

W. A. MOZART

Le nozze di Figaro

Opera buffa in quattro atti

Die Hochzeit des Figaro

Opera buffa in vier Akten

Libretto: Lorenzo da Ponte

KV 492

Deutsche Übersetzung von / German translation by
Kurt Honolka

Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Mozart Edition by

Eugen Eplée



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4565a

VORWORT

Die Oper *Le nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo Da Ponte, die ihre Uraufführung am 1. Mai 1786 im Wiener Hoftheater erlebte, darf als einer der größten Opernerfolge aller Zeiten angesehen werden. Ihren Erfolg verdankt die Oper keineswegs nur der Musik Mozarts: Diese war wegen der außerordentlichen Anforderungen, die sie an das Orchester und hier in erster Linie an die Holzbläser stellt, einer Verbreitung über die Grenzen des deutsch-österreichischen Kulturraums anfangs sogar eher im Wege. Mindestens gleich großen Anteil am Erfolg hat der Textdichter Lorenzo Da Ponte, dem es gelungen ist, aus einem zeit- und gesellschaftskritischen Theaterstück ein gleichermaßen wirkungsvolles wie amüsanter Opernlibretto zu gestalten. Bei Pierre Augustin Caron de Beaumarchais bildet *Le mariage de Figaro ou la folle journée* (Paris 1784) das Mittelstück einer Trilogie, dessen erster Teil seine Operntauglichkeit durch Giovanni Paisiellos geniale Vertonung als *Il barbiere di Siviglia*, die europaweit gespielt wurde, bereits seit Ende 1782 unter Beweis gestellt hatte. Die Idee, den zweiten Teil dieser Trilogie als Opernsujet zu wählen, ging von Mozart aus. Sie bedeutete ein Wagnis, da Joseph II. gerade eine für den 3. Februar 1785 angesetzte Aufführung des Theaterstücks, die die Schauspieltruppe um Emanuel Schikaneder in deutscher Sprache vorbereitete hatte, verbieten ließ, den Druck der Übersetzung jedoch nicht verhinderte (in Mozarts Nachlass ist ein Exemplar einer deutschen Übersetzung des Dramas nachgewiesen). Da Ponte ist es offenbar gelungen, die Bedenken zu zerstreuen und vom Kaiser persönlich die Zustimmung zu einer Oper auf der Basis von Beaumarchais' Stück zu erhalten. Die ausführliche Vorbemerkung, die sowohl dem italienischen Originallibretto zur Erstaufführung als auch der deutschen Prosaübersetzung (beide Wien 1786), die für den der italienischen Sprache nicht mächtigen Teil des Publikums ausgegeben wurde, vorangestellt ist, dient offenbar dazu, mögliche Einwände gegen die Vorlage gleich abzufangen: „Die für dramatische Vorstellungen von dem Gebrauche vorgeschriebene Zeit, eine gewisse bestimmte, in denselben allgemein gewöhnliche Zahl der vorstellenden Personen, und einige andere kluge, in Rücksicht der guten Sitten, des Ortes und der Zuschauer

nöthige Beobachtungen, sind die Ursache gewesen, warum ich dieses vortreffliche Lustspiel nicht übersetzt sondern nachgeahmet, oder vielmehr nur einen Auszug davon gemacht habe.“ Die Einrichtung des Librettos ist offenbar in enger Abstimmung mit dem Komponisten geschehen, und es gibt einige Hinweise, dass die Figur des Cherubino, der unter den Nebenfiguren deutlich bevorzugt wird, erst auf Mozarts Betreiben seine einmalige und unverkennbare Prägung erhalten hat.

Trotz der Eingriffe Da Pontes, die eine Kürzung auf vier Akte und eine Reduzierung von 16 auf 12 handelnde Personen mit sich brachte, gehört diese Oper zu den längsten des damaligen Buffo-Repertoires. Schon in zeitgenössischen Abschriften finden sich Streichungsvermerke, denen besonders häufig die Arien Nr. 4 *La vendetta, oh la vendetta* Don Bartolos und das Duettino Nr. 5 *Via resti servita* im ersten Akt, die Arie Nr. 26 *In quell'anni* Basilius im vierten Akt und – jedoch seltener – die Cavatina Nr. 24 *L'ho perduta* der Barbarina zum Opfer gefallen sind. Auch Kürzungen im Finale des zweiten Aktes sind bezeugt. Freilich wird dabei oft übersehen, dass die Arien als Kontraste sehr wohl gebraucht werden und dass gerade im vierten Akt das großartige Finale, in dem sich (wie zuvor schon am Ende des zweiten Aktes) die Ereignisse überschlagen, durchaus eine längere, verhaltenere Vorbereitung verträgt. Das Publikum der ersten Aufführungen sah jedenfalls in den Längen des Werkes kein Problem: Leopold Mozart konnte seiner Tochter Maria Anna nach einem heute verlorenen Brief, den er von Wolfgang aus Wien erhalten hatte, am 18. Mai 1786 berichten, dass bei der zweiten Aufführung fünf Nummern, bei der dritten sogar sieben Stücke wiederholt werden mussten, „worunter ein kleines Duetto 3mahl hat müssen gesungen werden“. Der Erfolg der Oper veranlasste sogar ein Dekret des Kaisers, der am Tag nach jener denkwürdigen dritten Aufführung vom 8. Mai 1786 vermelden ließ, dass künftig „kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück wiederholt werden soll“, um die „Dauerzeit der Opern nicht allzuweit zu erstrecken, dennoch aber den von den Opernsängern in der Wiederholung der Singstücke oft suchenden Ruhm“ nicht zu kränken. Offenbar hatte das sachkundige Wiener Publikum das

neuartige und für die Gattungsgeschichte so eminent wichtige Verständnis Mozarts für die Ensembleszenen richtig erkannt, allerdings mit seinen Beifallsbezeugungen für diese Nummern sogar die Geduld des stoischen Kaisers überstrapaziert. Nach insgesamt neun erfolgreichen Aufführungen trat am 17. November 1786 mit *Una cosa rara* von Vicente Martín y Soler (gleichfalls auf ein Libretto Da Pontes) ein neues Stück mit spanischem Lokalkolorit auf den Plan, das Mozarts *Le nozze di Figaro* erst einmal von der Wiener Opernbühne verdrängte. In der Zwischenzeit aber hatte die Bondinische Operntruppe das Werk nach Prag gebracht, wo es mit wachsendem Erfolg aufgeführt wurde. Schon am 12. Dezember des Jahres konnte die Prager Oberpostamtszeitung berichten, dass dem Vernehmen nach noch keine italienische Oper in Prag einen derartigen Erfolg gehabt habe. Von der Begeisterung der Prager für das Stück zeugen Mozarts Briefe an Gottfried von Jacquin, der im Januar 1787 nach Prag eingeladen war und wenigstens eine der Aufführungen, am 22. Januar, selbst dirigierte: „... hier wird von nichts geredet – als Figaro“. Der Prager Erfolg brachte Mozart im übrigen den Kompositionsauftrag für *Don Giovanni* ein, den die Bondinische Truppe dann im Oktober 1787 auf die Bühne bringen sollte.

Das Werk fand beim bürgerlichen Publikum den größten Anklang, während sich nicht jeder Adlige über die Art und Weise, wie Graf Almaviva präsentiert wurde, amüsieren konnte (am Dresdner Hof wurde das Werk daher beispielsweise erst 1815 gegeben). Mit den deutschsprachigen Aufführungen, wie sie durch gedruckte Libretti und eine nicht unbeträchtliche Zahl an handschriftlichen musikalischen Quellen dokumentiert ist, hängen die vielen Übersetzungen zusammen, durch die das Werk in Deutschland bekannt geworden ist. Erst in den letzten Jahren finden die Aufführungen in einer von Internationalität geprägten Opernwelt zunehmend wieder in italienischer Sprache statt.

Der vorliegende Klavierauszug gibt die Oper wieder, wie sie sich nach Kenntnis des Autographs bietet, und enthält im Anhang die beiden Ersatznummern KV 577 und 579, die Mozart anstelle der Arien Nr. 13 und 28 für die – nimmt man die Zahl der Aufführungen zum Maßstab – sogar noch erfolgreichere Wiederaufführung der Oper im Jahre 1789 geschaffen hat.

Ulrich Leisinger
Leipzig, im August 2001

ZUR DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG

Wer es unternimmt, ein so vielgespieltes Meisterwerk wie Mozarts *Le nozze di Figaro* in einer neuen deutschen Übersetzung vorzulegen, wird unweigerlich einer Variante der Frage begegnen: Noch eine Figaro-Übersetzung? Tatsächlich konkurriert allenfalls noch Mozarts *Don Giovanni* mit dem *Figaro* in der Zahl der verschiedenen Bemühungen, die Oper deutsch auf die Bühne zu bringen. Bereits im Jahr nach der Wiener Uraufführung des *Figaro* von 1786 erklang das Werk in deutscher Sprache (vermutlich erstmals) in Prag und am Donaueschinger Hof. Für die Aufführung in Donaueschingen fertigten der Hofsekretär Michael Held und der Hofkammermusiker Franz Walter die deutsche Übersetzung an. Seither folgten über zwanzig; teilweise schrieben die Übersetzer voneinander ab, seltener wurden ganz neue Anläufe unternommen. 1899 fasste Hermann Levi geschickt zusammen, was, aus verschiedenen Quellen gespeist, an deutschen *Figaro*-Texten gängig war, und 1941 revidierte Georg Schünemann Levis Kompilation. Diese *Figaro*-Fassung von Levi-Schünemann ist derzeit an deutschen Bühnen überwiegend gebräuchlich.

„Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wagen“ – „Nun vergiß leises Flehn“ – „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt“ – die so übersetzten Arien, und manche andere, sind jedem Opernfreund vertraut und zwar schon seit dem 18. Jahrhundert. Denn die zitierten Wendungen erscheinen so oder unwesentlich abweichend bereits in einer italienisch-deutschen Fassung aus Mozarts Zeit. In der vorliegenden Übersetzung wird man sie vergeblich suchen, und zwar aus einem einfachen, wenn auch sehr gewichtigen Grund: Sie weichen zu weit vom italienischen Original ab. Originalnähe, soweit sie bei einer Vokalübersetzung eben möglich und praktikabel ist, hat sich der Autor dieser Neuübersetzung aber zum Hauptziel gesetzt. Das bedeutet Nähe zum Komponisten wie zum Librettisten. Da die Ehrfurcht vor Mozarts Komposition oberstes Gebot für den Übersetzer war, schied von vornherein aus, was der glänzende Musiker und versierte Theatermann Levi mit den Rezitativen des *Figaro* gemacht hatte, nämlich sie vielfach abzuändern und auf weite Strecken neu zu komponieren. In dieser Neuübersetzung sind dagegen in den Rezitativen nur ganz ausnahmsweise, wo Sangbarkeit und Flüssigkeit der silbenreicheren deutschen Sprache es zwingend erfor-

derden, hier und da Achtel in Sechzehntel aufgespalten. In den geschlossenen Nummern wurde jedoch in der Regel überhaupt nichts verändert, auch nicht in den Notenwerten. Frühere Übersetzer verfuhrten mit Lorenzo Da Pontes Text höchst willkürlich und despektierlich. Keiner von ihnen nahm ihn so ernst, wie Mozart selbst es getan hatte, der gut wusste, was er, nach so vielen unfähigen, oft dilettantischen Textpartnern, an dem hochbegabten Venezianer hatte. Da Pontes Formulierungen sind gerade im *Figaro* viel witziger, drastischer, direkter, realistischer, als der an die gängigen Übersetzungen gewöhnte deutsche Opernbesucher ahnen kann, und darin ist ja immer auch ein Stück Mozart enthalten; des Komponisten lebhaftige Teilnahme an der librettistischen Formung ist bekannt. Den Text auf deutsch so getreu wie möglich wiederzugeben, heißt darum nicht nur, Lorenzo Da Ponte gerecht werden, sondern auch, da die Oper für den reifen Mozart des *Figaro* ein unteilbares, beziehungsreiches Wort-Musik-Ganzes war, einem genialen Meisterwerk näher kommen als bisher.

Einige Beispiele zur Veranschaulichung. Gleich die Nr. 1 der Partitur, das Duettino Susanna-Figaro: In der gebräuchlichen Version lautet der Schlussgesang „... zu dem frohen und glücklichen Tage, / wo beglückt am Altar ich dir sage: / Ewig bin ich und bleibe ich dein.“ Kein Wort davon steht im Original (übrigens: auch kein Reim an dieser Stelle). In der vorliegenden Übersetzung heißt es fast wörtlich: „Wie gefällt meinem (deinem) zärtlichen Gatten, / wie gefällt ihm am Morgen der Hochzeit / dieses schöne, entzückende Hütchen, / das Susanna sich selber gemacht?“ Es ist wohl klar, dass solche Textverschiedenheit – in der eingebürgerten Fassung austauschbare Phrasen, bei Da Ponte personifizierte fröhliche Koketterie – zweierlei Susannen ergibt. Figaros „Non più andrai“ hat sich so eingebürgert: „Nun veriß leises Flehn, süßes Kosen / und das Flattern von Rose zu Rosen“. Ganz abgesehen davon, dass der Reim Mozarts dezidierten Willen missachtet – der Reiz dieses Arien-Anfangs liegt gerade im Widerspruch zwischen ungereimten Versen und korrespondierenden, „musikgereimten“ Melodiephrasen –, Da Pontes Figaro drückt sich ganz anders, viel deftig-spöttischer, und völlig „unpoe-tisch“ aus. Jetzt singt er: „Du wirst nicht mehr die

Mädchen betören, / Tag und Nacht mit verliebtem Getändel; / du wirst nicht mehr die Ruh ihnen stören ...“. So wie Figaro auch in seiner Eifersuchts-Arie „Aprite un po' quegl'occhi“ mitnichten von einem „Weibervolk, das euch durch Bezauberung täuscht“ pseudopoetisch singt, sondern einfach auffordert: „guardate queste femine, guardate cosa son!“ Jetzt auf deutsch: „und schaut euch doch die Weiber an, so wie sie wirklich sind!“ Wenige, besonders exponierte Beispiele, die fast beliebig erweitert werden könnten, um darzutun, worin sich die neue Übersetzung in ihren Grundprinzipien von den altvertrauten unterscheidet und warum praktisch gar nichts von traditionellen Formulierungen übernommen wird.

Vielerlei Kompromisse müssen in der Übersetzungspraxis geschlossen werden. Immer ist zwischen der Skylla der Originalverfälschung und der Charybdis von ledernem, krampfartigem oder unmusikalischem Deutsch zu lavieren. Pragmatisch verfährt diese neue *Figaro*-Übersetzung bei der Verdeutschung von Arien und Ensembles. Dort ist eine wortgetreue Übersetzung einfach nicht möglich, soll die Musikalität des Textes gewahrt bleiben, wozu bei Mozart, namentlich in den Arien, unbedingt die Reimstrukturen gehören. Pragmatisch werden jedoch zugleich eben diese Reime behandelt: Nur wo man sie wirklich hört – und das ist z. B. in vielen Ensembles nicht der Fall – sind sie auf deutsch beibehalten. Kompromisslos beharrt der Übersetzer auf folgenden Grundsätzen: Mozarts Notentext in Arien, Ensembles und Chören bleibt unangetastet; auch die strukturellen Textwiederholungen müssen auf deutsch getreu beibehalten werden; alles, was nach dem berichtigten Operndeutsch schmecken könnte, wie etwa Inversionen, ist zu vermeiden. Selbstverständlich darf Originalgerechtigkeit niemals auf Kosten lebendiger, sangbarer Diktion gehen. Eine Opernübersetzung ist erst dann gut, wenn die Musik auch in der Fremdsprache so klingt, als sei sie ursprünglich in dieser komponiert: ein Ideal, dem man sich bestenfalls nähern kann.

Der Übersetzer dankt an dieser Stelle dem Verlag, insbesondere Herrn Dr. Wolfgang Rehm, für alle Hilfe und sachdienliche Kritik.

Kurt Honolka
Stuttgart, im Sommer 1976

PREFACE

Première at the Vienna Hoftheater on 1 May 1786, Wolfgang Amadeus Mozart's and Lorenzo Da Ponte's *Le nozze di Figaro* may be safely regarded as one of the greatest operatic successes of all times. Yet its success was not entirely due to Mozart's music: on the contrary, because of the extraordinary demands it placed on the orchestra (especially the woodwinds), the music even posed an obstacle to the work's spread outside the German-speaking countries. At least equally responsible for the opera's success was the librettist Lorenzo Da Ponte, who managed to transform a topical and socio-critical stage play into an opera libretto as effective as it is amusing. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' *Le mariage de Figaro ou la folle journée* (Paris, 1784) was the central piece in a trilogy whose first item had already proved itself amenable to operatic treatment in late 1782 with Giovanni Paisiello's ingenious *Il barbiere di Siviglia*, which was performed all over Europe.

The idea of choosing the second part of this trilogy for an operatic setting was Mozart's. It was a daring stroke, for Joseph II had just banned a performance of the play in German prepared by Emanuel Schikaneder's company and scheduled for 3 February 1785. He did not, however, forbid publication of the translation (a copy of *Le mariage* in German translation was found in Mozart's estate). Da Ponte was apparently able to dispel these misgivings and to persuade the emperor himself to grant his permission for an opera based on Beaumarchais' play. The detailed prefatory remarks Da Ponte appended to the original Italian libretto for the première and to the German prose translation issued for the benefit of non Italian-speaking members of the audience (both appeared in Vienna in 1786) were patently designed to ward off objections to the original play: "The duration prescribed for stage performances by general custom, the fixed number of roles to which one is confined by that same custom, and several other prudent considerations of morality, place and public – these were the reasons which caused me not to make a translation of that excellent comedy, but rather an imitation, or let us say an extract."

Apparently the libretto was drawn up in close consultation with the composer. There is even some evidence that the figure of Cherubino – the

most clearly delineated of all the secondary characters – only received its unique and unmistakable stamp at Mozart's instigation.

Despite Da Ponte's alterations (he abridged the play to four acts and reduced the sixteen characters to twelve), the opera is one of the longest in the entire buffo repertoire of its day. Even contemporary manuscript copies contain marked cuts, particularly of Don Bartolo's aria *La vendetta, oh la vendetta* (no. 4) and the duettino *Via resti servita* (no. 5) in Act 1, Don Basilio's aria *In quegli'anni* (no. 26) in Act 4, and, if less frequently, Barbarina's cavatina *L'ho perduta* (no. 24). Cuts are even documented in the second-act finale. Admittedly it is often overlooked that these arias are much-needed as contrasting foils, and that the great fourth-act finale, where events follow in rapid succession (as earlier at the end of Act 2), can well use a long, restrained build-up. Whatever the case, the audiences at the first performances took no umbrage at the work's *longueurs*: on 18 May 1786 Leopold Mozart could report to his daughter Maria Anna, quoting a now lost letter from Wolfgang in Vienna, that five numbers had to be encoored at the second performance and no fewer than seven at the third, "including a short duetto that had to be sung thrice". The opera's success even caused the emperor to issue, the day after that memorable third performance on 8 May 1786, a decree to the effect that in future "no piece consisting of more than one singing voice shall be repeated" so as "not inordinately to prolong the duration of the operas" while preserving "that fame which opera singers often seek in the repetition of their numbers". Apparently the musically *au fait* Viennese audiences had correctly recognized Mozart's novel understanding of ensemble scenes – an understanding that would prove so portentous for the history of the genre – but their abundant applause for these numbers had sorely tried the patience even of their stoic emperor.

On 17 November 1786, after a total of nine successful performances, *Le nozze di Figaro* had to make way for Vicente Martín y Soler's *Una cosa rara* (likewise to a libretto by Da Ponte), a new opera in a Spanish setting that temporarily displaced *Le nozze di Figaro* from the Viennese boards. By that time, however, Bondini's opera troupe had

taken the opera to Prague, where it was mounted to growing acclaim. Already on 12 December of that year the newspaper of Prague's High Postal Authority reported rumors to the effect that no Italian opera had ever enjoyed success on such a scale in Prague. Mozart was invited to travel to Prague in January 1787, and he conducted at least one of the performances himself on 22 January. His letters to Gottfried von Jacquin bear witness to the city's enthusiasm for the new work: "Here they talk about nothing but *Figaro*." It was, by the way, the success of *Figaro* in Prague that brought about the commission to write *Don Giovanni*, which Bondini's troupe would later mount in October 1787.

Figaro received its warmest reception from bourgeois audiences, whereas not every nobleman could be amused at the treatment of Count Almaviva. (It was not until 1815, for example, that

the work was heard at the Dresden court.) Performances in German, documented in printed librettos and a considerable number of handwritten musical sources, gave rise to the many translations through which the work became known in Germany. Only recently, as the operatic community has become more international in outlook, have performances again been given in Italian.

The vocal score presents the opera as it appears from a study of the autograph score. The appendix contains the two alternative numbers, K. 577 and K. 579, that Mozart substituted for arias nos. 13 and 28 at the 1789 revival, a staging which, to judge from the number of performances, was even more successful than the first.

Ulrich Leisinger

Leipzig, August 2001

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter