

W. A. MOZART

La finta semplice

Opera buffa in tre atti

Die schlaue Heuchlerin

Opera buffa in drei Akten

Libretto: Carlo Goldoni und / and Marco Coltellini

KV 51 (46^a)

Deutsche Übersetzung von / German translation by
Peter Brenner

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

Hans Georg Kluge



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 4594a

VORWORT

Während des zweiten Aufenthalts der Familie Mozart in Wien – 15. September 1767 bis Ende Dezember 1768 – sollte sich für Wolfgang die Gelegenheit ergeben, eine Oper für das „Wiener Theater“ zu schreiben, wie in einem Brief des Vaters von der Monatswende Januar/Februar 1768 nachzulesen ist, und der junge Mozart begann denn auch im April desselben Jahres mit der Komposition des von Marco Coltellini (1719–1777) überarbeiteten Drama giocoso *La finta semplice* von Carlo Goldoni (1707–1793) und mag das Werk im Juli 1768 abgeschlossen haben. Intrigen jedoch, in deren Mittelpunkt Giuseppe Afflisio (1722–1788), die Schlüsselfigur im Wiener Theaterbetrieb dieser Tage, stand und die Leopold Mozart in Briefen und langen Schriftstücken dokumentiert hat, verhinderten eine Aufführung in der k. u. k. Haupt- und Residenzstadt. Erst in Salzburg soll das Werk dann am 1. Mai 1769 im kleinen Hoftheater der Residenz aufgeführt worden sein, doch gibt es für dieses und/oder ein anderes Datum bis heute noch keinen eindeutigen Beleg, wenn es auch Rudolph Angermüller 1977 gelungen ist, ein eigens für und in Salzburg gedrucktes Libretto der *Finta semplice* mit dem Hinweis auf eine Aufführung am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Schrattenbach aufzufinden.

Nach schriftlichen Aussagen des Vaters und der Schwester Mozarts von 1769 und 1800 muss es ein für Salzburg angefertigtes Aufführungsmaterial gegeben haben; es ist jedoch nicht nachzuweisen. Erhalten ist dagegen das aktweise in drei Bände gebundene Originalmanuskript: sein erster Band in der Biblioteka Jagiellońska Kraków, die beiden anderen Bände in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), Grundlage für die Edition von Mozarts zweitem Bühnenwerk im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA). *La finta semplice* gehört mit *Apollo und Hyazinth*, der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* und den frühen Messen einem Werkkomplex an, der als frühes Zeugnis Mozartschen Komponierens und Niederschreibens unter Aufsicht des Vaters umrissen werden kann. In diesem Komplex ist die Buffa von 1768/69 als herausragendes Beispiel zu werten, denn der Umfang ihrer autographen Niederschrift

übertrifft bei weitem den der anderen genannten Werke. Leopold Mozart, der ihn im Verzeichnis der Jugendwerke seines Sohnes von 1768 mit „558 Seiten“ im großen Querformat angibt, hat maßgeblich auf den Kompositionsvorgang eingewirkt, hat in jeder Phase der Niederschrift mitgearbeitet, hat korrigierend eingegriffen, hat den Sohn zur Änderung des bereits von ihm zu Papier Gebrachten veranlasst und ist demnach mit Fug und Recht als der „Gesamtredakteur“ des Werks zu bezeichnen. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: *La finta semplice* ist nicht nur Mozarts erste große Oper, sondern sie befasst sich auch mit einem Genre, der Opera buffa, die für den gerade zwölf Jahre alten Mozart allein nicht zu bewältigen war, zumal bei einer so brillanten Textvorlage wie jener von Carlo Goldoni. Dazu kam aber wohl auch die kurz bemessene Zeitspanne, die für die Komposition der *Finta semplice* zur Verfügung gestanden hat, und nicht von ungefähr haben Mozart und der Vater bei der Sinfonia auf eine am Beginn des Wiener Aufenthalts entstandene Sinfonie (KV 45, datiert: 16. Januar 1768) zurückgegriffen oder bei einer Arie (No. 7) die letzte Christgeist-Arie aus dem geistlichen Singspiel „Die Schuldigkeit des Ersten Gebots“ KV 35 übernommen und parodiert. Selbst bei der Annahme, die beiden Mozarts hätten noch bis Juli 1768 an der Niederschrift der *Finta semplice* gearbeitet, bleibt eine maximale Zeitspanne von nur vier Monaten für ein Werk, das neben seinen ausgedehnten Secco-Rezitativen aus 26 geschlossenen Nummern besteht, darunter drei (Ketten-) Finali, die zwischen 350 und 450 Takte umfassen.

Während der Probenzeit für die nicht bis zur Premiere gelangten Wiener Aufführung hat Mozart auf Wunsch der Sänger zumindest eine Arie (No. 5) kurz hintereinander zweimal komponiert (wobei nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen ist, welche an erster, welche an zweiter Stelle einzuordnen ist), mehrere Arienschlüsse neu komponiert und damit wirkungsvoller gestaltet, und für die zwar dokumentarisch nicht zu belegende Salzburger Aufführung 1769 liefert das Autograph des zweiten und dritten Aktes zumindest den Beweis dafür, dass die Premiere der *Finta semplice* in Salzburg ernsthaft vorgesehen war: Die gültige

(die zweite) Version der Arie No. 23 und auch die Umarbeitung der Arie No. 25 fallen auf Grund der Schriftanalyse unzweifelhaft in das Jahr 1769. Bei No. 25 ist im übrigen aus der originalen Niederschrift eindeutig zu belegen, dass es zwei vollständige Fassungen dieser Arie gegeben hat, und zwar diejenige, die hier im Anhang als Nr. 3 abgedruckt ist (S. 442) und die Fassung im Hauptteil (S. 358), die für Salzburg 1769 gemeinsam von Vater und Sohn aus dem Material der Fassung von 1768 „zusammengestellt“ und durch Neukomposition des Mittelteils erweitert worden ist. Die ursprüngliche Fassung ist aus dem Autograph im großen und ganzen zu „erschließen“. Für die Neufassung von 1769 fügt Leopold Mozart die Flöten hinzu, die notwendigen Korrekturen und Striche wurden vorgenommen, und nach der Kanzellierung des ursprünglichen Mittelteils (für den der Vater die Flöten natürlich nicht eingetragen hatte) folgt durchweg in Mozarts Schrift von 1769 der neue Mittelteil, und zwar einschließlich der beiden Flöten (S. 368, T. 133–171). Dieser besonders instruktive Anschauungsunterricht für die Zusammenarbeit von Vater und Sohn beweist einmal mehr die Könnerschaft von Leopold Mozart als mitkomponierenden Lehrer, lässt aber auch Rückschlüsse auf den Umfang der Zusammenarbeit am Gesamtautograph der „Finta semplice“ und natürlich auf die Fortschritte Wolfgangs in der Zeitspanne von weniger als einem Jahr zu.

Die Handlung: Fracasso, Hauptmann der bei Cremona stationierten ungarischen Truppen, und sein Sergeant Simone, sind seit längerer Zeit im Landschloss der beiden nicht verheirateten, frauenfeindlichen Brüder Don Cassandro und Don Polidoro einquartiert. Fracasso hat sich in Giacinta, die Schwester der reichen Brüder, verliebt, Simone in deren Kammerzofe Ninetta. Da die Zustimmung Cassandros und Polidoros zu einer Ehe der beiden Liebespaare nicht zu erwarten ist, sinnt Ninetta über eine Intrige nach, die beiden Hagestolze überlisten zu können, und beim Eintreffen der Schwester Fracassos, der Baronin Rosina, verfällt sie auf die Idee, mit ihrer Hilfe die beiden Hagestolze gefügig zu machen: Rosina soll sie als „verstellte Einfalt“ nacheinander in Liebe zu sich entbrennen lassen. Als Liebesbeweise fordert die „verstellte“ Baronin vom dümmlich-verklemmten Don Polidoro einen Brief, vom geizig-aufgeblasenen Don Cassandro einen Ring ein.

Ninetta und Simone diskutieren über Liebe und Leben, Giacinta befürchtet einen Streit zwischen ihren beiden Brüdern, Polidoro hofft auf die Ehe mit Rosina und auf Nachwuchs, wird von der „verstellten Einfalt“ bloßgestellt. Don Cassandro ist betrunken, beide Brüder sind aufeinander eifersüchtig, sehen sich als Rivalen, streiten und duellieren sich. Um sie vollends umzustimmen, wird der Intrige eine weitere darauf gesetzt: Giacinta soll mit dem Geld der beiden Weiberfeinde entschwinden sein.

Rosina hat sich im Verlauf des Verwirrspiels in Don Cassandro verliebt, bittet ihn zunächst aber, um die Intrige hinauszuzögern und zu Ende zu führen, um die Hand von Polidoro, ehe sie ihm, nachdem er der Heirat seiner Schwester Giacinta mit Fracasso zugestimmt hatte, die Hand reicht. Ninetta und Simone werden ebenso ein Paar, nur Don Polidoro geht leer aus.

*Hinweise zur Aufführungspraxis
und zur Anlage des Klavierauszugs*

Dieser Klavierauszug basiert auf der 1982 von Rudolph Angermüller und Wolfgang Rehm vorgelegten Edition „La finta semplice“ KV 51 (46^a) im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (II/5/2: zwei Teilbände). Das dort im ersten Teilband abgedruckte Vorwort behandelt sehr ausführlich alle Aspekte der Entstehungsgeschichte, hier vor allem der verhinderten Wiener Aufführung 1768 und der möglichen Salzburger Aufführung 1769, der Quellen (Musik und Text) und geht in seinen „Bemerkungen zur Edition“ (S. XXff.) auch auf die Aufführungspraxis in genereller wie in spezieller Hinsicht ein. Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder modernen Aufführung von Mozarts erster Opera buffa nachdrücklich empfohlen; ebenso der Kritische Bericht von Wolfgang Rehm, der unter anderem detailliert über umfangreiche Korrekturen und Striche im Autograph unterrichtet.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur leicht gesetzt ist, gelten folgende Regeln:

1. Bei der Zählung der geschlossenen Nummern und bei Überschriften (etwa „Aria“, „Coro“ oder „Recitativo“) wird auf eine typographische Unterscheidung zwischen Autograph und freier Ergänzung verzichtet; dasselbe gilt für die Szenenbeschreibungen und Regie-Anweisungen im Hinblick auf Autograph, Libretto 1769 oder Carlo Goldoni und freier Ergänzung.

2. Der italienische Originaltext folgt in der Regel moderner Rechtschreibung. Die deutsche Übersetzung ist durchweg in kursiver Type gesetzt.

3. Die sehr sparsamen NMA-Ergänzungen im Notentext sind typographisch gekennzeichnet: Die ergänzten Tempobezeichnungen sind kursiv gesetzt, Vorschlags-Interpretationen stehen in eckigen Klammern. In den Gesangssystemen stehen Appoggiaturen im kleineren Satz darüber, Bögen sind gestrichelt, Artikulationszeichen, dynamische Zeichen und Triller stehen in kleinerer Type, Akzidenzien in runden Klammern. In kleinerer Type ist auch die auf die deutsche Übersetzung abgestimmte, stets entgegengesetzt behalste Notation gehalten.

4. Mozarts Deklamationsfehler im italienischen Text sind korrigiert: Die originale Deklamation steht in der laufenden Zeile, die korrigierte darunter, beide in normaler Type; der dazugehörige Notentext ist entgegengesetzt behalst und, soweit nötig, durch zusätzliche Noten und Pausen im Kleinstich erweitert (vgl. zum Beispiel S. 18, T. 1).

5. Der *Basso continuo* ist nach den NMA-Regeln nur in den Secco-Rezitativen („*Recitativi semplici*“) ausgesetzt und zugleich wie in der NMA als Herausgeberzutat im kleineren Notensatz gehalten, doch wird geraten, gelegentlich auch in den geschlossenen Nummern ein Tasteninstrument einzusetzen. Für das einzige orchesterbe-

gleitete Rezitativ, die „*Pantomima*“ im zweiten Akt (S. 250), gilt der Einsatz der Continuo-Gruppe (Tasteninstrument, Violoncello und auch Kontrabass) als obligatorisch. Im übrigen erlaubt die Aufführungstradition des 18. Jahrhunderts dem Tasteninstrument die Freiheit zur Improvisation.

6. *Gesangsstimmen*: In allen Rezitativen sind analog der NMA-Edition Appoggiaturen als Vorschlag über dem Gesangssystem im kleineren Satz angebracht, wobei in erster Linie textliche Erwägungen maßgebend gewesen sind. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern wollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen. – Entsprechende Vorschläge mussten nur in einer einzigen der 26 geschlossenen Nummern gegeben werden, und zwar in No. 17 (Polidoro: „*Sposa cara, sposa bella*“, S. 237, T. 7 und 8 bzw. S. 241, T. 68).

Nach Meinung der Herausgeber ist in einer einzigen geschlossenen Nummer, nämlich in der endgültigen Fassung von Fracassos großer Arie No. 25 („*Nelle guerre d’amore non val sempre il valore*“), eine Gesangskadenz anzubringen: beim Übergang vom B-Teil zur verkürzten Wiederholung des A-Teils (S. 369, T. 171).

Gelegentliche Auszierungen von Fermaten sind wohl möglich, wurden in der NMA-Edition jedoch nicht indiziert.

Wolfgang Rehm
Hallein (Salzburg), August 2004

PREFACE

During the Mozart family's second stay in Vienna, from 15 September 1767 to the end of December 1768, Wolfgang, as we are informed by his father's letter of late January to early February 1768, received an opportunity to write an opera for the "Vienna stage". In April he embarked on his setting of *La finta semplice*, a "dramma giocoso" by Carlo Goldoni (1707–1793), in a revised version by Marco Coltellini (1719–1777). Although the young composer may have finished his score by July, the performance in the Austro-Hungarian capital was thwarted by intrigues centered on the key figure in Vienna's theatrical scene at that time, Giuseppe Afflisio (1722–1788), and documented in Leopold Mozart's letters and travelogues. Apparently the piece was not performed until 1 May 1769, when it was given at the Little Court Theater of the Residential Palace in Salzburg. To the present day, however, no clear-cut evidence for this or any other performance has resurfaced, although Rudolph Angermüller was able, in 1977, to unearth a libretto of *La finta semplice* printed specifically in and for Salzburg and referring to a performance at the court of Salzburg's Prince-Archbishop Schrattenbach.

According to written testimony by Mozart's father and sister from 1769 to 1800, performance material for Salzburg must have existed at one time. No such material has come down to us, however, all that survives being the original manuscript, bound separately for each of the three acts. The first volume is located today in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków, the two others in the Music Department (with Mendelssohn Archive) of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin. These three volumes formed the basis of the edition of Mozart's second stage work as published in the *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA).

La finta semplice, along with *Apollo und Hyazinth*, *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* and the early Mass settings, forms part of a complex of works that can be characterized as early testimony to Mozart's composing and copying activities carried out under his father's supervision. Within this complex, his comic opera of 1768–69 must be regarded as an outstanding example, for

its autograph score is far longer than those of the other works mentioned above. Leopold Mozart, in the list of his son's juvenilia (1768), cites its length as 558 pages in oblong format.

Leopold played a formative role at every stage of the work's gestation, intervening in the score and causing his son to change what he had already committed to paper. It is therefore only proper to refer to him as the work's "general editor". The reasons for this are obvious: *La finta semplice* is not only Mozart's first large-scale opera, it also takes up a genre, *opera buffa*, that Mozart, having just turned twelve, could not possibly have managed by himself, least of all when faced with a text as brilliant as Goldoni's. Another factor was the brief time span available for the work's composition; it comes as no surprise to learn that Mozart and his father turned for the *Sinfonia* to a symphony composed at the beginning of their stay in Vienna (K. 45, dated 16 January 1768), nor that they borrowed and retexted the final aria of the Spirit of Christ from the sacred singspiel *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* (K. 35) for use as Aria No. 7. Even when we assume that the two Mozarts worked on the score of *La finta semplice* until July 1768, the maximum amount of time at their disposal amounted to only four months for a work which, in addition to its extended *secco* recitatives, consists of twenty-six self-contained numbers, including three "chain finales" encompassing somewhere between 350 and 450 bars.

During the rehearsals for the abortive Vienna première, Mozart composed at least one aria (No. 5) twice in rapid succession at the request of the singers, although we cannot say today which of the two versions came first. He also rewrote several endings to arias in order to make them more effective. The autograph score of Acts 2 and 3 for the undocumented Salzburg performance of 1769 at least provides proof of the fact that a première in Salzburg was seriously contemplated. An examination of the handwriting reveals, beyond the shadow of a doubt, that the final (second) version of Aria No. 23 and the revision of Aria No. 25 were both undertaken in 1769. Moreover, in the case of No. 25, the origi-

nal manuscript clearly indicates that this aria exists in two *complete* versions, the one reproduced as No. 3 in the appendix (p. 442ff.) and the other printed in the main body of the volume (p. 358). The latter was “conflated” in 1769 for use in Salzburg by adopting the material of the 1768 version and adding a new middle section.

By and large, the original version of No. 5 can be “deduced” from the autograph score. For the new version of 1769 Leopold Mozart added two flutes and made necessary corrections and cuts. The original middle section (in which Leopold had, of course, not entered the flutes) was deleted. It was then followed by a new middle section written entirely in Mozart’s hand of 1769 and including the two flute parts (p. 368, mm. 133–71). This is a particularly instructive casebook example of the way that Mozart *père* and *fils* worked together, and demonstrates once again Leopold’s capabilities as a teacher and co-composer. It also allows us to draw conclusions about the extent of his collaboration in the overall autograph score of *La finta semplice* and, of course, about Wolfgang’s progress during a period amounting to less than a year.

The Plot: Fracasso, a captain in the Hungarian troops stationed in Cremona, and his sergeant Simone have been quartered for some time in the country estate of two wealthy but unmarried and misogynist brothers, Don Cassandro and Don Polidoro. Fracasso has fallen in love with the brothers’ sister Giacinta, and Simone has done the same with her chambermaid Ninetta. As there is no hope that Cassandro and Polidoro will ever agree to the two marriages, Ninetta concocts a stratagem with which to outwit the two confirmed bachelors. With the arrival of Fracasso’s sister, Baroness Rosina, she lights on the idea of using her to make the brothers compliant to her will: Rosina shall pose as a “feigned simpleton” and cause the two men to fall madly in love with her, one after the other. As tokens of their love, the “baroness in disguise” demands a letter from the dull and stiff-necked Don Polidoro and a ring from the miserly and self-important Don Cassandro.

Ninetta and Simone talk about life and love; Giacinta fears that a conflict will arise between her two brothers; Polidoro, hoping to marry Rosina and produce an heir, is discomfited by the

“feigned simpleton”. Don Cassandro drinks himself into a stupor; the two brothers become jealous and view each other as rivals. Fights and a duel ensue. To completely win round the two misogynists a new scheme is added to the first: Giacinta is said to have absconded with their money.

To add to the general confusion, Rosina has fallen in love with Don Cassandro. For the moment, however, in an effort to prolong the scheme and bring it to a conclusion, she asks him for the hand of Polidoro. Only after Don Cassandro has agreed to the marriage of his sister Giacinta and Fracasso does she consent to marry him. Ninetta and Simone likewise become a couple; only Don Polidoro is left standing alone.

Notes on Performance Practice and the Layout of the Vocal Score

This vocal score is based on the edition of *La finta semplice*, K. 51 (46^a), prepared by Rudolph Angermüller and Wolfgang Rehm for publication in the *Neue Mozart-Ausgabe* (II/5/2, two vols.). The preface to the first of those volumes deals exhaustively with every aspect of the work’s genesis, especially the abortive Vienna première of 1768 and the putative Salzburg performance of 1769. It also discusses the sources of the music and the libretto and touches both generally and specifically on performance practice in the “Editorial Notes” (p. XXff.). We therefore strongly urge readers to read this preface before rehearsing any modern production of Mozart’s first *opera buffa*. Equally recommended is the critical report by Wolfgang Rehm, which, among other things discusses in detail the sizable corrections and cuts in the autograph score.

The vocal score has been kept easy and straightforward. It was prepared in accordance with the following rules:

1. We have made no typographical distinction between the autograph score and our editorial additions regarding the enumeration of the musical items or their titles (e. g. “Aria”, “Coro” or “Recitativo”). The same applies to the description of the scenes and the stage directions, where no distinction is made between the autograph score, the 1769 libretto, Goldoni’s original play and our editorial additions.

2. The words from the original Italian libretto generally follow the rules of modern orthogra-

phy. The German translation appears throughout in italics.

3. The very few textual additions in NMA are identified typographically as follows: added tempo marks are placed in italics; suggestions for the execution of appoggiaturas are enclosed in square brackets; added appoggiaturas in the vocal parts are printed in small type above the staff; added slurs are indicated by dotted lines, added articulation signs, dynamic marks and trills by small type; and added accidentals are enclosed in parentheses. Small type is also used for passages altered to suit the German translation, with stems always pointing in the opposite direction.

4. Mozart's mistakes in declamation in the Italian text have been corrected. His original declamation is placed in the current line with the corrected text appearing below; both are in normal type. The associated musical text is stemmed in the opposite direction and, where necessary, provided with additional notes and rests in small type (see e. g. p. 18, m. 1).

5. The figured bass has been realized in accordance with NMA guidelines, but only in the *secco* recitatives (*recitativi semplici*). As in NMA, the realization appears in small type to signify that it is an editorial addition. However, we also recommend occasionally using a keyboard instrument in the self-contained numbers. The sole

recitative with orchestral accompaniment, the "Pantomima" in Act 2 (p. 250), requires the use of a continuo group with keyboard instrument, cello and double bass. Moreover, the eighteenth-century performance tradition allowed the keyboard player to improvise at will.

6. *Vocal parts*: As in the NMA edition, appoggiaturas in our recitatives are placed above the staff in small type as editorial suggestions, with precedence being given to textual considerations. These suggestions are not mandatory, but are intended to goad singers into devising appoggiaturas of their own. Suggestions along these lines only proved necessary in one of the twenty-six self-contained numbers, namely, in Polidoro's "Sposa cara, sposa bella", No. 17 (see p. 237, mm. 7–8, and p. 241, mm. 68).

In the editor's opinion, only one of the self-contained numbers – the final version of Fracasso's large Aria No. 25 ("Nelle guerre d'amore non val sempre il valore") – calls for a vocal cadenza, namely, at the transition from the B section to the abbreviated repeat of the A section (p. 369, m. 171). Embellishments on fermatas, though occasionally permissible, were not indicated in the NMA edition.

Wolfgang Rehm

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter