

W. A. MOZART

La finta giardiniera Die verstellte Gärtnerin (Die Gärtnerin aus Liebe)

Dramma giocoso in tre atti
Libretto: Giuseppe Petrosellini

KV 196

Deutsche Übersetzung von / German translation by
Johann Franz Joseph Stierle d. Ä. / senior

Deutsche Übersetzung der Secco-Rezitative von
German translation of the *secco* recitatives by
Dagny Müller

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4578a

VORWORT

Das Drama giocoso *La finta giardiniera* KV 196 nimmt unter den Bühnenwerken Mozarts insofern eine Sonderstellung ein, als es als einzige Mozart-Oper in zwei authentischen Textfassungen überliefert ist, einer italienischen, die am 13. Januar 1775 in München uraufgeführt worden ist, und in einer deutschen Singspielfassung, die vermutlich am 1. Mai 1780 erstmals in Augsburg über die Bühne ging. Wer dem noch nicht 19 Jahre alten Salzburger Komponisten den Auftrag verschafft hat, für den Münchner Hof mit seinem angesehenen Ensemble die opera buffa für die Karnevalszeit 1774/1775 zu komponieren, wissen wir nicht mit Sicherheit. Vielleicht war es der Bischof von Chiemsee, Ferdinand Christoph Graf Waldburg-Zeil (1719–1786), der längere Zeit die Angelegenheiten des Erzstiftes Salzburg am Münchner Hof besorgte und Zeit seines Lebens ein Gönner Mozarts war. Die Wahl des *Finta-giardiniera*-Stoffes dürfte indes der Münchner Hof selbst getroffen haben, angeregt möglicherweise durch einen Bericht des bayerischen Gesandten am päpstlichen Stuhl in Rom. Denn Mozarts Oper hat eine römische Vorgängerin, eine von Pasquale Anfossi (1727–1797) komponierte *Finta giardiniera*, über deren erfolgreiche Uraufführung Ende 1774 am Teatro delle Dame in Rom der bayerische Diplomat nach München berichtet hatte. Anfossis *Finta* scheint ein regelrechtes Repertoirestück geworden zu sein, denn eine ganze Reihe von Aufführungen in verschiedenen europäischen Städten, darunter 1774 in Würzburg und 1775 in Wien, ist nachweisbar. Für die römische Aufführung von Anfossis Oper hat sich ein Textbuch erhalten, das auch Mozart mit ziemlicher Sicherheit zumindest als mittelbare Vorlage gedient hat (vgl. hierzu weiter unten). Ein Textdichter ist in diesem wie auch in keinem anderen der erhaltenen *Finta*-Textbücher genannt, doch kann aus der Widmungsvorrede des römischen Librettos geschlossen werden, dass es von Giuseppe Petrosellini (1727–ca. 1799) stammt, dessen Texte von mehreren angesehenen Komponisten des 18. Jahrhunderts vertont worden sind.

Da Mozart einen Teil der Oper in Salzburg komponiert hatte und bereits am 6. Dezember

1774 mit seinem Vater nach München gereist war, um die Uraufführung vorzubereiten, fehlen uns zu dem Werk „Werkstattbriefe“ zwischen Vater und Sohn, die über die einzelnen Entstehungsphasen Aufschluss geben könnten, Briefe, wie sie etwa über die Entstehung von Mozarts zweiter Münchner Oper, *Idomeneo* von 1781, erhalten sind. Aus Briefen an die in Salzburg zurück gebliebene Mutter – Mozarts Schwester Nannerl war Anfang Januar 1775 zur Uraufführung der Oper ebenfalls nach München nachgereist – sind wir jedoch über die Proben und über die Uraufführung selbst recht gut unterrichtet. Sie war zunächst für Ende 1774 vorgesehen, musste jedoch infolge sehr gründlicher Probenarbeiten mehrfach verschoben werden, bis sie schließlich am 13. Januar 1775 im Münchner Salvator-Theater stattfinden konnte. Mozart, der die Aufführung nicht selbst geleitet hat, berichtet am Tag danach begeistert der Mutter nach Salzburg: „Gottlob! Meine opera ist gestern als den 13^{ten} in scena gegangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den lärm ohnmöglich beschreiben kan. Erstens war das ganze theater so gestrozt voll, daß vuelle leüte wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschrockliches getös mit glatschen, und viva Maestro schreyen. S: Durchlaucht die Churfürstin, und die verwitwete [Schwester des Kurfürsten], |: welche mir vis à vis waren :| sagten mir auch bravo. wie die opera aus war, so ist unter der zeit wo man still ist, bis der ballet anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden; bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nach dem bin ich mit meinem papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und der ganze hof durch Muß und hab s: d: den Churfürste und Churfüstin und den hoheiten die händ geküst, welche alle sehr gnädig waren. heunt in aller frühe schickte S: fürstlichgnaden bischof in Chiemsee [Graf Waldburg-Zeil] her, und läst mir gratuliren, daß die opera bey allen so unvergleichlich ausgefallen ist. wegen unserer rückreise wird es so bald nichts werden, [...]. Eine rechte und nothwendige ursache ist, weil den künftigen freytag die opera abermahl geben wird, und ich sehr nothwendig bey der Produc-

tion bin – – sonst wurde Man sie nicht mehr kennen – – – – dan es ist gar curios hier.“¹

Das Werk wurde während der Saison in München noch zweimal aufgeführt, offenbar in stark verkürzter Gestalt, da eine Sängerin krank geworden war (vgl. Briefe I, S. 520), danach in seiner ursprünglichen italienischen Fassung zu Mozarts Lebzeiten nie mehr.²

1779 bis Anfang 1780 gastierte in Salzburg eine deutsche Schauspielergesellschaft unter der Direktion von Johann Heinrich Böhm (zwischen 1740 und 1750–1792), die sogenannte Böhmische Truppe. Mozart und seinem Vater war es offensichtlich gelungen, die Böhmische Truppe für *La finta giardiniera* zu erwärmen, denn sie hat das Werk ins Repertoire genommen. Dazu bedurfte es allerdings einer Übertragung ins Deutsche – und das bedeutete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Umformung zu einem deutschen Singspiel. Dabei blieben die geschlossenen Nummern in ihrer musikalischen Substanz weitgehend unverändert, sie bekamen lediglich einen deutschen Gesangstext, was allerdings gelegentlich deklamatorische Veränderungen, also Aufspaltung oder Zusammenziehung von Noten, zur Folge hatte. Dagegen wurden die Secco-Rezitative komplett gestrichen und durch gesprochene deutsche Dialogtexte ersetzt, die ihrerseits den Rezitativ-Texten inhaltlich entsprechen. Auch andere Mozart-Opern, z. B. *Le nozze di Figaro*, sind in dieser Weise umgeformt und – wenn auch erst nach Mozarts Tod – als deutsche Singspiele bekannt geworden. *La finta giardiniera* ist jedoch die einzige Oper Mozarts, bei der der Komponist eine solche Bearbeitung selbst autorisiert hat. Der deutsche Text stammt vermutlich von Johann Franz Joseph Stierle (1741–nach 1800), der in der Böhmischen Truppe als Bassbuffo und Schauspieler wirkte. Ob Mozart selbst an der Gestaltung des deutschen Textes Anteil hatte, ist nicht bekannt. Jedenfalls mussten für die deutsche Neutextierung vier Accompagnati aus

dem II. Akt (Nr. 19, 21 und 22) und dem III. Akt (Nr. 27) leicht umgestaltet werden (= Anhang Nr. 1–4); zwei davon (Nr. 19 und 27) sind in Mozarts Handschrift überliefert, und es war kein Geringerer als Mozarts Vater Leopold, der den deutschen Text in den geschlossenen Nummern in Mozarts Autograph eigenhändig eingetragen hat. Damit dürfte die Authentizität dieser deutschen Singspielfassung, trotz fehlender anderweitiger Dokumente, eindeutig belegt sein.

In Salzburg scheint es indes zu keiner Aufführung durch die Böhmische Truppe gekommen zu sein. Sie nahm das Stück mit auf ihre Tournee und führte es in Leopold Mozarts Geburtsstadt Augsburg, vermutlich am 1. Mai 1780, unter dem Titel *Die verstellte Gärtnerin* auf. Diesen Titel trägt auch das deutsche Textbuch für die Augsburger Aufführung, das erhalten ist. Die Böhmische Truppe gab das Stück später noch in anderen Städten, unter anderem in Frankfurt am Main und in Mainz.

Unabhängig von der deutschen Singspielfassung für die Böhmische Truppe und mit Sicherheit auch unabhängig von Mozart ist eine zweite deutsche Fassung entstanden, die 1797 in der schlesischen Stadt Oels unter dem auch heute noch gebräuchlichen Titel *Die Gärtnerin aus Liebe* aufgeführt worden ist und in einer Abschrift in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden überliefert ist; vgl. hierzu auch weiter unten.

Die Überlieferung des Werkes ist insofern nicht als ideal zu bezeichnen, als das Autograph des I. Aktes womöglich schon zu Mozarts Lebzeiten verloren gegangen ist; jedenfalls hat es Mozarts Witwe Constanze im Nachlass ihres Mannes nicht vorgefunden, wie ihr Brief vom 27. Januar 1800 an den Offenbacher Verleger Johann Anton André eindeutig belegt (vgl. Briefe IV, S. 321–322). Zwar existieren zahlreiche Abschriften, die das Werk jedoch nur in der deutschen Singspielfassung überliefern, mithin in den geschlossenen Nummern keinen italienischen Text enthalten und vor allem auch keine Secco-Rezitative. Von den Dialogtexten stehen in Mozarts Autograph des II. und III. Aktes (von fremder Hand) und in einigen Abschriften lediglich Stichworte zu Beginn der geschlossenen Nummern; das Libretto der *Verstellten Gärtnerin* für die Augsburger Aufführung von 1780 hat Robert Münster erst in den 1960er Jahren entdeckt. Die Folge dieser lückenhaften Überlieferung war, dass alle älteren Büh-

1 Vgl. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 4 Textbände, Kassel etc. 1962–1963, im Haupttest im folgenden zitiert als „Briefe I–IV“, Briefe I, S. 516–517.

2 Zu weiteren Einzelheiten der Münchner Aufführungen vgl. das Vorwort zur „Neuen Mozart-Ausgabe“ (=NMA) II/5/8, S. XI–XIV.

nefassungen in der einen oder anderen Hinsicht Bearbeitungen darstellten, die das Fehlende so gut es ging zu ersetzen suchten. Die Secco-Rezitative des I. Aktes wurden dabei entweder frei nachkomponiert oder der oben genannten *Finta giardiniera* von Pasquale Anfossi entnommen, und bei Aufführungen mit deutschem Gesangstext unterlegte man alle Rezitative mit deutschen Übersetzungen. Erst die Edition im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ von 1978 (NMA II/5/8) konnte Mozarts *La finta giardiniera* erstmals vollständig in beiden authentischen Fassungen vorlegen. Als Ersatzquelle für den I. Akt diente dabei neben Abschriften der Singspielfassung eine Partiturskopie aus Náměšť Beständen, die heute im Mährischen Museum in Brünn aufbewahrt wird und als einzige Sekundärquelle die italienische Fassung des Werkes überliefert, wenn auch mit einer erweiterten Bläserbesetzung. Die Abschrift enthält auch einen nachgetragenen deutschen Gesangstext, der von dem des Augsburger Librettos gänzlich unabhängig ist, jedoch, wie auch die erweiterte Bläserbesetzung, in der oben genannten Abschrift aus der Landesbibliothek Dresden mit der in Oels aufgeführten *Gärtnerin aus Liebe* übereinstimmt³. Für die gesprochenen Dialoge der deutschen Singspielfassung konnte die NMA-Edition von 1978 erstmals das schon mehrfach erwähnte Augsburger Libretto benutzen. Zu allen weiteren Einzelheiten der Entstehung, Aufführungen und Überlieferung sei auf das Vorwort und den Kritischen Bericht zu NMA II/5/8 verwiesen.

Handlung

(Atto I) Die Marchesa Violante Onesti hat sich unter dem Namen Sandrina bei Don Anchise, einem Podestà (im deutschen Libretto „Amthauptmann“; gemeint ist eine Art Provinzgouverneur) als Gärtnerin anstellen lassen, zusammen mit ihrem Diener Roberto, den sie als ihren

3 Hermann Abert, „W. A. Mozart“, Leipzig 7/1955, Band I, S. 385f., Anmerkung 3, hat die sogenannte „Fassung Oels“ durchaus positiv beurteilt und deren Authentizität aus musikalischen Gründen nicht gänzlich ausschließen wollen, doch kannte er noch nicht die Abhängigkeit der Oelser Abschrift von der aus Náměšť. Auf der Oelser Quelle beruht eine von Karl Schleifer herausgegebene praktische Ausgabe des Werkes „Wolfgang Amadeus Mozart. Die Gärtnerin aus Liebe. La finta giardiniera. Komische Oper in 3 Akten [...]“, Hamburg-Berlin 1956.

Vetter Nardo ausgibt. Sie sucht ihren früheren Geliebten, den Contino Belfiore, der sie in einer Eifersuchtsszene niedergestochen hat und – da er sie tot glaubt – entflohen ist. Der Podestà hat sich in die hübsche Sandrina verliebt und erregt damit die Eifersucht seiner Kammerzofe Serpetta, mit der er früher angebändelt und der er sogar die Ehe versprochen hatte. Serpetta, die nicht gewillt ist, den gut situierten Podestà kampflos aufzugeben, weist den nicht mehr jungen Nardo, der sich in sie verliebt hat, ab. Auch der Cavalier Ramiro leidet unter Liebeskummer, denn seine Braut Arminda hat ihn verlassen. Sie alle erwarten die Nichte des Podestà. Diese Nichte – Arminda – soll mit dem Contino Belfiore verheiratet werden. Beide, Arminda und Belfiore, treffen kurz nacheinander ein. Als Arminda erstmals Sandrina begegnet, prahlt sie gegenüber dem vermeintlichen Gärtnermädchen mit ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Belfiore. Als Sandrina hört, dass sich ihr einstiger Geliebter, den sie verzweifelt sucht, mit Arminda zu verheiraten gedenkt, fällt sie in Ohnmacht. Arminda, ziemlich ratlos, bittet den hinzukommenden Belfiore, sich um das Mädchen zu kümmern, derweil sie selbst ein Riechfläschchen holen will. Äußerst bestürzt erkennt Belfiore in Sandrina seine tot geglaubte Braut Violante. Die zurückkehrende Arminda begegnet ihrerseits ihrem früheren Geliebten Ramiro. Der Podestà begreift zunächst von alledem gar nichts, doch als er wütend abtreten will, gibt ihm Serpetta zu verstehen, Belfiore und Sandrina hätten sich im Garten geküsst. Die Verwirrung mit wechselseitigen Vorwürfen ist allgemein.

(Atto II) Sandrina leugnet Belfiore gegenüber, die tot geglaubte Violante zu sein, während Arminda nach wie vor entschlossen ist, ihre Ehe mit Belfiore unter Dach und Fach zu bringen. Da kommt Ramiro mit einer Depesche aus Mailand, in der Belfiore beschuldigt wird, die Marchesa Onesti getötet zu haben; er sei unverzüglich unter Arrest zu stellen. In dem nachfolgenden Verhör, das der Podestà mit ihm anstellt, verwickelt sich Belfiore zusehends in Widersprüche, doch Sandrina entlastet ihn, indem sie sich als die tot geglaubte Violante Onesti zu erkennen gibt. Mit Belfiore allein, widerruft sie aber ihre Enthüllungen. Arminda sorgt schließlich dafür, dass Sandrina in einen dunklen Wald gebracht wird, während Serpetta dem Podestà mitteilt, Sandrina sei entflohen; Nardo, der dies hört, benachrichtigt

eilends Belfiore. Alle begeben sich auf die Suche in den Wald, wo es aber so finster ist, dass keiner den anderen mehr erkennt. In einer allgemeinen Turbulenz, in der fast jeder jeden beschuldigt, verlieren Sandrina und Belfiore am Ende den Verstand und fühlen sich als mythische Götterwesen.

(Atto III) Zum guten Schluss fügt sich dann aber jeder in das Unvermeidliche: Sandrina und Belfiore finden den Verstand wieder und verloben sich; Arminda kehrt zu Ramiro zurück, und Serpetta erhört endlich auch Nardo. Nur der Podestà leistet weise Verzicht und beschließt, vorab ledig zu bleiben.

Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Rudolph Angermüller und Dietrich Berke 1978 vorgelegten Edition des *Dramma giocoso La finta giardiniera* (mit integrierter deutscher Singspielfassung *Die verstellte Gärtnerin*) KV 196 im Rahmen der „Neuen Mozart-Ausgabe“ (NMA II/5/8). Mozarts Autograph des II. und III. Aktes aus den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, heute aufbewahrt in der Biblioteka Jagiellońska Kraków, ist erst nach Erscheinen der NMA-Edition von KV 196 wieder zugänglich geworden. Für die vorliegende Neuedition des Klavierauszuges wurde es jedoch mit herangezogen und der NMA-Text von 1978, wo immer aufgrund abweichender autographischer Lesarten notwendig, korrigiert. Auf die Einführung eines Kennzeichnungssystems für Herausgeberzutaten, das der NMA-Text von 1978 nicht enthält, wurde jedoch verzichtet.

Alle italienischen Textteile (Akt- und Szenenanweisungen, Personennamen, Regieanweisungen, Gesangstexte) erscheinen aus Gründen der besseren Lesbarkeit in gerader, alle deutschen (ausgenommen die Akt- und Szenenzählung und die Dialogtexte, die – anders als in der NMA – geschlossen aufeinander folgen) in kursiver Type. Die Edition der beiden Texte stützt sich prinzipiell auf die musikalischen Quellen, wobei für die italienischen Texte das bereits erwähnte Libretto der *Finta giardiniera* von Pasquale Anfossi von 1774 sowie das Textbuch für die Augsburger Aufführung der deutschen Singspielfassung 1780 mit heran gezogen wurden. Die Wiedergabe der Dialogtexte erfolgt ausschließlich nach dem Augsburger Libretto von 1780.

Die Szenen- und Regieanweisungen wurden beiden Textbüchern entnommen bzw. nach ihnen ergänzt. Anweisungen, die in dem einen oder anderen Textbuch fehlen, wurden jeweils übersetzt und mit aufgenommen, damit bei einer Realisierung des Werkes für beide Fassungen ein möglichst gleich großes Maß an Informationen gegeben ist. Bei der Wiedergabe der Szenen- und Regieanweisungen wurde auf die Anwendung eines Kennzeichnungssystems für beide Libretti verzichtet; vgl. hierzu den Kritischen Bericht zu NMA II/5/8.

Über die Szeneneinteilung des Werkes und die Zählungen der geschlossenen Nummern geben die relevanten musikalischen Quellen und die beiden verwendeten Libretti unterschiedliche Auskünfte. Dies gilt insbesondere für den I. Akt, weil die diesbezüglichen Angaben in den musikalischen Quellen unvollständig sind, doch auch im II. und III. Akt ergeben sich Divergenzen zwischen der Zählung in den Textbüchern und in Mozarts Autograph. Der Grund hierfür liegt einmal in offensichtlichen Fehlern in den Libretti, vor allem aber in der Streichung der Nummern 17, 19, 21, 24 und 26 im deutschen Textbuch. Da diese Nummern in Mozarts Autograph des II. und III. Aktes in beiden Textfassungen vorhanden sind, folgt die NMA strikt dem Autograph, das übrigens in der Szenenzählung mit der des Anfossi-Librettos von 1774 übereinstimmt. Wesentlich komplizierter liegen jedoch die Zählungen der Szenen in den Quellen zum I. Akt, da hier die musikalischen Quellen mit den beiden Libretti nur bis zur 10. Szene übereinstimmen. Darüber hinaus divergieren die beiden Textbücher ab der 11. Szene. Die NMA folgt in der Szenenzählung des I. Aktes deshalb der einzigen direkt auf Mozart bezogenen Quelle mit vollständiger Zählung, dem Textbuch der deutschen Singspielfassung 1780, wobei offensichtliche Fehler und Unstimmigkeiten beseitigt wurden. Die Szenenzählung der italienischen Fassung des I. Aktes wurde der deutschen angepasst, da das Anfossi-Libretto gegenüber dem deutschen Textbuch von 1780 nur sekundären Rang beanspruchen kann. Eine Konkordanz der Szenenzählung aller drei Akte zwischen der NMA und den herangezogenen Quellen enthält der Kritische Bericht zu NMA II/5/8.

In einigen Secco-Rezitativen des I. Aktes ist in der einzig sie überliefernden Quelle in wenigen Takten lediglich der Rezitativ-Text notiert, wäh-

rend die Notensysteme leer geblieben sind; in diesen Fällen wurde der Notentext von den Herausgebern von NMA II/5/8 ergänzt und in eckige Klammern gesetzt.

In der Arie Nr. 8 („Da Scirocco a Tramontana“ – „Hier im Osten bis zum Westen“) ergibt sich zwischen der italienischen und der deutschen Fassung in den Quellen hinsichtlich der Rollenverteilung eine Divergenz: Nach den musikalischen Quellen singt diese Arie der Contino Belfiore, der sich mit seinen Prahlereien an den Podestà wendet (und ihn damit zum Lachen reizt), während nach dem deutschen Textbuch für die Augsburger Aufführung 1780 der Podestà dem Contino die Stammbaumrolle aus der Hand nimmt und seinerseits versucht, die ebenfalls anwesende Serpetta, wenn auch erfolglos, mit der stolzen Ahnenreihe des Contino zu beeindrucken. Da die Arie dem Contino Belfiore buffoneske Züge in einem Umfang verleiht, die dem Charakter der Rolle ansonsten nicht entsprechen, haben die Herausgeber der NMA-Edition entschieden, in der deutschen Singspielfassung die Arie für beide Rollen anzubieten. Welche der beiden Möglichkeiten bei einer modernen Inszenierung gewählt wird, die dem italienischen Original entsprechende oder die dramaturgisch durchaus sinnvolle Alternative des deutschen Textbuchs, muss dem jeweiligen Regiekonzept anheim gestellt werden.

Die *Accompagnato*-Teile aus den Nummern 19 (Takt 1–46), 21 (Takt 76–104) und 22 (Takt 109 bis 143) aus dem II. Akt und Nr. 27 (Takt 1–60) aus dem III. Akt hat Mozart für die deutsche Singspielfassung in den Singstimmen umformen müssen und den deklamatorischen Gegebenheiten des deutschen Textes angepasst. Wegen der starken Veränderungen in der Singstimme und der Erweiterung des *Accompagnato*-Teils aus Nr. 19 um zwei Takte (in den Instrumenten lediglich Pausentakte) hat Mozart diese Teile auf separaten Blättern neu notiert (die zu Nr. 19 und 27 sind erhalten und dem Autograph beigegeben). In der NMA-Edition und im vorliegenden Klavierauszug wurden diese Teile in einen Anhang (Nr. 1–4) gestellt, da eine Integration in den Hauptteil erhebliche technische Schwierigkeiten bereitet hätte. Darüber hinaus wurde den vier

Stellen im Hauptteil selbst eine moderne deutsche Übersetzung von Walther Dürr beigegeben (in eckigen Klammern), um dort im Ablauf des deutschen Textes keine Lücken entstehen zu lassen. Die Anforderungen der heutigen Bühnenpraxis ließen es darüber hinaus geraten erscheinen, in den italienischen *Secchi*, die in der deutschen Singspielfassung durch gesprochene Dialoge ersetzt werden, eine moderne sangbare Übersetzung von Dagny Müller hinzuzufügen. Aus technischen Gründen musste auf eine Indizierung dieser ergänzten deutschen Texte in den *Secchi* im „Verzeichnis der Szenen und Nummern“ verzichtet werden.

Die Aussetzung des Continuo in den *Secco*-Rezitativen (als Herausgeberzutat im Kleinstich) ist bewusst schlicht gehalten und lässt so dem Interpreten Raum für weitere improvisatorische Ausschmückung. Als Begleitinstrumente kommen Cembalo und Violoncello, eventuell auch ein kleiner Kontrabass in Betracht.

Die in den *Secco*-Rezitativen in kleinerem Stich über den Gesangssystemen angebrachten Vorschläge zur Ausführung von *Appoggiaturen* sind nicht verbindlich sondern sollen den Sänger zu eigenschöpferischer Improvisation anregen. In den geschlossenen Nummern wurde jedoch auf *Appoggiaturen*-Vorschläge weitgehend verzichtet, ausgenommen in solchen, die *Accompagnato*-Abschnitte enthalten. Generell muss der Gebrauch von *Appoggiaturen* sowohl in *Secchi* als auch in geschlossenen Nummern dem guten Geschmack des Sängers überlassen bleiben. Dies gilt auch für die improvisierte Ausführung von Fermaten bei Kadenzen und „Eingängen“, auf die in Fußnoten hingewiesen wird; sie sollen den Sänger zu eigener Kreativität ermuntern. Allein Stilempfinden und künstlerisches Vermögen sollten darüber entscheiden, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausgeziert wird.

Die Seitenzahlen in den eckigen Klammern innerhalb der Gesangstexte verweisen auf die Fortsetzung der jeweiligen Partie.

Dietrich Berke
Zierenberg, im Mai 2004

PREFACE

Mozart's "dramma giocoso" *La finta giardiniera* (K. 196) occupies a special place in his output for the stage, being his only opera to have come down to us with two authentic versions of the text. The first version, in Italian, was premièred in Munich on 13 January 1775; the second, a German singspiel, was probably heard for the first time in Augsburg on 1 May 1780. We do not know for certain who arranged to have the young Salzburg composer, then not yet nineteen years of age, commissioned to write an *opera buffa* for the Munich court and its renowned ensemble for performance during the 1774–5 carnival season. Perhaps it was the Bishop of Chiemsee, Ferdinand Christoph Count Waldburg-Zeil (1719–1786), who had long managed the affairs of the Salzburg archbishopric at the Munich court and was also Mozart's lifelong benefactor. The choice of the *Finta giardiniera* material was probably made by the Munich court itself, possibly motivated by a report from Bavaria's ambassador to the Papal See in Rome. Mozart's opera had a Roman predecessor – a *Finta giardiniera* composed by Pasquale Anfossi (1727–1797) – and a report of its successful première, at Rome's Teatro della Dame in late 1774, was duly sent to Munich by the Bavarian diplomat. Anfossi's *Finta* seems to have become a veritable repertoire piece, for a large number of performances of it are known to have taken place in many European cities, including Würzburg in 1774 and Vienna in 1775. A libretto has survived for the Rome performance, and we can be fairly certain that it served Mozart at least indirectly as a model (this point is discussed further below). Like the other surviving *Finta* librettos, this one too fails to name the librettist; but it is safe to conclude from the dedicatory preface to the Rome libretto that it stems from Giuseppe Petrosellini (1727–c1799), whose librettos were set to music by several noteworthy eighteenth-century composers.

As Mozart wrote part of his opera in Salzburg and had already left for Munich with his father on 6 December 1774 to prepare the première, we lack those "workshop letters" between father and son that might have shed light on the work's genesis, as they do for Mozart's second Munich

opera, *Idomeneo* (1781). However, the letters he sent home to his mother in Salzburg (his sister Nannerl had joined him in Munich in early January 1775 to attend the opera's première) keep us fairly well-informed about the rehearsals and the performance itself. The première, initially scheduled to take place at the end of 1774, had to be postponed several times owing to the very thorough rehearsal work, and finally took place in Munich's Salvator Theater on 13 January 1775. Mozart himself did not conduct the performance, but on the next day he excitedly reported the event to his mother in Salzburg:

"*Thank God!* My opera went on the boards yesterday, the 13th, and was such a success that it is impossible for me to describe the tumult to Mamma. In the first place, the whole theater was so packed that a great many people had to be turned away. Then after each aria there was a terrific uproar, with clapping hands and cries of 'Viva Maestro'. Her Highness the Electress and the Dowager Electress [the Elector's sister] (who were sitting opposite me) also said 'Bravo' to me. After the opera was over and during the pause when there is usually a lull until the ballet begins, people kept on applauding all the time and shouting 'Bravo'; now stopping, now beginning again and so on. Afterwards I went off with Papa to a certain room through which the Elector and the whole court had to pass, and I kissed the hands of the Elector and the Electress and Their Highnesses, who were all very gracious. Early this morning His Grace the Bishop of Chiemsee [Count Waldburg-Zeil] sent me a message, congratulating me on the incomparable success of my opera among all concerned. I fear that we cannot return to Salzburg very soon [...] One very urgent and necessary reason for our absence is that next Friday my opera is being performed again and it is most essential that I should be at the production. Otherwise my work would be unrecognizable – for strange things happen here."¹

1 Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, ed. by the International Mozarteum Foundation, Salzburg, compiled and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, 4 vols. (Kassel, 1962–3) [hereinafter cited as *Briefe I–IV*]; *Briefe I*, pp. 516–7.

The piece was repeated twice in Munich during the same season, apparently heavily abridged as one of the female singers had taken ill (see *Briefe I*, p. 520). After that, it was never heard again in its original Italian form during Mozart's lifetime.²

From 1779 to the beginning of 1780 Salzburg was visited by a German theatrical company under the direction of Johann Heinrich Böhm (b. 1740–50; d. 1792). Mozart and his father were apparently able to arouse the interest of the so-called “Böhm troupe” in *La finta giardiniera*, for the opera were taken into the company's repertoire. To do so, however, it first had to be translated into German, and this entailed, in the latter half of the eighteenth century, reworking the piece into a singspiel. The self-contained numbers remained largely unaltered in their musical substance, merely receiving a German text, although this occasionally made it necessary to alter the declamation, i. e. to divide or combine the note-values. The *secco* recitatives, on the other hand, vanished altogether and were replaced by spoken German dialogue that closely follows the substance of the original Italian. Other Mozart operas (e. g. *Le nozze di Figaro*) were reworked in this same way and achieved fame as German singspiels, albeit posthumously. However, *La finta giardiniera* is Mozart's only opera for which the composer himself sanctioned such an arrangement. The German words were presumably provided by Johann Franz Joseph Stierle (1741–after 1800), a *basso buffo* and actor in Böhm's company. Whether Mozart himself was involved in the writing of the German text is unknown. In any event, three accompanied recitatives from Act 2 (nos. 19, 21 and 22) and one from Act 3 (no. 27) had to be slightly rewritten (they appear as nos. 1–4 in the appendix). Two of them, nos. 19 and 27, have come down to us in Mozart's hand; and it was none other than Mozart's father Leopold who entered the German words for the self-contained numbers in Mozart's autograph score. Thus, the authenticity of the singspiel version, notwithstanding the absence of other evidence, is virtually unimpeachable.

Apparently the Böhm troupe did not perform the new version in Salzburg. They took it on tour

and mounted it in Augsburg, Leopold's birthplace, as *Die verstellte Gärtnerin*. This is the title found on the surviving German libretto for the Augsburg performance, which presumably took place on 1 May 1780. Later Böhm's company also gave the work in other cities, including Frankfurt am Main and Mainz.

A second German version arose independently of Böhm's singspiel, and almost certainly independently of Mozart. It was performed in the Silesian town of Oels in 1797 as *Die Gärtnerin aus Liebe*, a title still in use today, and survives in a copyist's manuscript preserved in the Saxon State Library, Dresden. This version, too, is discussed below.

The source tradition of the opera is hardly ideal. The autograph for Act 1 had probably already vanished during Mozart's lifetime; in any case, his widow, Constanze, did not find it among her husband's posthumous papers, as we learn from her letter of 27 January 1800 to the Offenbach publisher Johann Anton André (*Briefe IV*, pp. 321–2). True, there are many extant copyists' manuscripts of the opera; but they only hand down the singspiel version and lack the Italian words for the self-contained numbers and, worse still, all the *secco* recitatives. As far as the spoken dialogue is concerned, all that exists in Mozart's autograph score for Acts 2 and 3, and in several copyist's manuscripts, are a few (non-autograph) cues at the start of the self-contained numbers. The libretto for the Augsburg performance of *Die verstellte Gärtnerin* in 1780 was only rediscovered by Robert Münster in the 1960s.

As a result of these gaps in the source tradition, all the earlier stage versions represented arrangements in one respect or another and attempted to replace the missing portions as best they could. The *secco* recitatives in Act 1 were either composed anew or extracted from the above-mentioned *Finta giardiniera* by Pasquale Anfossi; and all the recitatives were supplied with translations for productions in German. It was not until the NMA edition appeared in 1978 (NMA II/5/8) that, for the first time, Mozart's *La finta giardiniera* was available complete in both authentic versions. Act 1 was edited from substitute sources, namely, from manuscript copies of the singspiel and from the only secondary source that hands down the Italian version (albeit with an enlarged wind section): a copyist's manuscript of the full

2 Further details on the Munich performances can be found in the preface to *Neue Mozart-Ausgabe II/5/8*, pp. XI–XIV [hereinafter NMA].

score originating from Náměšť and preserved today in the Moravian Museum in Brno. This copy also contains an added text in German that is entirely unrelated to that of the Augsburg libretto but which, like the enlarged wind section, matches the above-mentioned Dresden MS containing *Die Gärtnerin aus Liebe* as performed in Oels.³ The NMA edition of 1978 was the first to avail itself of the Augsburg libretto for the spoken dialogue. All other particulars relating to the work's genesis, performance history, and source tradition can be found in the preface and critical report to NMA II/5/8.

The Plot

(Act 1) Adopting the name of Sandrina, the Marquise Violante Onesti has allowed herself to be retained as a gardener by the Podestà (a sort of provincial governor), Don Anchise. At her side is her manservant Roberto, whom she passes off as her cousin Nardo. The Marquise is looking for her former lover, Count Belfiore, who stabbed her in jealous rage and ran away believing her to be dead. The Podestà has fallen in love with the pretty Sandrina, thereby kindling the jealousy of his maid Serpetta, whom he had once made advances toward and even promised to marry. Unwilling to give up the well-to-do Podestà without a fight, Serpetta spurns Nardo, who is in love with her but is beginning to show his age. Another love-sick figure is Cavalier Ramiro, who has been abandoned by his fiancée Arminda. All are awaiting the arrival of the Podestà's niece, Arminda, who is to be married to Count Belfiore.

Both Arminda and Belfiore arrive on the scene in quick succession. Seeing Sandrina for the first time, Arminda brags to the feigned gardener-maid about her forthcoming marriage to Belfiore. Upon hearing that her former lover – the very man she so desperately seeks – is planning to

marry Arminda, Sandrina falls into a swoon. Arminda, distraught, asks the arriving Belfiore to look after the girl while she fetches a bottle of smelling salts. To his great consternation, Belfiore recognizes in Sandrina none other than his supposedly deceased fiancée, Violante. On her return, Arminda encounters her own former love, Ramiro. At first the Podestà finds all of this beyond his comprehension; but when he threatens to leave in a rage, Serpetta informs him that Sandrina and Belfiore kissed in the garden. The act ends amid general confusion and mutual recriminations.

(Act 2) Sandrina denies to Belfiore that she is his long-lost Violante, while Arminda remains determined to settle her marriage with Belfiore once and for all. Ramiro bursts onto the stage with a dispatch from Milan accusing Belfiore of having murdered the Marquise Onesti and demanding that he be placed immediately under arrest. In the ensuing interrogation, conducted by the Podestà, Belfiore becomes increasingly entangled in contradictions; but Sandrina clears him of all suspicion by announcing that she herself is the purportedly dead Violante Onesti. Left alone with Belfiore, however, she revokes her disclosure. Finally, Arminda has Sandrina abducted to a dark forest while Serpetta informs the Podestà that his gardener-maid has run away. This is overheard by Nardo, who immediately informs Belfiore. All set out to search the forest, which is so dark as to make everybody unrecognizable. A general tumult ensues in which practically everyone casts accusations at everyone else. In the end, Sandrina and Belfiore lose their minds and imagine that they are mythical deities.

(Act 3) However, in a *lieto fine*, all the figures accept the inevitable: Sandrina and Belfiore recover their senses and become engaged; Arminda returns to Ramiro; and Serpetta yields at long last to Nardo. Only the Podestà wisely chooses the path of renunciation and decides for the time being to remain single.

The Handling of the Vocal Score

Our vocal score is based on the edition of the "dramma giocoso" *La finta giardiniera*, K. 196 (including the German singspiel version, *Die verstellte Gärtnerin*), prepared by Rudolph Angermüller and Dietrich Berke for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* in 1978 (NMA II/5/8). Mo-

3 Hermann Abert, in W. A. Mozart, 7th edn. (Leipzig, 1955), vol. 1, pp. 385 f., note 3, took a positive view of the so-called "Oels version" and could not bring himself for musical reasons to entirely dismiss the possibility that it might be authentic. However, he was unaware that the Oels MS is dependent on the Náměšť score. One performance edition of the piece, edited by Karl Schleifer, is based on the Oels MS: see Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Gärtnerin aus Liebe, La finta giardiniera. Komische Oper in 3 Akten* (Hamburg and Berlin, 1956).

zart's autograph score for Acts 2 and 3, formerly preserved among the holdings of the Prussian State Library in Berlin and located today in the Biblioteka Jagiellońska in Cracow, did not resurface until after the *NMA* volume had already appeared. It has, however, been consulted for our new edition of the vocal score, and the *NMA* text of 1978 has been revised where necessary to accommodate alternative readings from the autograph. However, no attempt has been made to introduce a system for the identification of editorial additions not found in the *NMA* text of 1978.

All passages in Italian (references to acts and scenes, proper names, stage instructions, and vocal texts) are reproduced in roman type for the sake of legibility, whereas all passages in German (excluding the numbering of acts and scenes and the dialogues, which, in contrast to the *NMA* version, appear contiguously) are printed in italics. Our edition of the two librettos is taken mainly from the musical sources, although we also consulted the above-mentioned libretto to Pasquale Anfossi's *La finta giardiniera* of 1774 for the Italian text and the libretto of the 1780 Augsburg performance of the singspiel version for the German text. The spoken dialogue has been reproduced entirely from the Augsburg libretto of 1780.

The scene indications and stage instructions were adapted or, where applicable, added from the two librettos. Instructions missing in one or the other libretto have been added in translation so that both versions will have the same amount of information for performance purposes. We decided to dispense with a system of signs for the identification of scene indications and stage instructions; further information on this subject can be found in the critical report to *NMA* II/5/8.

The relevant musical sources and the two librettos we consulted provide conflicting information on the division of the opera into scenes and the enumeration of the self-contained numbers. This applies in particular to Act 1, where the pertinent details are incomplete in the musical sources; but we also find discrepancies between the librettos and the autograph in the enumeration of Acts 2 and 3. The reason for this lies partly in obvious mistakes in the librettos, but even more in the deletion of nos. 17, 19, 21, 24 and 26 from the German libretto. Since Mozart's autograph score for Acts 2 and 3 contains these num-

bers in both languages, *NMA* chose strictly to follow the autograph, in which, incidentally, the numbering of the scenes coincides with that found in the Anfossi libretto of 1774. The numbering of the scenes in the sources for Act 1 are far more complicated, however, since the musical sources only agree with the two librettos up to scene 10 and the librettos themselves diverge after scene 11. For the scenes of Act 1, *NMA* therefore chose to follow the only source that is both directly related to Mozart and can boast of a complete enumeration: the libretto for the German singspiel version of 1780 (obvious errors and inconsistencies have been expunged). The numbering of the scenes in the Italian version of Act 1 was adapted to agree with the German version, since the Anfossi libretto can only lay claim to secondary status *vis-à-vis* the German libretto of 1780. A concordance of scene numbers for all three acts, as found in *NMA* and the sources consulted, is included in the critical report to *NMA* II/5/8.

In several bars of the *secco* recitatives for Act 1, the only source that contains them merely presents the words while leaving the musical staves blank. In these cases, the musical text was added by the editors of *NMA* II/5/8 and enclosed in square brackets.

In Aria No. 8 ("Da Scirocco a Tramontana" – "Hier im Osten bis zum Westen"), the sources for the Italian and the German versions differ in their distribution of the roles. According to the musical sources, this aria is sung by Count Belfiore, who directs his boasts to the Podestà (thereby moving him to laughter), while the German libretto for the Augsburg performance of 1780 has the Podestà sing the praises of Belfiore's family tree in an (unsuccessful) attempt to impress Serpetta with the Count's proud ancestral pedigree. As the aria gives Belfiore clownish traits to a degree otherwise inconsistent with his character, the editors of the *NMA* volume decided to present the aria for both roles in the singspiel version. The decision as to which one to use in a modern production – that of the Italian original or the perfectly apt dramaturgical alternative in the German libretto – must be left to the directors concerned.

The *accompagnato* passages in nos. 19 (mm. 1–46), 21 (mm. 76–104) and 22 (mm. 109–43) of Act 2 and in no. 27 (mm. 1–60) of Act 3 had to be reworked by the composer for the singspiel

version and adapted to satisfy the exigencies of German declamation. Because of the extensive alterations in the vocal part and the two-bar addition to the *accompagnato* passage of no. 19 (the instruments merely received two bars of rest), Mozart wrote out these sections afresh on separate leaves, of which those for nos. 19 and 27 have survived and are bound together with the autograph. Both *NMA* and our vocal score consign these passages to an appendix (nos. 1–4) since it would have involved considerable technical difficulties to integrate them into the main body of the volume. Moreover, the four passages were given a modern German translation by Walther Dürr (enclosed in square brackets) in the main body of the volume to avoid gaps in the continuity of the German libretto. Further, the demands of present-day theatrical practice made it seem advisable to provide a modern singing translation by Dagny Müller for the Italian *secco* recitatives, which were replaced by spoken dialogue in the German singspiel version. For technical reasons, our “List of Scenes and Numbers” does not itemize the German passages added to the *secco* recitatives.

The realization of the continuo part in the *secco* recitatives, being an editorial addition, appears in small print. It has been kept deliberately simple so as to allow performers greater leeway for

improvised embellishment. A harpsichord, cello, and perhaps a small double bass may be taken into consideration as accompaniment instruments.

Suggestions for the execution of appoggiaturas appear in small print above the vocal staves of the *secco* recitatives. Rather than being mandatory, they are meant to stimulate singers to improvise appoggiaturas of their own. We have largely avoided appoggiatura suggestions in the self-contained numbers, however, except in those containing sections of *accompagnato*. Generally speaking, the use of appoggiaturas both in *secco* recitative and in self-contained numbers must be left to the taste of the singer. The same applies to the improvised handling of fermatas in cadenzas and *Eingänge* (“lead-ins”), which are referred to in footnotes and are meant to encourage singers to create improvisations of their own. Only a sense of style and the skill of the performer should determine whether an embellishment should be attempted and what form it should take in order to suit the textual and musical context.

Page numbers in square brackets in the vocal parts refer to the continuation of the part concerned.

Dietrich Berke
Zierenberg, May 2004
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter