}$ -Takten zur Korrektur der Takt-Einteilung, die einen volltaktigen Beginn (mit Grundton d im Bass) zur Folge hatte.

*Atto secondo / Scena VI, Recitativo „Barbara! Perché fuggi?“ mit No. 24:* Im Autograph hat Mozart am Rezitativ-Ende zum Vermerk „segue l’Aria di Ferrando“ später hinzugefügt: „dopo queste viene scena 7:<sup>ma</sup> Recitativo Istromentato / di Fiordiligi e Rondò“. Der Strich von Ferrandos Arie ist also durch Mozart sanktioniert, und aus seiner nachträglich angebrachten Anweisung ist mit einiger Sicherheit zu schließen, dass das Accompagnato der Fiordiligi (*Scena VII: „Ei parte ... senti! ... Ah no ... partir si lasci!“*) ursprünglich im Autograph enthalten war (vgl. dazu oben S. VI).

*Atto secondo / Scena VIII, Recitativo „Amico, abbiamo vinto!“:* Den Accompagnato-Teil beschloss Mozart ursprünglich bereits nach den Worten „dammi consiglio“ (T. 90) in c-Moll und mit dem Vermerk „segue l’aria di Guglielmo“, den er später (einschließlich der Kadenz V–I) strich. Auf einem nur einseitig beschriebenen Blatt (232) hat Mozart mit Vorsatz neu begonnen und die endgültigen Takte 90 bis 97 notiert. Der Übergang zur Guglielmo-Arie (No. 26) erfolgt dann „attacca“ und nach D-Dur kadenzierend, der Dominante zur erst in Takt 5 erreichten Grundtonart.

*Atto secondo / Scena X, Recitativo „Ora vedo che siete“:* Im Autograph endet das Rezitativ (ab T. 56 musikalisch anders geführt als in unserer Ausgabe wiedergegeben) in E-Dur, was anzeigt, dass die folgende Arie (jetzt Dora-bellas B-Dur-Arie) zunächst in einer anderen Tonart geplant war. Mozart hat den Rezitativ-

schluss mit Modulation nach E-Dur in seiner Handschrift nicht abgeändert, doch überliefert das sekundäre Quellenmaterial einen F-Dur-Schluss, der mit großer Wahrscheinlichkeit auf Mozart zurückgeht; deshalb bringen wir ihn (wie vor uns alle Ausgaben) im Haupttext und verweisen den autographen E-Dur-Schluss in den Anhang II/1 (S. 624).

*Atto secondo / Scena XI–XII, Recitativo „Come tutto congiura“:* Die in Mozarts Partitur-Autograph von unbekannter Hand und auf anderem Papier überlieferte und wohl erst später entstandene Rezitativ-Version hat unserer Meinung nach ein (noch) nicht bekannter Komponist (kein Kopist!) geschrieben: Zu Mozart gibt es hier keine Verbindung. Wie schon frühere Ausgaben, stellen wir diese Fassung in den Anhang (II/2: S. 624–628) und bringen im Haupttext die Version der sekundären Überlieferung, die auf Mozarts verloren gegangener Niederschrift fußen dürfte.

In Analogie zu Mozarts originalen Unterstreichungen im Worttext (vgl. weiter oben: S. VIII) heben wir das im Libretto kursiv ausgezeichnete französische Wort „abrégé“ ebenfalls durch Unterstreichung hervor (T. 31: Hauptteil bzw. T. 34: Anhang II/2).

*No. 30 „Tutti accusan le donne“:* Mozart hat die Text-Vorlage insofern erweitert, als er Don Alfonsos Aufforderung an die beiden Offiziere, sie mögen die Quintessenz mit ihm wiederholen, wörtlich nimmt und „auskomponiert“. Im Textbuch ist die Devise durch kursive Type und längere Striche zwischen den Silben hervorgehoben. Mozart setzt im Autograph (Gedanken-)Striche, die wir übernehmen, verzichtet aber auf weitere Auszeichnung.

*No. 31 Finale, T. 173–204 (207):* Im Zusammenhang mit der leichteren, fast homophon geführten Alternativ-Fassung (dazu und zu den Skizzen des As-Dur-Kanons vgl. weiter oben im Abschnitt *Die Quellen*: S. VI f.) sei festgehalten, dass die beiden letzten dieser 13 Takte (vgl. Anhang III) auch die harmonische Folge der Übergangstakte 204 bis 207 mit einbeziehen, wobei der Anschluss zu Takt 208

durch Angaben wie „All.“ und „attacca“ geregelt wird. Hierzu und auch zur Quellensituation beim „Vi-de“ für Takt 205 nach Abschluss des As-Dur-Kanons mit *ossia* für Violine I in den Takten 206 bis 208 sei nachdrücklich auf den Kritischen Bericht zu NMA II/5/18 verwiesen. Die szenische Anweisung „bevono“ in Takt 205 hat Mozart auf Mitte der vier Gesangssysteme gesetzt, so dass sie sich auf alle vier Protagonisten beziehen könnte; wir erweitern die Anweisung nach dem Libretto sinngemäß zu: „Le donne bevono“.

Takte 236 und 237: Alle bisherigen Ausgaben (ab dem Partitur-Erstdruck von 1810) lassen die Bratschen in beiden Takten mit dem Notentext der Takte 232 bis 235 weiterlaufen. Wir sehen keinen Grund, Mozarts originale (und richtigere) Notation zu korrigieren.

Takt 289f.: Die Überlieferung gibt auf die Frage, ob der Skalenübergang zur Marschmusik aus dem ersten Akt (mit der die Rückkehr der „sposi vostri“ angekündigt wird) von beiden Flöten oder nur von Flöte I auszuführen ist, keine eindeutige Antwort. Frühere Ausgaben haben sich für „I<sup>mo</sup>“ entschieden, wir plädieren im Haupttext für „a 2“ und weisen mit Fußnote auf die andere Möglichkeit hin.

Beim Übergang vom Allegro-Abschnitt im Dreivierteltakt (T. 310ff.) zum Alla breve in Takt 356 fehlt im Autograph eine neue Tempo- bezeichnung, während in der ersten Sukowaty-Kopie sowohl in der Haupt- als auch in der Bläserpartitur „Andante“ steht, vermutlich irrtümlich, da mit Takt 372 ein Andante-Abschnitt einsetzt. Die Partiturskopie aus der Staatsbibliothek zu Berlin wiederholt in ihrem Hauptteil „Allegro“; wir folgen dem Autograph.

Den Strich für die Takte 545 bis 558 hat Mozart selbst in der ersten Sukowaty-Kopie angebracht. (Zur Skizze für die Gesangsstimmen in T. 545–574 vgl. oben im Abschnitt *Die Quellen*, S. Vf.).

## ZUR EDITION

Berichtigungen und Ergänzungen der Herausgeber sind im Notentext typographisch gekennzeichnet, und zwar:

Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, tr-Zeichen) und Ziffern durch kursive Type, Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich (in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt); Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern.

Ziffern zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. sind stets kursiv gestochen, die ergänzten in kleinerer Type.

Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h.  statt ); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung nicht möglich. Unsere Ausgabe verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift  etc. Soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bogen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind in der Regel ohne Kennzeichnung ergänzt.

Darüber hinaus gelten für diese Edition folgende Besonderheiten:

a) Die Wiedergabe der originalen („alten“) Schlüssel für die Gesangsstimmen als Vorsatz jeweils zu Beginn einer Nummer oder eines Rezitatives entfällt; sie sind stattdessen einmal im Personenverzeichnis auf Seite 2 enthalten.

b) Auf die sonst in der NMA weitgehend geübte Praxis, Pausensysteme großzügig mitlaufen zu lassen, wird verzichtet. Stattdessen kommt die „variable Akkolade“ zur Anwen-

dung: Pausensysteme entfallen überall dort, wo einteilungsmäßige Gründe dies erfordern (also vornehmlich in den Ensemble-Sätzen); zur Verdeutlichung sind vor jeder Akkolade (Ausnahme: die Secchi) als „Leiste“ abgekürzte Instrumentenbezeichnungen in kursiver Type angebracht. Daraus ergibt sich von selbst, dass Angaben wie „a 2“ oder „I<sup>mo</sup>“ und „II<sup>do</sup>“ in den paarweise notierten Bläsern immer dort, wo zur Verdeutlichung erforderlich, von Akkolade zu Akkolade wiederholt werden. Aus dem Prinzip der variablen Akkolade ergibt sich weiterhin: Die Namen der Gesangspartien werden nicht nur in der Leiste (abgekürzt) genannt, sondern auch innerhalb der Akkolade beim Neueinsatz (gelegentlich aus Platzgründen in abgekürzter Form) wiederholt.

c) Die szenischen Anweisungen aus dem Autograph (bzw. aus den Ersatzquellen für die dort fehlenden Teile) werden von denen des Librettos typographisch wie folgt unterschieden:

Autograph bzw. DON ALFONSO solo, poi  
Ersatz-Quellen: DESPINA.  
= Anweisung in der Szenenüberschrift  
(piano a DON ALFONSO)  
= szenische Anweisung innerhalb der Akkolade

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

Freie Ergänzung: (*piano a DON ALFONSO*)

d) Typographische Differenzierung im Notentext entfällt mit Ausnahme der unter c) angeführten Unterscheidungen immer dann, wenn ausschließlich Ersatzquellen heranzuziehen waren: in No. 21, im Rezitativ vor No. 25 so-

wie bei den fehlenden Bläserstimmen in den Nummern 13, 18 und 31, aber auch im Falle der in Mozarts Partitur-Autograph von unbekanntem Händen notierten Abschnitte.

e) In der Regel unterbleibt die Angleichung verschiedenartiger Artikulation ein und derselben Phrase an Parallelstellen und von Stimme zu Stimme, stattdessen wird von der Möglichkeit zusätzlich gestrichelter Bogensetzung Gebrauch gemacht. Editoriale Eingriffe und Zusätze werden vorsichtig und sparsam vorgenommen, und bei der Wiedergabe von Schlusstrichen, von Doppel-, aber auch einfachen Taktstrichen bei Tempo-, Tonarten- und Taktwechsel folgen die Herausgeber zumeist Mozarts Autograph.

f) Bläser und Pauken: Muta-Vermerke und Hinweise auf neue Stimmung beim Einsatz (zum Beispiel „in La/A“) sind als Zusätze kursiv gekennzeichnet, entsprechende Hinweise in gerader Type (zum Beispiel „Corni in Es“) dem Autograph oder den Ersatzquellen entnommen.

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

h) Ein Wort noch zur Wiedergabe von Mozarts verschiedenartigen Fermaten: Neben der normalen Fermate setzt Mozart auch Großfermaten, die wir übernehmen (vgl. zum Beispiel S. 34). Wird eine Großfermate ergänzt, ist sie nicht kleiner, sondern schwächer gestochen.

Salzburg, im Oktober 1998 Faye Ferguson  
Wolfgang Rehm  
Revidiert, im Januar 2007 Wolfgang Rehm

# PREFACE

Proceeding from Constanze Mozart's remarks included in *A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*, however a source long overlooked by Mozart scholars, Bruce Alan Brown and John A. Rice pointed out as early as the mid-1990s that Lorenzo Da Ponte's libretto *La scuola degli amanti* was originally intended for the Viennese court composer and theater conductor Antonio Salieri (1750–1825). The two scholars succeeded in unearthing Salieri's autograph manuscript in the music department of the Österreichische Nationalbibliothek Wien, where it is preserved under the shelf mark "S. m. 4531". The manuscript contains the first two numbers of the libretto, "La mia dorabella capace non è" (No. 1, in fragments) and "È la fede delle femmine" (No. 2), along with a short intervening recitative for Don Alfonso. The reason why Salieri discontinued work on the opera remains a mystery, apart from some fairly vague remarks from Constanze and the Novellos, nor do we know why the commission was passed on to Mozart. According to the wording of the entries for "Rivolgete a lui lo sguardo" (K. 584) and the entire "Dramma giocoso" in his autograph thematic catalogue (December 1789 and January 1790), Mozart was responsible for the work's overall title, *Così fan tutte*.<sup>1</sup>

## First Performances

The première of the third and last of Mozart's Da-Ponte operas, *Così fan tutte*, K. 588, took

1 The "Salieri vs. Mozart" problem in connection with *Così fan tutte* is discussed in detail (with many examples from the Salieri numbers) in Bruce Alan Brown and John A. Rice: "Salieri's *Così fan tutte*," *Cambridge Opera Journal* 8 (1996), no. 1, pp. 17–43, and John A. Rice: *Antonio Salieri and Viennese Opera* (Chicago and London, 1998), chap. 14: "Mozart and Salieri," pp. 459–92 (esp. 474–9).

place on 26 January 1790 at the "Imperial and Royal National Court Theater" (Burgtheater) in Vienna. Singing and acting under the composer's direction (according to the listing of "Characters" in the Viennese libretto print of 1790) were:

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

Singers, therefore, whose abilities were known to Mozart, who had already made appearances in *Le nozze di Figaro* (Vienna, 1786 and 1789), in *Don Giovanni* (Vienna, 1788) and for whom he had written substitute arias in operas of other composers. *Così fan tutte* was successful: it was performed again on 28 and 30 January and on 7 and 11 February. The death of Emperor Joseph II on 20 February 1790 interrupted the run of performances, yet the opera would be taken up again on 6 June and would be repeated another five times by 7 August of the same year. After that it would not be staged again in Vienna in Mozart's lifetime. – As early as May 1791 the work was played in Frankfurt on the Main and the following June in Mainz, on both occasions in a German version (the title: *Liebe und Versuchung oder So machen's die Mädchen*), and that same year even enjoyed performances in Prague, Dresden and Amsterdam, sometimes in Italian, sometimes in German and more or less revised. The cornerstone of a highly ramified dissemination (one not always faithful to the work) was thus already laid during Mozart's own lifetime.

## Commission and Composition

The incomparable successes Mozart experienced in Prague in 1787 with *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni* would, however, bring no immediate new opera commissions. It is not until December 1789 and January 1790 that references to a new opera – *Così fan tutte* – can be found in Mozart's handwritten catalogue of his own works. The first reference to a new opera comes from Mozart himself, who writes in a particularly heartrending letter to his friend and Masonic brother Michael Puchberg in December 1789: "next month I will receive from the Directorate (according to present arrangements) 200 ducats for my new opera [...] can you and will you lend me 400 fl. [Gulden] until then [...] I beg you again, snatch me just this one time away from my fatal situation. When I receive the money for the opera, you will most certainly get back your 400 fl." In actuality Mozart received the usual 100 ducats (= 450 Gulden) for *Così fan tutte*. At the conclusion of the letter he adds: "But on Thursday [31 December 1789] I invite you (but just you alone) to my place at 10 in the morning, to a small opera rehearsal; – I am inviting only you and [Joseph] Haydn." On 20 January 1790 Mozart appealed again to Puchberg and noted that "Tomorrow [...] in the theater" will be "the first instrumental rehearsal". Finally in another Puchberg letter of 12 (?) June 1790 Mozart writes: "I am here [in Vienna] to direct my opera" – the second run of performances had begun on 6 June.

Further contemporary documents referring to the commissioning and composing of *Così fan tutte* are not known, with two exceptions of widely differing import: in a single passage from his *Memoirs*, published in New York from 1923 to 1927, Lorenzo Da Ponte comments that he wrote an opera, *La scuola degli amanti*, for his beloved, the singer Francesca Gabrielli (known as Adriana Ferrarese del Bene), with music by Mozart. The other exception: Mozart's autograph score, which has

been preserved in a virtually complete state. Alan Tyson, to whose examinations of paper and watermarks in Mozart's manuscripts both recent Mozart research and the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) are indebted for essential insights, also occupied himself with *Così fan tutte* (in particular the first act) and in 1984 published his study *Notes on the Composition of Mozart's Così fan tutte*<sup>2</sup>. Tyson's conclusions and theories were not only of decisive importance to this edition: they also substantially influenced our work. There are but three boundary dates for the composition of *Così fan tutte*: "in December [1789]", Mozart's date in his handwritten catalogue of works for K. 584 "Rivolgete a lui lo sguardo" ("an aria which was intended for the opera *Così fan tutte*"), the other catalogue date for the entire opera: "in January 1790:", and the date of the premiere, 26 January 1790. If the Mozart literature is to be believed and the commission for the opera in actuality a result of the new staging of *Figaro* in Vienna, then it would have been issued at the earliest at the beginning of September 1789, with composition of the music commencing in October.

An earlier date for the commission of *Così fan tutte*, for instance in the spring of 1789, can probably also be excluded on the grounds that Mozart, during his travels of 1789, would surely not have missed an opportunity to report about a new opera in his letters to Vienna. There remains the possibility of a commission following his return to Vienna: from mid-June to the end of August, a possibility which cannot be excluded but which also cannot be proven. Mozart completed or composed the following major works beginning in June 1789: the first of the so-called "Prussian String Quartets," K. 575; the last piano Sonata,

2 In: *Journal of the American Musicological Society* XXXVI/2 (Summer 1984), pp. 356–401, reprinted in: Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Massachusetts and London, 1987, pp. 177 to 221. – See also as supplement NMA X/33/Part 2: *Wasserzeichen-Katalog* (Alan Tyson).

K. 576; the two substitute arias K. 577 and 579 for *Le nozze di Figaro*; the substitute arias K. 578 and 580; and the “Stadler Quintett” K. 581, which he dates with 29 September 1789 in his catalogue of works. Add to this his other private worries in these weeks and months: the chronic illnesses of Constanze and financial problems. All things considered, the date for the beginning of the composition of *Così fan tutte* will probably have to remain as the “fall of 1789.” This, of course, means that Mozart set the music to paper in the incredibly short timespan of four months. The evidence of the autograph, a working manuscript, supports this conclusion: scarcely another opera score of Mozart’s reveals so many small-and large-scale abbreviations and other notational conveniences, just as it also bears all the earmarks of a compositional process that was not always simple: numerous corrections, alterations and later additions, to say nothing of surviving sketches.

\*

Information about the two principal paper types used by Mozart can help us to refine the dating of the compositional phases: Written on paper of “Type I” is not only K. 584, but also the two arias K. 582 and 583, which bear Mozart’s dating “in October [1789]”, and which he composed – as substitute arias in operas of other composers – for Louise Villeneuve, the first Dorabella. This set of circumstances may well be said to support the assumed date for the beginning of composition of *Così fan tutte*: “fall of 1789”. Up to the end of January 1790 Mozart essentially worked and wrote in the following order:

a) Numbers 1 through 4, 6, 7, 10, 11, 13, 15 (= K. 584) and 16, i. e., primarily the ensemble pieces of the first act: for these Mozart used exclusively paper of “Type I”.

b) In December Mozart decided to discard the first aria of Guglielmo (K. 584), which he had already completed, and proceeded to write out the remainder of the first act (the

solo numbers 5, 12 and 14, the Chorus No. 8 = 9 and the Finale No. 18) and the entire second act on a new paper that had not yet been used in the opera (“Type II”).

Numbers bridging the above-mentioned groupings embrace those pieces for which Mozart drew on both paper types simultaneously: the Quintet No. 8a, Ferrando’s first aria (No. 17), and also Dorabella’s scene in the first act, the recitative of which, “Ah scostati” (“Type II”), can scarcely have been composed at a time other than that of the aria (No. 11), written on paper of “Type I”. – A special case remains to be mentioned; namely, No. 13 (Sestetto): here Mozart used paper of “Type I” together with a single bifolio of paper of an entirely different sort that he would otherwise use only in the autograph score of *Die Zauberflöte*. The *Ouverture* is also written on paper of “Type II” and, as usual for Mozart, probably shortly before the Premiere.

## Da Ponte’s Libretto and a Legend

The third and last “libretto” that Lorenzo Da Ponte (1747–1838) penned for Mozart is the point of origin not only of legends concerning the commission and subject of the opera, but also of its false appraisal until well into the 20th century. If this is not the place to pursue such matters, it is nevertheless useful to recapitulate their essentials as recounted in the more recent literature.

Even the Mozart biographers (Franz Xaver Niemetschek and Georg Nikolaus Nissen) complained that Mozart wasted his “celestially sweet melodies” on such “a miserable concoction of text”, however, that it would not have been clever of him “to decline the commission”, and that “he had been expressly charged with [...] the text.” Neither Niemetschek nor Nissen mentions by name the person who commissioned the work, and it is not until 1837 that Friedrich Heinse expands the legend of Mozart’s being forced to set the

libretto of *Così fan tutte* to music. According to Heine it was Emperor Joseph II himself who commissioned an opera that was to take as its subject an actual incident in Vienna between two officers and their true-loves. Contrary to *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*, there is much to suggest that the subject of *Così fan tutte* was the brainchild of Lorenzo Da Ponte himself.

Mozart himself must have been convinced of the quality of his opera and thus also of Da Ponte's libretto, that he influenced in his characteristic manner: how else can one imagine that he invited Joseph Haydn to an "opera rehearsal" at his house and then apparently encouraged his older friend to accompany him to a rehearsal in the theater. Mozart (and quite late, posterity) correctly appraised the irony and bitter seriousness of the subject and translated Lorenzo Da Ponte's text into music of the most ingenious sort.

## The Sources

### A. Musical Sources

#### I. Mozart's autograph score

This was among the holdings of the Preußische Staatsbibliothek in Berlin that were evacuated during the Second World War; it is preserved today in two different libraries:

*Act One:* Biblioteka Jagiellońska Kraków: 174 leaves. Included in this volume are:

1. K. 584 = originally No. 15: Guglielmo's deleted aria (see Appendix I), which is followed by the substitute aria "Non siate ritrosi" (= new and final No. 15);

2. a single leaf inserted in Finale I (= No. 18), bearing measures 385 through 390 in the hand of a copyist (written upon the same paper used by Mozart for the rest of the Finale).

*Act Two:* Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: 138 leaves (among them two leaves of another paper type with the recita-

tive "Come tutto congiura" = Scene XI/XII in an unknown hand and in the version found in Appendix II).

The following are missing from Mozart's autograph score:

1. Duet with Chorus No. 21;
2. Scene VII of Act two: the recitative preceding the Rondò of Fiordiligi (No. 25);
3. Scene XIII of Act two: Recitative and No. 30 (see the beginning of the following section: *II. Autographs Preserved Individually*);
4. Trumpet and tympani parts to No. 13;
5. In Finale I (No. 18) the flute and bassoon parts measures 97 on (in Mozart's score measures 62 through 96 of these parts are written by a copyist), the horn parts from measure 141 on, and the Oboe, clarinet, trumpet and timpani parts throughout all of the Finale;
6. In Finale II (No. 31) all of the "Harmonie" parts, i. e. winds and timpani.

Since in the ensemble numbers with large orchestra Mozart was unable to fit his full score onto twelve-stave paper, he was forced to notate individual wind parts on extra leaves. He called attention to this "extra leaf" with a remark in m. 62 of Finale I and m. 310 of Finale II, but made no reference to the trumpet and timpani parts in No. 13.

#### II. Autographs Preserved Individually

1. Scene XIII of Act two, the pivot scene of the opera with No. 30, is among the lacunae in Mozart's autograph score. It was not until the 1960s that Wolfgang Plath discovered the original manuscript in the Music and Theater Division of the Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt on the Main, namely, in one of the boxes labeled "Così fan tutte", there "senselessly mixed together with utterly worthless material!"

2. Two fragments of a draft of Guglielmo's aria in Act two (No. 26): a) a single leaf notated on both sides, in the Staatsbibliothek zu Berlin, and b) an additional single leaf notated

on only one side, in the Stanford Music Library (Memorial Library of Music). Both fragments of the draft (see NMA II/5/18: Appendix II) have an alla-breve time signature: Fragment a) preserves the beginning of the draft, but in measure 17 takes a different turn as in the final version, while fragment b) includes material from later on in the draft and expressly shows that Mozart originally conceived Guglielmo's aria in the second act in a substantially different form.

3. Alternate version of measures 173 to 207 from Finale II (No. 31): a double leaf notated on three sides, in the Staatsbibliothek zu Berlin.

4. Two Sketches to Finale II (No. 31)

a) a leaf in the Bibliotheca Mozartiana of the Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg: the recto of the leaf which belongs to one of the paper types used by Mozart from the beginning 1786, preserves the fragmentary string-quartet movement K. App. 74 (587<sup>a</sup>); the verso preserves sketches of the vocal parts of the A-major canon in mm. 173 to 204 of Finale II.

b) A further Sketch leaf is known today only in a photocopy in the Photogramm-Archiv of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (Hoboken Collection). On the recto Mozart wrote out the beginning of the fragmentary Clavier Fantasia in F minor, K. App. 32 (KV<sup>6</sup> 383 C), on the verso, a sketch for the vocal parts in mm. 545–574 of Finale II.

Concerning both sketches see NMA II/5/18: Appendix V, and NMA X/30/3: *Skizzen* (Ulrich Konrad), leaves 89 and 90. The source materials listed above serve as basis for the new edition of *Così fan tutte* within the *Neue Mozart-Ausgabe* (= NMA II/5/18, two volumes: 1991, critical commentary 2003).

In addition, the following secondary sources were consulted to help resolve individual problems or to fill the above-mentioned lacunae in the autograph score:

### III. Contemporary and Early Score Copies

1. Vienna: Österreichische Nationalbibliothek (Music Collection), from the workshop of Wenzel Sukowaty in Vienna.

The score (in KV<sup>6</sup> designated as the "Direktionsexemplar der k. k. Hoftheater" is closely related to the autograph, or even directly copied from it.

2. London: Private Collection (Alan Tyson), likewise a Sukowaty copy.

3. Dresden: Sächsische Landesbibliothek.

4. Florence: Bibliotheca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini".

5. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

### B. Sources of the Libretto<sup>3</sup>

1. First edition of the libretto used at the Vienna première on 26 January 1790, containing the complete text of the subsequently withdrawn aria No. 15, "Rivolgete a lui lo sguardo" (K. 584). Copy consulted: Stadt- und Landesbibliothek Wien (Löhner Collection).

2. New impression of the Vienna libretto (probably likewise 1790) in which only the first line of the text for Aria K. 584 was left standing following the revision of the original print. Copy consulted: Stadt- und Landesbibliothek Wien (Löhner Collection).

3 These two sources are discussed in Ernest Warburton, ed.: *The Librettos of Mozart's Operas*, 7 vols. (New York and London, 1992), vol. 3: *The Da Ponte Operas*, pp. xiii–xv and 193–278, and vol. 4: *The Late Works, Translations, and Revisions*, pp. xv–xvi and 475–560. The first source only became known to the editors through Warburton's publication and was therefore not consulted for the NMA edition of 1991 (II/5/18). See also page 49 of the critical report for the above-mentioned NMA volume, presented by Henning Bey and Faye Ferguson in 2003.

## Special Remarks

### 1. Concerning the Italian Text

Mozart's text differs from that of the printed libretto, on the one hand, in matters of detail, and on the other hand, in changes and omissions of individual words or entire lines or stanzas, in the rearrangement of text and in the joining together of texts taken from Da Ponte's libretto. Minor variants are disregarded in this edition, while variants that alter the meaning of the text are reported locally in footnotes. The Italian text has been edited cautiously, namely, in comparison with modern Italian as normally used in new editions of texts from the 18th century. Old forms of words, such as "bebbero" as opposed to "bevvero"; are preserved, but, for instance, "sciegliete" or "scieglie" is replaced by the usual modern spelling "scegliete" or "sceglie". Conversely, in Fiordiligi's so-called "Felsen" aria (No. 14) "contra i venti" (instead of "contro ...") is left unchanged. Likewise when Mozart writes "foco" instead of "fuoco", we see no reason to modernize the spelling, inasmuch as Mozart also uses both spellings. We also do not alter "femina" to "femmina" when it is meant to rhyme with "semina", nor "pietate" in rhyme with "diventate".

Capitalization of words follows modern usage throughout (thus, for instance, capital letters as a rule after exclamation points or question marks) and we therefore refrain from the use of capitals for "oh dei" or "oh ciel".

Mozart's arbitrary punctuation, above all in the secco recitatives, is for the most part taken over verbatim; if, however, it confuses the meaning, it is altered either in accordance with the libretto print or freely by the editors. In the closed numbers Mozart uses punctuation sparingly; in those instances, have supplied; punctuation on the basis of the libretto print or according to modern usage. By word repetitions, such as on p. 366 (mm. 3/4) or in No. 31 (mm. 171f.), we have refrained from supplementing punctuation. In No. 31

Mozart (and this edition, accordingly) uses no punctuation in measures 251 through 278, probably in order not to disturb the flow of Despina's delivery as wordy. In a few cases Mozart emphasizes words in his score by underlining the text, e. g. on p. 60f. (m. 14 and mm. 15–16), during the palm reading play an words "Uh che bell' Emme! [= M] E questo è un Pi: [= P] / va bene: matrimonio presto.", or on p. 319f. in m. 11 and mm. 14f. the French words "en bagatelle" and "coquettizzar". In Don Alfonso's aria "Nel mare solca" (p. 115) the first line is likewise underscored, while the following two lines (at the beginning of a new page in the autograph score) are not. In the first two instances we follow Mozart's autograph (in the libretto the text is printed in italics rather than underscored), in the third instance we follow the libretto and set all three lines (taken from Jacopo Sannazaro's *Arcadia*: Eclogue VIII/10–12) in quotation marks.

For assistance in editing the Italian text we thank Pierluigi Petrobelli and Gloria Staffieri for useful hints and suggestions.

### 2. Suggestions for Performance

*Appoggiaturas*: Although Mozart wrote an unusually large number of appoggiaturas in the autograph, editorial suggestions for additional appoggiaturas in the recitatives are printed in small type above the vocal staves. These suggestions are not binding, but are merely intended to encourage the singer to free himself to his own ideas of improvisation, though to be sure, the solutions chosen must be consistent. With few exceptions (for instance, in Fiordiligi's aria No. 14, mm. 59 and 63) we have refrained from suggesting appoggiaturas in the closed numbers.

*"Lead-ins" and the Embellishment of Fermatas*: The possibility of improvisation at fermatas that are intended to "lead-in" or to "bridge" is also indicated by footnotes in this edition, but only verbally, in order not to limit the im-

agination and creativity of the singers. The same applies here as to the *appoggiatura*: consistency is of the essence and only stylistic good taste and the artistic gifts of the singer should determine if and in what form, depending upon the textual and music-dramatical situation, one should (or should not) add embellishments. Since Mozart himself provides examples of “lead-ins” whose extremes are represented by the brief transition in No. 2 (m. 33) and the elaborately composed coloratura of the two sisters, accompanied orchestra, in No. 20 today should (mm. 29–34), singers be expected to remain within these limits.

*Clarinets:* For two pieces in E major Mozart requires clarinets in two different keys, namely: in the Terzettino No. 10 clarinets in A, but in Fiordiligi’s Rondò No. 25 clarinets in B natural. The reason may well be that the lower-tuned A clarinet more closely captures the character of No. 10 than the B-natural clarinet, which in turn seems to be more suited to No. 25.

In Ferrando’s aria No. 24 the situation with the clarinets is as follows: the thematic similarity to the fragmentary Rondo of a projected clarinet quintet in A, K. App. 88 (582<sup>a</sup>), and the fact that Mozart frequently requires the low notes *d* and *c* for the second clarinet suggests that the latter part, as in other works post-dating the “Stadler Quintett” K. 581, was meant to be performed by the “basset clarinet”, which had an extended lower range.

*Continuo Realization:* The basso continuo in the secco, or simple, recitatives, is printed in somewhat smaller type and the harmonies realized in the simplest fashion. The realization is not binding and in performance may be altered or give way to improvisation.

### 3. The Individual Numbers and Recitatives

As introduction, the treatment of a few general questions:

a) Mozart arranges the two low male voices, Don Alfonso and Guglielmo, in differing se-

quences in the ensemble pieces, namely depending upon their range within the framework of the vocal score and with respect to their differing partners.

b) Mozart uses two different spellings for the name “Guglielmo”: “Guillelmo” and “Guilelmo” (in the recitatives almost always abbreviated “Guil.”). Without exception the libretto spells the name (when not abbreviated) “Guilelmo”. This edition uses the form of the name as usual today in Italian: “Guglielmo”.

c) In the ensemble numbers 4, 6, 10 and 13 Mozart initially writes the part of Dorabella in the first, the part of Fiordiligi in the second vocal staff; later he crosses out the names at the beginning of each of the above-named numbers and alters the sequence of the roles by entering the new names above the respective staves. Apparently Mozart made this correction at a time when he – as in No. 18 and then later in the opera – had already settled upon the final sequence of the roles, “Fiordiligi–Dorabella”. The pairing of the two female parts with the two officers (thus Fiordiligi with Guglielmo, Dorabella with Ferrando) is clear from the very beginning, based on the context of the other numbers; however, one can assume that during an early stage of the work the voice range of the two sisters was meant to be entirely reversed and was first finally settled upon by Mozart at the moment he wrote out the first aria for each of the two sisters (No. II and No. 14, respectively). Corresponding with this earlier reversal of roles is the fact that Guglielmo, in the first stage direction (in m. 2) of the aria “Rivolgete a lui lo sguardo”, K. 584 (December 1789), first addresses Dorabella and then (as required in the second stage direction in m. 22) Fiordiligi; Mozart later crossed out the names in both stage directions and replaced the one with the other.

d) In both finales (No. 18 and No. 31) the parts of Fiordiligi and Despina are sometimes written in one and the same staff (mm. 155ff.

and 224ff, respectively) and occasionally Despina is also assigned the higher range (No. 18: mm. 18off. We therefore decided, contrary to the usual arrangement of the three female roles, to place Despina on top in the above-named passages.

e) In the following commentary to the individual numbers and recitatives, only those cuts which are considered to be more or less original and which are identified by the remark “Vi-de” in our edition will be treated.

\*

*No. 2 Terzetto*: The source of Da Ponte’s text, mainly with respect to Don Alfonso’s lines, is to be sought in Pietro Metastasio’s famous arietta “È la fede degli amanti” from *Demetrius* (II.3).

*Recitativo [No. 8a Quintetto]*: If Mozart writes “Recitativo” above the staff of violin I at the beginning, it is merely in keeping with Da Ponte’s shaping of a typical recitative text (eight “versi liberi”: seven and eleven syllables without rhyme scheme, but with a closing rhyme), yet here the composer most decisively manipulates the model of his librettist: Mozart departs completely from Da Ponte’s conception to create one of the most beautiful ensemble pieces of the entire Opera.

We adopt Mozart’s unusual method of syllabication in measures 1 to 7: dots (instead of hyphens) are surely intended as a graphic representation of the frame of mind of the two sisters (“piangendo”), and these unusual signs of hyphenation (ironically intended) are also used in the parts of the two men. We assign this piece in F major (in the autograph score notated as a recitative without key signature, thus requiring individual accidentals before the notes, as in our edition) the number “8a” (at variance with the usual numbering “9”) and the repetition of No. 8 (Coro) the number “9”; the remainder of the edition follows the traditional numbering.

*Atto primo / Scena VIII*: At the close of the accompanied recitative in Scene VII, follow-

ing the double bar line, Mozart initially wrote: “Cavatina di / Despina:”, and at the beginning of the next, the eighth scene: “Dopo la cavatina di Despina: / Scena 8: <sup>va</sup>”. He later crossed out both remarks and at the end of the accompanied recitative added the notice “segue scena / VIII”. For her first entrance, then, Despina was to have sung a cavatina. A corresponding text is not to be found in the libretto, nor is any such work known today among musical sources. The Terzettino No. 10 and the following recitative are preserved on a double leaf of “Type I” paper, the next following recitative, “Che vita maledetta”, where Despina makes her entrance, on a single leaf of paper of “Type II”. The possibility is thus not to be excluded that at an earlier stage Mozart actually did compose the entrance number originally planned for Despina (following Da Ponte’s handwritten copy of the libretto?), only to discard it.

*No. 14 Aria*: We thank Kammer Sängerin Sena Jurinac (Augsburg) for calling our attention to the incorrect declamation in measure 83: we hope that the corrected version (printed in smaller type) will find its way into musical practice.

*No. 15 Aria*: After the first stanza the libretto includes (in addition to the text incipit of the original aria No. 15) two further four-liners which were not set by Mozart. With respect to K. 584 (“Rivolgete a lui lo sguardo”: Anhang I) it should be noted that the line “se balliamo, un Pich ne cede” (p. 614, mm. 97ff.) refers to the famous Italian dancer Carlo Le Pick (1744–1806); Le Pick was a pupil and protagonist of Jean Georges Noverre and, of course, known to Mozart.

*No. 18 Finale*: In measures 267 through 291 Mozart once again tampers with Da Ponte’s text. He disregards the instruction in the libretto to include Don Alfonso, namely because the lines are not characteristic of the “string puller” (and certainly not when sung “a parte”, as specified by the libretto), but also because Mozart undoubtedly assumed that Don

Alfonso had left the stage with Despina no later than measure 198, even if a corresponding stage instruction is not included by Da Ponte. On the other hand, the libretto does not provide for Don Alfonso's participation in a text which Mozart expressly sets for the two sisters and Don Alfonso: measures 362 through 365.

The possible cut for measures 461 to 475 is indicated in the autograph score with red crayon and might either have been made by Mozart himself or at least authorized by him. With the exception of the first Sukowaty copy (there the passage was notated but later crossed out) the 15 measures are not included in the secondary sources used for this edition; as a result, our musical text for the clarinets in measures 462 through 467 and for the clarinets and bassoons in measures 469 through 471 differs substantially from that of editions after Julius Rietz (Leipzig 1871). – The necessary alterations to form a connection after the cut, printed in small type on separate staves in measure 476, are based upon the readings of the secondary sources.

The other, longer cut in the first Finale (mm. 515–585) is likewise indicated in the autograph score in red crayon, possibly also by Mozart himself. Like the previous cut, it is textually and musically sound and acceptable in performance.

*No. 21 Duetto con Coro*: This piece is not included in Mozart's autograph score, but is preserved in secondary sources. Among these, the first Sukowaty copy includes several measures which are omitted in previous editions of *Così fan tutte*, namely, measures 25 through 37, which correspond to the instrumental introduction and the close of the number. Given the clear proximity of this Sukowaty copy to Mozart's original, as mentioned above and especially with respect to No. 31: Finale (see the individual remarks to mm. 545–558), the possibility should not be excluded that these 13 measures trace back to Mozart himself, yet

the musical text is occasionally so corrupt as to require emendation (for instance, in mm. 33ff.). The 13 measures were later crossed out in the Sukowaty copy, which is why we indicate a cut with "Vide".

*Atto secondo / Scena IV, Recitativo "Il tutto deponete"* with No. 22: The recitative originally ended with a full measure in D major, and after the double bar line Mozart noted: "segue Aria / di Don Alfonso". The following piece (No. 22) originally began with an upbeat (a quaver without the chord root d in the bass); however, after writing out seven measures of  $\frac{6}{8}$  meter, Mozart decided to correct the barring, thus beginning with a full measure (with the chord root d in the bass).

*Atto secondo / Scena VI, Recitativo "Barbara! Perché fuggi?"* with No. 24: In the autograph Mozart noted at the end of the recitative "segue l'Arie di Ferrando", later appending to this: "dopo queste viene scena 7:<sup>ma</sup> Recitativo Istromentato / di Fiordiligi e Rondò". The omission of Ferrando's aria is thus sanctioned by Mozart, and in light of Mozart's above-quoted addendum, one can be fairly certain that the accompanied recitative of Fiordiligi (*Scena VII: "Ei parte ... senti! ... Ah no ... partir si lasci"*) was originally present in the autograph score (see p. XVIII above).

*Atto secondo / Scena VIII, Recitativo "Amico, abbiamo vinto!"*: Mozart originally concluded the accompanied part of the recitative after the words "dammi consiglio" (m. 90) in the key of C minor and with the remark "segue l'aria di Guilelmo", which he later crossed out (including the V–I cadence). On a single leaf (232) notated on only one side Mozart laid out his score anew and wrote the final version of measures 90 through 97. The transition to Guglielmo's aria (No. 26) then proceeds "attacca", first with a cadence to D major, the dominant of the new tonic of measure 5.

*Atto secondo / Scena X, Recitativo "Ora vedo che siete"*: In the autograph score the recitative (the musical text from measure 56 on differing from our edition) ends in E major, indi-

cating that the aria to follow (now Dorabella's aria in B flat) was originally planned in a different key. The E-major ending in the autograph is not corrected. However, secondary sources preserve an ending in F major that may very well trace back to Mozart, for which reason we (as all previous editions) reproduce the F-major ending in the main text and assign the E-major ending to the Appendix (II/1: p. 624).

*Atto secondo / Scena XI–XII, Recitativo "Come tutto congiura":* Mozart's autograph score preserves a recitative version most probably composed later and written by an unknown hand on a different paper type. In our opinion this work was written down by a composer who has yet to be identified (and not a copyist!) and has nothing to do with Mozart. We (as all previous editions) assign this recitative to the Appendix (II/2: 624–628) and include the version of the secondary sources (probably based on Mozart's lost original) in the main text.

In analogy to Mozart's original underscoring in the vocal text (see p. XIXf. above), we, too, underscore the french word "abrégé" (m. 31 in the main text, m. 34 in Appendix II/2), which is printed in italics in the libretto.

*No. 30 "Tutti accusan le donne":* Mozart expanded the libretto text inasmuch as he takes Don Alfonso's invitation to the two officers – to repeat the quintessence after him – literally and sets the repetition to music. In the libretto the words are emphasized by italics and longer hyphens between syllables. In the autograph score Mozart separates the words with dashes (as do we), but refrains from other emphasis of the text.

*No. 31 Finale, mm. 173–204 (207):* In connection with the simpler, almost homophonic alternative version (concerning this and the sketches to the A-flat-major canon see the section *The Sources* above, p. XVIIIIf.) it should be noted that the last two of the 13 measures (see Appendix III) incorporate the harmonic sequence of the transition measures 204–207, whereby the connection at measure 208 is

made clear by such indications as "All.<sup>o</sup>" and "attacca". Concerning this and the readings of the sources at the "Vi-de" for measure 205 after the close of the A-major-canon, with *ossia* in violin I in measures 206 through 208, see the Critical Commentary to NMA II/5/18. In measure 205 Mozart wrote the stage direction "bevono" in the middle of the four vocal staves, possibly as a direction to all four singers; we follow the sense of the libretto and expand the text: "Le donne bevono".

Measures 236 and 237: in the violas all previous editions (since the first score edition of 1810) carry through the musical text of measures 232–235. We see no reason to correct Mozart's original (and more correct) notation. Measures 289f.: The preserved sources give no clue as to whether the scale passage leading to the return of the march music from the first act (which announces the return of "sposi vostri") is to be played by both flutes or only by the first flute. Earlier editions decided in favour "1<sup>mo</sup>"; we plead for "a 2" in the main text but in a footnote call attention to the other possibility.

In the autograph score the tempo indication is missing at the transition from the Allegro section in  $\frac{3}{4}$  time (mm. 310ff.) to cut time in measure 356, whereas the first Sukowaty copy (both in the full score and the short score for winds) marks the new section "Andante" (which is probably incorrect, since another Andante section begins with measure 372). The full-score copy in the Staatsbibliothek zu Berlin repeats "Allegro"; we, in turn, follow the autograph.

The cut for measures 545 through 558 is indicated by Mozart himself in the first Sukowaty copy. (Concerning the sketch for the vocal parts in mm. 545–574 see the section *The Sources* above, p. XVIIIIf.)

## EDITORIAL NOTE

Editorial emendations and additions to the musical text are typographically indicated as follows:

Letters (words, dynamic signs, trill signs) and numbers by italics, primary notes, accidentals before primary notes, staccato dashes and dots, fermatas, ornaments and rests of smaller value (minims, crotchets etc.) by small print (semibreve rests omitted in the sources are added without comment); slurs and ties by dotted lines; ornamental notes and embellishments, clefs, as well as accidentals before ornamental notes and embellishments by brackets.

Numbers grouping triplets, sextuplets etc. are always printed in italics, those supplied by the editor in smaller type.

Mozart writes single semiquavers, demisemiquavers etc. with a stroke (i. e., ,  instead of , ); in the case of ornamental notes a decision concerning shorter or longer execution is thus impossible. In such instances our edition, without exception, uses the modern note form ,  etc. If such an ornamental note is intended to be "short", the symbol "[]" will be placed above it. Slurs missing between ornamental notes or note groups and primary notes or at terminations, likewise signs of articulation at embellishments are as a rule added without comment.

Furthermore, the following details apply to this edition:

a) The original ("old") clefs used in the vocal parts are not indicated at the beginning of every number or recitative, rather they appear only once in the list of characters on page 2. b) The usual practice of the NMA to include staves for all instruments at all times has been replaced by the "movable brace": staves for instruments with rests are omitted wherever technically feasible (thus primarily in the ensemble pieces); with the exception of the secco recitatives, the abbrevi-

ated names of the instruments are set in italics before the brace. Where necessary for the sake of clarity, such indications as "a 2" or "I<sup>mo</sup>" and "II<sup>do</sup>" in the wind pairs are repeated from brace to brace. Because of the movable brace the following also obtains: the abbreviated names of the singers' roles are included in italics not only before the brace but also within the brace at new entrances (if necessary, where space is lacking, also in abbreviated form).

c) Stage directions in the autograph (or in substitute sources where the autograph is missing) and in the libretto are typographically differentiated as follows:

Autograph or substitute source: DON ALFONSO solo, poi  
DESPINA.

= direction in the scene  
title

(piano a DON ALFONSO)

= direction within the  
brace

Libretto 1790: [DON ALFONSO solo, poi  
DESPINA]

Editorial addition: (*piano a DON ALFONSO*)

d) With the exception of the criteria outlined in point c), typographical differentiations in the musical text are omitted where secondary sources are drawn upon exclusively, thus: in No. 21, in the recitative before No. 25 and in the case of the missing wind parts in Nos. 13, 18 and 31, and finally, in those sections of Mozart's autograph score written by unknown hands.

e) As a rule we have refrained from tacitly comparing articulations from passage to passage or voice to voice and have instead indicated alternative readings by means of dotted slurs etc. Editorial emendations and additions have been undertaken cautiously and sparingly, and as a rule we have reproduced final bar lines, double bar lines, but also simple bar lines at changes of tempo, key or meter in accordance with Mozart's autograph.

f) Winds and timpani: “Muta” remarks and indications for new tunings at entrances (for instance, “in La/A”), which are added by the editors, are set in italics, indications taken from Mozart’s autograph or from substitute sources (such as “Corni in Es”), in normal type.

g) Accidentals before longer note values that are tied from brace to brace (primarily in the secco recitatives) are always repeated in smaller type at the beginning of the new brace (however, see point d) in the preceding).

h) A final word concerning Mozart’s various fermatas: In addition to his normal fermata Mozart uses large fermatas, which we have also adopted (see, for instance, p. 34). If a large fermata is added by the editor, it will be set with thinner rather than smaller type.

Salzburg, October 1998

Faye Ferguson

Wolfgang Rehm

Revision, January 2007

Wolfgang Rehm

*(translated by Faye Ferguson  
and J. Bradford Robinson)*

© by Bärenreiter