

W. A. MOZART

Così fan tutte

ossia

La scuola degli amanti

Dramma giocoso in zwei Akten

Libretto: Lorenzo Da Ponte

KV 588

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

Rasmus Baumann



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4606a

VORWORT

Jeder, der mit Mozarts Korrespondenz während der Arbeit an *Così fan tutte* KV 588 vertraut ist, weiß, dass er die Oper während der finanziell kritischsten Zeit seines Lebens geplant, durchgeführt und vollendet hat. *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* hatten großen Erfolg in Wien und in Prag, doch zwischen der Wiener Premiere seines *Don Giovanni* im Mai 1788 und der Neuinszenierung seiner *Nozze di Figaro* im August 1789 am Wiener Burgtheater blieb Mozart ohne neuen Opern-Auftrag. Er fand zudem auch keine Gelegenheit, sich selbst in Wien wieder als Virtuose zu positionieren, und der Beginn chronischer Krankheit(en) seiner Frau Constanze mit den langen Kur-Aufenthalten in Baden bei Wien waren bestimmt nicht dazu angetan, seine Geldbörse zu schonen.

Ausgehend von Äußerungen Constanze Mozarts im Reisebericht des bekannten englischen Musiker-Ehepaars Novello (*A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*), die in der Mozart-Forschung lange nicht zur Kenntnis genommen worden sind, wurde bereits Mitte der 1990er Jahre darauf hingewiesen, dass Lorenzo Da Pontes Libretto *La scuola degli amanti* zunächst für Antonio Salieri (1750–1825) bestimmt gewesen sein muss, und es ist dann auch gelungen, in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Musikabteilung) Autographe des Hofkomponisten und Dirigenten der Wiener Hoftheater mit den beiden ersten Libretto-Nummern zu identifizieren: „*La mia Dorabella capace non è*“ (No. 1) und „*È la fede delle femmine*“ (No. 2), dazwischen ein kurzes Rezitativ (Don Alfonso) eingeschaltet, an erster Stelle Nummer 2 vollständig komponiert, an zweiter die jedoch Fragment gebliebene erste Nummer. Warum Salieri die Oper nicht weitergeführt hat, liegt, abgesehen von recht unbestimmten Aussagen Constanzes und der Novellos, ebenso im Dunkeln wie die dann erfolgte Weitergabe des Auftrags an Mozart¹, die unter welchen Umstän-

den auch immer wahrscheinlich im Spätsommer oder im Frühherbst des Jahres 1789 erfolgt sein wird.

Mozarts Bittbriefe an den Logenbruder Michael Puchberg bestätigen, dass er das Honorar für die neue Oper nach ihrer Premiere am 26. Januar 1790 zu erwarten habe: „künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach ietziger Einrichtung) 200 Ducaten für meine Oper [...] können und wollen Sie mir 400 fl. [Gulden] bis dahin geben, so ziehen Sie Ihren Freund aus der größten Verlegenheit“ (Dezember 1789). Puchberg antwortete mit 300 Florin, und im Februar 1790 zahlte die Direktion nur die Hälfte des vereinbarten (oder von Mozart vielleicht aufgebauscht) Honorars – die bitteren Briefe an Puchberg setzten sich während der beiden Aufführungsserien der Oper im Januar/Februar und Juni/August 1790 fort.

Die erschütternden Umstände in Mozarts privaten Angelegenheiten beeinträchtigten in keiner Weise seine Fähigkeit, sich selbst über sein Werk zu amüsieren, wie die Musik zum Libretto von *Così fan tutte* mit ihrem tiefsinnigen Witz beweist. Während Lorenzo Da Ponte seine Kollegen Pietro Metastasio oder auch Jacopo Sannazaro (etwa in No. 2 oder in der siebten Szene des ersten Aktes) paraphrasiert oder zitiert, greift Mozart selbst auf ein früheres Werk ihrer Zusammenarbeit zurück: Der Titel ihrer dritten und letzten Oper, aber auch die „Schaukel“-Figur im Presto-Thema der Ouvertüre (T. 35f., Flöte I) waren vom Publikum ursprünglich nicht in *Così fan tutte* zu hören, sondern aus dem Mund von Don Basilio in *Le nozze di Figaro*, wenn dieser sich über des Grafen Almavivas Ärger mockiert, Cherubino versteckt im Schlafzimmer Susannas gefunden zu haben: „*Così fan tutte le belle*“ (No. 7 im *Figaro*, dort T. 168–171).

Innerhalb weniger Monate füllte Mozart mehr als 650 Seiten einer Partitur, die fast keine Spu-

1 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). – Hinzuweisen ist hier auch auf die besonders lesenswerte Studie W. A. Mozart. *Così fan tutte*, die Bruce Alan Brown 1995 in den *Cambridge Opera Handbooks* vorgelegt hat.

ren von gedanklicher und physischer Arbeit zu erkennen gibt. Eine Arie (No. 15) wurde vermutlich gestrichen und durch eine andere ersetzt (Guglielmos „*Rivolgete a lui lo sguardo*“ KV 584² durch „*Non siate ritrosi*“), und lediglich ein gesondert überliefertes Blatt weist auf ein echtes Kompositions-Problem hin: Vokalskizzen Mozarts zum kanonisch geführten As-Dur-Quartett im Finale: „*E nel tuo, nel mio bicchiero*“ (No. 31, T. 173ff.). Die Schlussversion der Skizzen differiert noch immer von der Version in Mozarts Partitur-Autograph, und auch dann ist noch kein Ende erreicht: In mindestens einer Aufführung waren Mozarts Sänger offenbar nicht in der Lage, das kontrapunktische „Hindernis“ zu meistern. Der Kanon – ohne Zweifel eines der überragenden Stücke in Mozarts Ensemble-Kunst – wurde deshalb gestrichen und durch einen einfacheren, homophonen Satz ersetzt³, der auf musikalisches Material aus dem vorangehenden Andante (dort T. 149ff.) zurückgeht.

Bleibt noch zu erwähnen, dass Mozarts originale Partitur⁴ zu seinen Lebzeiten nicht eingebunden wurde, weshalb es nicht verwundern kann, dass ein nicht unwesentlicher, wenn auch sehr kleiner Teil seine eigenen Wege gegangen ist: Scena XIII aus Atto secondo mit Rezitativ und kurzem Terzett (No. 30), an dessen Ende jener Satz steht, der der Oper den Namen gegeben hat; das Original dieser Schlüsselszene ist erst in den 1960er Jahren wieder ans Licht gekommen⁵.

Da Ponte wollte für sein Libretto den Titel *La scuola degli amanti* wählen; Mozart dagegen nannte die Oper in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis *Così fan tutte*, wohl nicht zuletzt in Gedanken an die Worte Don Alfonso, die er im Terzett „*Tutti accusan le donne*“ (No. 30) in Musik gesetzt hat. Die gedruckten Libretti bieten einen Kompromiss an: *COSÌ FAN TUTTE / O SIA / LA SCUOLA DEGLI AMANTI*.

Friedrich Heinses Annahme, dass Kaiser Joseph II. selbst die Handlung für *Così fan tutte* vorgegeben habe, ist längst als Legende entlarvt,

2 Hier wiedergegeben im Anhang I auf S. 430ff.

3 Hier wiedergegeben im Anhang II auf S. 440f.

4 Atto primo: Biblioteka Jagiellońska Kraków, Musikabteilung; Atto secondo: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.

5 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Musik- und Theaterabteilung.

dagegen führen die Wurzeln der „Geschichte“ eher zum Gesamtwerk von Pierre de Marivaux (1688–1763) und zum Briefroman *Les liaisons dangereuses* von Choderlos de Laclos (1741–1803).

Die Handlung

Don Alfonso, ein alter Philosoph („*un vecchio filosofo*“), will seinen Schülern und Freunden, den beiden jungen Offizieren Guglielmo⁶ und Ferrando, beweisen, dass keine Frau, also auch nicht ihre angebeteten Geliebten Fiordiligi und Dorabella, treu sein kann. Sie geraten darüber in Streit, doch schlagen schließlich beide in Don Alfonso angebotene Wette über hundert Zechinen („*cento zecchini*“) ein. Don Alfonso lässt Guglielmo und Ferrando ins Feld der Ehre ziehen, doch kehren sie auf Geheiß des Alten sehr rasch und als Fremde verkleidet („*Turchi*“ oder „*Valacchi*“) zurück. Don Alfonso zieht mit Hilfe von Despina, der Kammerzofe beider Schwestern und Damen aus Ferrara, mit immer neuen Finten die Drähte. Über Kreuz nähern sich die beiden fremden und „liebbestollen“ Herren den „verlassenen“ Geliebten: Dorabella erliegt Guglielmo als erste, Fiordiligi sträubt sich etwas länger, gibt sich Ferrando dann aber doch mit den Worten hin: „*Mach mit mir nun, was du willst*“ („*Fa' di me quel che ti par*“: T. 100f. auf S. 352). Don Alfonso sieht sich als Sieger der Wette und zieht süffisant die Quintessenz aus dem ganzen Quid-pro-quo: *Così fan tutte*, setzt seinem grausamen Spiel die Krone auf, indem er zunächst die beiden „neuen“ Paare zur Hochzeit führt und dann die beiden „alten“ Geliebten wieder zurückkehren lässt. Ein scheinbares happy-end („*lieto fine*“) beschließt eine Handlung, aus der keiner der sechs Protagonisten ohne Blessuren entkommen kann.

Hinweise zur Anlage des Klavierauszugs

Dieser Klavierauszug basiert auf der von Faye Ferguson und Wolfgang Rehm vorgelegten Edition des „*Dramma giocoso*“ (so in den Libretti) oder der „*Opera buffa*“ (so in Mozarts eigenhän-

6 In Mozarts Handschrift (siehe Anmerkung 4) in verschiedener Form, „*Guillelmo*“ und „*Guilelmo*“, buchstabiert oder, wie in den Rezitativen, fast durchgehende mit „*Guil.*“ abgekürzt, in diesem Klavierauszug nach der NMA jedoch in der heute gebräuchlichen Form „*Guglielmo*“ verwendet.

digem Werkverzeichnis) *Così fan tutte* im Rahmen der NMA (II/5/18, zwei Teilbände)⁷. Das dort abgedruckte *Vorwort* behandelt Lorenzo Da Pontes Libretto sowie die ersten Aufführungen, selbstverständlich die für die Edition herangezogenen relevanten Quellen (Musik und Text) und geht auch auf Fragen der Aufführungspraxis in genereller wie in spezieller Hinsicht ein. Seine Lektüre sei deshalb für die Probenarbeit jeder modernen Aufführung nachdrücklich empfohlen, ebenso der in Anmerkung 7 zitierte Kritische Bericht, der einige wichtige Addenda bringt und darüber hinaus die wesentlichen Überlieferungsstränge in den für die Edition herangezogenen Quellen tabellarisch zusammenfasst.

Für den Klavierauszug, der in seiner Faktur gut spielbar gehalten ist, gelten folgende Regeln:

1. Die wie in der NMA als Herausgeberzusatz im kleineren Notensatz gehaltene Ausstattung des (gelegentlich bezifferten) Continuo in den Secco-Rezitativen oder Recitativi semplici (mit Cembalo oder Hammerklavier und Violoncello, auch mit kleinem Kontrabass zu besetzen) ist in möglichst einfacher Weise gehalten und bietet damit bei Aufführungen Raum zur Improvisation.

2. Die sehr sparsamen Ergänzungen im Notentext (vorwiegend in den Gesangsstimmen) sind typographisch gekennzeichnet: Akzidenzien in runden Klammern, Bögen gestrichelt, dynamische Zeichen, Triller, Fermaten in kleinerer Type, Ausführungsbezeichnungen (*sotto voce* oder *ten.* für *Tenuto*), Spielanweisungen und deren Fortsetzung (*simile*) sowie Tempobezeichnungen kursiv, ganz selten italienischer Text in runde Klammern, Noten und Pausen im Kleinstich (bei Triolenziffern wird keine Unterscheidung vorgenommen), Vorschlagsinterpretationen sind in eckigen Klammern gesetzt.

3. Bei Satzüberschriften (Recitativo, Aria, Duetto etc.), Szenenbeschreibungen und Regie-Anweisungen entfällt eine typographische Unterscheidung zwischen den musikalischen Quellen (hier in erster Linie Mozarts Partitur-Autograph) und dem für die Uraufführung 1790 in Wien gedruckten Libretto; NMA-Ergänzungen im selben Bereich werden ebenfalls nicht gekennzeichnet.

4. Der italienische Originaltext folgt in der Regel moderner Rechtschreibung. Die unterlegte

deutsche Übersetzung von Kurt Honolka ist in kursiver Type gesetzt und in der neuen deutschen Rechtschreibung gehalten.

5. Mozart zieht häufig auch im Autograph von *Così fan tutte* in geschlossenen Nummern vor Tempo- und/oder Taktwechsel einen einfachen oder gelegentlich sogar keinen Taktstrich und setzt (vor allem am Schluss von Secchi) einen einfachen Taktstrich statt eines Doppelstrichs bzw. einen Doppelstrich statt eines Schluss-Strichs. Dieser Klavierauszug folgt in dieser Hinsicht wie die NMA Mozarts Original.

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

Aufführungspraktische Hinweise für die Sänger

1. Appoggiaturen: Obwohl Mozart in seiner Handschrift ungewöhnlich viele Appoggiaturen ausnotiert, sind zusätzliche Herausgeber-Vorschläge in den Rezitativen in kleinerem Stich über den Gesangssystemen angebracht. Diese Vorschläge sind nicht verbindlich, sondern sollen die eigenschöpferische Improvisation der Sänger anregen. Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen (zum Beispiel in *Fiordiligi* Arie No. 14, T. 59 und T. 63 auf S. 140) wurde auf Appoggiatur-Vorschläge in geschlossenen Nummern verzichtet.

2. „Eingänge“ und Fermaten-Auszierungen: Die Möglichkeit zur Improvisation bei der „Eingangs“- oder „Übergangs“-Fermate wird jeweils durch Anmerkung angezeigt, allerdings nur in verbaler Form, um die Phantasie und Kreativität der Sänger nicht einzuengen. Allein Stilgeschmack sowie künstlerisches Vermögen entscheiden darüber, ob und in welcher von der textlichen und musikalischen Situation abhängigen Form ausgeziert wird. Da Mozart selbst für „Eingänge“ Beispiele gibt, deren Extreme zwischen dem kurzen Übergang in No. 2 (T. 33 auf S. 18) und dem auskomponierten, vom Orchester begleiteten der beiden Schwestern in No. 20 (T. 29–34 auf S. 251f.) liegen, sollte sich der Sänger an diesen Rahmen halten.

Einzelbemerkungen

An einigen Stellen hebt Mozart in seiner Partitur bestimmte Worte durch Unterstreichung hervor,

⁷ Dazu: *Kritischer Bericht*, vorgelegt von Henning Bey und Faye Ferguson (2003).

so zum Beispiel auf S. 39f. (T. 14 und T. 15f.) beim Deuten der Zukunft aus der Hand das Wortspiel „*Uh che bell'Emme [=M] E questo e un Pi: [=P] va bene; matrimonio presto.*“ oder auf S. 233 in T. 11 und T. 14f. die französischen Worte „*en bagatelle*“ und „*coquettizzar*“⁸. Auch in Don Alfonsos Textzitat (aus der Ekloge *Arkadia* von Jacobo Sannazaro) „*Nel mare solca [...] femmina.*“ (S. 85) hat Mozart den Text teilweise unterstrichen. In den beiden erstgenannten Fällen übernimmt unser Klavierauszug die originalen Unterstreichungen, im dritten Fall ist das ganze Textzitat in Anführungszeichen gesetzt.

Recitativo (No. 8a Quintetto), S. 70f.: Wenn Mozart zu Beginn „*Recitativo*“ schreibt, so entspricht das zwar der für Rezitative typischen Textgestaltung Da Pontes (acht „*versi libri*“: Sieben- und Elfsibler ohne Reimschema, aber mit Schlussreim), doch hat der Komponist an dieser Stelle am einschneidendsten in die Vorlage seines Librettisten eingegriffen: Er setzt sich über dessen Konzeption hinweg und gestaltet mit dem Rezitativtext eine der schönsten Ensemble-Nummern der Oper.

In den beiden Finali (No. 18: S. 168ff. bzw. No. 31: S. 366ff.) sind die Partien von Fiordiligi und Despina teilweise auf einem System notiert (T. 155ff. bzw. T. 224ff.), und gelegentlich (in No. 18: T. 180f. auf S. 184) nimmt Despina auch die höchste Lage ein. Die NMA hat sich deshalb veranlasst gesehen, in den zitierten Takten der beiden Nummern, abweichend von der sonstigen Anordnung der drei Frauenpartien, Despina an die obere Stelle zu placieren, worin ihr dieser Klavierauszug folgt.

No. 18 Finale, dort S. 191f.: Im Abschnitt mit den Takten 276 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 der Librettist vorsieht), zum anderen aber auch, weil Mozart ohne Zweifel davon ausgegangen ist, dass Don Alfonso mit Despina spätestens ab T. 198 die Bühne verlassen hat, selbst wenn eine entsprechende Regie-Anweisung bei Da Ponte fehlt. Um-

gekehrt verzichtet das Libretto auf Don Alfonsos Mitwirkung für einen Text, den Mozart für die beiden Schwestern und Don Alfonso übernimmt: Takte 362 bis 365 auf S. 198.

No. 18 Finale, dort S. 206f. und S. 213–220: Die Striche für T. 461–475 bzw. T. 515–585 werden im Autograph durch Röteln-Vermerke von eindeutig fremder Hand angezeigt, wobei allerdings nicht auszuschließen ist, dass Mozart selbst entsprechende Anweisungen gegeben hat: Beide Kürzungen sind textlich wie musikalisch sinnvoll und für die Praxis akzeptabel.

No. 21 Duetto con Coro, S. 257–260: Diese im Autograph fehlende Nummer ist in Sekundärquellen überliefert, von denen eine der beiden Partitur-Abschriften aus der Wiener Kopiaturwerkstatt von Wenzel Sukowaty mehrere Takte enthält, die in bisherigen Ausgaben von *Così fan tutte* fehlen, nämlich die Takte 25 bis 37, die mit der instrumentalen Einleitung und dem Schluss der Nummer korrespondieren. Bei der vor allem in No. 31 deutlich zutage tretenden Nähe der ersten Sukowaty-Kopie zu Mozarts Autograph ist nicht auszuschließen, dass diese 13 Takte auf Mozart selbst zurückgehen, doch ist der Notentext teilweise so schlecht überliefert, dass tiefgreifende Korrekturen (etwa in T. 33f.) nötig waren. Die Partie ist in der Sukowaty-Kopie später gestrichen worden, weshalb sie die NMA und zugleich auch dieser Klavierauszug mit „*Vi-de*“ versehen haben.

Atto secondo / Scena VI, Recitativo „*Barbara! Perchè fuggi?*“, S. 284f., und No. 24, S. 285ff.: Im Autograph hat Mozart am Rezitativ-Ende zum Vermerk „*segue l'Aria di Ferrando*“ später hinzugefügt: „*dopo queste viene scena / 7.^{ma} — 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 folgende, in Mozarts Hand nicht mehr überlieferte und in der NMA deshalb nach sekundärem Quellenmaterial edierte *Accompagnato* der Fiordiligi („*Ei parte ... senti! ... Ah no ... partir si lasci*“) ursprünglich im Autograph enthalten war.

Atto secondo / Scena X, Recitativo „*Ora vedo che siete*“, dort S. 334: Im Autograph endet das Rezitativ (ab T. 56 musikalisch anders geführt als in der NMA wiedergegeben) in E-Dur, was anzeigt, dass die folgende Arie (jetzt Dorabellas

⁸ Analog dazu ist nach NMA auf S. 342 in T. 31 das im Libretto kursiv ausgezeichnete Wort „*abrégé*“ durch Unterstreichung hervorgehoben.

B-Dur-Arie; No. 28) 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, weshalb er in die NMA (und danach auch in diesen Klavierauszug) übernommen worden ist.

No. 31 Finale, dort S. 387f.: Das „Vi-de“ für T. 205 nach Abschluss des As-Dur-Kanons (T. 173 bis 204/207) entnehmen NMA und damit dieser Klavierauszug der oben bei No. 21 zitierten ersten Sukowaty-Partiturnkopie, in die Mozart selbst das *ossia* für T. 206–208 in Violine I eingetragen hat (nähere Einzelheiten dazu vermerkt der *Kritische Bericht* zu NMA II/5/18, dort S. 62f. und S. 144).

No. 31 Finale, dort S. 400, T. 356: Beim Übergang vom Allegro-Abschnitt im Dreiviertel-Takt

(T. 310ff.) zum Alla breve in T. 356 fehlt im Autograph eine neue Tempobezeichnung, während in der schon mehrfach genannten Sukowaty-Kopie *Andante* eingetragen ist, vermutlich irrtümlich, da mit T. 372 ein *Andante*-Abschnitt einsetzt. Eine andere Partiturnkopie aus der sekundären Überlieferung wiederholt *Allegro*. Die NMA und mit ihr dieser Klavierauszug folgen dem Autograph, verzichten also auf die Ergänzung einer Tempobezeichnung.

No. 31 Finale, S. 416f.: Den Strich für die Takte 545–558 hat Mozart nicht im Autograph, sondern in der ersten Sukowaty-Kopie angebracht.

Salzburg, im Mai 2001
Faye Ferguson, Wolfgang Rehm

Überarbeitet und erweitert:
Hallein/Salzburg, im Juni 2006
Wolfgang Rehm

PREFACE

Those who are familiar with Mozart's correspondence from the weeks in which he was at work on "Così fan tutte" (K. 588) know that he conceived and completed this opera during the most financially distressing period of his life. "Le nozze di Figaro" (K. 492) and "Don Giovanni" (K. 527) had been capital successes both in Vienna and Prague, yet between the Viennese première of "Don Giovanni" in May 1788 and the new staging of "Figaro" in August 1789 at the Burgtheater in Vienna Mozart won no substantial new commissions. He also found no new opportunity in Vienna to present himself as a virtuoso, and the onset of his wife's chronic illness(es) with her prolonged stays at the spas of Baden near Vienna soon emptied his pockets.

The travel diaries of the Novellos, a well-known English married couple with musical interests (*A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Dia-*

ries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829), contain a number of statements by Constanze Mozart that were long overlooked by Mozart scholars. On the basis of these statements, it was already pointed out in the mid-1990s that Lorenzo Da Ponte's libretto *La scuola degli amanti* must initially have been intended for Antonio Salieri (1750–1825), the court composer and conductor at the Vienna Court Opera. Indeed, autograph manuscripts in Salieri's hand were actually unearthed in the music department of the Austrian National Library (music department) for the first two numbers in the libretto – "La mia Dorabella capace non è" (No. 1) and "È la fede delle femmine" (No. 2) – separated by a brief recitative for Don Alfonso, with No. 2 being completely written out and No. 1 remaining a fragment. Exactly why Salieri abandoned the opera remains a mystery, apart from some rather vague pro-

nouncements by Constanze and the Novellos. Nor is it known why the commission was passed on to Mozart,¹ as most likely happened, for whatever reasons, in the late summer or early autumn of 1789.

Mozart's letters of begging to Masonic brother Michael Puchberg confirm that payment for the new opera was to be expected only after its première on 26 January 1790: "Next month the Directorate (according to the present arrangement) will pay me 200 ducats for my opera. If you could and would give me 400 florins until then, you would extricate your friend from the greatest embarrassment." (December 1789) Puchberg responded with 300 florins, the following February the Directorate paid only half the promised (or by Mozart purposely exaggerated) fee, and the poignant letters to Puchberg continued through both the first and second runs of the opera in January-February and June-August 1790.

It is nevertheless clear that the distressing circumstances in Mozart's private affairs in no way compromised his ability to amuse himself with his work, for the setting of text to music in *Così fan tutte* is filled with snatches of the subtlest wit. While Lorenzo Da Ponte was busy paraphrasing or quoting Pietro Metastasio or Jacopo Sannazaro (cf. respectively, No. 2 and Scene VII of Act I), Mozart was busy quoting from at least one earlier work of their collaboration: The title of their third and last opera and likewise the undulating figure that rounds off the first Presto theme of its overture (bar 35f., flute I) were initially heard by contemporary audiences not in *Così fan tutte*, but from the mouth of Don Basilio in *Le nozze di Figaro*, as he mocked the Count's displeasure at having found Cherubino hiding in Susanna's bedroom: "*Così fan tutte le belle*" (*Figaro*, No. 7, bar 168–171).

Within a few months' time Mozart filled more than 650 pages with a musical score that showed

little or no trace of the cognitive and physical labours that had produced it. One aria (No. 15) was apparently deleted and replaced (Guglielmo's "*Rivolgete a lui lo sguardo*" K. 584² with "*Non siate ritrosi*"), but the only other clue to the more tedious side of composition is the leaf that Mozart filled with vocal sketches for the Act II canonic quartet "*E nel tuo, nel mio bicchiere*" (No. 31, bar 173ff.). The final version of the sketches differs still again from the version in Mozart's score, and the problem did not end there: in at least one production, Mozart's singers were apparently unable to rise to the occasion; the canon – truly one of the most exquisite of Mozart's ensembles – was thus deleted and replaced with a simpler, homophonic setting³ derived from material of the preceding Andante (bar 149ff.).

It remains to be mentioned that Mozart's score⁴ was not bound in his lifetime, so it is scarcely surprising that at least one piece would go its own way. That it was the Act II, Scena XIII with recitative and short Terzetto (No. 30) is more than ironic inasmuch as the last line of the ensemble lends its name to the entire opera. Only in the 1960s would the manuscript again come to light.⁵

Da Ponte would choose the title *La scuola degli amanti* for his libretto; Mozart in his handwritten thematic catalogue *Così fan tutte* for his opera, perhaps as an afterthought as he finally set Don Alfonso's words to music in "*Tutti accusan le donne*". The first printed libretto would compromise with COSI FAN TUTTE / O SIA / LA SCUOLA DEGLI AMANTI.

Friedrich Heinse's assertion that Emperor Joseph II proposed the subject matter of the opera is today to be regarded as legend. The roots of the story can in all probability be traced to the complete works of Pierre de Marivaux (1688–1763) and to the epistolary novel *Les liaisons dangereuses* of Choderlos de Laclos (1741–1803).

1 The Salieri-Mozart problem in *Così fan tutte* is discussed, with detailed examples from Salieri's settings, by 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. pp. 174–9. Mention should also be made of Bruce Alan Brown's highly readable study *W. A. Mozart: Così fan tutte*, published in the Cambridge Opera Handbooks series (1995).

2 See Appendix I, pp. 430ff.

3 See Appendix II, pp. 440f.

4 Atto primo: Biblioteka Jagiellońska Kraków, music department, Atto secondo: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, music department with Mendelssohn-Archiv.

5 Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt/Main, Musik- und Theaterabteilung.

Synopsis

Don Alfonso, an old philosopher (“un vecchio filosofo”), wants to prove to his pupils and friends, the two young soldiers Guglielmo⁶ and Ferrando, that no woman, not even their enamoured sweethearts Fiordiligi and Dorabella, can be true. They protest at first, but then eventually accept Don Alfonso’s wager of one hundred sequins (“cento zecchini”). Don Alfonso has Guglielmo and Ferrando depart for the battlefield, but at his command they promptly return, disguised as foreigners (“Turks” or “Albanians”). With the help of Despina, maid of the two sisters and ladies from Ferrara, Don Alfonso pulls the strings with ever new deceptions. The two foreigners, “rabid with love”, now approach the “abandoned” sweethearts, but in exchanged roles, Guglielmo now courting Dorabella, and Ferrando, in turn, Fiordiligi. Dorabella is the first to succumb. Fiordiligi holds out longer, but eventually gives in to Ferrando with the words: “Do with me what you will” (“*Fa’ di me quel che ti par*”: m. 100f., p. 352). Don Alfonso sees himself as winner of the bet and with satisfaction sums of the substance of the entire tit-for-tat: “*Così fan tutte*” (more correctly: “*Così fan tutti*”), crowning the cruel spectacle by first leading the two “new” pairs to the altar and then having the “old” sweethearts return from war. An apparently happy end (“lieto fine”) closes the grisly affair, from which none of the six protagonists will walk away unharmed.

Concerning the layout of the piano-vocal score

This piano-vocal score is based on the edition of *Così fan tutte* (in the librettos “*Dramma giocoso*”, in Mozart’s handwritten thematic catalogue “*Opera buffa*”) published by Faye Ferguson and Wolfgang Rehm in the NMA (II/5/18, two volumes)⁷. The “Foreword” to that edition treats not only the commission and genesis of the work (as far as documents allow), but also Lorenzo Da

6 In Mozart’s manuscript (see note 4) written as “Guillelmo” or “Guilelmo” and in the recitatives abbreviated as “Guil.” almost throughout. This piano-vocal score employs according to the NMA the form usual today (“Guglielmo”).

7 See *Kritischer Bericht*, edited by Henning Bey and Faye Ferguson (2003).

Ponte’s libretto, first performances, and the musical and textual sources drawn upon for the edition. It also discusses questions relating to performance practice both in general and in particular, and is thus expressly recommended as essential reading for the rehearsal of performances today, as does the critical report cited in note 7, which includes several important addenda and presents a tabular summary of the main lines of transmission for the sources consulted for the edition.

For the piano-vocal score, whose demands are uncomplicated to the extent allowed, the following rules obtain:

1. The realization of the continuo (occasionally figured) in the secco recitatives or *recitativi semplici* (prescribed for harpsichord or *hammerklavier* and violoncello, also a small contrabass), is kept as simple as possible, and allows room in actual performance for improvisation.
2. The very few additions we have made to the musical text (mainly in the vocal parts) are indicated typographically as follows: parentheses for accidentals; broken lines for slurs; small type for dynamic marks, trills, and fermatas; italics for expression marks (*sotto voce* or *ten.* for tenuto), performance instructions, and their continuation (*simile*); a very few parenthesized Italian texts; small type for notes and rests (no distinction is made for added triplet numerals); and square brackets for the suggested execution of appoggiaturas.
3. We make no typographical distinction in number titles (Recitativo, Aria, Duetto etc.), scene descriptions, or stage directions to distinguish between musical sources (primarily Mozart’s autograph score) and the printed libretto used at the première (Vienna, 1790). Nor do we indicate the NMA’s additions in these same areas.
4. Generally speaking, the original Italian is reproduced in accordance with the rules of modern orthography. Kurt Honolka’s German translation appears beneath it in italics, adjusted to conform with current German rules of spelling and punctuation.
5. Mozart frequently draws only a single bar line, or sometimes no line at all, in front of changes of tempo or time signature in self-contained numbers. He also uses a single bar line instead of a double bar line, or a double bar line instead of a final bar line, especially at the end of *secco* recitatives. These same observations also

apply to the autograph score of *Così fan tutte*. Like the NMA, our vocal score follows Mozart's original in the respect.

6. Page numbers enclosed in square brackets in vocal texts refer to the continuation of the part concerned.

Practical performance hints for the singer

1. Appoggiaturas: Although Mozart wrote out an unusually large number of appoggiaturas in his manuscript, editorial suggestions in smaller type have been added above the vocal staves. These suggestions are not binding, rather they should encourage the singer to discover solutions of his own. With but few exceptions (for instance, Fiordiligi's aria No. 14, bars 59 and 63, p. 140) appoggiaturas have not been suggested for closed numbers.

2. "Lead-ins" and embellishment of fermatas: The possibility for improvisation at fermatas that serve as "lead-in" or "transition" is each time indicated by a footnote, albeit only verbally, in order not to limit the fantasy or creativity of the singer. Stylistic taste and vocal ability together with the textual and musical context determine how and in what form a fermata should be embellished. Since Mozart himself gives examples of "lead-ins" whose extremes range from that of the short transition in No. 2 (bar 33, p. 18) to the orchestrally accompanied "cadenza" of the two sisters in No. 20 (bars 29–34, p. 251f.), the singer should seek to stay within the bounds set there.

Special Comments

In several passages Mozart highlighted particular words by underlining them in his score. Examples include the pun "*Un che bell'Emme* [= M] *E questo e un Pi*: [= P] *va bene; matrimonio presto*" in the reading of the palms on pages 39f. (mm. 14 and 15f.) and the French words "*en bagatelle*" and "*coquettizzar*" on page 233 (mm. 11 and 14f.).⁸ Mozart also partly underscored Don Alfonso's poetic quotation on page 85, "*Nel mare solca [...] femina*" (from Jacobo Sannazaro's eclogue *Arkadia*).

⁸ Similarly the word "*abrégé*", which is italicized in the libretto, is highlighted by underlining in m. 31 of p. 342, as in the NMA.

In the first two cases we have retained the original underlining in our vocal score; in the third, we have enclosed the entire passage in quotation marks.

Recitativo (No. 8a, Quintetto), pp. 70f.: By heading this section "Recitativo" Mozart took into account Da Ponte's verse form (eight *versi liberi* of unrhymed seven- and eleven-syllable lines ending in a rhymed couplet), which is typical of recitative. However, he also made his most decisive intervention in the original libretto, ignoring Da Ponte's conception and creating one of the opera's most beautiful ensemble numbers using the words of the recitative.

In both of the finales (No. 18, pp. 168ff., and No. 31, pp. 366ff.) the parts of Fiordiligi and Despina are sometimes written on a single staff (mm. 155ff. and mm. 224ff.) and the top part is occasionally assigned to Despina (mm. 180f. of No. 18 on page 184). The NMA therefore felt called upon to depart from the standard placement of the three women's parts and to assign the upper part in these two numbers to Despina. We do the same in our vocal score.

No. 18, Finale, pp. 191f.: Mozart again altered Da Ponte's original in the section between bars 276 and 291 by ignoring the participation of Don Alfonso indicated in the libretto. He probably did so because the four lines of verse do not implicitly relate to the old *bon vivant*, still less when sung "*a parte*", as called for by the librettist. Moreover, there can be little doubt that Mozart assumed that Don Alfonso had left the stage with Despina at the latest by bar 198, even if Da Ponte failed to write a stage direction to this effect. Conversely, the libretto dispenses with Don Alfonso in a passage that Mozart assigns to him and the two sisters in mm. 362–5 (p. 198).

No. 18, Finale, pp. 206f and 213–20: The cuts of mm. 461–75 and 515–85 are marked in the autograph score in red pencil in a hand obviously other than Mozart's. However, Mozart himself may conceivably have given instructions to this effect, as the two cuts are meaningful both textually and musically and acceptable for use in performance.

No. 21, Duetto con Coro, pp. 257–60: This number, though missing in the autograph, has come down to us in the secondary sources. Of these, one of the two scores prepared in Wenzel Sukowaty's copying firm in Vienna contains se-

veral bars lacking in previous editions of *Così fan tutte* – namely, bars 25 to 37, corresponding to the instrumental introduction and the end of the number. Given that the first Sukowaty MS is closely related to Mozart’s autograph (as is especially evident in No. 31), these thirteen bars may conceivably have originated with Mozart himself. However, the musical text has been handed down in such poor condition in some passages that far-reaching alterations were necessary (e. g. in mm. 33f.). Since the part was later deleted in the Sukowaty MS, the NMA gives it with “Vi-de” marks. We do the same in our vocal score.

Atto secondo / Scena VI, Recitativo, “*Barbara! Perchè fuggi?*”, pp. 284f., and No. 24, pp. 285ff.: At the end of the recitative, following the instruction “*segue l’Aria di Ferrando*”, Mozart later added the following words in his autograph score: “*dopo queste viene scena / 7.^{ma} — Recitativo Istromentato / di Fiordiligi e Rondò*”. In other words, Mozart sanctioned the deletion of Ferrando’s aria. His later instruction allows us to conclude, with some degree of certainty, that Fiordiligi’s adjoining *recitativo accompagnato* (“*Ei parte ... senti! ... Ah no ... partir si lasci*”), which does not exist in Mozart’s hand and was reproduced from secondary source material in the NMA, originally formed part of the autograph score.

Atto secondo / Scena X, Recitativo, “*Ora vedo che siete*”, p. 334: This recitative, which differs musically from the version presented in NMA from m. 56, ends in E major in the autograph score. This indicates that the aria that follows (now Dorabella’s aria in B-flat major, No. 28) was initially intended to be in a different key. Although Mozart did not change the modulation

to E major at the end of the recitative in his MS, the secondary source material preserves an ending in F major that very likely originated with Mozart himself, and for that reason was reproduced in the NMA. We also include it in our edition.

No. 31, Finale, pp. 387f.: The “Vi-de” marks for bar 205 after the end of the canon in A-flat major (mm. 173–204/207) are taken from the first Sukowaty MS (mentioned above in connection with No. 21) and incorporated in the NMA, and hence in our vocal score. Mozart himself entered the *ossia* for mm. 206–8 of Violin I in the Sukowaty MS. Further information on this point can be found on pp. 62f. and 144 of the critical report for NMA II/5/18.

No. 31, Finale, p. 400, m. 356: The autograph lacks a new tempo mark for the transition from the allegro section in 3/4 meter (mm. 310ff.) to the alla breve in m. 356. On the other hand, the Sukowaty MS mentioned several times above gives “Andante”, presumably by mistake, as an Andante sections begins in m. 372. Another copyist’s score among the secondary sources repeats the “Allegro”. The NMA follows Mozart’s autograph and refrains from adding a tempo mark. We do the same in our vocal score.

No. 31, Finale, pp. 416f.: Mozart entered the cut of bars 545 to 558 not in his autograph score, but in the first Sukowaty MS.

Salzburg, May 2001

Faye Ferguson, Wolfgang Rehm

Hallein/Salzburg, June 2006

Revised and enlarged by Wolfgang Rehm

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter